

Libro de Actas. II Jornada de Investigación en Artes UNVM. Volumen I

contextos, paradigmas y metodologías

Año
2018

Compiladoras
Reyes, Manuela y Vottero, Beatriz

Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María**.

CITA SUGERIDA

Reyes, M., [et al.] (2018). *Libro de Actas. II Jornada de Investigación en Artes UNVM: contextos, paradigmas y metodologías. Volumen I*. 2da Jornada de Investigación en Artes, contextos, paradigmas y metodologías. Villa María: Universidad Nacional de Villa María



**Libro de Actas - Vol. I
II Jornadas de
Investigación en Artes
UNVM**

**Manuela Reyes
Beatriz Vottero
(compiladoras)**

II Jornadas de Investigación en Artes UNVM: contextos, paradigmas y metodologías / Cristina Gallo; Manuela Reyes; Beatriz Vottero; compilado por Manuela Reyes; Beatriz Vottero - 1a ed. - Villa María: Universidad Nacional de Villa María, 2019.

Libro digital, DOCX

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4993-22-9

1. Investigación. 2. Arte. I. Reyes, Manuela, comp. II. Vottero, Beatriz, comp. III. Título.

CDD 700.71

UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

Autoridades

Rector: Abog. Luis Alberto Negretti

Vicerector: Mgter. Elizabeth Theiler

Instituto de Investigación: Dr. Pablo Fiorito

Decana IAPCH: Lic. María Daniela Dubois

Secretario de Investigación IAPCH: Dr. Jorge Anunziata

Diseño Interior: Silvina Gribaudo

Diseño Tapa: Stefani Zucotti

EXPERIENCIAR EL ARTE EN/DESDE VILLA MARÍA:

Prácticas, narrativas y estéticas

DIRECTORA

Cristina Andrea Siragusa

CO-DIRECTORA

Cristina Yolanda Gallo

PROYECTOS PARTICIPANTES

**Política de la ficción: Configuraciones, imágenes y tránsitos
en narrativas audiovisuales argentinas**

Directora: Cristina Andrea Siragusa Co-Directora: Paula Andrea Asís Ferri

**La performance como territorio de cruces desde la UNVM.
Un camino hacia la memoria**

Directora: Cristina Yolanda Gallo Co-Directora: Liliana Guillot

**La escritura de ficción en la UNVM. Análisis de una propuesta en el
Profesorado en Lengua y Literatura. Proyecciones, tensiones y correlaciones
con experiencias de escritura creativa en la ciudad de Villa María**

Directora: Beatriz Vottero

ÍNDICE

Presentación	7
Conferencia Pensar el arte desde el arte: formas de indagar en literatura. Fernanda Cano	11
Índice de Mesas	
Mesa I	25
Cuerpo/dispositivo: Una relación en la construcción de imágenes y su intimidad revelada	27
“Nuevos regímenes escópicos. Las tecno-miradas y la redistribución del control”	39
Regímenes visivos en la internet in-visible. Exploración en la deep web	57
Mesa II	75
Memorias del folklore vocal argentino: Analizando composiciones silenciadas en 1976	77
La construcción del pasado y la identidad nacional en el cine de animación: el caso de Patoruzito	97
Construcción de memoria en la nueva historieta histórica rioplatense: los casos Malandras y Tacuara de Rodolfo Santullo y Dante Ginevra	111
Cronotopías de la ausencia: una poética de la memoria. Análisis bajtiniano de “Apareciendo” de Gabriel Orge y “Entre altares y pancartas” del Museo de Antropología CBA	145

Mesa III	163
Valoración Vocal del Cantante. Aportes para la Pedagogía del Canto y el Trabajo Interdisciplinario con el Educador Vocal	165
Mesa IV	185
Lo perceptual como forma de abordaje de la construcción dramática en la Puesta en Escena audiovisual	187
Mesa V	199
Subversiones e inmersiones. Entornos de Realidad Virtual en el arte contemporáneo.	201
Algunas ideas para repensar la relación análisis-interpretación	229
Sublimación Artística: Derivaciones en la creación Gráfica.	247
Investigación y enseñanza del Repertorio Coral	261
Un acercamiento a los modos de producción vocal en la música popular	285
Mesa VI	305
Monumentalia y Modelos de Nación	307
Arte, cosmovisión y territorio	329
Cristóbal Colón y Juana Azurduy. Una cosmovisión en movimiento	349
Mesa VII	373
Resignificando la temporalidad de una narrativa. Herramienta para el análisis de percepción temporal en obras cinéticas	375
Experiencias en torno a los procesos de producción artística. Recursos metodológicos para un avance integral	395
Características, avances y desafíos de un grupo de investigación sobre Historia cultural del pasado reciente en Argentina	437

Presentación

Es necesario que una imagen se transforme al contacto de otras imágenes como un color al contacto de otros colores.

Un azul no es el mismo azul al lado de un verde, de un amarillo, de un rojo. No hay arte sin transformación.

Robert Bresson

Las **II Jornadas de investigación en artes UNVM 2018** significaron un nodo sustantivo para el proyecto que había surgido como iniciativa de un trabajo conjunto entre equipos de las áreas de Diseño y Producción Audiovisual y de Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María. Aquellas primeras Jornadas de 2017 asentaron un espacio propio en una universidad todavía joven y en potencial crecimiento, dispuesta a debatir, redefinir y expandir la mirada de su propuesta académica hacia la compleja trama de la producción artística en sus muchas y variadas manifestaciones y sentidos.

Tal fue así que en la convocatoria 2018-2019 del Instituto de Investigación de la UNVM fue aprobado el Programa que denominamos **Experienciar el Arte en/desde Villa María. Prácticas, narrativas y estéticas**, y que reunió esta vez tres equipos y proyectos de investigación que, en su conjunto, refuerzan la importancia y necesidad de pensar el arte/las artes poniendo en tensión y hasta haciendo estallar ciertos conceptos reduccionistas, anclados por tradición en el seno mismo de la Academia. Nos anima el propósito de fortalecer la idea de una investigación en artes que no sólo supere el falaz binarismo culto/popular, sino que legitime a la propia academia como investigadora y productora de arte. Destacamos, en esta línea, que fue un desafío incorporar el campo de la Literatura, no ya solamente como objeto de estudio sino como producción, es decir, como trabajo creativo con el lenguaje literario en las aulas universitarias.

Es en este sentido que nuestro Programa se propone un acercamiento a múltiples experiencias artísticas desde una mirada dialéctica y fluida

entre el trabajo del aula, la investigación académica y la acción extensionista, entre sí, y a su vez entre la universidad y los espacios sociales/culturales propios de cada uno de los territorios del arte, actualizando la agenda de debates sobre políticas, estéticas y prácticas en el campo artístico y cultural.

Bajo el lema *“La universidad piensa, hace y habla de las artes”*, el programa completo de las II Jornadas contó con dos conferencias magistrales, a cargo de la Dra. Susana Igayara, de la Universidad de Sao Paulo, Brasil, y de la Dra. Fernanda Cano, de la Universidad de Buenos Aires; además de sesenta y cinco ponencias de investigadores de diferentes universidades, institutos de educación superior y centros de Investigaciones de varias provincias argentinas. Cientos de autores dedicados a las artes plásticas, escénicas, musicales, literarias, audiovisuales, autopercebidos como investigadores, artistas, investigadores-artistas y educadores conforman un colectivo que nos enorgullece por su heterogeneidad y compromiso con la producción de conocimiento presentado, discutido y puesto en valor en el seno de la Universidad Pública desde muy diversas disciplinas, posicionamientos teóricos, proveniencias institucionales y espacios geográficos.

En esta oportunidad, los dos volúmenes que integran la publicación reúnen la mayoría de esos trabajos, proyectando su resonancia más allá de las mesas de encuentro de las propias Jornadas y constituyéndose en un corpus académico que da cuenta de las complejas y ricas relaciones entre la enseñanza y la producción artística, articuladas en amplios y -a la vez- específicos campos de investigación.

Debemos distinguir, en este sentido, la importante presencia de exposiciones que centran el debate en la experiencia artística como parte constitutiva del proceso de investigación y no solo como un resultado o un objeto previo. Ello permitió y potenció, además, la construcción de diálogos que desmarcaron lo disciplinar para poner en común problemáticas que transversalmente interrogan procesos, procedimientos y enfoques teórico-metodológicos.

Fue precisamente bajo esta premisa que la constitución de las mesas no fue realizada en base a una clásica composición por disciplinas artísticas sino, muy por el contrario, en torno al enunciado de problemas y planteos -tan disímiles como comunes- entre y desde diversas áreas, donde además cobró particular relevancia la preocupación en torno a las posibles y deseables relaciones entre enseñanza artística, producción y procesos de investigación.

Destacamos, asimismo, que en el transcurso de las II Jornadas tuvieron lugar las presentaciones de nueve libros, la mayoría resultado de procesos de investigación y de prácticas docentes y artísticas de distintos equipos de trabajo.

Se realizó, además, una instalación artística a cargo del Museo Municipal de Bellas Artes “Fernando Bonfiglioli”, de Villa María, y se presentaron importantes performances artísticas: *Memorias de la resistencia y 1977 Argentina*, productos de trabajos de investigación que se llevan adelante en la UNVM. También hubo intervenciones literarias bajo el título de *Poética a la carta* y un *Laboratorio de escritura en voz alta* como experiencia interactiva con los asistentes.

Celebramos la posibilidad de esta publicación, en tanto significa un compromiso para todos y cada uno de los miembros de los equipos de investigación que integramos el Programa **Experienciar el Arte en/desde Villa María. Prácticas, narrativas y estéticas**, para seguir forjando una educación pública de calidad que genere y dialogue permanentemente con las preocupaciones, quehaceres y proyectos emergentes en todos los campos artísticos. Nos mueve el deseo de sostener aulas abiertas a la experiencia transformadora del sujeto singular y colectivo, que resignifiquen los paradigmas tradicionales entre artes y ciencias, y entre prácticas y teorías. Bregamos por una comunidad académica que promueva el impulso de acciones solidarias entre la universidad y el medio, potenciando sus funciones educadoras, de investigación y de promoción social y cultural en todos los espacios del arte.

Conferencia | Pensar el arte desde el arte: formas de indagar en literatura

Fernanda Cano

Doctora de la Universidad de Buenos Aires (2011). Licenciada en Letras (UBA, 1991). Docente en *Taller de Expresión I* (UBA, desde 1995); en el ISP “Dr. Joaquín V. González” (desde 2015); en Normal Superior N° 1 “Pte. Roque Sáenz Peña (desde 2017). Titular de *Técnicas del lenguaje escrito* (UNA, 2008-2018); *Retórica* (Profesorado en Letras, UNSAM, 2012-2017); *Diploma Superior en Lectura, escritura y educación* (FLACSO, 2004-2015). Es consultora especialista del equipo de Lengua, Formación Situada, INFD, ME. Ha producido numerosos materiales didácticos en el área: *Prácticas de Lectura y Escritura, Programa de Apoyo para articulación con el nivel superior* (MECyT, 2004, 2007); *La ficción y el narrador. Literatura y Cine* (MECyT, 2010), entre otros. Es autora de *Configuraciones. Un estudio de las figuras retóricas* (Cántaro, 2000); coautora de *Lenguaje y escritura desde la escuela* (IESALC, 2007); coautora de *Ensayo y error* (Eudeba, 2008); coautora de *Lectura, escritura y educación* (Homo sapiens, 2010). Por este último, recibió una Mención de Honor en el Premio al Libro de Educación Edición 2009/10. Recientemente: *La escritura en taller. De Grafein a las aulas* (Arandú, 2018), en coautoría con Beatriz Vottero, por el que recibió el Primer Premio al Libro de Educación Edición 2017/18.

Resumen

Habida cuenta que, en las últimas décadas, las carreras de grado y posgrado orientadas a carreras artísticas se amplían y crecen en forma prometedora, se hace imprescindible compartir e interactuar en forma transversal de manera de incrementar los saberes relativos a los procesos creativos. Estudiantes, docentes e investigadores atraviesan y conviven en instancias similares o hermanas, relativas a: promover la creatividad

en un cierto proyecto, pensar las estrategias que potencien o estimulen la creatividad, analizar y exponer a otros esos recorridos singulares, subjetivos y altamente reflexivos sobre las maneras en que han sido transitados.

En la presente conferencia, me gustaría presentar dos casos que dirigí en la Maestría en Dramaturgia, dos relatos a partir de los cuales mostrar –e interrogar– dos modos de investigar que nos permitan, al menos en un inicio, comenzar a pensar instrumentos o marcos teóricos compartidos entre espacios artísticos diversos. A eso me refiero con una manera de pensar el arte desde el arte.

Palabras clave: Proceso Creativo; Estrategias De Investigación; Cuaderno De Bitácora; Instrumentos Y Marcos Para La Investigación

Para comenzar

En un primer momento y con el propósito de reflexionar sobre las formas de investigar en Literatura, me gustaría comenzar con el relato de dos ejemplos –dos casos, si se quiere– de investigación que me tocó dirigir, realizados en el marco de la Maestría en Dramaturgia, de la Universidad Nacional de las Artes¹. A partir de esos relatos y de los interrogantes que sobrevinieron durante su recorrido, en un segundo momento, me interesaría compartir algunas ideas con el deseo de animar los lazos entre las artes en lo que a investigación se refiere, potenciar los modos en que abordamos nuestros objetos de análisis, la manera en que los tratamos, pensamos y, quizás, avanzar en estrategias e instrumentos que puedan resultar transversales.

¹ La Maestría en Dramaturgia se dicta desde el año 2008 en la Universidad Nacional de las Artes (en sus inicios, denominada Instituto Universitario Nacional de las Artes). Comprende una cursada de dos años y medio, con tres Talleres de Teatro, como materias centrales o nodales, a los que se suman distintas materias teóricas y/o prácticas.

Cabe aclarar, quizás como corolario anticipado, que cuando se considera el campo de las artes suele excluirse a la Literatura. La música, la pintura, las artes visuales –mediadas o no por los avances tecnológicos– la danza, entre otras, suelen abordarse atendiendo a los procesos creativos que demandan, a la experimentación o empleo de procedimientos que cierto objeto artístico puso en juego y al análisis de esas producciones. Para pensar una indagación hermana en el área de la Literatura, tal vez, habría que considerar la investigación en el campo de la escritura creativa, a sabiendas de que –como contracara habitual y discutible– ese espacio tiende a subestimar las producciones artísticas que promueve².

Dos relatos de investigación, dos casos

Decía recién que los ejemplos que voy a relatar se enmarcan en la Maestría en Dramaturgia. La tesis que se solicita para aprobar dicha Maestría consiste en un trabajo de investigación que comprende dos partes. Por un lado, la presentación de una obra dramática, escrita por el estudiante durante la cursada; por otro lado, una investigación que analice e indague ciertos aspectos de esa obra, poniendo en juego los marcos teóricos conocidos y/o debatidos a lo largo de los diferentes cursos. Este último escrito responde al rigor académico que un trabajo de esta naturaleza suele demandar, esto es, al cumplimiento de ciertas exigencias previstas para la escritura de una tesis de posgrado. Se trata así de una tesis con dos pliegues: uno del orden creativo; el segundo más académico.

La decisión sobre las características y requerimientos de ese trabajo demandó, en los inicios de la maestría, ciertas preguntas que vale la pena retomar ahora pensando en las diversas carreras artísticas que tienden a ampliarse y diversificarse en los últimos años. ¿Es posible –o es aceptable–

² Los talleres de escritura, que cuentan con una larga tradición en nuestro país (Cano y Vottero, 2018), son los espacios en los que se promueve la experimentación con el lenguaje, la indagación y el juego con nuevas posibilidades, formatos, recursos. Sin embargo, sólo en forma reciente, comienza a validarse en espacios universitarios, de grado y posgrado, su implementación aunque todavía con bastantes reparos.

que el producto final para acreditar un curso o una carrera de posgrado lo constituya un texto creativo? De ser así, ¿se cumple los requisitos que ciertas instituciones o sistemas académicos demandan, léase CONEAU?³ La tesis de posgrado ¿debe consistir siempre ineludiblemente en un texto que incluya un cierto estado de la cuestión, un cierto estado del arte, sus objetivos, una metodología? ¿Es el ensayo un formato posible como género para inscribir una investigación de esa naturaleza? Y para quienes nos ha tocado en suerte dirigir esos trabajos, ¿cómo acompañar esa tarea? ¿Cómo seguir los pasos de un análisis de procesos creativos que siempre ponen en juego (si no en jaque) a los estudiantes-investigadores.

Pareciera que la investigación en artes no se lleva bien con los formatos existentes. Y, de ser así, en lugar de forzar su realización con esquemas previstos por otros, cabría la posibilidad de promover diseños propios, genuinos, en tanto devenidos de la propia investigación y del intercambio con otras experiencias artísticas que se implementan o se están resolviendo en otros campos cercanos⁴.

Los relatos de dos casos que dirigí –dos ejemplos muy diversos en relación con el proceso de producción e investigación– pueden servir –ése es mi deseo– para echar luz o incluso complejizar algunos de esos interrogantes.

El primer ejemplo fue el de Laura C., una tesista cuya obra teatral (*Enfermos de lo mismo* era su título) presentaba como característica más sobresaliente cierto trabajo singular con la construcción del espacio escénico. Desde la perspectiva de la tesista, se trataba de indagar en dicho espacio, considerando las formas en que la escritura dramática podría colaborar

³ Además está decir que exigencias de la misma índole son las que terminan excluyendo una variedad de producciones y/o antecedentes que nos resulta imposible incorporar como investigadores en los formularios prediseñados de SIGEVA, toda vez que necesitamos categorizarnos, recategorizarnos o simplemente completar datos e información en nuestros CVs.

⁴ Espacios como esta misma jornada, que permiten la lectura, el comentario y el acceso a investigaciones que se vienen desarrollando en diversos campos de las artes, pueden servir para promover esas discusiones y un intercambio que enriquezca, justamente, los formatos, esquemas, formas de validación existentes.

para potenciar la imaginación del espectador. Este fue, en forma explícita, su propósito inicial. Mi lectura de la obra trajo alguna sorpresa; particularmente, por el delicado trabajo que presentaba en las didascalias, que incluían dibujos realizados por un personaje y presentaban un registro sumamente poético. ¿Cómo hacer lugar a esos rasgos tan singulares en una obra, sin desatender o sin descuidar las preocupaciones o interrogantes de la autora? El texto había sido escrito hacía un tiempo y si bien se preparaba su puesta en escena, con las modificaciones que pudiera conllevar, se consideraba concluido. ¿Cómo recuperar el proceso creativo, pensando en las inquietudes que, mientras escribía la obra, pudieron haber guiado o motivado las inserciones de esos dibujos? ¿Cómo reconstruir el proceso de escritura y, a la vez, construir una lectura que pudiera dar cuenta de esa obra?

Casi siempre, las investigaciones en el campo de las artes o de las ciencias humanas y sociales en sentido amplio, tienen como objeto de análisis la obra de otro autor, distinto al investigador o tesista. Bastante habituales en el área de Literatura –y sin duda dominando un campo que entonces legitiman–, allí investigar supone construir una lectura. La teoría literaria, la filosofía, las ciencias sociales serán las proveedoras de nociones, conceptos o procedimientos, máquinas de leer que se ponen en juego en el análisis de una cierta obra literaria, perfectamente delimitada para justificar un cierto campo empírico. En esos casos, construir una lectura consiste en –munidos de esas máquinas de leer– fundamentar una lectura que se sostenga en sí misma, que dialogue o eche luz sobre otros objetos de análisis (del mismo autor, del mismo género, entre otras opciones), que promueva una forma de leer el recorte elegido y quizás, si la idea es productiva, que habilite a leer otros objetos emparentados o similares.

En el ejemplo de la maestría que comienzo a comentar, la lectura se realiza sobre el propio texto, sobre una escritura creativa –la obra teatral–, lo que no ocurre sin efectos para quien escribe o produce esa obra. Se trata de alguien, en principio, dispuesto a dejarse desacomodar, a leer algo que ya estaba allí antes aunque no lo hubiera puesto palabras, incluso cuando

media un lapso de tiempo entre la escritura y la lectura o el análisis. Así lo expresa la tesista:

El texto dramático, en el actual paradigma de sobre-estimulación visual, debería propiciar y crear la construcción de espacios a través de la creación de dispositivos, pero no sólo en el sentido de su materialidad, sino en el sentido de vacío, grieta, fisura, “incompletud”, para que imaginar se convierta en algo posible. Este fue, en el momento de escritura, un propósito presente en la producción de *Enfermos de lo mismo*, la obra teatral que se presenta junto con esta tesis. Resulta necesario aclarar, que esta visión se ofrece como voluntad *a posteriori* de escrita la obra; esto significa que no aparece como una necesidad “consciente” a la hora de comenzar a escribir, sino que, en una visión ulterior, es posible observar que esta “preocupación”, se ofrece como faro en el camino que la escritura va siguiendo. (Laura C., 2014, tesis inédita).

Aparece, sin duda, una conciencia que permite distinguir miradas o visiones, miradas que son preocupaciones o motivaciones para la escritura, que la desencadenan, y que cambian –o se leen desde otra perspectiva– en la instancia de lectura y análisis. Aquí resulta interesante una idea que aporta el escritor argentino César Aira, en su ensayo “El tema y su ensayo” (Aira, 2001). En ese artículo contrasta la escritura de una novela con la escritura de un ensayo. El autor sostiene que, en este último, el tema se define antes de iniciar la escritura; en cambio, en la novela, el escritor lo descubre o lo devela *a posteriori* o una vez finalizada la escritura. Su idea es polémica y probablemente discutible –muchos podrían decir que no es generalizable una tal afirmación–; sin embargo, la retomo en esta ocasión pues ubica el reconocimiento de un cierto tema por parte de un autor, distinguiendo una escritura creativa –la de la novela– de una escritura ensayística.

En el ejemplo que vengo comentando, ¿no sería éste un caso particular en el que el tema –si bien se sospecha, inquieta o preocupa antes de la escri-

tura de la obra dramática— se termina develando o precisando en forma posterior durante la instancia de escritura de la investigación? Si cualquier investigación —y aquí abro el lente a investigaciones diversas, no necesariamente del campo de las artes— permite develar algo que al inicio se desconocía, en estos casos, en la medida en que el objeto de investigación es de la misma autoría, ¿no supone develar algo de sí? ¿No está en juego cierta forma de la subjetividad estrechamente emparentada —si no constitutiva— con la producción artística? Pregunta arriesgada, si se quiere; por de pronto nos obliga a pensar en las formas de acompañamiento que estas investigaciones demandan, por cuanto el ejercicio de seguir los pasos de un tesista o un investigador requieren no perder de vista un delicado y amoroso sostén.

El segundo ejemplo que me gustaría compartir con ustedes es el de Lorena D. Una vez escrita la obra dramática *Retorno*, Lorena decide investigar el silencio como recurso dramaturgico. Su planteo se desencadena a partir de un grupo de trabajo específico, el denominado “La Casa del Silencio”. Se trata de una compañía teatral colombiana, especializada en la investigación del lenguaje gestual. La dificultad con la que se encuentran los integrantes de ese grupo es contar con textos dramáticos que puedan enmarcarse en el teatro del silencio, dificultad que salvan reescribiendo o adaptando textos originales —en su mayoría, obras clásicas— a un lenguaje compatible con el propósito del grupo. La investigación, entonces, se centró en analizar el silencio como recurso dramaturgico en la obra de tres autores: Samuel Beckett, Federico García Lorca y Harold Pinter. La elección de los autores, claro está, estuvo signada por los estudios realizados durante la maestría y consistió en una etapa similar a la que al inicio describía, esto es, cuando un investigador se centra en el análisis literario de las producciones de otros autores.

Una vez sistematizados los procedimientos hallados, procedimientos en los que el silencio operara de alguna forma, la segunda etapa consistió en la reescritura de una escena de la propia obra, empleando esos procedimientos en forma sucesiva, como si fueran filtros. Y ya entonces realizada esa reescritura de una escena y analizados los procedimientos

empleados en virtud de sus potencialidades, se emprendió la reescritura completa de su texto dramático, sumando además el empleo de otros recursos, como ciertas figuras retóricas que pusieran en juego estrategias vinculadas al silencio (la elipsis, por ejemplo).

Investigar, en este segundo caso, se sobreimpuso con la tarea de escribir y reescribir la obra. Podríamos decir que la escritura creativa formaba parte de la investigación misma. ¿Cómo dar cuenta de ese proceso? ¿Cómo registrar esa experiencia de escritura mientras se estaba realizando? El cuaderno de bitácora se instaló como un instrumento válido para dar cuenta de la reescritura, permitiendo dejar un registro narrativo de los cambios y comentarios mientras la autora reescribía su obra a la luz de los procedimientos analizados, de manera tal que ese registro pudiera ser analizado a posteriori, para dar cuenta de ellos en la tesis.

Se trataba, además, de una tesis que demandaba otra forma de organización, otra estructura. Por un lado, respetando las pautas originales, comprendería la obra de teatro original y la investigación o tesis en sentido estricto, las dos partes exigidas que comenté al inicio. Pero sumaba, también, un cuaderno de reescritura o cuaderno de bitácora, que había acompañado la reescritura y la obra finalmente reescrita.

Si en el caso anterior, en el primer ejemplo que relataba, la pregunta por la investigación apuntaba a pensar cómo el investigador/a lee su propio proceso creativo, cómo construye una lectura a partir de una escritura creativa propia, en este segundo ejemplo tenemos un investigador/a que lee y escribe, a la vez, que lee su obra, investiga y, según los resultados obtenidos en esa investigación, atraviesa una segunda escritura creativa en un proceso del que, se espera, pueda dar cuenta, pueda relatar, analizar y validar para su exposición a otros.

Disponíamos, claro, del cuaderno de bitácora, que podría entonces presentarse como instrumento de investigación en tanto habilita ese dar cuenta de los comentarios a través de un análisis. Ahora bien, para completar esa lectura –la del cuaderno de bitácora– precisábamos de algún

marco teórico que permitiera su análisis, aportes que echaran luz sobre esos apuntes, narrados a la manera de un registro.

En el campo de la escritura, los modelos más difundidos y habituales son los conocidos como modelos cognitivos de escritura, modelos diseñados por Hayes y Flowers, hace ya algunas décadas que, a los fines de la tarea, resultaban limitados. Muy brevemente, se trata de modelos que dan cuenta de los procesos y subprocesos que atraviesan los escritores expertos, analizados y comentados con el objetivo de enseñar a los escritores aprendices cómo optimizar esos procesos, cómo reconocerlos y cómo operar con ellos. Sin embargo, en la medida en que se trataba de los modelos disponibles, partimos de allí.

Los modelos antes mencionados consideran los procesos de planificación, escritura y revisión, como momentos recursivos que suceden no en forma lineal, sino que interrumpen un proceso, se reiteran, vuelven a ponerse en funcionamiento. En lo que hace al proceso de revisión –un momento que nos interesaba particularmente en tanto se trataba de analizar la reescritura de la obra dramática– distinguen una instancia de valoración del texto que se está revisando y una instancia de corrección o reescritura propiamente dicha. Considerando la reescritura como tarea central en la investigación que venimos comentando, fue ese proceso el que se complejizó por parte de la tesista. Abordado el modelo como modo de leer su propio cuaderno de bitácora, la revisión se distinguió en tres subprocesos: a) “explorar y consolidar” fue la denominación elegida para referir el momento de exploración de los recursos relativos al silencio; b) “expresar y desarrollar”, en relación con la experimentación de procedimientos diversos al modo de filtros para la escritura; c) “redactar y volver a generar”, para referir la revisión global del texto.

Lo que me interesa destacar en este aspecto del relato es la elección de un instrumento nuevo –el cuaderno de bitácora– que demandaba a su vez una complejización teórica en relación con los modelos o marcos existentes para leer y analizar ese proceso, en el marco de una tesis que –como comentaba antes– se estructuraba de manera singular, una tesis que in-

tegraba la escritura creativa –la reescritura de la obra– dentro del proceso de investigación en sí mismo.

De cómo avanzar en las investigaciones en artes

Presentar estos dos casos, sus breves relatos y las preguntas que se derivaron durante su realización tiene como propósito pensar nuevas formas de indagación de los procesos creativos.

En principio, me parece necesario distinguir las investigaciones en artes que eligen o recortan un objeto de análisis de una autoría distinta al investigador de aquellas investigaciones en las que se indaga la propia producción artística. En el primer caso, probablemente, nos encontramos con un campo de investigaciones que tiene ya una larga historia y cada uno, en su área específica, reconocerá incluso tradiciones, estilos, formas de investigar predominantes. En el segundo caso, se trata de investigaciones en las que habría que recuperar **el proceso creativo** de esas producciones. Nos encontramos aquí con investigadores que realizan producciones artísticas y de las que pueden dar cuenta teóricamente, en el marco de carreras que promueven, dicho sea de paso, esas producciones. De ahí la importancia de sistematizar o, al menos, empezar a pensar en estrategias orientadas a guiar, potenciar y acompañar a los estudiantes. Para el caso específico del campo literario, esto supone repensar el lugar de las investigaciones en Literatura y el de las investigaciones en los procesos creativos de escritura, en contextos académicos, universitarios, de grado o de posgrado.

Atendiendo, entonces, a la investigación en procesos creativos, no sería posible obviar lo central de la autoría: un estudiante que produce un cierto objeto artístico en el marco de una carrera; un investigador que da cuenta del proceso de producción de ese objeto en una tesina, una tesis.

Lejos de obviarlo o deslindarlo⁵, creo que es conveniente hacerlo jugar. Esto implica ser consciente, para el estudiante y/o para el investigador, de miradas desde **el rol de autor** distintas a miradas desde **el rol de investigador**; deslindar miradas sobre el proceso creativo de miradas sobre el producto realizado. Un cruce que, exhibido y puesto en funcionamiento, evita solapamientos que descuiden o confundan los roles, permite echar luz sobre distintos aspectos, complejiza a la vez que enriquece.

Otra cuestión –que en parte se desprende de estos relatos y en parte obedece a varias charlas y ponencias que pude escuchar durante el día de hoy– es poner sobre la mesa y discutir si hay –si observamos o descubrimos que existen– **modos de investigación** en algún arte que sirvan a otros campos artísticos. Esta distinción anterior entre la investigación centrada en un producto artístico y la investigación centrada en un proceso creativo es un punto de partida.

Si nos centramos en las investigaciones orientadas a analizar o indagar en los procesos creativos, sin duda, compartimos **momentos o instancias del proceso similares o hermanas**, más allá de que se concreten con materiales, recursos, procedimientos o lenguajes específicos para cada arte. Así, podríamos pensar en instancias centradas en la generación de ideas, propósitos u objetivos que desencadenan un cierto proyecto artístico, de instancias centradas en la planificación, otras en la producción propia-

⁵ En relación con ese deslinde de la mirada, me gustaría agregar una breve anécdota, relativa a mi investigación realizada para el doctorado. Dicha investigación supuso una indagación en los talleres virtuales de escritura. Para eso, consideré una cohorte de un curso de posgrado del cual era tutora. Los talleres consistían en un espacio de escritura ficcional, destinados a docentes. Para conformar el campo empírico que se constituyó como objeto de análisis, consideré los seis grupos que la cohorte comprendía, cada grupo de unos 25/30 participantes. En ocasión de presentar un plan de tesis, se me objetó que debía descartar para el análisis dos grupos en los que había desempeñado el rol de tutora. La defensa de una perspectiva émica fue el argumento que debía atenderse y, dada la necesidad de encauzar la investigación, así lo hice, reservando el análisis a los restantes cuatro grupos. Sin embargo, sería mentiroso decir que tal investigación obvió mi mirada como docente/ tutora. Por el contrario, tal mirada potenció y fue productiva para complementar la mirada como investigadora. En los hechos, diría que me resultaba artificial un deslinde como el que se me solicitaba y, en cambio, aprovecharlo, redundó en una mirada más compleja y enriquecida del objeto de análisis.

mente dicha (sea ésta la escritura, la ejecución, la actuación, la confección), instancias en la revisión, ajustes, que pueden asumir mayores o menores complejidades (tal, por ejemplo, la que comentaba en el segundo de los casos).

¿Cómo se desencadena un proceso creativo? ¿Qué lo promueve, lo estimula? ¿Qué estrategias ponemos en juego –los docentes o los investigadores– para aumentar la productividad, para estimular a los estudiantes? ¿De qué recursos o procedimientos disponemos? Como les decía recién, en varias de las charlas que hoy escuché, resonaron palabras, nociones o conceptos que sentía como propios –en mi caso, pensando en las formas de promover la creatividad en la escritura en el espacio de los talleres– y a la vez reconocía la especificidad de un lenguaje o de un arte claramente otro.

Junto con esas instancias, sería deseable poner sobre la mesa y compartir **los instrumentos de investigación** de que disponemos de manera de profundizar o complejizar los usos que en cada arte se realizan, con el aporte de la mirada de otros campos. **El cuaderno de bitácora**, como instrumento que habilita el registro de los momentos, comentarios, ideas, avances y retrocesos de un cierto proceso creativo, permitiendo leer, en forma posterior, cómo se transitó ese proceso es uno de ellos. Y si bien resulta prometedor comenzar a encontrar tales herramientas en común, a la vez, se vuelve imprescindible disponer de **marcos teóricos que nos permitan leer los registros** obtenidos a través de esos instrumentos. ¿Qué información se espera obtener de la lectura? ¿Es suficiente con identificar momentos/ instancias/ procesos o subprocesos por los que un investigador atraviesa durante la creación de cierta obra? Si pensáramos en instancias que contribuyen a desencadenar, a generar, a potenciar modos de desbloquear el proceso creativo sería un inicio. Luego, sería posible identificar instancias que contribuyen a planificar, a organizar tareas, materiales, recursos, procedimientos; o estrategias que permiten potenciar la creatividad. Baste a modo de ejemplo pensar cómo opera la restricción en la escritura (Cano y Vottero, 2018), una vía que, si bien con-

siderada para el desarrollo de consignas de escritura, de seguro puede incorporarse en otras investigaciones artísticas.

Se trataría, entonces, de diseñar y construir espacios más específicos y propios de los diversos campos artísticos, que permitan sistematizar estrategias de investigación para potenciar los procesos creativos, que den cuenta de esos procesos, con instrumentos y marcos, teorías y/o conceptos diseñados desde el interior de esas investigaciones y compartidos transversalmente entre las artes. A eso, justamente, es a lo que me refiero cuando digo pensar el arte desde el arte.

Bibliografía

Aira, César (2001). "El ensayo y su tema". En: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias* (9), 8-16. Universidad Nacional de Rosario: Argentina.

Cano, Fernanda y Vottero, Beatriz (2018). *La escritura en taller. De Grafein a las aulas*. Goya: Arandú Ediciones.

Córdoba, Laura (2014). *Arquitectura de la imaginación*. Tesis final de Maestría, Maestría en Dramaturgia, Universidad Nacional de las Artes (UNA) (tesis inédita).

Díaz Sánchez, Lorena (2016). *Variaciones del silencio: un estudio del silencio como recurso dramático*. Tesis final de Maestría, Maestría en Dramaturgia, Universidad Nacional de las Artes (UNA) (tesis inédita).

SUMARIO MESA I

Interrogar (el)(los) dispositivo(s). Reflexiones sobre regímenes escópicos

Cuerpo/dispositivo: Una relación en la construcción de imágenes y su intimidad revelada 27

Curatitoli, María Constanza | coticuratitoli@gmail.com

“Nuevos regímenes escópicos. Las tecno-miradas y la redistribución del control” 39

María Elena Ferreyra | elena.ferreyra@yahoo.com.ar

Regímenes visivos en la internet in-visible. Exploración en la deep web 57

Lepori, Esteban; Valinotti, Lucrecia y Galasso, Cecilia |
tebilepori@gmail.com, lucreciavalinotti@gmail.com,
ceciliagalasso@hotmail.com

Cuerpo/dispositivo: Una relación en la construcción de imágenes y su intimidad revelada

Curatitoli, María Constanza*

* Licenciada en Cine y Tv; Doctoranda en Artes (FA – UNC); Becaria SECyT – UNC. Integrante del equipo de investigación Travesías por la audiovisualidad de Córdoba: El espacio y los espacios (2010-2020)- SECyT-UNC. Adscripta a la Cátedra “Seminario de Investigación Aplicada” (FA - UNC). Productora del Festival Internacional de Animación de Córdoba ANIMA; Miembro del Comité Organizador del Foro Académico Internacional de Animación de Córdoba - FAIA; Miembro de la Red Latinoamericana de Estudios de Animación “Sur a Sur”.

Resumen

El desarrollo de nuevas tecnologías, con su consecuente relativa democratización al acceso de dispositivos que permitan registro de imagen y sonido, genera un caudal de contenidos audiovisuales que corren de eje la posición de la cámara respecto al ojo del artista creador-sujeto que encuadra. Durante los últimos quince años, se percibe una transición morfológica de los dispositivos de registro, en donde la cámara toma cierto carácter de liviandad, permitiendo apropiar(se) de la misma como una extensión del cuerpo. De esto se desprende, por un lado, una posibilidad de desplazamiento de la mirada en tanto no es solo el ojo quien observa: es el cuerpo todo quien registra. Por otra parte, se generan nuevas relaciones vinculares y tensiones con la imagen creada: una curiosidad por la imagen (querer registrarlo todo) y una intimidad revelada en la imagen (mostrarlo todo). Es intención de este trabajo, preguntarse acerca de las relaciones entre cuerpo/dispositivo, y los resultados que de ello devienen, basándose en un acercamiento a la experiencia de producción y consumo de estos registros.

Palabras clave: Cuerpo; Dispositivo; Imágenes; Mirada

*“Me pregunto cómo recuerdan las personas que no filman,
que no fotografían, que no graban en video,
como hace la humanidad para recordar...”*

SANS SOLEIL – CHRIS MARKER

Pensar en imágenes, no necesariamente nos remite a pensar en cine. Pensar en términos *audiovisuales*, tampoco. Si escribimos en el buscador de Google “¿cuántos celulares hay en el mundo?”, automáticamente la búsqueda arroja resultados abrumadores: de casi 7.5 mil millones de habitantes en el planeta, se estima para 2019 un total de 6.1 mil millones de personas conectadas a internet desde un Smartphone, es decir, casi un 70% de la población mundial. ¿Y que implica hablar de poseer un Smartphone? Tener una cámara de foto/video en nuestro poder; a eso debemos sumarle otros dispositivos de registro (cámaras digitales automáticas y *amateurs*, cámaras digitales profesionales, grabadoras de sonido, cámaras subacuáticas y/o adaptadas para deportes extremos). Es decir que, a menos de 125 años de la primera proyección cinematográfica de los hermanos Lumière, aquel 28 de diciembre de 1895 en el Salón indien du Grand Café de París, casi un 70% de la población mundial tiene acceso a una cámara; puede registrar y perpetuar sus acciones cotidianas o su visión poética del mundo, puede difundirlas a través de múltiples plataformas virtuales y redes sociales, o puede sólo reservarlas para sí mismo o para un círculo íntimo, *confinadas a una domesticidad pasiva* (Russo, 2016:200). Y si bien podemos intuir que el mayor porcentaje de estas prácticas no persigue finalidades artísticas, esta lógica de producción y recepción de imágenes nos sitúa en un tiempo y espacio que nos obliga a detenernos a reflexionar sobre (el devenir de) ellas.

¿De dónde vienen y a dónde irán las imágenes del/sobre el mundo? Este trabajo se inicia como un cúmulo de preguntas que no persiguen una respuesta acabada, pero al menos intentan convertir esas preguntas en pequeñas afirmaciones o certezas, en búsquedas concretas de nociones para abordar el fenómeno con el fin de materializar en *terminología* el momento poético del pensamiento (Agamben, 2011:249). Mediante la indagación

de referentes teóricos contemporáneos que han vislumbrado con exquisita precisión y lucidez las problemáticas en torno al cine y la experiencia filmica, los dispositivos, y con ello su relación con la memoria, preguntarse por la(s) imagen(es) y las poéticas que en ella habitan, puede implicar salir de la comodidad de un cuadro con márgenes distinguibles -la pantalla cinematográfica- para pensar y repensar los nuevos contornos, las voluntades y decisiones tanto creativas como espectatoriales.

En primer lugar, para dar orden a esta simultaneidad de inquietudes surgidas e imágenes que las grafican, partiremos del interrogante sobre la relación entre la posición de la cámara respecto al ojo del *artista creador-sujeto que encuadra* y las nuevas prácticas de consumo y recepción de imágenes que de ello deviene.

La visión del cine desde la Teoría del Dispositivo encuentra, en un primer movimiento, una concepción sobre el cine clásico en tanto institución operativizante y normalizadora de las prácticas de narración y producción de imágenes hegemónicas. En la época del cine clásico, la experiencia era atravesada por la técnica, por la crítica, por la relación no del sujeto empírico (que efectivamente estaba en una sala, con otros espectadores) sino del espectador supuesto, que el filme desea. Se constituye un dispositivo institucionalizado de donación-administración de puntos de vista, donde el sujeto de la mirada no cumple con un programa escogido (Xavier, 2008: 236-243).

Los registros audiovisuales *disidentes* posicionados desde esos márgenes, con una fuerte impronta de rescatar los procesos subjetivos de apropiación de las imágenes y el mundo que cabe en ellas, recuperan la experiencia del autor y la creación, a la vez que la correspondencia de un espectador que no simplemente asiste, sino que responde y corresponde y acciona.

La noción de *experiencia filmica* planteada por Francesco Casetti permite, en primera instancia, entender-nos como sujetos sensibles, capaces de exponernos a algo que nos sorprende, al tiempo que reelaboramos dicha exposición en un conocimiento y competencia frente a las cosas. Esto refiere

a mucho más que a la recepción, interpretación o consumo de películas; implica reconocernos expuestos y sensibles para redefinirnos y redefinir nuestro entorno (Casetti, 2009:56). La experiencia filmica nos permite entender las implicancias históricas de nuestras prácticas respecto al audiovisual y sus formas: ¿Qué significa mirar una película? ¿Cuándo podemos decir que lo hemos hecho? (Casetti, 2009:57). La apertura a las múltiples subjetividades presentes en pantalla a partir del cine moderno, destruye las comodidades del espectador de sala de cine, expandiendo fronteras, diluyendo márgenes y territorios. La *experiencia filmica* se individualiza y complejiza: se multiplican los registros, los dispositivos, y con ello las subjetividades. Lo filmico de la experiencia también se piensa desde lo electrónico y lo digital (Russo, 2016:200), y las cualidades del sujeto espectador se problematizan. La pregunta sobre como reconocer una película, puede convertirse en cómo distinguimos un registro audiovisual de carácter cinematográfico-poético, de un registro masivo, ligero y automatizado por las facilidades de los nuevos dispositivos, como una respuesta (posiblemente esperada) a un mundo que nos ofrece un caudal de recursos para consumo y tal fin.

Ante este peligro que supone el “estancamiento” de la producción de imágenes cinematográficas, podemos afirmar que se trata más bien de una necesidad continua de *reinención*, en un territorio por momentos hostil, donde la multiplicidad de plataformas y experiencias multimediales supone reubicar las posiciones dentro del juego, tanto para el sujeto creador como para el sujeto receptor. Debido a la revolución tecnológica, pero también por un nuevo escenario cultural con el que el cine debe (inter)actuar, una película puede ser vista a través de diferentes plataformas o situaciones. En términos de Casetti, *existe la necesidad de expresividad: la identidad de los sujetos sociales depende cada vez más de la forma en que pueden poner esto en juego*. Sin embargo, la producción de imágenes toda en general, forma parte del juego de expansión de estos límites de visibilidad. Como sostiene el autor, *existe una necesidad de relacionalidad: los sujetos sociales son cada vez menos parte de redes sociales preestablecidas, por lo tanto, deben construir las suyas propias*. Esta construcción del propio universo audiovisual, deposita en el

sujeto receptor espectador ciertas facultades que implican una exposición frente a la imagen. Continuando con Casetti, cuando sostiene que *elegir una película es, cada vez más, una declaración de pertenencia*, podemos pensar en las prácticas de consumo que devienen individuales, que permiten plataformas virtuales como Youtube, Vimeo, IGTV, y las on demand como Netflix o Mubi. En estos espacios, todo parece ser control del espectador: contenidos, formatos, calidad de definición, idiomas y subtítulos, etc. La experiencia fílmica muta de un carácter de expectación a uno de asistencia y apropiación. Cabe de todos modos, cuestionarse acerca de las bondades de esta nueva libertad otorgada: ¿son verdaderamente nuestros deseos e intereses satisfechos? La oferta y diversidad puertas adentro, -a modo de un catálogo controlado, por cierto- reproduce en la esfera doméstica una noción de imagen cómoda, al alcance de un click. Una experiencia mercantil que juega a diversa, pero bajo un patrón estético y estilístico que uniforma las voluntades y decisiones espectatoriales. Puede suponerse que la potencialidad de las nuevas prácticas no radica tanto en su faceta receptora, como si en la de producción de contenidos; entrando aquí en juego un elemento físico que se encuentra a disposición, como se mencionaba al comienzo de este texto, de casi el 70% de la población: la cámara y el consecuente acceso al registro continuo de imágenes. Siendo testigos de estas dimensiones tan faraónicas, nos cabe pensar en la complejidad que comienza a adquirir la experiencia fílmica en tanto incorpora un sinfín de procesos de subjetivación (Agamben, 2011:258). Las nuevas prácticas implican una exposición del sujeto a la imagen misma. En su texto “Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual”, Eduardo Russo sostiene que

Los procesos hablan de una conmutación de los polos: realizadores y espectadores ya no considerados como entidades opuestas y homogéneas, sino signados por un potencial de diversidad, una capacidad de transformación, tanto de las imágenes que nos rodean como de ellos mismos en tanto sujetos. (2016:210)

Las transformaciones tecnológicas en los últimos 15 años, permitieron despuntar las capacidades creativas de los sujetos y su mirada sobre el mundo a través de imágenes y sonidos: cámaras digitales pocket, cámaras semiprofesionales a un costo relativamente accesible y dispositivos de registro sonoro portátiles permiten llevar al ámbito cotidiano una experiencia creativa que encuentra además, en las plataformas virtuales y redes sociales, su espacio de visibilidad y perpetuación.

Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, se pregunta así mismo sobre donde radica su fascinación por una u otra fotografía: la pregunta (y el deseo en torno a ella) es ontológica; no valora específicamente la técnica, las condiciones de su producción, su estilo, o las dicotomías empíricas (profesional/aficionado), retóricas (paisajes/objetos/cuerpos), sino que la pregunta es por la imagen en sí misma. Si bien debemos tener en cuenta que el autor refiere a la imagen fija, deja en claro que su gusto por la imagen fija está por encima del cine, aunque nunca llegó a separarlos. Con lo cual, estos interrogantes pueden trasladarse a las imágenes en movimiento en tanto son pensadas como una prueba de *lo que ha sido y únicamente ha tenido lugar una sola vez*, lo que resulta un doble de la realidad.

El ojo del sujeto -antes receptor- comienza a revelar en imágenes su mundo privado, esa zona del espacio y el tiempo en donde (aún) no es imagen ni objeto (Barthes, 2016:44). ¿Cómo nos posicionamos ante tantas imágenes? En principio, podemos sostener que no estamos preparados para poder dar cuenta de todas ellas, ni todas ellas nos despertaran aunque sea los más mínimos interrogantes. Es innegable que la pregunta atraviesa imágenes que de una u otra forma han pasado por el filtro de nuestra cultura. Cuando sobre las imágenes podemos sentir algún afecto, que permita un cierto interés sobre ellas, el autor encuentra el *studium*, que viene a perturbarse e intensificarse cuando entra en juego el *punctum*: eso que en una foto además, nos punza, nos provoca, despunta o lastima.

Nuestra existencia en este mundo se conjuga con una triple operación de nuestros cuerpos respecto a las imágenes: jugamos el rol de *operator* y *spectator*, al tiempo que, por momentos, oficiamos de *spectrum* (Barthes,

2016:35): es decir producimos, recibimos imágenes y muchas veces ponemos el cuerpo en ellas (para otros, sin saberlo, o para nosotros mismos).

A medida que los cuerpos comienzan a jugar múltiples funciones, los dispositivos transmutan morfológicamente, se multiplican, ofreciendo nuevas posibilidades de registro y con ello nuevas y más posibilidades de expresión. Los teléfonos móviles se transforman en una extensión de nuestro cuerpo, disponibles desde que abrimos los ojos para registrar nuestro universo. Nuestros cuerpos se apropian de las pantallas, la cámara en/sobre el cuerpo tiene el propio peso del mismo, y sus imágenes así lo reflejan. El *yo* ocupa el espacio, el *yo* se transforma en espacio (Catala, 2014:154), campo para el desarrollo de las acciones. La relación entre el cuerpo y dispositivo deviene en intimidad, el sujeto comienza a configurarse como objeto fílmico. Las cámaras subacuáticas y adaptadas para deportes extremos nos instan a registrar espacios del mundo que el ojo humano per se no sería capaz de hacerlo: diminutos dispositivos (en muchos casos sin visor para previsualizar el encuadre) con una amplia gama de *grips* para adaptarse a distintas partes del cuerpo (tórax, cabeza, muñecas), desplazan el poder de la mirada, siendo el cuerpo todo quien registra. Aquí cabe preguntarse si el resultado de estos registros¹ dan cuenta de las capacidades de un sujeto creador, de la mecanicidad de un dispositivo, o de la espectacularización de la experiencia del cuerpo. En una experiencia intensificada, las imágenes corren por delante de los cuerpos que las vivencian en carne propia, y las plataformas virtuales (Youtube, Vimeo, Instagram) se abren como ventana para que todo lo registrado sea mostrado. Se percibe un cierto carácter de *curiosidad* por la imagen (querer registrarlo todo) y una *intimidad revelada* en la imagen (mostrarlo todo). La multiplicidad deviene en masividad, y esa masividad en una liviandad de la imagen si no se la piensa bajo términos poéticos.

Ante esta masividad abrumadora, es necesario distinguir o vislumbrar ciertas características, y poner el foco en preguntas que nos permitan seguir distinguiendo los rasgos o intencionalidades de carácter expresivo en

1 Para ejemplos de estas experiencias audiovisuales puede visitarse el sitio oficial de GoPro en Youtube: <https://www.youtube.com/user/GoProCamera>

las imágenes: será esta la única manera en que la especificidad de la imagen cinematográfica no se diluya. La pregunta no está dirigida a los discursos autorales y los formatos tradicionales, sino al devenir de los contenidos generados y visibilizados desde la esfera privada a través de estas instancias antes mencionadas.

Atender retrospectivamente un recuerdo. Remontar, rescatar y resignificar la imagen, su existencia y re-existencia. Sobre este ejercicio de pensamiento, resulta interesante acercarse a la experiencia de films como *Life in a Day* (Kevin Macdonald, 2011), donde se invita a personas de todo el mundo a enviar material audiovisual registrando lo que para ellos sucedía el día 24 de julio de 2010, respondiendo a tres preguntas: ¿Qué amas? ¿A qué le temes? ¿Qué hay en tu bolsillo / cartera? Como resultado, 80.000 personas de aproximadamente 192 países enviaron material sobre sus vidas y su visión del mundo. Se recibieron 4.500 horas de material, que dieron cuenta sobre lo que significó estar vivo aquel 24 de julio. Luego de un arduo proceso de montaje, se estrena a través de Youtube2 el largometraje, de 95 minutos de duración. Las preguntas disparadoras de la consigna, parecen querer combatir el automatismo en el registro indiscriminado de imágenes; ante la rapidez e inmediatez que suponen estas prácticas, ¿Qué queremos mostrar? ¿Qué nos inquieta?

Años más tarde, el proyecto se replica en otros países: Reino Unido, Italia, Francia, Japón, Israel, Alemania y España convocan al público a revelar su mundo privado e inmortalizar, bajo cualquier soporte de registro digital, lo que sucedía en sus vidas un determinado día. En España, el proyecto es dirigido por Isabel Coixet quien, en una entrevista sobre el proceso del film, asevera que *lo que prima es lo que está delante del objetivo, no la herramienta (...) hay cosas torpemente rodadas pero tan poderosas*3.

El poderío de lo que sucede frente a cámara, independientemente de su modalidad de registro o la intencionalidad autoral o creativa en su acto,

2 Película completa *Life in a day* https://www.youtube.com/watch?v=JaFVr_cJJIY

3 Entrevista a Isabel Coixet <https://www.youtube.com/watch?v=9VhZWg1ndaE>

se evidencia también en la serie web uruguaya *Tiranos Temblada*: una serie de capítulos de aproximadamente 12 minutos de duración, emitidos originalmente con frecuencia semanal, y luego en forma esporádica, que reúne todos los acontecimientos de la última semana (o temporada, según su frecuencia) que hayan sido subidos a Youtube y que hagan referencia alguna a Uruguay. Mediante el montaje de esos fragmentos, en primera instancia aislados, discontinuados y amateurs y con un relato en *off* descriptivo y poético, la serie saca a la luz historias comunes, de personas comunes, resignificando bajo una mirada sensible el carácter de liviandad y masividad con que ciertos contenidos son registrados y difundidos para formar parte de un ideal de unidad que inmortaliza prácticas y vivencias experimentadas dentro de una geografía. Jóvenes surfeando una calle inundada tras una tormenta, mascotas viajando en moto, juegos en una plaza que se mueven solos, abuelas que descubren Snapchat o aprenden un nuevo punto de tejido a crochet gracias a un tutorial de YouTube o fenómenos climáticos curiosos, forman parte de la sucesión de hechos uruguayos. Detener la atención en las pequeñas acciones; revalorizar la lectura curiosa sobre el mundo que puede tener un registro efímero, casi azaroso de lo cotidiano; constituir a partir de ello sentidos, materializar una mirada sobre la memoria colectiva desde las memorias individuales.

Fotografiar, registrar imágenes en movimiento para demostrar lo que significó estar vivo. La fotografía es aquello-que-ha-sido, y es quizás en la relación con la muerte donde radica su poderío. Pensar la imagen como esa instancia posterior al momento en que hubo vida, lo que queda después de la experiencia. ¿A dónde irán las imágenes del mundo? ¿cómo se constituirá la memoria de este continuo presente dentro de un tiempo futuro? ¿puede lo efímero de estos registros inmortalizar las experiencias individuales y colectivas? Considerando la heterogeneidad, multiplicidad, levedad, ruptura y no linealidad de las imágenes, podemos estar seguros que el recorrido por ellas escapará a la secuencialidad lineal de un posible relato, y que el abordaje estará ligado a una noción laberíntica y dinámica

donde una red de posibles caminos nos abran a la experiencia de los juegos de memoria.

Bibliografía de referencia

AGAMBEN, Giorgio (2007) - *Qu'es-ce qu'un dispositif?* Rivages Poche/Petite Bibliotheque. Paris.

BARTHES, Roland (2015) – *El grano de la voz : Entrevistas 1962-1980*. 1° ed. Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores.

_____ (2016) – *La cámara lúcida : nota sobre la fotografía*. 1° ed. 12° reimp. Buenos Aires. Paidós.

CASSETTI, Francesco (2009) - *Filmic Experience en Screen*, Volume 50, Issue 1.

CATALA, Josep M. (2014) – *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne y Godard*. Universidad de Valencia.

FAROCKI, Harun (2013) *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto (2014) - *Chris Marker: La mirada de Orfeo* en Revista NEUTRAL. Edición # 4 | 07.14 <https://revistaneutral.wordpress.com/>

RUSSO, Eduardo (2010), *Laberintos de la memoria, cartografías del presente. Recorrido y Rizoma en C. Marker*, en Yoel Gerardo y Figliola Alejandra (Coord.) *Bordes y Texturas Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires. UNGS.

_____ (2016) - *Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual* en Cuaderno 56 - Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Año 16, Número 56, Marzo 2016. Universidad de Palermo. Buenos Aires.

XAVIER, Ismail (2008) - *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires. Ed. Manantial.

Videofilmografía abordada

Canal oficial GoPro: <https://www.youtube.com/user/GoProCamera>

Life in a day (2011) Dir. Kevin Macdonald - Película completa https://www.youtube.com/watch?v=JaFVr_cJJIY

Isabel Coixet – Entrevista sobre *Spain in a day* <https://www.youtube.com/watch?v=9VhZWg1ndaE>

Tiranos Temblad: <https://www.youtube.com/user/TiranosTembladTV>

“Nuevos regímenes escópicos. Las tecno-miradas y la redistribución del control”

María Elena Ferreyra*

* Doctora en Estudios Sociales de América Latina, mención en Comunicación y Cultura, (CEA-UNC), Magíster en Sociosemiótica (CEA-UNC) y Licenciada en Comunicación Social (FCC-UNC). Es docente investigadora Categoría III, en el Sistema Nacional de Incentivos, investiga y dirige equipos abocados al estudio de los lenguajes audiovisuales documentales y de no ficción. En la actualidad dirige el proyecto “Estudios visuales y nuevos medios. Regímenes escópicos y poéticas emergentes” 2018-2020 en la UNVM. Profesora Titular por Concurso en la cátedra “Producción Televisiva II – Documental”, Facultad de Ciencias de la Comunicación. UNC y Profesora Adjunta por Concurso, en la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual, UNVM y tiene a su cargo las asignaturas “Semiótica Audiovisual” y “Taller de Apoyo al Trabajo Final de Grado” en esta carrera.

Resumen

El registro de imágenes con declarada finalidad de control se puede reconocer en diversas experiencias. Las cámaras instaladas en el espacio público, calles, edificios, aeropuertos, cajeros automáticos, ingreso a hospitales, colectivos, son innumerables en la actualidad. Cámaras en drones, en satélites, cámaras personales, cámaras. Las imágenes registradas en estos dispositivos son almacenadas y – en algunos casos- vistas por vigías y controladores. En otros casos, nadie, nunca las verá. Registros robotizados. A estos dispositivos se suman los cientos de miles de grabaciones realizadas por teléfonos inteligentes y subidos a las redes sociales e Internet. imágenes

1 Este trabajo se desarrolla en el marco del Proyecto de Investigación “Estudios visuales y nuevos medios. Regímenes escópicos y poéticas emergentes», dirigido por la Dra. María Elena Ferreyra con Aval y Subsidio del Instituto de Investigación, UNVM, 2018-2020.

resultantes de episodios violentos, delictivos, peligrosos y complejos son puestos a la luz de la opinión pública, forman parte de lo enunciable, de lo visible. Un haz de luz se escande en estos registros y el delito es visibilizado, conocido, repudiado.

En esta ponencia se trabajará sobre un corpus constituido por imágenes registradas en espacios escolares, en los que los estudiantes registran el comportamiento delictivo de los profesores. Entre la vigilancia de las cámaras de las escuelas y las filmaciones ocultas de los alumnos, se tensionan dos regímenes visivos diferenciados: la mirada como prevención y la observancia registrada como defensa.

Lo visual se instaure como dimensión prioritaria para comprender tanto la matriz generativa de las nuevas significaciones sociales, como la ejecución de un despliegue político de las miradas y de las tecno-miradas.

Se piensan estos temas desde los aportes teóricos de los Estudios visuales en autores como W.J.T. Mitchell, José Luis Brea y Nicolás Mirzoeff, entre otros.

Acerca de los mecanismos de video vigilancia urbana

El fenómeno ocurre en todo el mundo. ² En 2014 había 15 millones de cámaras de seguridad instaladas en toda China. Otra ciudad con una fuerte presencia de cámaras de seguridad es el Distrito Federal mexicano, donde hay instaladas unas 15.000 cámaras en toda la ciudad. ³ La fiebre de la vigilancia surgida en Gran Bretaña como forma de prevención contra los ataques terroristas del IRA llevaron a que en la actualidad sea el país con más cámaras por habitantes en todo el mundo. En 2015, los registros indicaban una cámara de seguridad cada 11 personas, algo así como 6 millones

² Crespo, María, "Las cámaras de seguridad se multiplican en todo el mundo" en Diario *El mundo*, 04/08/2010. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/08/04/internacional/1280938576.html>

³ "Un millón de cámaras de vigilancia" en Periódico *El Universal*, 31/01/2018. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/observatorio-nacional-ciudadano/un-millon-de-camaras-de-vigilancia>

de cámaras en el Reino Unido. 4 En la ciudad de Córdoba, la policía instaló 768 cámaras de seguridad en sus calles en 2017.

Actualmente, se venden 106 millones de cámaras de vigilancia al año en todo el mundo. Además es cada vez mayor el número de personas que portan cámaras personales ocultas en sus uniformes, desde policías hasta enfermeros. La videovigilancia es una industria en permanente desarrollo que incorpora de manera continua los avances de la tecnología. Los programas de reconocimiento facial permiten distinguir de forma nítida la identidad de la persona registrada. La denominada VideovigilanciaIP combina el denominado CCTV (Circuito Cerrado de Televisión) con las redes de comunicación IP (Internet Protocol) y permiten el monitoreo de imágenes y audios. Se suman además las cámaras denominadas ANP, que permiten el reconocimiento automático de matrículas. Sin embargo, la mayoría del material registrado por estas cámaras no puede ser visionado, ni chequeado jamás. Desde 2014 existe un sitio Insecam 5 que permite visionar más de 100 mil cámaras de seguridad en todo el mundo. Aparentemente, el sitio fue creado para concientizar a los propios dueños de las cámaras de las deficiencias en las medidas de seguridad que se toman en su instalación y seguimiento al no modificar la codificación de administración y claves de seguridad. Cualquier persona, puede observar la cámara de seguridad de otras personas, en otros países en tiempo real, sin que sea quien haya pagado para tener este servicio. El trabajo de visionado de cámaras y registros (monitoreo) por personas que se inscriben voluntariamente fue promovido por la empresa Internet-Eyes que en 2007 aparece en la Web ofreciendo este servicio/juego: “Descubra un ilícito y gane dinero”.6 Si el monitreador era testigo de un crimen y alertaba a la policía, recibía una recompensa. Desde 2016, el sistema funciona en Bra-

4 Aitor de Arriba, Coro, “Sonría, por favor, le están grabando” En Periódico *El Ibérico*, Londres, 30/07/2015. Disponible en: <https://www.eliberico.com/sonria-por-favor-le-estan-grabando/>

5 Sitio Web de la empresa Insecam: <http://www.insecam.org/en/byrating/>

6 Cuenta en LinkedIn de la empresa Internet-Eyes. <https://www.linkedin.com/company/internet-eyes-ltd> e Informe de la televisión Alemana DW sobre el funcionamiento de la empresa en Gran Bretaña en 2012. <https://www.dw.com/es/internet-eyes-vigilancia-a-trav%C3%A9s-de-redes-sociales-enlaces/av-6711337>

sil7. Un ejército de observadores rentados, están alertas a la información que emane de las cámaras de seguridad instaladas. Ya no más tantos “ojos-ciegos”.

Paul Virilio (1989) ya pronosticaba la presencia de máquinas de la visión y formas de registro de una cámara, incluso sin un sujeto humano que opere, sólo una máquina robotizada.

Este solemne adiós al hombre de detrás de la cámara, esta desaparición total de la subjetividad visual en el seno de un efecto técnico ambiente, especie de pancinema permanente, convierte, aunque lo ignoremos, a nuestros actos más corrientes en actos de cine, y el nuevo material de visión, una materia prima de la visión, impávida e indiferenciada, es menos, lo hemos visto, el fin de un arte — y no solamente del de Klier o del vídeo-arte de los años 70, hijo ilegítimo de la televisión— , que el punto límite del inexorable avance de las tecnologías de representación, de su instrumentalización militar, científica, policial, desde hace siglos. Con la intercepción de la mirada por el aparato de enfocar, asistimos a la emergencia de un mecanismo, no ya de simulación (como en las artes tradicionales), sino de sustitución, que se convertirá en el último trucaje de la ilusión cinematográfica. (1989:59)

Más adelante el urbanista y filósofo francés sostiene: “La ceguera se encuentra, pues, en el corazón del dispositivo de la próxima «máquina de visión», y la producción de una visión sin mirada ya no es en sí misma más que la reproducción de una intensa ceguera; ceguera que se convertirá en una nueva y última forma de industrialización: la industrialización de la no mirada”. (1989: 90)

Un reciente artículo de la revista National Geographic⁸ firmado por Robert Draper, actualiza mucha información referida al uso de las imágenes proporcionadas por diversas cámaras en todo el mundo. En la actualidad la

7 Publicidad Internet-Ejes en Brasil. <https://www.youtube.com/watch?v=kELjJSIoQv4>

8 Draper, Robert. 2018. “Te están vigilando. Cámaras de seguridad en ciudades” en Revista *National Geographic* Disponible en: https://www.nationalgeographic.com.es/mundo-ng/grandes-reportajes/te-estan-vigilando-camaras-seguridad-ciudades_12335/1

cantidad de cámaras satelitales que orbitan el planeta, resulta abrumadora. La empresa Planet, radicada en Estados Unidos, comenzó en 2013 a realizar fotografías aéreas. Actualmente hace orbitar **200 satélites**, 150 de los cuales, aproximadamente, son los llamados Doves («palomas»). En un día de óptimas condiciones atmosféricas, la empresa puede fotografiar absolutamente toda la superficie de la Tierra en muy buena calidad. Las imágenes son adquiridas por aseguradoras, gobiernos, grandes empresas y entregadas sin costo a Organizaciones no Gubernamentales y Fundaciones con fines benéficos. **Miles de satélites observan y fotografían el planeta desde unos 500 kilómetros de distancia. Se suman los cientos de miles de drones que circulan en los cielos a una altura de entre tres y diez mil metros de distancia, con GPS, cámaras de alta definición y estabilizadores que permiten registros de excelente calidad. En la actualidad todos los canales de televisión tienen uno –o varios- y son usados mayoritariamente por militares, fuerzas de seguridad y agencias de control, además poseen innumerables usos privados y comerciales.**

Sus impulsores consideran que las múltiples miradas de estas cámaras, generan ciudades más seguras ya sea porque disuaden a los delincuentes de cometer delitos o bien porque permiten registrar e identificar a los culpables. Además, controlar al mundo en su crecimiento, desarrollo y/o destrucción puede contribuir a las políticas que intentan evitar la deforestación, la pobreza mundial y otras formas del Apocalipsis.

Los opositores y organizaciones defensoras de los derechos civiles denuncian los riesgos de la **videovigilancia. Temen que se convierta en un instrumento de control absoluto.**

De esta manera, conviven y se yuxtaponen los regímenes panópticos de vigilancias invisibles con el presagio futurista de la ficción orweliana de 1984. Se expresa de manera continua el riesgo de que la vigilancia y el control conviertan al ciudadano en víctima concreta, a partir del registro de sus propias rutinas, hábitos y recorridos. Sociedad de control, sociedades miradas-controladas.

Las críticas por este exceso de miradas se hacen escuchar en varios espacios sociales. El activismo anti-miradas desplegado entre 2010 y 2015 en varios países europeos tales como Francia, Alemania, España, Grecia y en menor medida el Reino Unido, son un ejemplo.⁹ En Internet es posible encontrar instrucciones precisas para destruir cámaras de seguridad y las razones –ideológicas y políticas- para hacerlo¹⁰.

Por otra parte, el género *surveillance camera cinema* (cine construido con las imágenes obtenidas de una cámara de vigilancia) se destaca como un género básicamente documental y de ensayo por naturaleza.

El cineasta americano **Christopher Heron**¹¹ analiza tres filmes que se construyen a partir de las imágenes obtenidas de las cámaras de seguridad: *Der Riese* (1984) de Michael Klier, *Influenza* (2004) de Joon-ho Bong, y *Faceless* (2007) de Manu Luksch. Nuevo género, nueva estética y la certeza de que las cámaras de seguridad controlan, registran y configuran un dispositivo de las miradas inusitado. Se suman las experiencias del denominado *Video-Sniffing*, una práctica mediante la cual se extraen las imágenes que están siendo emitidas por las redes de videovigilancia y son utilizadas luego para producir videoclips y materiales artísticos diversos.¹² La mirada vigila, controla, no deja que nada pase sin ser mirado ni registrado. El mecanismo funciona indicando los momentos de tensión mayores y dando a conocer cuáles son los movimientos de los cuerpos humanos, de los autos, de los animales, de los incendios, del río y del mar.¹³

En este universo conflictivo de miradas, los teléfonos celulares, tienen su propio rol protagónico. La imagen del celular que vigila, ya no es ciega,

9 Canal Giantakos en plataforma Youtube. Publicación 16/11/2008.<https://www.youtube.com/watch?v=AVcWKGWPto8>

10 “Manual: Cómo inhabilitar cámaras de seguridad”. Sitio Regeneración, España. Publicación, 08/04/ 2014. Disponible en: <https://www.regeneracionlibertaria.org/manual-como-inhabilitar-camaras-de-seguridad>

11 Sitio oficial de la Fundación Christopher Hero: <http://theseventhart.org/video-essays/>

12 Joan Foncuberta analiza estas producciones en “Imágenes de segunda mano (y de segundo ojo)” en *La Furia de las imágenes*, Galaxia Gutenberg, 2017, pp 163-165.

13 Un completo análisis sobre los estudios de las tecnologías del control social y expansión de la video vigilancia se puede consultar en Lio, Vanesa, 2015.

tiene un sujeto vivo y activo que fotografía y graba. A ello se suma la difusión y los comentarios de esas imágenes en cientos de publicaciones en las diferentes plataformas de la Web. Un ojo que mira, ve, difunde y comenta.

Desde que en el año 2000 la empresa Sharp lanzara al mercado celulares con cámaras fotográficas, la producción de imágenes fotográficas y videos ha explotado y desde la presencia masiva de los *smartphones* que permiten una conexión con Internet, la realidad ya no es la misma. Actualmente, se difunden en Internet más de 2,5 billones de imágenes al año. Se estima que en 2020, alrededor de 6.100 millones de personas tendrán un teléfono móvil con cámara. Sólo en Argentina, se registran 40 millones de usuarios únicos de teléfonos celulares¹⁴ y en 2017 el 57% de la población total del planeta tenía un Smartphone¹⁵.

Nicholas Mirzoeff recorre las diferentes evidencias que producen las tecno-miradas: “Las redes han distribuido y expandido el campo visual (...) no es sólo que las redes nos den acceso a las imágenes, es que la imagen se relaciona con nuestra vida en la red, ya sea que estemos conectados o desconectados, y con nuestras formas de pensar y experimentar las relaciones”. (2016: 21)

Video vigilancia en las escuelas

La presencia de las cámaras de seguridad en las escuelas ha generado aún más controversia. En algunos países de la región se instalan y se celebra su instalación y en otros, en cambio, están prohibidas. En Chile, Colombia y

¹⁴ Los datos son suministrados por el estudio Mobile Regional Insights, que elabora la Mobile Marketing Association. Además según sondeos realizados por la consultora Deloitte, 91% de los encuestados en la Argentina respondió que posee un smartphone, más que México (89%), Brasil (87%) e, incluso, los Estados Unidos (82%). “Argentina es el país de la región que tiene más smartphones por habitante” En periódico Bae Negocios, 29/01/2018 .<https://www.baenegocios.com/negocios/Argentina-es-el-pais-de-la-region-que-tiene-mas-smartphones-por-habitante-20180129-0022.html>

¹⁵ Muñoz, Ramón, 2018, “El número de líneas móviles supera por primera vez a la población mundial” . Periódico *El país*, España. Disponible en: https://elpais.com/tecnologia/2018/02/27/actualidad/1519725291_071783.html

México, los artículos periodísticos desde 2007 y hasta la actualidad señalan el acuerdo y pedido a sus autoridades para que la instalación de cámaras en las escuelas sea un hecho. En la comunidad de Antofagasta, Chile, el 80 por ciento de las escuelas cuenta con cámaras de seguridad.

En Estados Unidos, en los cinco primeros meses de 2018 se registró un tiroteo por semana en las escuelas de este país.¹⁶ De allí que las medidas de seguridad que tomas en estas instituciones sean cada vez más contundentes: policías desarmados, cámaras de seguridad, edificios con control permanente, etc.

En Argentina, en 2011 el Municipio de Lomas de Zamora, exigió a las escuelas de su comunidad la instalación de estos dispositivos. Más aquí en el tiempo, el 30 de junio de 2017 y utilizando la Convención de los Derechos del niño, el juez de menores Rodríguez Morabito de La Plata dictaminó que no se instalaran en la Escuelas de la Provincia de Buenos Aires 17 cámaras de seguridad de 360°.

En otras ciudades del país, se han registrado casos similares. En Misiones, los alumnos de una escuela se negaron a ingresar luego de que la directora había hecho instalar cámaras en las aulas y los patios¹⁸. En agosto de 2017, el Colegio Nacional de Paraná, fue noticia debido a que los directivos instalaron cuatro cámaras en espacios de usos comunes como halls, galerías y patios. Los docentes manifestaron su preocupación por la medida y elevaron las quejas, afirman que lejos de ser una iniciativa que propicie mayor seguridad, está más cerca del “control social y pedagógico”.

16 “Un tiroteo por semana en las escuelas de EEUU” , *Diario El Mundo*, España, 16/02/2018. Disponible en: <https://www.elmundo.es/internacional/2018/02/16/5a85ed39e5fdead37c8b45b8.html>

17 “Está prohibido que los chicos sean filmados con cámaras en las escuelas”, Periódico *El Esquiú*, 20/09/2017. Disponible en: <https://www.lesquiui.com/policiales/2017/9/20/esta-prohibido-chicos-sean-filmados-camaras-escuelas-261136.html>

18 Asakevich, Ernesto, “Polémica en Misiones. Un colegio puso cámaras y micrófonos en las aulas y los alumnos se niegan a entrar”, *Diario Clarín*, 31/05/2017. Disponible en: https://www.clarin.com/sociedad/colegio-puso-camaras-microfonos-aulas-alumnos-niegan-entrar_0_Bk9MRHhbW.html

No es posible establecer cuántas escuelas en Argentina cuentan con cámaras de seguridad, ni en qué provincias está permitidas ni en cuáles están prohibidas. Muchas veces la legislación cambia de ciudad en ciudad. Sin embargo, las propias empresas de ventas de sistemas de video seguridad dan alguna pista. La empresa “Seguridad Viaip”¹⁹ indica que son proveedores de cámaras de seguridad de varios centros educativos tales como el Instituto de Nuestra Señora de Luján, el Colegio Integral Caballito, la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y el Jardincito Favaloro, entre otros.

Situaciones registradas por las cámaras de los estudiantes en escuelas

En el presente trabajo analizamos dos registros visivos de hechos ocurridos durante el mes de junio de 2018 en dos escuelas argentinas. Uno de ellos transcurrió en una escuela pública de Rivadavia, un pueblo ubicado en la provincia de Mendoza y el otro en una escuela pública de la localidad de Arrecifes en la provincia de Buenos Aires.

Caso 1: Situación protagonizada por el profesor Miguel Arenas. Mendoza 20. El hecho ocurrió en la Escuela Humberto Tolosa de la Localidad de Rivadavia, en Mendoza, el 25 de junio de 2018. Las imágenes difundidas muestran al docente de espaldas, primero y luego de perfil y de pie mientras insulta al alumno de 15 años, en el tercer año del secundario que está sentado en su pupitre. La acción registrada en el video dura 21 segundos y se ve al profesor Miguel Arenas, en plena clase, gritando totalmente exaltado y grita: “Está claro que estoy loco, claro que estoy loco”. Se detiene frente a un alumno y Arenas parece desafiarlo y lo toca en los brazos y en los hombros. El adolescente le dice que no lo toque y el profesor le grita: “¿Qué no te voy a tocar?, ¿qué?, ¿sos mantequita?”, mientras sigue tocándolo, hasta llegar a hacerlo en la zona genital del alumno. El video fue registrado por un compañero del alumno, quien lo compartió con sus familiares y

19 Sitio web de la empresa Seguridad Viaip: http://www.seguridadviaip.com.ar/Camaras_de_seguridad_en_Jardines_de_infantes.html

20 Imágenes del hecho. Disponibles en : https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=O-HQf7G473K0

luego llegó a las redes sociales y a los canales de televisión locales. Estas imágenes se volvieron virales. El rostro del alumno aparece desdibujado en la imagen, conservando su anonimato. El docente fue separado de su cargo e inhabilitado para ejercer por lo menos por un año, hasta que se expida la Justicia. Los padres del alumno hicieron una denuncia en la Fiscalía de turno. Se conocieron luego otros casos de maltrato y exabruptos ante los alumnos por parte de este mismo profesor.

Imagen 1: Captura de pantalla del video del profesor de Mendoza maltratando al alumno en clase



Caso 2: Situación protagonizada por el profesor Matías Rodríguez. Buenos Aires 21 . Los sucesos se produjeron en la Escuela de Educación Agraria, en la localidad de Arrecifes, el 21 de junio de 2018. Luego de que a varios alumnos de ese establecimiento les desaparecieran pertenencias y dinero y a un alumno de 7º año le faltaron 1.400 pesos de su mochila. A partir de esos acontecimientos los estudiantes, por su propia cuenta, decidieron colocar una cámara oculta para ver si descubrían quién les sustraía sus cosas durante el recreo. El resultado fue un video en el que se observa a un pro-

²¹ Imágenes del hecho, grabadas por los estudiantes y difundidas en la Web: https://www.youtube.com/watch?v=xAEf_-VSKFY

profesor revisando las mochilas y billeteras de los estudiantes, en un aula. La toma fija muestra al salón de clases casi completo, desde un ángulo picado, en el que se puede observar con claridad el recorrido que hace el docente entre sillas y pupitres, revisando las pertenencias de los alumnos. Luego de la difusión masiva de estas imágenes, las autoridades de la escuela citaron al profesor de gimnasia Matías Rodríguez, que aceptó ser el sujeto que aparece en el video y ofreció sus explicaciones. La institución separó del cargo al profesor de gimnasia Matías Rodríguez.

Imagen 2: Captura de pantalla del video del profesor de Arrecife revisando las mochilas de los alumnos en el aula



Los elementos en común en ambas situaciones son variadas. En primer lugar, comparten el contexto de la escuela; además, las situaciones de abuso, o delito; y las imágenes registradas constituyen pruebas testigo de dichos delitos. En un caso, la cámara es el único testigo, en el otro caso, la cámara es tan testigo como el resto de los compañeros del curso que vieron y escucharon el maltrato ejercido por el profesor mendocino. Estos dos casos son parte de universo mucho mayor de imágenes difundidas masivamente en las redes sociales, canales de Youtube y medios de comunicación, en las que los alumnos han registrado a sus docentes gritando, retando, mal-

tratando o amenazando a sus propios estudiantes en situaciones de clases públicas o en encuentros privados.²²

Acerca de la violencia y la vigilancia. Algunas conclusiones

La difusión masiva de los delitos cometidos por los adultos en el ámbito específico de las instituciones escolares, pone en evidencia la vulnerabilidad de los jóvenes. La imagen, en estos casos, genera alianza con las víctimas. No evita el crimen, no intenta evitarlo tampoco como lo hacen las cámaras de seguridad dispuestas en las escuelas y en diferentes lugares, solamente, lo testimonia, lo registra. La imagen registra el delito y luego sirve –a los fines administrativos, al menos- para separar a los sujetos delincuentes.

Las cámaras de celulares o filmaciones organizadas y realizadas por los alumnos, obligan a repensar las instancias de sociedad de control como tales.

Esta hipervisión administrada, hace necesario pensar las posibles diferencias en estos regímenes visivos específicos. Teniendo en claro además que en esta nueva economía de las imágenes en la Web, las políticas del ver, son organizadas y reguladas de maneras disímiles. En alguna medida esta reorganización pone en ejecución una revisión de las prácticas de la mirada y de los mecanismos de identificación de aquellos que miran y quienes son mirados. De alguna manera, una especie de reversión del dispositivo pareciera ponerse en ejecución. La caución de mirada, está, sigue estando en el control de la acción y del movimiento de otros sujetos, de los otros.

Dice José Luis Brea:

Disponer algo o a alguien en el lugar del objeto visto o reservarse para sí la condición exclusiva de sujeto de la mirada (...) regular lo que accede a ser visible o quién accede a poder verlo;

²² Algunos ejemplos: Una maestra golpeando a un alumno de primaria en la Escuela De Texcoco, México. Julio de 2014. https://www.youtube.com/watch?time_continue=24&v=3nNnqopEXV4U-na maestra insulta a sus alumnos en una escuela de Mendoza. Junio de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=9YAYRN483aI>

determinar dónde se cortan o abren los flujos y las transferencias de imaginario en el espacio público, quién vigila o es vigilado, todo ello prefigura ciertamente movimientos, actividades y estructuras políticamente decisivos en su regulación de los actos de ver y de las arquitecturas –tanto técnicas – como sociales, de la visualidad y de ellos se siguen consecuencias directas para la propia cartografía política de nuestras *sociedades de control* – en las que la relación entre visualidad y poder revisite entonces la más alta importancia. (2016:122)

Resulta interesante atender a estas definiciones del teórico español en relación a las tensiones que generan los dispositivos de mirada y control, en tanto que:

(...) Tal vez no sea necesario oponer, una resistencia frontal a las potencialidades de transparencia de la tecnología – como si la dinámica tipificada en la imagen del Big Brother fuera puesta por ella -. Buscando linealmente desarrollar de un modo mecánico estrategias de ocultación, o creando zonas de ceguera escópica. Muchas veces, al contrario, las estrategias de lucha contra esas vehementes y efectivas asociaciones del poder con las tecnologías del ver atraviesan su empleo táctico, justamente para conseguir visibilizar aquello que se quiere mantener oculto, sirviendo ello a la propia *redistribución de lo visible*, que es la que está en juego. (Brea, 2016: 122)

Lo que interesa poner en juego, entonces es esta redistribución de las miradas, esta anarquía y explosión de las imágenes y con ello, esta mirada que toma por sorpresa tanto a unos, como a otros y es en esa ecuación de visibilidades donde cierto principio de la transparencia cognoscente pareciera ponerse en juego de manera contundente y clara.

En definitiva, qué saben las imágenes y qué permiten hacer saber. Es decir, qué episteme funciona particularmente en los regímenes visivos de ciertas e-imágenes que registran acontecimientos punibles.

Las imágenes tomadas por las víctimas, registradas por los estudiantes y puesta en circulación en las redes sociales redirige las miradas. La escuela, mirona, controladora, voyeur, es ahora mirada, controlada, espiada. Con ciertos riesgos, es posible pensar que los alumnos detentan ahora el poder de la mirada. Sus despliegues son ahora reales. Las burlas, la humillación, el escarnio se redirecciona, como si se tratara de un reflejo general y genial. Como si el poder de las tecno-miradas fuera asumido, de manera horizontal por otros, por los otros. Nada más cercano a la concepción foucoulitiana del poder. El carcelero es espejado, el panóptico tecnológico no se parece al panóptico medieval, y los efectos de la física son sustituidos por los de la técnica. Paradojas del futuro.

De manera que, tal vez una nueva epistemología de la visualidad sea posible. Las cámaras controlan y seguirán controlando cada vez más pero la posición de redefinición sobre lo mirado y sobre quiénes miran se redefine. La posibilidad de mirarnos entre todos, redistribuiría el poder, también.

Efecto de cognición, al fin. Las cámaras y las redes visibilizan la violencia. Las tecno-miradas vigilan el mundo, casi sin posibilidad de escapar de los cientos, miles de ojos que todo lo ven. Desde el espacio aéreo, desde las cámaras de las esquinas, desde los *smartphones*. Desde un remoto punto de la atmósfera hasta el interior cerrado y clausurado de un salón de clases, una serie de saberes es puesta en juego, las imágenes saben.

Estamos ante dos universos de imágenes-vigías. Por un lado, la vigilancia de las cámaras de seguridad instaladas en los diversos puntos de las pequeñas y grandes ciudades de todo el planeta, y por otro, las grabaciones realizadas de manera oculta mediante los dispositivos de registro de los *smartphones* y difundidas por los estudiantes ante la acción delictuosa de sus docentes. Entre estos dos polos se ponen en tensión dos regímenes visivos vinculados y asociados pero diferenciados a la vez: la mirada como forma de prevención y la observancia registrada como estrategia defensiva.

Se trata, sin dudas, de distintas formas del ejercicio controlador de las techno-miradas. La violencia ejercida y a la vez padecida, es expuesta a las miradas, es jugada en una red que sigue vigilando, inagotable e implacable.

Este efecto de cognición es el que –de alguna manera- permite indagar sobre las posibilidades epistémicas de las imágenes electrónicas. En este caso particular, se trata del ejercicio de la violencia que queda registrado por la vigilancia –anárquica, anónima, pero precisa y provocadora- que tiene a los estudiantes como agentes de registro y como “dueños” de estas imágenes. A partir de esta práctica es posible saber, conocer, descubrir, develar al profesor ladrón y al profesor abusivo.

Ahora bien, estas prácticas visivas, estos nuevos ejercicios de registros visivos están unidos a la divulgación masiva de estas imágenes en las redes sociales, en internet, en los medios de comunicación masivos, etc. permitiendo que las imágenes ejerzan un fuerte poder de denuncia, amparadas en su función testimonial (Schaeffer, 1990).

De esta manera, estas nuevas prácticas pueden incidir en otras formas cognitivas y performáticas. La regulación crítica de estas formas de acción –asociadas a la imagen- seguramente pondrán en relevancia las diversas operaciones que modulan las nuevas formas de subjetividad imperante. Las imágenes entonces, no solo hacen ver, sino, harán hacer.

Al menos ese pareciera ser el destino de estas y de las diferentes imágenes que de manera permanente y contundente se registran, procesan y suben a la Web. Comprender las imágenes y entender de qué manera se moldea la sociedad contemporánea a partir de los contundentes despliegues visivos, pareciera ser una tarea tan ardua como fascinante y que bien merece nuestro esfuerzo como estudiosos de los nuevos medios y de las subjetividades que surgen a partir de estas formas de lo visual. Imágenes, sujetos, miradas, saberes.

Bibliografía referida y consultada

Anderson, Benedic. (1991). *Comunidades imaginadas*, México: Fondo de Cultura Económica.

Brea, José Luis. (2005) . *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la Globalización*, Madrid: Akal.

----- (2007). *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de la distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa.

----- (2010). “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”, *Revista Estudios visuales*, Barcelona, en : <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JlBrea-4-completo.pdf>

----- (2016). *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal.

Flusser, Vilém. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, Buenos Aires, Caja Negra.

Fontcuberta, Joan. (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la Post fotografía*, Barcelona: Galaxia Gutemberg.

Foucault, Michel [1968] . (1993). *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.

----- [1970] . (1995). *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI.

Jenkins, Henry. (2008). *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, España, Paidós Ibérica.

Mc Luhan, Marshall. (2015) . *Inédito*, Buenos Aires, La Marca.

Mirzoeff, Nicholas . (2003) . *Una introducción a la cultura visual*, Buenos Aires, Paidós.

Mitchell, W.J.T. (2009) . *Teoría de la imagen*, Buenos Aires, Paidós.

----- (2016) . *Iconología*, Buenos Aires, Capital intelectual.

----- (2017) . ¿Qué quieren las imágenes?, Buenos Aires, Sans Soleil.

Schaeffer, Jean-Marie.(1990) . *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Valencia, Cátedra.

Scolari, Carlos (2004) *Hacer clic. Hacia una Sociosemiótica de las imágenes digitales*, Buenos Aires, Gedisa.

Torres, Alejandra et al (2016) *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural*, Buenos Aires, UNGS.

Lio, Vanesa.(2015). “Ciudades, cámaras de seguridad y videovigilancia: Estado del arte y perspectivas de investigación” *Revista Astrolabio*, Córdoba: Ciecs – UNC. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/9903/13441>

Virilio, Paul. (1989). *La máquina de la visión*, Madrid, Editorial Cátedra.

Regímenes visivos en la internet in-visible. Exploración en la deep web¹

Lucrecia Valinotti*

Esteban Lepori**

Cecilia Galasso***

*Es Licenciada en Diseño y Producción de Imagen de la Universidad Nacional de Villa María. Se desempeña como Auxiliar Docente Graduada de la Cátedra Diseño y Producción Audiovisual II de la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual. Es integrante del equipo de investigación de los proyectos denominados “Estudios Visuales y Nuevos Medios. Regímenes escópicos y poéticas emergentes” y, “Fenómeno televisivo educativo: descripción, caracterización e interpretación. Estudio del caso “Mentira la verdad”, temporada 04”. Ambos pertenecientes al Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Villa María. Integrante del Equipo de Trabajo del Proyecto de Extensión “Fotogalería Diseño. UNVM para la revalorización y difusión de la fotografía de autor”. En la actualidad es editora en el Canal UNITEVE perteneciente al Centro de Medios de la UNVM.

** Camarógrafo y montajista profesional desde el año 2007 en series documentales y de ficción para el INCAA, comerciales y largometrajes con la productora Ojo de pez audiovisual. Egresado de la Licenciatura en Diseño y Producción de Imagen de la UNVM. Participó de diversos se-

¹ Este trabajo se desarrolla en el marco del Proyecto de Investigación “Estudios visuales y nuevos medios. Regímenes escópicos y poéticas emergentes”, dirigido por la Dra. María Elena Ferreyra y perteneciente al Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas de la UNVM. postfotografía . Este concepto se refiere a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital. Fontcuberta considera que la fotografía es una escritura y que la postfotografía es un lenguaje. La diferencia entre las dos radica en que una escritura es la forma con la que unas ideas se ponen sobre un papel. El lenguaje implica que utilizamos un determinado recurso, en este caso imágenes, para comunicarnos, para interactuar socialmente y por tanto, para formar comunidad.

minarios y capacitaciones inherentes a la fotografía, el montaje y la realización audiovisual: Se especializó en aspectos técnicos de cinematografía, edición no lineal, postproducción, y nuevas tecnologías relacionadas con los diferentes soportes de grabación y registro. Actualmente Auxiliar Docente de la asignatura Técnicas de Grabación y Edición en Video en dicha universidad. Integrante del equipo de investigación del proyectos denominado “Estudios Visuales y Nuevos Medios. Regímenes escópicos y poéticas emergentes”.

*** Licenciada en Diseño y producción de imagen (Universidad Nacional de Villa María). Docente investigadora Categoría V en el Sistema Nacional de Incentivos. Integrante de los equipos de investigación: “Medios de comunicación, identidad local y públicos: estudios de consumo y recepción en Villa María” y “Estudios Visuales y Nuevos Medios. Regímenes escópicos y poéticas emergentes”. Jefe de trabajos prácticos en la cátedra Diseño y producción audiovisual I”, y talleres de Práctica profesional televisiva I y II en la carrera de Diseño y producción Audiovisual de la UNVM. Productora ejecutiva en el Centro Integrado de Medios de la Universidad Nacional de Villa María. Productora audiovisual independiente.

Resumen

La informatización creciente hace posible el surgimiento de prácticas, dispositivos y saberes que redefinen los existentes de manera continua. Y la interfaz cultural que vincula al hombre, el ordenador, la Internet y la cultura, se reconstituye de manera permanente, desde este lugar.

El presente trabajo piensa algunos de estos vínculos a través de un recorrido exploratorio por la dimensión visiva de la denominada deep web, llamada también Internet profunda. En este espacio, se aloja el contenido de Internet que no está indexado por los motores de búsqueda convencionales, debido a diversos factores. El objetivo es dar cuenta de un conjunto de precogniciones que condicionan culturalmente la producción y circulación audiovisual, constituyendo hechos socialmente relevantes.

Esta dinámica se estudia desde la referencia conceptual de algunos de los teóricos vinculados a los Estudios visuales y a los Estudios mediales tales como Lev Manovich, Marshall McLuhan y José Luis Brea, entre otros.

Estas indagaciones son posibles gracias al trabajo en conjunto con el GISI (Grupo de Investigación en Ingeniería en Sistemas de Información) de la UTN – Facultad Regional Villa María.

Palabras clave: Estudios Visuales; Micro Percepciones; Cultura Visual; Deep Web.

Acontecimientos visuales

La creciente informatización hace posible el surgimiento de prácticas, dispositivos y saberes que redefinen los existentes de manera continua. Desde este lugar, la interfaz cultural que vincula al hombre, el ordenador, la Internet y la cultura, se reconstituye de manera permanente. En palabras de Lev Manovich (2006), cuando el uso de internet se volvió habitual, la imagen que el público tenía del ordenador ya no era solo la de un instrumento sino la de una máquina mediática universal.

Por su parte, Carlos Scolari (2018), redefine a la “interfaz” como una red de actores humanos y tecnológicos que interactúan y conservan diversos tipos de relaciones entre sí, consideradas por el grado de correspondencia existente entre ambos, como “conexiones”. Estos actores pueden ser individuales, como por ejemplo un usuario, o institucionales, en el caso de una organización o empresa. Según el autor, las relaciones se dan en el transcurso del tiempo. En definitiva, en la red las relaciones se expresan en un plano sincrónico (denominado espacial) y los procesos se pronuncian en un plano diacrónico o temporal.

En este contexto de circulación de información, las imágenes resultan contundentes en varios sentidos. Se deslegitiman los discursos de ori-

ginalidad, el autor se camufla o está en la nube, aparecen anonimatos estratégicos y obras huérfanas. Joan Fontcuberta lo define como

En este sentido, la imagen pierde su dimensión poética y se seculariza. Hay una saturación icónica en la que, paradójicamente, las imágenes ya no se limitan a representar la realidad sino que se convierten en realidad misma. Se trata de un nuevo orden visual. En ese mundo las imágenes se multiplican suscribiendo también a la desmaterialización de la autoría al disolverse las nociones de originalidad y propiedad. Y aquí aparece también la falsificación de las fotos.

La dimensión visual transforma la vida cotidiana. Los regímenes visivos pasan a ocupar un lugar preponderante, antes impensado.

Nicholas Mirzoeff expresa que:

la cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual. Entiendo por tecnología visual cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e internet” (1999: 19).

En esta proliferación visual, se reconfiguran las relaciones humanas, de manera tal que los individuos se vinculan a partir de estos nuevos modos. Los aspectos que constituyen la cultura visual no están definidas por el medio de circulación de las imágenes sino por el intercambio entre el espectador y lo que mira, precisamente están dadas por la interacción del signo visual, de estos inéditos acontecimientos visuales (Mirzoeff, 1999). Cuando el individuo entra en contacto con aparatos visuales, medios de comunicación y tecnología está vivenciando un suceso visual.

El surgimiento de esta nueva condición de la imagen a través del desarrollo de tecnologías de reproducción y creación de imágenes, requieren formas nuevas de estudio reflexivo ligados a procesos renovados de alfabetización visual. Para Mirzoeff:

una de las principales labores de la cultura visual consiste en comprender de qué modo pueden asociarse estas complejas imágenes que, al contrario de lo que sostendrían las exactas divisiones académicas, no han sido creadas en un medio o en un lugar. La cultura visual aleja nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales, como el cine o los museos, y la centra en la experiencia visual de la vida cotidiana (1999: 25).

De esta manera el teórico explica que la mayor parte de la experiencia visual humana se manifiesta fuera de los momentos de observación formalmente estructurados, es decir, se da en situaciones en donde se consume como parte de la vida cotidiana, como por ejemplo ver televisión.

Las imágenes visuales y la visualización de las cosas han avanzado tan drásticamente que la circulación global de las imágenes a gran velocidad, a través de la red, se ha convertido en un fin en sí misma.

Ese oscuro objeto de estudio

En este contexto de visibilidades obtusas, se plantea un recorrido experimental a partir de una indagación en la dimensión visiva de la denominada deep web, llamada también Internet profunda o invisible. La internet profunda es un conjunto de sitios web y bases de datos que buscadores comunes no pueden encontrar, una porción presumiblemente muy grande de la Internet que es difícil de rastrear debido a que, en este espacio se aloja el contenido que no está indexado por los motores de búsqueda convencionales.

En esta primera instancia se realiza una investigación exploratoria para conocer el contexto sobre el tema que es objeto de estudio. Su objetivo es encontrar pruebas relacionadas con el fenómeno del que no se tiene mucho conocimiento y aumentar, de esta manera, la posibilidad de realizar una indagación más compleja. Al no contar con un estudio previo y

tener datos poco precisos, nuestro trabajo es formular las premisas que procedan de las preguntas obtenidas al establecer el problema de investigación.

Para ello, y a través del Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Villa María, se celebró un acta acuerdo con la Universidad Tecnológica Nacional Facultad Regional Villa María con el fin de propiciar el intercambio entre ambas instituciones respecto a la temática de estudio. Precisamente, con el Grupo de Investigación en Ingeniería en Sistemas de Información (GISI) del Departamento de Seguridad Informática.

El objetivo es dar cuenta de la incidencia de nuevos regímenes visivos y su implicancia en el surgimiento de nuevas narrativas. Atendiendo, de esta manera, a los modos en que las imágenes se presentan y operan sobre lo social.

La deep web, inicialmente denominada dark net, surgió en los años noventa como la antítesis a los sistemas convencionales de navegación en los cuales cualquier dato, contenido, o información, podía ser vulnerado por cualquier persona con conocimiento informático. Su creación pretendía el desarrollo de una internet privada que evite el espionaje y la vulneración de datos por parte de cualquier organismo de inteligencia. Luego, la misma dinámica que le daba carácter privado e inviolable a esta internet profunda, dió lugar al alojamiento de contenido ilegal masivo.

Según Martín Shibuya del proyecto IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires):

se estima que la Internet Profunda es 500 veces mayor que la Internet Superficial, siendo el 95% de esta información públicamente accesible. Se suele representar a la *Deep Web* como la parte que está por debajo del nivel superficial del agua (siendo la parte superficial del iceberg la web de uso público).

Su característica distintiva reside en que sus contenidos no son indexables por buscadores convencionales de Internet, por lo cual sólo determinados usuarios, aquellos con contraseñas, direcciones o códigos especiales, pueden acceder a ellos. En la deep web se alberga todo tipo de recurso que no puede rastrearse mediante los motores de búsqueda populares como Google o Yahoo, por ejemplo.

Para comprender es necesario conocer el funcionamiento actual de la mayoría de los buscadores. Cuando una persona realiza una consulta, el buscador no recorre la totalidad de Internet en busca de las posibles respuestas, lo cual supondría una capacidad de reacción bastante lenta. Lo que hace es buscar en su propia base de datos, que ha sido generada e indizada previamente.

Internet se divide en dos ramas, la internet profunda y la superficial. La internet superficial se compone de páginas estáticas o fijas, mientras que la web profunda está compuesta de páginas dinámicas. Las páginas estáticas no dependen de una base de datos para desplegar su contenido sino que residen en un servidor en espera de ser recuperadas, y son básicamente archivos HTML cuyo contenido nunca cambia. Todos los cambios se realizan directamente en el código y la nueva versión de la página se carga en el servidor. Estas páginas son menos flexibles que las páginas dinámicas. Las páginas dinámicas se crean como resultado de una búsqueda de base de datos. El contenido se coloca en una base de datos y se proporciona sólo cuando lo solicite el usuario.

El método que se utiliza para acceder a la deep web es uno de los más comunes para los principiantes en una navegación segura o anónima. Estos dos términos son fundamentales en todo el proceso de aprendizaje y práctica, en la deep web hay una regla fundamental: no acceder sin una IP² anónima.

2 Una dirección IP, que significa protocolo de internet, es una cadena numérica que identifica de manera jerárquica y unívoca a una interfaz de un dispositivo capaz de conectarse directamente a la red global (Internet) que utiliza el protocolo IP. Sergio Maldonado en *Análítica web* (2010).

Para lograr el acceso a esta internet profunda se utiliza una máquina virtual, *virtual box*, dentro del mismo ordenador, cuyo sistema operativo es más seguro y estable a la hora de revelar identidad a través del cifrado de la dirección propia de cada ordenador o IP. El mecanismo de esta máquina virtual surca aproximadamente cinco direcciones anónimas de IP, de diferentes países en el mundo, antes de comenzar la exploración. Con lo cual, el IP del ordenador real con el que se trabaja nunca es el que está navegando.

La navegación en la deep web se diferencia a la de la web superficial en diferentes aspectos. En primer lugar, no guarda información en su historial, es decir, no existe rastro de los lugares a los que se visitó. Los dominios no son fijos, mutan y cambian sus nombres constantemente por cuestiones de seguridad. Con lo cual, la navegación no es fluida ya que muchos enlaces permanecen caídos y no son los mismos con el correr del tiempo: un alto porcentaje de ellos no funciona³.

Sus direcciones, por la misma razón anterior, no son convencionales dado que guardan códigos, letras inconexas o frases que no reflejan lo específico del contenido. Justamente eso las hace prácticamente imposible de ser rastreadas. Además, tampoco se encuentran (por lo menos en el nivel de búsqueda de esta investigación) buscadores al estilo Google, para poder dar con el contenido. En ciertos dominios, que pueden a la vez alojarse en la web convencional, se ofrecen enlaces que en muy pocos casos se encuentran vigentes (*fresh onions*).

La navegación se realiza por medio de un explorador de deep web llamado Tor el cual funciona como un canal de comunicación privado, que genera un anonimato parcial en base a cifrado y descifrado de información en los envíos y recepciones de información entre el origen y el destino (donde el contenido, no la identidad, puede quedar expuesto a los admi-

³ Teniendo en cuenta la exploración particular realizada para este trabajo, de cada diez enlaces visitados solamente cinco se mantienen activos. Este resultado surge de la metodología implementada al momento de la búsqueda: ingreso a links de deep web encontrados en la internet superficial, buceando por las diferentes categorías temáticas descriptas en este artículo.

nistradores del servidor). Y se desarrolla en capas, como las de una cebolla. De hecho, *onion*, es la extensión de las páginas de la deep (.onion en vez de.com). No cualquier usuario puede prosperar y atravesar todas las capas de la navegación-cebolla: el hecho de existir contenido ilegal allí, o la condición de pagar por ellos, hace que ciertas capas sean restringidas para unos pocos, con un uso y cupos limitados.

El pago por el consumo de contenidos o compra de productos se realiza a través de criptomonedas.

La más usada es el Bitcoin, es anónima y no se maneja con nombre del propietario o número de cuenta, solo con largos códigos alfanuméricos.

La velocidad de navegación no es fluida en términos de rapidez, los dominios demoran en cargar y refrescarse debido a que, como se expuso anteriormente, el sistema de exploración es por medio de 5 direcciones de IP diferentes y en diferentes puntos del planeta.

Basándonos en las clasificaciones de Scolari sobre la interfaz, puntualizamos que, respecto de los actores tecnológicos la interfaz de la deep web incluye cámaras, micrófonos, ordenadores, dispositivos móviles y protocolos que permiten la circulación de los contenidos. También, los algoritmos son actores tecnológicos de relevancia en esta interfaz. En cuanto a los actores humanos, participan los usuarios como así también los programadores, editores, autores que hacen que esos contenidos formen parte de la Interfaz. En relación a los actores humanos institucionales debemos mencionar la ausencia, en esta categoría, de las leyes que regulan estas producciones y a todas las empresas involucradas. Es una interfaz en la que existen diferentes tipos de relaciones. Al tratarse de una manifestación audiovisual, visual o textual, la relación se caracteriza por ser unidireccional o expositiva. Sin embargo, en algunos de estos sitios, existe la posibilidad de adquirir ciertos servicios y/o productos o realizar una transacción comercial para avanzar a otro plano de la navegación. En estos casos, esa relación pasa a adquirir un carácter bidireccional o multidireccional.

Respecto al contenido explorado en este primer acercamiento, se pueden identificar dos aspectos que merecen la atención:

En primer lugar una interfaz muy poco desarrollada, similar a la navegación de los años 90, páginas con fondos oscuros. Esto se justifica por el carácter volátil de los dominios: no son necesarios grandes diseños y plataformas teniendo en cuenta que en poco tiempo los mismos se mudan, y además, porque la velocidad de navegación es considerablemente más pesada, por lo tanto el desarrollo de las plataformas debe insumir la menor cantidad de recursos posibles (animaciones, tipografía, imágenes).

En segundo término, es posible indicar que el contenido identificado, posee características temáticas que pueden ser agrupadas de la siguiente manera:

. Servicios ilegales: falsificación de todo tipo de credenciales, pasaportes, identificaciones, etcétera. Renta de *hackers*, para asuntos de baja complejidad como redes sociales, cuentas de Paypal, Spotify y trabajos más complejos como información gubernamental, organismos militares y personas públicas (ciber crimen), sicarios (exterminan de diferentes maneras en base al pago), entre otros. Las páginas no presentan material visual, sólo texto descriptivo sobre el servicio.

. Productos ilegales: venta de drogas y todo tipo de sustancias no legales, instrucciones de fabricación militar y nuclear. Los enlaces presentan textos con descripciones y precios, e imágenes fijas con fotografías icónicas de la sustancia ofrecida.

. Contenido sexual: contenidos pornográficos convencionales (encontrados en la web común), pedofilia (madres o padres pederastas), zoofilia, sadomasoquismo, *suicide girls* (modelos *dark*), erotismo (caricaturas de animales). Los citios se

componen mayormente por imágenes, en su gran mayoría fotografías de sexo explícito que invaden (superpuestas masivamente) desde la páginas principal. Las angulaciones de cámara evidencian la presencia de un agente externo. Todas caracterizadas por un registro no profesional.

. Contenido snuff: fotos de autopsias, asesinatos por violencia sexual, tortura seguida de muerte, canibalismo, etcétera. En este caso se encuentran fotografías que denotan cierta puesta en escena (poses, miradas a cámara, entre otros). El texto encontrado es mínimo. El texto encontrado es mínimo, apenas indicador para acceder a otros niveles de navegación. Algunas de las imágenes provienen de autopsias, por lo que se suponen documentales.

. Relatos paranormales: páginas en las cuales es posible leer el relato de sujetos que anónimamente describen sus experiencias con seres o situaciones paranormales. Estos enlaces son puramente textuales, y se corresponden con experiencias anónimas testimoniales en su mayoría. Algunos incluyen acompañamiento sonoro de estilo tétrico y *lo-fi*. Este enfoque estético de la música en donde predomina el uso de medios de grabación de baja fidelidad, tiene como objetivo obtener un sonido auténtico, algo "menos producido". Muchos artistas usan los soportes como cintas de cassette para denotar esta sensación de baja fidelidad.

. Contenido privado/legal: páginas que evidencian contenido en apariencia legal, resguardo de datos, mensajería privada, bromas, etcétera. En este caso, la información que aloja este tipo de páginas es presentada de manera escrita, con textos descriptivos concisos, e imágenes fijas correspondientes a ilustraciones, fotos ATP evidentemente descargadas de internet convencional.

Algunos puntos de partida

Dado que, según Mirzoeff, la cultura visual es una práctica que tiene que ver con los modos de ver, con las prácticas del mirar y los sentidos del espectador o de quien mira, entendemos que el uso de la deep web como dispositivo amerita una reflexión en dichos términos. La descripción realizada nos permite pensar en algunas categorías que atraviesan esta internet profunda como dispositivo, además de configurar ciertas modalidades del ver, allí y desde allí.

Pensadas como imágenes electrónicas en una era de e-images (José Luis Brea, 2016), los contenidos de la web oculta emergen como fantasmas, efímeros y transitorios que des-aparecen en un dispositivo que se configura hasta materialmente desde ese lugar: no hay direcciones web que perduren en el tiempo, no existen referentes o elementos institucionalizantes con los que identificarse o conectar, ni manera accesible de descubrir esas páginas. Las imágenes allí alojadas son volátiles y parecen no responder a ningún estamento mayor que su mera presencia para el disfrute del afortunado que llegó hasta ellas. Así como la cultura visual que las comprende, no están definidas por el medio contenedor sino por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa (Mirzoeff, 2009).

Este contacto no es más que eso, un acontecimiento visual momentáneo que hasta propone satisfacción por el sólo hecho de haberlo alcanzado. Además, a diferencia de la web común, aquí los usuarios no pueden descubrir vínculos entre las imágenes o dominios, no hay trayectos de pensamiento.

Además de esta volatilidad, las imágenes de la web oculta reflejan un carácter amateur. Tanto por el soporte de captura que se evidencia como por la textura de las imágenes y su composición de elementos en cuadro, el dispositivo deep web se impone como un espacio de producción, circulación y consumo de protagonistas globales, impersonales y diversos.

Tal como Fontcuberta postula, profusión, inmediatez y conectividad son los valores prioritarios que relegan la materialidad y la calidad de las imágenes. Estos dispositivos, son parte de la furia.

Es preferible una imagen defectuosa tomada por un aficionado que una imagen tal vez magnífica pero inexistente (Fontcuberta, 2016). Este no refinamiento de la mayor parte de las imágenes presentes en el dispositivo analizado, dado por la distancia del canon estético que prima en el ámbito profesional artístico, configura también un espacio plural y abierto a cualquier tipo de manifestación visual que en la web superficial queda relegado a dominios de poco tránsito o blogs y redes de particulares.

La autoría es otro de los conceptos con los que pensar las imágenes de la deep web. La mayoría de las páginas, como se explicó anteriormente, no declaran pertenecer a alguna persona, empresa o institución. Por consiguiente sus contenidos tampoco evidencian un autor. Ya sobre la postfotografía Fontcuberta (2016) hablaba de la desmaterialización de la autoría al disolverse las nociones de originalidad y propiedad, debiendo repensarse el estatus de la obra de arte en la época de la apropiabilidad digital. En el dispositivo objeto de este análisis, la apropiación de las imágenes es algo totalmente naturalizado, lo cual ya puede desprenderse de la web común. Pero aquí toma otra dimensión al enmarcarse dentro de un dispositivo oculto, resguardado, donde lo esperado es la ausencia de un sujeto productor que justamente por ese enmascaramiento puede permitirse dar a conocer ciertas imágenes que en la web superficial podrían estar penalizadas o sufrirían algún impacto al popularizarse. Lo que interesa aquí es, más que la propiedad de algo, su posibilidad de acceso privilegiado. Siguiendo las ideas del mencionado autor, la condición autoral no se ubica tanto en el hacer como el prescribir, en la asignación de valor y sentido, en la conceptualización, la cual adquiere una relevancia tutelar en el contexto de internet.

La preponderancia de imágenes sucias, junto al carácter amateur y el diseño de la interfaz, dan espesor al régimen de verdad con que se establece un diálogo entre dispositivo y consumidor. A pesar de encontrar un verosímil más que un real en algunos casos, el imaginario de lo que se descubre en la web que no se ve es de un verdadero que sólo se justifica allí por no ser ficción (para ello podría exponerse en la web común). Siguiendo a Fontcuberta, a lo real se opone lo virtual, a una verdad de hechos se opone

una verdad de experiencias, a la memoria la comunicación, a la representación la conectividad.

Podemos decir que la deep web, tomando palabras de Mirzoeff (2003), se configura como un espacio donde ver es más importante que creer, en oposición a cómo podría pensarse el uso de la web superficial donde el buscador Google sigue siendo el sitio más visitado mundialmente (fuente: Alexa⁴). Otro de los conceptos que interesa problematizar en relación al dispositivo deep web es el de transgresión. Según Michael Foucault:

la sociedad en una determinada época marca los límites de lo decible y el régimen de lo dicho, una forma de decir y de describir los fenómenos, una manera de enlazar las palabras y de establecer con todo ello los límites de lo visible y los filtros de la mirada y, a la vez, un campo en que se distribuyen lo visto y lo no visto, y en el que los márgenes perceptivos permiten ver ciertos objetos en tanto niegan la posibilidad de ver otros (citado en Velazquez, 2008).

Así, muchos de los contenidos que afloran en la web profunda como sensualidad, sexualidad, erotismo, pornografía, vida, muerte son lo que como sociedad decimos que son y en ellos vemos lo que nos permitimos ver. Una especie de juego entre permiso y prohibición comenta Manuel Velazquez (2008). Y continúa:

Así, con relación a las distintas formas en que según ciertas corrientes psicoanalíticas puede fijarse el erotismo – anal, oral, fálico, genital y otras variedades y aparecer en ciertos comportamientos regresivos del individuo, se ha permitido el desarrollo de algunas expresiones eróticas mientras otras han sido reprimidas y definidas como desviaciones o perversiones mismas que se inscriben en un ámbito que hace pasar de la prohibición a la trasgresión o que por lo menos invo-

⁴ Fundada en 1996, Alexa es una empresa de servicios abocada al análisis web.

lucra una relación placer-culpa-castigo, aun gracias al mero antojo (Velazquez 2008).

Según Bataille, la muerte y la sexualidad son dos factores contradictorios con la vida social, los cuales, por el mero hecho de serlo, pesan como tabúes y prohibiciones que fundamentan el deseo a la trasgresión que en otras épocas se liberaba en fiestas, sacrificios u orgías, pero que la sociedad actual proscribiera, descalificando a los transgresores y reconociendo en los artistas a una suerte de transgresores profesionales cuyas obras pueden, a pesar de sus dosis de provocación y escándalo, ser toleradas y vistas con alguna benevolencia. Retomamos las palabras de este autor dado que el dispositivo analizado, creado a los fines de la evasión del control y los registros de las empresas de internet monopólicas, establece por ese mero hecho una relación con el espectador basada en el permanente riesgo o conciencia de estar totalmente libre del control de otras miradas, así como también libre de toda regulación que pueda respaldar las acciones allí realizadas.

Para finalizar, creemos que la oposición legal-ilegal es la que se pone en juego socialmente a la hora de identificar cada tipo de web. A pesar de ello, el imaginario de lo oscuro y peligroso de la deep web, que se amplifica al requerir un mínimo de conocimientos para poder acceder y por lo tanto no es un espacio para cualquiera, se pone en juicio en nuestra experiencia de exploración dada la diversidad de tipologías de páginas relevadas que trabajan sobre contenidos legales. Se puede pensar entonces en la oposición control-libertad. Así como también en el binomio amateur-profesional, ya que solo un idóneo avezado en el tema puede producir, hacer circular y navegar en esta red profunda.

Finalmente, el dispositivo configura sus lógicas de producción y consumo en relación al anonimato. Asociado a la figura del voyeur, el usuario que accede a alguna página .onion disfruta del ver sin ser visto, bajo la libertad de bucear (no necesariamente por lo ilegal) sin ser rastreado. Lo mismo sucede con el productor, ese anónimo que hace ver sin ser identificado.

Es necesario recordar, que este trabajo se encuentra en pleno proceso exploratorio, por lo que restan aún por delinear y discutir varios aspectos de este dispositivo y su funcionamiento en el marco de los nuevos y diversos regímenes de la mirada, en constante cambio y efervescencia.

BIBLIOGRAFÍA

Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la Globalización*. Madrid: Akal.

----- (2016). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la Post fotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Jay, M. (2007). *Revista de Estudios Visuales: ¿Parrencia visual? Foucault y la verdad de mirada*. Recuperado de www.cendeac.net

Maldonado, S. (2010). *Analítica web*. Madrid: ESIC Editorial.

Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Buenos Aires: Paidós.

Mc Luhan, M. (2015). *Inédito*. Buenos Aires: La Marca.

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Buenos Aires: Paidós.

Mitchell, W.J.T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires: Sans Soleil.

Moxey, K. (2009). *Revista de Estudios Visuales: Los estudios visuales y el giro icónico*. Recuperado de www.cendeac.net

Scolari, C.A. (2018). *Las Leyes de la Interfaz. Diseño, ecología, evolución, tecnología*. Barcelona: Gedisa.

Shibuya, M. (2015). *Deep web*. Recuperado de: proyectoidis.org

Velazquez, M. (2008). *Eros y Tanatos*. Recuperado de: manuelvelazquez-torres.blogspot.com

SUMARIO MESA II

Interrogar (el)(los) dispositivo(s). Reflexiones sobre regímenes escópicos

- Memorias del folklore vocal argentino: Analizando composiciones silenciadas en 1976** 77
Laura Alberti, Marianela Bordese y Cristina Gallo
- La construcción del pasado y la identidad nacional en el cine de animación: el caso de Patoruzito** 97
Mariana de Madariaga
- Construcción de memoria en la nueva historieta *histórica* rioplatense: los casos *Malandras* y *Tacuara* de Rodolfo Santullo y Dante Ginevra** 111
Gago, Sebastián Horacio shgago@gmail.com
- Cronotopías de la ausencia: una poética de la memoria. Análisis bajtiniano de “Apareciendo” de Gabriel Orge y “Entre altares y pancartas” del Museo de Antropología de Córdoba** 145
Galván, María Soledad sole_galvan@hotmail.com

Memorias del folklore vocal argentino: Analizando composiciones silenciadas en 1976

Laura Alberti*
Marianela Bordese**
Cristina Gallo***

* Graduada como Licenciada en Composición Musical con Orientación en Música Popular por la UNVM. Actualmente dirige el Coro del Programa de Extensión de Adultos Mayores del Instituto de Extensión de la UNVM, el Gupo Vocal Yacumenza, e integra el grupo vocal femenino La Cantarola.

** Graduada como Licenciada en Composición Musical con Orientación en Música Popular por la UNVM. Actualmente dirige el Coro Polifónico Municipal Armonía, de Bell Ville. Se desempeña como nodocente en la Usina Cultural de la Universidad Nacional de Villa María

*** Magister en Música Latinoamericana del siglo XX por la Universidad Nacional de Cuyo. Es docente efectiva en los espacios curriculares de Práctica Coral I, II y Dirección Coral de la Licenciatura en Composición Musical con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María. Desde su fundación, en 1998, dirige el Coro Nonino, dependiente del Instituto de Extensión de la UNVM. Es Co-directora del Programa de Investigación Experienciar el Arte en/desde Villa María, por el Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas de la UNVM.

RESUMEN

El trabajo que presentamos hoy, es un avance que se desprende del proyecto de investigación por el bienio 2018/2019, denominado La Performance Como Territorio De Cruces Desde La Universidad Nacional De Villa María. Un Camino Hacia La Memoria.

El proyecto está integrado por docentes, graduados y estudiantes de la UNVM, de varias carreras, entre ellas, la Lic en Composición Musical con orientación en Música Popular. También por investigadores externos. En este caso, esta temática de que hoy hablaremos está siendo abordada por docente, graduados y estudiantes, en total 6 personas, del área de la práctica y la dirección coral.

En primer lugar, vamos a determinar las líneas sobre las que se trabajan los conceptos de performance y memoria en el proyecto. Luego nos vamos al campo específico del folklore vocal, para puntualizar sobre una música compuesta por Atahualpa Yupanqui, arreglada, interpretada y grabada por el Grupo Vocal Argentino en 1976, y no editada -como grabación- sino hasta 1990.

Al hablar de performance, hablamos en principio de las conductas restauradas, según propusiera Schechner en su Teoría de la Performance. Una propuesta de aplicación de esta teoría a la performance musical fue hecha por Alfredo Crespo en su tesis denominada “Aportes analíticos para la interpretación del Clarinete en una selección de obras, de cámara y solista con orquesta, de Antonio María Russo”, del año 2009.

La *Performance* integra las fuentes, los ensayos (características performativas del cómo se debe interpretar) y las características propias del intérprete. Todo esto conlleva a una interrelación que produce la restauración de la forma. Esta restauración de la forma a la vez, sirve como fuente para un futuro proceso de restauración y así el ciclo es llevado a cabo tantas veces como repeticiones de una obra puedan darse.¹

Y luego seguimos la línea de los planteos realizados y recopilados por Diane Taylor en sus Estudios avanzados de Performance. Taylor abre el juego al considerar las múltiples acepciones que del o de la performance esgrimen artistas y teóricos, siendo inevitable la convergencia discipli-

¹ Crespo, Alfredo José. *Aportes analíticos para la interpretación de clarinete en una selección de obras, de cámara y solista con orquesta, de Antonio María Russo*. Universidad Nacional de Cuyo. Inédito.

naria, traspasando la interdisciplina, determinando que no puede ser estudiada a través de campos disciplinares determinados, talvez sí desde lo transdisciplinario en tanto todos los elementos que confluyen son imprescindibles para el hecho artístico. Citando a Taylor:

La forma más productiva de aproximarnos al performance tal vez sería modificar la pregunta: en lugar de preguntarnos ¿qué es o no es el performance? hay que preguntarse ¿qué nos permite hacer y ver performance, tanto en términos teóricos como artísticos, que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos?²

Tal como decimos, Cristina Gallo y Manuela Reyes, en la introducción del libro: *El Canto en la UNVM. Apuntes sobre performance vocal integrada en contexto musical multicultural*, “Estos conceptos se han trabajado a través de una propuesta de arte transdisciplinario ya en proyectos anteriores, por un mismo equipo de docentes, graduados y estudiantes de la UNVM. Los integrantes del equipo hemos cumplido siempre con el doble perfil artístico-académico, que se requiere para una investigación de este tipo, por ser todos cantantes, directores de coro, bailarines o realizadores audiovisuales en actividad, y a la vez partícipes de las realizaciones vocales musicales artísticas y educativas que se generan desde la UNVM en distintos ámbitos (elenco estable dependientes de las áreas de bienestar o de extensión, y espacios curriculares de las carreras de composición y diseño y producción audiovisual).”³

También el término “memoria”, que dá título al trabajo, se abre hacia múltiples acepciones, posibilidades, conceptualizaciones, usos. Dice Elizabeth Jelin en sus “Escritos sobre la memoria” que “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay tam-

² Taylor, Diane. Fuentes, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica. México. 2011. p.15

³ Gallo, Cristina y Reyes, Manuela. *El Canto en la UNVM. Apuntes sobre performance vocal integrada en contexto musical multicultural*. Universidad Nacional de Villa María. 2018.

bién huecos y fracturas.” Estamos pensando entonces en Memoria individual, memoria colectiva, qué se recuerda, qué se olvida, creencias, saberes, patrones de comportamiento, sentimientos, emociones, una memoria compleja. “El pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras.”

Centramos nuestra propuesta poniendo la mirada en algunos hechos históricos de la Argentina de los últimos 100 años, reforzando el objetivo de aportar a la memoria colectiva de nuestro país, tanto de integrantes del equipo como del público que se integre como espectador o participe de acciones performáticas. La performance vocal en su formato de concierto acústico tomando composiciones de la música popular cuya génesis está anclada en el pasado reciente de nuestro país, es uno de los focos del proyecto.

Trabajamos entonces sobre un eje que toma a la memoria discursiva como motor de la performance vocal. Porque pensamos que partir de allí nos va a permitir resignificar desde el arte algunos hechos fundamentales de nuestra historia argentina de los últimos 100 años (la reforma universitaria, los juicios por delitos de lesa humanidad, el secuestro de niños durante la última dictadura, la recuperación de nietos, las memorias de las presas políticas detenidas durante el proceso militar, la recuperación de la democracia, entre otros), recorriendo juntos, tanto docentes, graduados como estudiantes universitarios, el camino de la memoria, transitando de la mano de las creaciones artísticas una lectura diferente de nuestra historia.

Estamos trabajando estas temáticas por áreas, algunos integrantes trabajamos sobre el folklore vocal, otros sobre rock del festival BARock del 82, otros sobre el elemento indigenista en la obra de Atahualpa Yupanqui.

Para delimitar el campo musical sobre el que estamos trabajando, y para decir sobre un enorme espectro de lo que podemos llamar música popular de raíz folklórica, y que se produjo desde los años '60 en Argentina,

tomaremos la síntesis sugerida por Paula Fernández en su TFG Caminos naturales, cuando dice que...

se considera como música popular de raíz folclórica a todas aquellas músicas populares que conservan alguna característica de los géneros folclóricos de Argentina y que, a su vez, son difundidas a través de los medios masivos de comunicación, sin importar la “popularidad” que el género alcance, ni la masividad del mismo.⁴

Acerca de los grupos vocales en Argentina

En primer lugar, debemos decir que tanto la música folklórica y popular argentina escrita tanto para coro como para grupos vocales tiene, en cuanto a lo compositivo, y también en cuanto a lo interpretativo, un desarrollo único y reconocido en el mundo. La ya compleja música folklórica de nuestro país, como por ejemplo todo lo que se desprende de la familia rítmica de la chacarera, conlleva de por sí, un contenido rítmico y melódico complejo, y ha tenido, principalmente desde los los 60, un desarrollo de alto nivel técnico, de la mano de grandes arregladores. Nuestros arregladores de hoy, de la franja etaria entre 50 y 70 años de edad, Hugo de la Vega (Córdoba), Ricardo Mansilla (Mendoza, Javier Zentner y Eduardo Ferraudi (buenos Aires) y Camilo Matta (La Rioja, entre otros, son cantados grabados en todo el mundo, en un status de música de gran dificultad que se canta en concursos. El mencionar esto tiene que ver con que es una música que, sin dudas, merece ser estudiada, abordada, recordada.

Sin embargo, aún es escasa la escritura de estas memorias sobre la historia de estos grupos, la bibliografía es prácticamente nula, algunos pocos textos dedican algunos párrafos a mencionar a determinados grupos, algunos compositores, algunas grabaciones. Escritos académicos, con un rigor histórico, o análisis técnicos, apenas están comenzando a produ-

⁴ Fernández, Paula. Caminos naturales. TFG. Universidad Nacional de Villa María

cirse en estos últimos 5 años, a partir de un centro de estudios de música coral en la UNLP, o con trabajos aislados en la UNCuyo y en otras universidades argentinas. Es un enorme campo de estudio para la universidad, para la nuestra lo es sin dudas, como la primera en esgrimir como bandera ya desde el título de una carrera, la terminología “con orientación en Música Popular”. Y así comenzamos.

Para la realización de trabajos como este y muchos otros que pudieran desarrollarse, metodológicamente, resulta imprescindible la realización de entrevistas en las que se trabaje con quienes integraron grupos vocales en las décadas de los 60, los 70 y los 80, y aún están vivos y/o en actividad musical. También a quienes se desarrollaron profesionalmente en los campos de la composición y la dirección coral y de grupos, con una mirada más analítica. Algunos de ellos desde la conducción de programas radiales, y desde el hacer musical.

De este modo, llevamos a cabo entrevistas semiestructuradas, testimonios y documentaciones de los siguientes músicos:

- Damián Sánchez – Compositor y director coral. Programa radial “A que florezca mi pueblo” en Radio Nacional Folklórica
- Javier Zentner – Compositor, arreglador y director coral. Diálogo personal.
- Carlos Marrodán – arreglador del grupo en esa segunda etapa
- Raúl Bissón – integrante del grupo en la época mencionada

Es el caso, reúne todas esas condiciones, Javier Zentner, con quien esta universidad mantiene vínculos diversos desde el año 2001, cuando fuera jurado en concursos de antecedentes y oposición para los espacios curriculares de Práctica coral, hasta este año 2018, cuando trabajara con diversas formaciones corales de la UNVM (Coro Nonino y coro del programa de extensión de adultos mayores)

Laura Alberti, mantuvo diálogo con Javier Zentner, (principios de Octubre) quien señala, acerca de la historia de la música argentina cantada por grupos vocales en nuestro país, como antecedente histórico a *Buena-ventura Luna y la Tropicilla de Huachi Pampa*, quienes actuaron entre 1937 y 1942 en el Programa radiofónico “El fogón de los Arrieros” en Radio Nacional.

Dice Zentner: “Cantan generalmente a dos voces (a uno por cuerda) y a veces se agrega una tercera voz (homófona). Integró ese conjunto, además de Buenaventura Luna, Antonio Tormo, que luego hizo carrera como solista, hasta fines de los años ’50. El conjunto se identifica como “sanjuanino” y canta sobre todo música cuyana.

Otros grupos fueron:

Los Hermanos Abalos: Conjunto integrado por cinco hermanos santiagueños. Activo desde 1939 hasta casi finales del siglo. Sólo cantan – mayormente – a dos voces (melodía y “segunda”). Tocan instrumentos, incluyendo el piano – que les da un sonido muy característico, y en sus presentaciones también bailan las danzas folklóricas.

En los inicios estaban *Los Chalchalers*: Conjunto salteño. Formados hacia fines de la década del ’40, por la confluencia de *dos dúos vocales*. Al fusionarse, conservaron los roles, cantando sus cuatro integrantes (lo que no parece tener antecedente, salvo algún “tutti unísono”). Coincidieron con el momento creativo de una importante camada de compositores y poetas salteños (emblemático “Cuchi” leguizamón, pero también “Chivo Valladares, Eduardo Falú (que tuvo un fugaz paso por la Tropicilla de Huachi Pampa), Jaime Dávalos, Manuel Castilla y otros)

Los Fronterizos: También originado en la provincia de Salta. Desde el punto de vista de la construcción vocal, agregan una tercera voz “real” en las armonías homófonas y comienzan a utilizar recursos contrapuntísticos (contracantos y/u onomatopeyas)

Los Huanca-Hua: Finales de los años '50. Formados en San Isidro (Gran Buenos Aires), son el primer grupo vocal “instrumento” del Chango Farías Gómez. Trabajan a cinco voces reales, con un bajo “real”. Muchos de los arreglos son reemplazos del contexto instrumental asignando a las voces los distintos roles y dejando a un solista, inicialmente, Hernán Figueroa Reyes, en una segunda época, Marián Fariás Gómez, la interpretación de la melodía. Algunos alardes de resolución “a capella” (Malambo – sin texto ni melodía).

De la misma época: *Los Cantores del Alba* (Salta); *Los Nocheros de Anta* (Salta);

Los Cinco de Córdoba (Córdoba); *Los Quilla Huasi* (Cuyo); *Los Trovadores* (Rosario)

Desde mediados de la década del '60 y hasta la irrupción de la dictadura.

Quinteto Tiempo (La Plata); *Opus Cuatro* (La Plata); *Cuarteto Vocal Zupay* (Ciudad de Buenos Aires); *Buenos Aires 8* (Gran Buenos Aires – Oeste); *Grupo Vocal Argentino* (Ciudad de Buenos Aires); *Quinteto Vocal Santa Fe* (Rosario); *Grupo Azul* (Córdoba); *Vocal Sur* (Ciudad de Buenos Aires); *Trebol* (Ciudad de Buenos Aires); *Los Cuatro de Córdoba* (Córdoba); *Los Tucú-Tucú* (Tucumán)...y muchos otros más.

Durante las décadas de 1950 y 1960, convivieron una corriente tradicionalista del folklore junto a otras manifestaciones musicales sin una carátula específica. Es decir, además de la llamada “proyección folclórica” (que incluía armonías del jazz, o instrumentos musicales que no eran hasta ese entonces propios del folklore), otras corrientes, el Nuevo Cancionero fue una de ellas, y lo que algunos investigadores denominan el “folklore vocal”.

De la mano del Chango Farías Gómez con los Huanca Hua, y muchos otros grupos que proliferaron contemporáneamente, Dice Juliana Guerrero, en su artículo La “música de proyección folclórica” en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical” que

La proliferación de estas agrupaciones vocales se dio en el marco de un auge de coros producido en varias universidades nacionales. Esta apertura tuvo como antecesor al Cuarteto Gómez Carrillo, creado en 1940 en la provincia de Santiago del Estero, pero que abandonó sus presentaciones en 1960. Todos estos grupos se caracterizaron por dedicarse a un repertorio del folclore argentino —muchas de las composiciones del Movimiento del Nuevo Cancionero y otras del folclore más tradicional—, con arreglos en los que se destacaron sus exploraciones polifónicas, predominaron los contrapuntos y contracantos e introdujeron cuartas y quintas voces. Es decir, los grupos de folclore vocal ofrecían arreglos corales —mayoritariamente— sin otra instrumentación más que la voz. Como se dijo, fue el grupo Los Huanca Hua el que transformó, en gran medida, la música vocal. Esta agrupación liderada por Farías Gómez propuso innovaciones corales en sus composiciones y sustituyó la instrumentación característica del folclore (guitarra y bombo), por arreglos vocales que imitaban sus sonidos mediante onomatopeyas.

Estas novedades fueron resistidas por algunos sectores, pero ello no impidió que otras agrupaciones coadyuvaran a afianzar este cambio. Varios de estos grupos vocales tuvieron también larga trayectoria y un extendido reconocimiento tanto a nivel local como internacional.⁵

Sobre el Grupo Vocal Argentino

El Grupo Vocal Argentino es un grupo de música folklórica de Argentina creado en Buenos Aires en 1966, que registra dos etapas con diferentes

⁵ Guerrero, Juliana. La “música de proyección folklórica” en Buenos Aires. Una adquisición sobre la escena musical. En Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, volumen 11, número 2, Julio-diciembre 2016. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. p.189

integraciones: la primera entre 1966-1970, dirigido por el Chango Farías Gómez, y la segunda desde 1974 en adelante, dirigido por Carlos Marrodán.

En la primera etapa el Grupo Vocal Argentino fue un quinteto integrado por el Chango Farías Gómez (barítono), Jorge Raúl Batallé (bajo), Luis María Batallé (barítono-bajo), Galo Hugo García (barítono) y Amilcar Daniel Scalisi (contratenor). Se caracterizó por su estilo vanguardista e innovador en la forma de interpretar la música de raíz folklórica y especialmente, basado en la polifonía. Ha sido considerado por medios gráficos como el mejor grupo vocal de la historia de la música folklórica de Argentina.

En la segunda etapa el Grupo Vocal Argentino fue un octeto integrado originalmente por Carlos Marrodán, Carlos Heredia, Carlos Fanelli, Roberto Maldonado, José Bravo, Adrián Gómez, Eduardo Curetti, Raúl Bissón y Ricardo D Agostino.

Para trabajar sobre un historial de la formación que nos ocupa, la de la segunda etapa, se tomó el programa de Radio Nacional "A que florezca mi pueblo" conducido por Damián Sánchez. Sánchez es compositor, director de grupos vocales desde finales de los 60, profundo conocedor de la historia de los grupos.

Y dice Sánchez sobre los inicios y el impulso fundamental de Farías Gómez:

En el año 1974 aparece un joven músico muy talentoso -estudiante de medicina- Carlos Marrodán, quien se aboca a la tarea de formar un grupo vocal, seleccionando a los siguientes integrantes: Carlos Heredia, Carlos Fanelli, Eduardo Curetti, Raúl Bissón, José María Bravo, Adrián Gómez, Ricardo D´Agostino y Roberto Maldonado. Forma un octeto y con él, desarrolla sus mejores ideas musicales guardadas hasta ese momento. La temática abordada está firmemente dirigida al cancionero folclórico argentino,

continuando y ampliando las excelentes ideas del Grupo Vocal Argentino que creara el Maestro Chango Farías Gómez en el año 1966 y que él mismo disolviera en el año 1969. Carlos Marrodán produce rápidamente una cantidad de arreglos, que serían admirados por sus pares y grupos vocales en general, sobre una excelente selección de temas con el firme objetivo de grabar su primer LP. En una movida impetuosa convoca al Maestro Farías Gómez para que escuchara los arreglos producidos, y recibe como respuesta ¿“por qué no lo llamas Grupo Vocal Argentino”? Este aval y aprobación incondicional del Maestro, queda reflejado en una hermosa nota que figura en el anverso del primer LP de ésta nueva formación en la que expresa clara y afectuosamente “Hoy le paso la posta a Carlos. Yo sé que la llevará a gran destino. Este es su primer examen como músico. Por mi experiencia le digo que acá los exámenes son diarios, que es cuestión de no aflojar. En éste disco tengo una pequeña intervención, a título de apoyo. De aquí en más, es Carlos el que decide. Gracias Carlos y suerte. Chango.”

Luego sobre la prohibición de cantar:

El cada vez más alarmante proceso de la Dictadura militar, que promueve el deterioro de los valores culturales, lo accionan duramente prohibiendo y persiguiendo a tantísimos referentes de nuestro arte popular y cerrando sistemáticamente todos los espacios de libre difusión. El GVA no escapa a este exterminio, del que se creía era solo cultural, y en el lapso de dos semanas se le cancelan seis actuaciones en los distintos medios televisivos, y es obligado a presentarse ante responsables de control de medios del ejército, a dar una reseña escrita de sus actividades particulares y familiares. El Chango, a su vez, se ve forzado al exilio en Europa junto a otros numerosos artistas. Luego de estos hechos dolorosos,

el GVA se ve imposibilitado de utilizar el nombre por figurar en las vergonzosas “listas negras” impuestas desde la cúpula militar, vaya uno a saber por qué motivo en particular. Cuatro de los integrantes del octeto: Carlos Heredia, Eduardo Curetti, Raúl Bissón y Ricardo D’Agostino, liderados aún por Carlos Marrodán y a quienes se suma su hermano Oscar Marrodán deciden trabajar en silencio en la búsqueda de nuevos arreglos y sonidos con incorporación de instrumentos. Como sexteto, utilizan transitoriamente el nombre de “Voces” y llegan a grabar y masterizar, una nueva obra que por las mismas razones enunciadas no logra editarse. Carlos Marrodán decide radicarse en Santiago del Estero en el ‘82 (motivado por una profunda búsqueda musical y razones profesionales), y su hermano Oscar emigra al sur del país en busca de trabajo. Estas deserciones representan otro duro golpe que lleva al grupo al borde de la disolución definitiva.

En entrevista realizada por Laura Alberti, Marrodán especifica:

Laura Alberti: tu decisión de regresar a Santiago fue por la persecución militar? ¿cuál era tu ideología política?

Marrodán: A Santiago volví en diciembre del 82. Con el advenimiento de la democracia. De puro gusto no más. Soy peronista. Milite en la Tendencia. Desde la Gloriosa Jotape

L: leyendo en los relatos, dice que fueron interrogados por quienes controlaban los medios. ¿Todos pasaron por esa situación?

M: Todos.

L: ¿Y pudieron continuar con el grupo, lograron sostenerlo

M: No sostuvimos. Se fue al carajo el grupo. Estuvimos juntos por amistad pero no teníamos trabajo. Casi nos ponemos otro nombre. Sugerencia de los servicios.

Por último: La vuelta del GVA y “Sueño del Alma”

Sin embargo los cuatro “sobrevivientes” de ese sexteto, reciben un aliento que resultaría crucial para la continuidad del grupo hasta nuestros días: el Maestro Manolo Juárez los anima a superar ese difícil trance convocándolos a compartir un proyecto vocal-instrumental con nueva temática y arreglos, junto al notable músico y compositor Oscar Tabernizo. Luego de un período de arduo trabajo se presentan como: “Trío Juárez” y “Voces”, en numerosas salas y medios de Capital e interior con el beneplácito del público y la crítica especializada. Esta transición que se extiende por alrededor de tres años, les permite renovar fuerzas de cara al futuro. Con el advenimiento de la Democracia y el apoyo de Carlos Marrodán desde Santiago del Estero y la incorporación transitoria de Miguel Crosignani, vuelven sobre el proyecto iniciado en el año 1974 y la primera actividad es la de continuar con el legado musical y recuperan el nombre Grupo Vocal Argentino. También reciben un nuevo respaldo de parte de Chango Farías Gómez, ya regresado al país. Consiguen rescatar milagrosamente el master grabado diez años atrás, y lo editan en el sello Melopea, con el apoyo de su director el músico Lito Nebbia, bajo el título “Sueño del Alma”.

Dice Bisson en entrevista por whatsapp y respondida a través de correo electrónico con Laura Alberti (27 de julio de 2018) : “Llevó años de pesquisa y búsqueda hasta que logramos encontrar la cinta original en manos de un coleccionista y volvió a nosotros”. De esta manera, a través del sello nacional Melopea (creado por Lito Nebbia y la familia Vitale), en el año 1990 logran lanzar el disco “Sueño del alma”, cuyo nombre encontró Bissón con relación al sueño de “volver luego de años difíciles de dictadura y desculturización”, afirma. El disco está compuesto por 10 obras. En su mayoría los arreglos pertenecen a los años 78/79, excepto el huayno *Plantita de Alelí*

y la vidala *Tuyo hei de ser* que corresponden al 76/77. El tema *Zamba de mi esperanza* es incorporado en el año 90. Según Bissón, el disco marca una etapa distinta de Carlos Marrodán como arreglador, con la incorporación de instrumentos eléctricos. Con la aprobación del “Chango” Farías Gómez recién llegado de Europa el disco pudo finalmente registrarse.

Una pregunta fundamental, tendiente a relacionar otro punto clave en nuestro trabajo, Atahualpa Yupanqui, y su relación con la música producida en períodos no democráticos de nuestro país.

Alberti-¿Por qué la incorporación de obras de Atahualpa Yupanqui?

Bissón: “Para el caso de los dos temas elegidos del disco *Sueño del alma*, la chacarera *La olvidada* figura como *Nunca te olvidamos*, son paralelismos e interpretaciones locales que van de boca en boca, algo así como sucede con las dos versiones de *La vieja*.

Atahualpa es uno de los autores predilectos de Carlos Marrodán y siempre encontró respuesta rápida y contundente para arreglar sus temas.

Tanto *La olvidada* como *La pobrecita* tienen incorporación de instrumentos electrónicos introducidos en esa época y que no fueron repetidos, es más, *La pobrecita* es uno de las zambas que más cantamos, sólo con guitarra criolla y bombos, suprimiendo el intermedio jazzístico que habíamos metido como contraposición de la letra posterior a él (“mi zamba no canta dichas, sólo pesares tiene el paisano”).

La chacarera nunca más la hicimos, como tantos otros temas con arreglos impactantes de Carlos, como *Piedra y camino*, *Zamba de Lozano*, *Zamba del carnaval*, no hay registro de esos arreglos.

Atahualpa tenía admiración por Chango Farías Gómez, pero como era picante y ácido, le tiraba cosas desde la época de los Huanca y por supuesto al GVA, “ponele menos soda changuito”, “Chango es capaz de ponerle mostaza al asado y que quede bien”, “canta uno y los demás le hacen burla”. etc.

Generalmente el repertorio lo tiraban a la mesa tanto Chango como Carlos, fijate que el arreglo que hizo Chango de A pura ushuta surgió como dos años después de que su autor (el “pinza” Ponce) se lo diera para que lo arregle, no tuvo la inspiración antes, pero después hizo un arreglo notable.

Sobre la forma de arreglar y ensayar. A través de las entrevistas realizadas a Marrodán y Bissón se infiere que los arreglos realizados para este disco no fueron transcritos a partitura ni realizados bajo ese soporte, no se trabajó de esa manera, aunque no hay una descripción detallada de cómo se realizaban los arreglos, cómo se construían y desarrollaban.

De las obras grabadas en Sueño del alma, presentamos hoy “La pobrecita”, haciendo foco en un análisis perceptivo.

Atahualpa Yupanqui, el artista trovador dio vida y sentimiento a la pena del pueblo olvidado, al abandono del hombre, al sufrimiento de miserias cargadas de siglos.

En 1931 decide dejar Buenos Aires, ir tierra adentro y “respirar cada paisaje”: Entre Ríos, luego a Uruguay, Rosario, Tucumán, Santiago del Estero, Salta, Catamarca y Jujuy. Su vocación y sensibilidad artística, durante esos años de vagar por infinitos rincones de nuestra geografía norteña, da sus frutos. Numerosas canciones y coplas son testimonio de la traducción que Yupanqui supo hacer de ese mundo de historia simples, pero de fuerte simbolismos, meditado con sabiduría llana y profunda.

Entre tantas obras, una de sus creaciones fue La Pobrecita, compuesta en 1934, disco de pasta en 1947 y registrada en SADAIC en 1949.

En los años ´40, Juan Domingo Perón llegó a la presidencia y cambió por siempre el perfil de las masas obreras argentinas. Sin embargo, impuso también una especial situación de acoso para quienes no comulgaban con la doctrina peronista. Atahualpa Yupanqui sufrió esta situación, ya que en 1947 se afilia al Partido Comunista y fue perseguido, detenido y hasta torturado.

En el '49 se refugia en Cerro Colorado, pero la prohibición que sufrió le cortó todas las posibilidades de trabajar en su tierra y lo llevó a escapar a Europa del Este.

Extracto del libro de Víctor Pintos: “Cartas a Nnette” (p. 34).

10/10/49 – Budapest. “Pienso en cada camino, en cada monte, en cada cerro trajinado durante mis andanzas de años ¡Es bella mi tierra!, pero no la extraño de una manera angustiada. No podría sentir así, pues aquí la vida se abre al progreso y a la cultura, y allí se me persigue por el delito de querer a mi país, de trabajar por su cultura popular y de no ser de los que se arrastran a lamerle las botas a nadie ¡yo prefiero mil veces morir fuera de mi patria, desterrado, olvidado y pobre, que estar en ella parasitariamente prendido a su presupuesto, servil e intrigante, ayudando al oscurantismo deliberadamente ¡eso sería horrible!”.

Es imprescindible aclarar en este punto, que el análisis está hecho sobre un formato posterior a la performance, la grabación. Y, tal como dice Manuela Reyes en *El Canto en la UNVM*, citando a Peggy Phelan... “El performance se da en un tiempo que no se repetirá. Puede realizarse de nuevo, pero esta repetición ya lo vuelve otra cosa. Así, el documento de un performance es sólo un estímulo para la memoria, un impulso para que el recuerdo se haga presente.”⁶

Que, en este caso, es justamente lo que perseguimos. Al entrevistar a quienes formaron parte del colectivo que grabó el tema, invocamos a sus memorias de las performances realizadas, con todas sus cargas emotivas, cargadas de imprescindible subjetividad.

⁶ PHELAN, Peggy. “Ontología del performance: representación sin reproducción”. En TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. *Estudios Avanzados de Performance*. México. Fondo de Cultura Económica. 2011. p 97.

Además, se transcribió la partitura en software de edición sibelius. Sólo a los fines del estudio de los materiales, sin pretensiones de publicación en ese soporte.

Dice Marrodán sobre *La Pobrecita*: es un himno en todo sentido. La zamba y su solemne cadencia. Es necesario internarse en ese laberinto musical y desentrañar los acertijos de las cadencias. Si no todo pasa a ser lo mismo y se pierde lo importante.

No es fácil escribir de esto. Es necesario juntarse y conversar con una guitarra y un bombo por lo menos. Mate en mano y pasar horas desentrañando. Ahora le dicen taller. Para mí un taller es donde me arreglan el auto.

Atahualpa Yupanki vivió en Raco, provincia de Tucumán. Se consustanció con la problemática social de los trabajadores de la zafra (cruel trabajo de destroza las manos). Su militancia comunista y su sensibilidad lo llevaron a escribir temas como la pobrecita en la que pinta el sufrimiento del zafrero.

Hemos impulsado la activación de Memorias individuales, de quienes fueron protagonistas de esa historia silenciada en un tiempo...

Así, ante la pregunta de Alberti

- ¿Cuál es tu opinión con respecto a la investigación que estamos realizando?

Respondió Bissón: Te confieso que has sido culpable de un aluvión de anécdotas, recuerdos olvidados, placeres y displaceres, armonías que siguen habitando en nuestros sentidos y finalmente un largo camino que nunca termina..y en el fondo es la verdadera fuerza que inspira y obliga a seguir en pos de la mejor estrella.

En realidad la felicidad se encuentra a cada paso de ese largo camino. Digo esto para dignificar la tarea de ustedes, ejemplo para los demás, aportando luz a nuestra memoria cultural.

-¿Cuáles son los aportes que consideras han realizado al “Folklore vocal”?

En cuanto al aporte nuestro a la música vocal, creo que el mayor mérito es haber continuado una obra notable de dos maestros, sorteando muchas dificultades, convencidos de que no debía quedar en el olvido.

Habiendo realizado el contacto personalmente con Raúl Bissón en el 3er. Congreso de Música Coral Argentina en Tandil en abril de este año, y pudiendo comentarle sobre el trabajo que habíamos comenzado, muy amablemente aceptó. Es una persona de una gran calidez. Y así lo fue durante las preguntas. Las mismas las realizaba por whatsapp y a los días llegaba el correo electrónico con todo el detalle y el relato de algunas anécdotas. Así mismo fue poco lo que se pudo obtener con relación a la época militar.

Con respecto a Carlos Marrodán debo reconocer que no me esperaba su aceptación ya que había recibido comentarios de colegas que estaba alejado de lo musical. Fue una grata sorpresa que aceptara y a su vez dilucidar que nunca se alejó del ambiente musical. La conversación se mantuvo a través de whatsapp y las respuestas fueron muy escuetas. Cabe destacar que Carlos Marrodán es un prestigioso médico cirujano infantil en Santiago. Sobre la época de dictadura sólo respondió lo siguiente:

Laura: tu decisión de regresar a Santiago fue por la persecución militar? ¿cuál era tu ideología política?

Marrodán: A Santiago volví en diciembre del 82. Con el advenimiento de la democracia. De puro gusto nomás. Soy peronista. Milite en la Tendencia. Desde la GLORIOSA JOTAPE

L: leyendo en los relatos, dice que fueron interrogados por quienes controlaban los medios. ¿Todos pasaron por esa situación?

M: Todos.

L: ¿Y pudieron continuar con el grupo, lograron sostenerlo

M: No sostuvimos. Se fue al carajo el grupo. Estuvimos juntos por amistad pero no teníamos trabajo. Casi nos ponemos otro nombre. Sugerencia de los servicios.

También el hecho de no conocerlo personalmente y que los diálogos fueron de manera escrita fue complicado lograr acercarme, difícil preguntar sobre épocas tan duras. Siempre consultando si quería hablar sobre estas temáticas o no. A lo largo de un mes de preguntas, al final logramos hablar por momentos de cuestiones musicales que no se relacionaron con la investigación y lograr descomprimir. A modo de cierre y agradeciendo su predisposición y los aprendizajes brindados, responde Marrodán: A vos el reconocimiento. A veces pienso que me he vuelto invisible.

De esta manera entendemos cómo la temática de la memoria se encuentra atravesada por lo que la persona quiere contar o cómo decide hacerlo.

Es una serie de preguntas que está en curso porque es un proceso lento.

De esta manera nos enfocamos en cómo recuperar la memoria y lo difícil que es recuperarlas. Hemos provocado memorias grupales, colectivas, también individuales, nuevas memorias.

Al decir de Elizabeth Jelin:

En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartida por toda una sociedad. Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas, en la resistencia, en el mundo privado, en las “catacumbas”. Hay una lucha política acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma. La memoria contra el olvido o “contra el silencio” esconde lo que en realidad es una oposición de distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad “Memoria contra memoria”.⁷

⁷ Jelin, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Siglo Veintiuno de España Editores. Madrid. 2002. p5 y 6.

Bibliografía

Crespo, Alfredo José. Aportes analíticos para la interpretación de clarinete en una selección de obras, de cámara y solista con orquesta, de Antonio María Russo. Universidad Nacional de Cuyo. Inédito.

Gallo, Cristina y Reyes, Manuela. El Canto en la UNVM. Apuntes sobre performance vocal integrada en contexto musical multicultural. Universidad Nacional de Villa María. 2018.

Guerrero, Juliana. La “música de proyección folklórica” en Buenos Aires. Una adquisición sobre la escena musical. En Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, volumen 11, número 2. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Julio-diciembre 2016.

Jelin, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Siglo Ventiuno de España Editores. Madrid. 2002. Taylor, Diane. Fuentes, Marcela.. Estudios avanzados de performance. Fondo de Cultura Económica. México. 2011.

La Rue, Jan. Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal. Barcelona: Labor. 1989.

Schechner, Richard. Performance. Teoría y prácticas interculturales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 2000.

La construcción del pasado y la identidad nacional en el cine de animación: el caso de Patoruzito

Mariana de Madariaga

Mariana de Madariaga es traductora pública de inglés, egresada de la Facultad de Lenguas de la UNC. Durante el 2015 fue miembro del proyecto de investigación “Evaluación de la escritura en lengua extranjera (inglés) en el nivel superior: acciones y reacciones de los estudiantes”, en el marco del Programa de Formación de Investigadores/as de la Facultad de Lenguas. Desde el 2016 es miembro del proyecto de investigación “Estudios y Crítica de la Historieta Argentina” de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNC, dirigido por el Dr. Jeffery Williams y codirigido por el Dr. Sebastián Gago. Ha participado en jornadas y congresos presentando los resultados de las investigaciones de ambos grupos.

Palabras clave: Identidad Nacional; Pasado; Cine De Animación

Eje temático: La investigación sobre el arte y las industrias culturales: objetos y métodos.

El trabajo propuesto para estas Jornadas de Investigación en Artes, “La construcción del pasado y la identidad nacional en el cine de animación: el caso de Patoruzito”, se centra en el análisis de las dos adaptaciones cinematográficas de la historieta de Dante Quinterno. La primera de ellas, *Patoruzito*, se estrenó en 2004 y la segunda *Patoruzito: la gran aventura*, llegó a los cines en 2006. La propuesta se enmarca en la investigación relacionada con las industrias culturales, se enfoca en la producción cultural argentina de cine de animación y sus posibilidades para la exportación. Ambas películas analizadas tienen como protagonista a la versión

joven de *Patoruzú*, también creado por Quinterno. En las adaptaciones cinematográficas mencionadas se observa la construcción de un imaginario nacional en el que la identidad argentina se configura como producto heterogéneo a partir del contacto de diversas culturas. Patoruzito debe enfrentarse a desafíos y exhibe características relacionadas con el valor, la osadía y la honestidad que se presentan como constituyentes de la identidad argentina. Hay también otros personajes que se presentan como estereotipos presentes en el imaginario colectivo. Además es posible observar que se presenta una versión subjetivada de la historia argentina al incluir elementos históricos ficcionales. Se parte de la hipótesis de que estas cuestiones coinciden con el objetivo de crear un producto de exportación identificable como argentino que a la vez responda a las necesidades de un mercado nacional acostumbrado a la recepción del cine de animación extranjero. En el marco de una industria cambiante y dinámica se abren interrogantes no solo acerca de cuestiones estéticas propias del proceso de adaptación, sino también acerca del contenido de una película que tiene como protagonista a un niño tomado como emblema nacional y la presentación de su historia, ligada a la construcción de la identidad y el pasado de una nación.

Introducción

Patoruzito es una historieta argentina creada por el dibujante Dante Quinterno publicada en 1945. El protagonista es la versión joven del héroe emblemático *Patoruzú*. En el año 2004 se estrenó en los cines la película basada en la historieta. Unos años más tarde, en 2006, se estrenó *Patoruzito 2, la Gran Aventura*. Ambas películas son producciones animadas destinadas al público infantil.

En este trabajo se busca analizar cómo las películas siguen una línea narrativa que coincide con la de la historieta, pero que se configura como un modelo de exportación que permite abrir paso a nuevos públicos.

En ambas películas se puede ver una coincidencia con la línea narrativa de la historieta que incluye a los personajes protagonistas: Patoruzito, Isidorito, Ñancul, la Chacha, Upa, entre otros. En ambas producciones, la historieta y la producción cinematográfica, el protagonista debe enfrentarse a antagonistas y resolver situaciones problemáticas que tienen una resolución satisfactoria y presentan a Patoruzito como un héroe indiscutible. Sin embargo, se observa la introducción de personajes y situaciones que no son los típicos de la historieta. Además hay otras líneas narrativas que parecen coincidir con el objetivo de crear una producción que apunte a insertarse en un mercado global cambiante con un público acostumbrado a producciones estadounidenses del cine de animación.

A fin de poder desarrollar este trabajo, se incluirá primero una descripción de ambas películas y luego se incluirán las nociones de identidad nacional y pasado en común, para pasar finalmente a ver cómo estas cuestiones responden a las demandas de un mercado global.

Patoruzito (2004)

En la primera película se observa en primer lugar el relato de la llegada de la familia Patoruzek. Esto marca desde un principio que los orígenes del protagonista no son argentinos. La fuerza casi sobrenatural que posee le fue heredada por la familia egipcia.

Se observa de manera casi inmediata la coexistencia de diversos grupos que parecen muy diferentes pero que comparten una identidad nacional y construyen un pasado en común. Esto se puede ver en la escena en la que Patoruzito celebra su cumpleaños. Allí se aprecian elementos estereotípicos como comidas tradicionales (asado y empanadas), música folclórica, personas usando vestimentas típicas, etc. Esto parece reafirmar y celebrar las tradiciones consideradas propias. Uno de los momentos en los que se presencia el cruce de dos grupos antagónicos es la llegada de Isidorito. Casi como construyendo una metáfora de la irrupción de lo urbano en lo rural, el niño llega en un cuatriciclo y causa un gran albor-

to al destruir parte de un establo. La presencia del niño marca también un estereotipo de las personas urbanas. Se observa desprecio hacia las costumbres tradicionales, incluso a la lengua y al comportamiento de los gauchos e indios.

Otro momento particular es la llegada de un hombre, Ferguson, cuyo acento lo presenta como extranjero. Genera desconfianza en las personas que lo ven, quienes lo identifican como otro distinto de ellos y que por lo tanto puede tener también valores diferentes.

Patoruzito, en cambio, se muestra jovial y amable. Esta es una característica que también presenta Patoruzú, a quien Steimberg (1977) describe como “bueno, inocente, alegre, confiado” (Steimberg, 1977:66). Este autor sostiene que ese carácter bueno y generoso le viene de sus raíces sureñas y que, si bien posee mucho dinero, no constituye una herramienta de poder. Es interesante ver que con la introducción de un extranjero se sigue la línea argumental de la historieta que tiene personajes estereotípicos sujetos a prejuicios y a discriminación. Esta construcción de la otredad es fundamental para entender cómo pueden presentarse de manera cohesionada personajes y escenarios diferentes. Dentro de los personajes antagónicos también se encuentran niños tehuelches enemigos del héroe. Estos niños se convierten en aliados del extranjero porque uno de ellos busca ser el próximo cacique de los tehuelches. Sin embargo, hacia el final de la película se ponen del lado de Patoruzito para enfrentar al enemigo que pone en peligro a toda su comunidad.

En esta película el joven héroe debe pasar por varias pruebas para demostrar que es apto a fin de ser nombrado cacique. En este punto se podría decir que hay una coincidencia con las películas del género fantástico en las que al protagonista se le encomienda una misión. Además, hay un objeto significativo que cumple un papel importante en la trama. De la misma manera en que, por ejemplo, en el Señor de los Anillos hay un anillo que es muestra de poder, en Patoruzito hay un medallón mágico que le da poder a quien lo posea. A lo largo de estas pruebas aparecen situaciones que no son las propias de la historieta. La más llamativa es la escena

en la que el protagonista y otros personajes llegan a una ciudad egipcia escondida. Allí Patoruzito pelea contra estatuas de faraones que cobran vida y descubre la personalidad del extranjero: es Arotep, el mismo al que enfrentaron los Patoruzek.

Esta narrativa no es propia de la historieta, pero coincide con las narrativas típicas de las películas de animación. Se incluyen escenas de suspenso y acción con una estética importante (por ejemplo, se genera una gran ola que arrasa la ciudad perdida). En este sentido, hay una tendencia a adaptar el argumento a otro lenguaje que genera expectativas diferentes de la que puede generar en el público la historieta.

Dentro de las narrativas, hay también una historia de amor. Hay una niña, Malén, con la que Patoruzito entabla una amistad y con la que se sugiere que hay una relación cercana. En la historieta este no es un tema común. De hecho, si el héroe ayuda a una mujer solo sirve para acentuar su carácter generoso, de la misma manera que sucede con el resto de las personas. La inclusión de esta narrativa parece apuntar a las exigencias de un público acostumbrado a consumir producciones en la que el amor romántico es un factor más. Podría decirse que se apunta justamente a un fin comercial, a construir una trama que permita adaptarse a un mercado más amplio en el que las narrativas románticas son lugares comunes de las películas.

Finalmente, Patoruzito demuestra tener las características necesarias para ser cacique, como la valentía y el coraje. Él no forma parte del grupo de tehuelches, que viven alejados de la comunidad del protagonista. Sin embargo, sus cualidades lo identifican como el líder que el pueblo quiere tener porque enarbola en alto los valores que defienden. Estos valores son a su vez propios de la familia egipcia de la cual Patoruzito descende. Además, las características que lo hacen notable entre el pueblo patagónico son también las que lo hacen resaltar entre los gauchos e incluso las personas de la ciudad. Entonces, se observan elementos considerados deseables por los diferentes grupos. Esto lleva a pensar que el héroe es distintivo de toda una nación por tener una identidad compartida.

En la película *Patoruzito 2, La Gran Aventura* se observan elementos sobrenaturales que no forman parte habitual de las narrativas de la historieta. En esta producción el joven protagonista debe salvar a la ciudad capital de la Argentina de una bruja. La primera imagen que se ve al inicio de la película es una casa embrujada de noche, una imagen típica de las películas de terror, que indica de qué se tratará la trama. Inmediatamente después se pasa al contexto de la Patagonia argentina. Mientras que allí se ve a Patoruzito apreciando un ambiente natural, en la ciudad se lo observa a Isidorito exhibiendo su mal comportamiento. Este contraste se observa a lo largo de la película en la que el padrino del cacique lo describe como un “animal” que presenta características no deseadas en el ámbito urbano. Los personajes de la zona rural, en tanto, describen a la ciudad como un lugar de bullicio en el que las personas tienen un semblante serio y preocupado y que además son perversas y tienen malas intenciones. Estas polarizaciones se evidencian a lo largo de toda la película y marcan un contraste entre personajes y escenarios. Aun así, el personaje principal sigue siendo admirado por muchas personas. De hecho, una de las primeras escenas muestra que fue invitado al desfile federal en la ciudad capital de la Argentina. Él se prepara para marchar llevando en alto la bandera nacional mientras avanza entre quienes la Chacha denomina “su gente”, sin saber si se refiere a los grupos indígenas o a todos los argentinos en general. En este caso aparece uno de los estereotipos identificados por Steimberg: “Hay una multitud anónima que aparece a través de transeúntes o espectadores ocasionales; también tiene buenos sentimientos. A veces, esa multitud es cruel, pero sin pasar de una crueldad infantil; quiere ver triunfar el bien sobre el mal” (Steimberg, 1977:62). En una de las escenas, cuando Patoruzito salva del peligro a un niño, una multitud lo levanta bien alto y empieza a vitorear. A diferencia de la descripción inicial que hacen los personajes de la zona rural, las personas de la ciudad dan muestras de alegría al ver el accionar del héroe y no quieren verse amenazados por enemigos externos: también quieren ver el triunfo del pequeño cacique.

Se sigue una narrativa que coincide con la historieta: hay personajes malos que buscan ejecutar un plan para obtener beneficios personales y a los que el protagonista enfrenta. Sin embargo, en este caso los antagonistas son seres sobrenaturales. El principal es una bruja que está acompañada de otros brujos, un ejército de trolls y hasta dragones. Otro de los personajes sobrenaturales es un fantasma de nombre Benito que presenta el aspecto tradicional de una sábana parlante que cambia de forma para asustar a sus enemigos. Dentro del grupo que busca enfrentar a la bruja no solo están Patoruzito y sus aliados, sino también un hada. Esta hada es rubia de ojos celestes y usa un vestido rosa. Su nombre es Limay, una palabra de la lengua mapundungun que significa claro o cristalino. Esto la presenta como un personaje que se caracteriza por su pureza, por su bondad. Si bien su nombre es propio de una lengua indígena, su aspecto presenta características típicamente asociadas a las hadas y a las princesas de las películas animadas infantiles estadounidenses. En ese sentido, se responde a la creación de personajes que forman parte habitual de las tramas en las películas de género fantástico. Se dejan de lado los personajes estereotípicos que sufren discriminación en el país para pasar a la construcción de elementos reconocibles para un público más amplio. Conforme avanza la historia se pueden observar escenarios también creados para la película y que no corresponden a la historieta. Hay, por ejemplo, lugares escondidos de paredes de piedras y escaleras largas en los que los trolls trabajan con material fundido para preparar las armas que utilizarán.

Entonces, se puede decir que toda la narrativa conserva los personajes protagonistas y la línea argumental principal de la historieta, pero añade elementos que acercan a la producción cinematográfica a un modelo de la cultura de masas.

Noción de identidad nacional

La identidad nacional aparece como un hilo conductor que relaciona la historieta con las películas. Siguiendo el concepto propuesto por Talavera (1999), la identidad nacional es un:

Sentimiento subjetivo del individuo a pertenecer a una nación concreta, a una comunidad en la que existen diversos elementos que la cohesionan y la hacen única, como por ejemplo la lengua, la religión, la cultura, la etnia, etc.; siendo estos elementos objetivos sobre los cuales se asienta el sentimiento de pertenencia a una comunidad, una comunidad nacional. (Talavera en Canela y Moreno Ramos, 1999: 20)

Como se explica en un trabajo anterior (de Madariaga, 2016), Patoruzito utiliza una variedad rioplatense y hay en su lengua escasos rastros de palabras pertenecientes a lenguas de pueblos indígenas de Argentina. Con respecto a la vestimenta, utiliza poncho, una vincha con una pluma y lleva consigo las típicas boleadoras.

García Canclini (1995) señala que “el sentido “propio” de un repertorio de objetos es arbitrariamente delimitado y reinterpretado en procesos históricos híbridos” (García Canclini, 1995: 50). Siguiendo la propuesta de este autor, podríamos decir que los objetos que se consideran autóctonos de la Argentina han pasado por procesos de resignificación. Elementos tales como el mate o la música folclórica están presentes en los grupos de gauchos, indígenas y grupos urbanos, lo que evidencia su carácter cohesivo. Estos instrumentos se identifican dentro de la identidad nacional argentina sin que ello le atribuya alguna cualidad intrínseca que los haga más argentinos que otros elementos. Si esto se lleva al plano de la personalidad y el comportamiento del personaje principal, podemos ver que también allí hay elementos que son valorados por diversos grupos. Son cualidades que se consideran deseables y que por lo tanto son comunes a ellos. Los elementos que se consideran típicos de la cultura argentina cohesionan a los grupos que en apariencia son opuestos. En ambas pe-

lículas se observa una fuerte defensa de los valores nacionales en detrimento de lo exótico y foráneo a la vez que una negociación entre grupos en apariencia disímiles para enfrentar a un enemigo en común.

Así, parecería que las características que conforman la identidad nacional del héroe han sido seleccionadas para conformar una cultura híbrida. Se observan la valentía de los Patoruzek, la generosidad de sus raíces patagónicas como señalaba Steimberg, la protección de las tradiciones de los gauchos y otras cuestiones que hacen de Patoruzito un héroe admirado por toda una nación.

Como señalan Vázquez (2012), Paolini (2014) y Steimberg (1977) al analizar a Patoruzú, este héroe es un indio con virtudes gauchas. Como se mencionó antes, la primera película estrenada empieza con el relato de cómo los Patoruzek emigraron desde Egipto a la Patagonia argentina huyendo de un enemigo. En el transcurso de la película se da a conocer que se relacionaron con los tehuelches y luego se convirtieron en dueños de la tierra. Esto explica cómo Patoruzito pertenece a un grupo frecuentemente marginado en la Argentina y es a la vez un terrateniente heredero de una fortuna.

Hay una coexistencia pacífica entre los descendientes de los tehuelches y los gauchos. Sin embargo se puede ver una constante resistencia hacia lo urbano, que es a menudo descrito como falta de valores, de integridad y hasta de paz y sosiego. Las actitudes reprochables se identifican como propias de la ciudad, como por ejemplo una de las escenas en las que el fantasma Benito intenta asustar a la Chacha y ella reprende a Ñancul por pensar que era él quien la estaba molestando. Le señala que se acostumbró rápido a la ciudad adoptando un comportamiento característico del lugar. El personaje que se selecciona como representativo de la ciudad es Isidorito, el padrino de Patoruzito. Es descrito por Steimberg como “egoísta, ávido, fanfarrón, desconfiado, vividor, pero en momentos claves se pone del lado de Patoruzú” (Steimberg, 1977: 62). Esto último es muy importante porque refleja que si bien existen muchas diferencias entre los personajes de la zona rural y de la zona urbana, en momentos

cruciales forman una unidad. Cuando aparecen los personajes antagonistas que son exóticos/foráneos, los personajes del ámbito rural y del ámbito urbano se unen para combatirlo. Esto podría explicarse con lo que propone García Canclini: “La corriente gramsciana (...) caracterizó lo popular no por su esencia sino por su posición frente a las clases hegemónicas” (García Canclini, 1995:172). En este sentido, los grupos que se sitúan en las periferias de la sociedad se unen para posicionarse frente a ese otro que identifican como diferente.

Pasado en común

Por lo expuesto se puede ver que hay también una construcción subjetiva de la historia. Los tehuelches entraron en contacto con los egipcios y los reconocieron como los dueños de la tierra. A partir de allí se observa una visión de la historia en la que los diversos grupos de la Argentina coexisten. Si bien históricamente se han notado polarizaciones (campo-ciudad, indios-gauchos, tradicional-moderno), estas polarizaciones son dejadas de lado en pos de una lucha en común que permite defender los intereses nacionales.

Siguiendo lo expresado por García Canclini, el autor retoma un concepto expresado por Renato Ortiz, el de “cultura internacional popular”, con una memoria colectiva hecha con fragmentos de diferentes naciones”. (Ortiz en García Canclini, 1977: 50). En este caso, los fragmentos de diferentes naciones conformaron una identidad nacional cohesionada que fue la seleccionada para el personaje principal de las películas. Podría considerarse que esto tiene sentido dentro de un escenario heterogéneo y cambiante en el que las fronteras no separan sino que son puntos de contacto.

Producto de exportación

Estas producciones cinematográficas muestran cierta tensión entre crear un producto propiamente argentino y un producto exportable, que

pueda llegar a un mercado más amplio. Al analizar las narrativas, los personajes, los escenarios creados, etc., se puede ver que hay una tendencia hacia la imitación de un modelo hegemónico.

Esto no parece ser un simple fenómeno de americanización del cine, sino que podría interpretarse como una estrategia de posicionamiento en la industria.

En su trabajo de 2012, Laura Vázquez analiza las estrategias utilizadas por Dante Quinterno, el creador de Patoruzito y señala que Quinterno tenía la mirada puesta en el progreso y tenía como modelo a imitar a Disney.

La posición de Dante Quinterno oscila entre una defensa radical de los valores nacionales y la intención de colocar productos que puedan competir en el mercado. En tanto “empresario de la cultura” diversificó su oferta en el marco de un proceso de homogeneización de públicos y expansión territorial. (Vázquez, 2012:8)

Es decir, Quinterno utilizaba como estrategia la diversificación de su producción para poder lograr un posicionamiento en la industria. Si se aplica al caso analizado, se puede decir que aquí se llevó a cabo el mismo proceso. La selección de toda la estructura narrativa no es accidental ni ingenua, es estratégica y parece buscar ese nicho transnacional que permita crear cine de animación argentino de calidad y que se pueda exportar.

Vázquez indica además que “las relaciones dinámicas que la actividad historietística estableció con la industria cinematográfica y más adelante con la televisiva encuentra su correlación con momentos álgidos de estos sectores” (Vázquez, 2012:25). El mismo fenómeno parece haberse dado en las películas de 2004 y 2006. Si se analiza el devenir histórico de Patoruzito, se pueden ver cambios también dentro de la historieta misma. Cambia la estética, la forma de hablar del personaje, la narrativa. Es decir, tanto historieta como cine atraviesan cambios que se ven marcados

por las necesidades que tienen los creadores de posicionarse ante una industria.

Al referirse a los consumidores, García Canclini señala: “Sin dejar de estar inscriptos en la memoria nacional, los consumidores populares son capaces de leer las citas de un imaginario multilocalizado que la televisión y la publicidad agrupan” (García Canclini, 1995:50). Si se aplican estas nociones a *Patoruzito* y a *Patoruzito 2*, puede decirse que los consumidores pueden identificar los elementos que no son propios exclusivamente de estas producciones, sino que pertenecen a un modelo hegemónico y transnacional.

Siguiendo esta línea, tal vez podría aplicarse el concepto de *glocalize*, señalado por García Canclini (1995) que indica una articulación entre lo local, lo nacional y lo internacional. En este escenario en el que parecen cruzarse cada vez más rápido las fronteras, conviene repensar los desafíos que tiene la producción nacional.

Esto no busca ser una crítica a la producción cinematográfica argentina, sino que busca entender los procesos que se atraviesan y a qué efectos podrían tener las decisiones tomadas. Esto es un punto de partida para futuros interrogantes e investigaciones que se adentren en cómo impacta el seguir un modelo hegemónico en el cine animado.

Conclusión

Patoruzito y *Patoruzito 2* son dos producciones cinematográficas basadas en la historieta homónima. Estas adaptaciones incluyen narrativas, personajes, escenarios, propios de la historieta, pero incluyen nuevos elementos.

Al tener como protagonista a un héroe nacional, cabe preguntarse cuáles serán sus características definitorias. En este caso se observa el devenir de una cultura híbrida alimentada por diversos grupos. No se trata de una mera acumulación de fragmentos, sino de una cohesión de elementos que

confluyen en la creación de una nueva identidad con un pasado en común. En la memoria colectiva las polarizaciones se dejan de lado para hacer frente a otro que pone en peligro los valores que se defienden con orgullo.

Dentro de este panorama es que se toman decisiones en cuanto a qué estrategias seguir para crear producciones cinematográficas que se tensan entre la defensa de lo nacional y la apertura hacia nuevos mercados. Se crea así un producto con características identificables como argentinas pero que tiene condiciones que le permiten posicionarse en una industria dinámica y cambiante.

Es así que este trabajo pretende ser solo un punto de partida para continuar explorando las posibilidades y desafíos nuevos que tienen tanto la historieta como el cine de animación argentino.

Bibliografía

Buscarini, J. y Massa, J (2006) *Patoruzito 2. La gran aventura*. Argentina: Patagonik Film Group, Red Lojo Entertainment y Telefé.

Buscarini, J. y Massa, J. (2004). *Patoruzito*. Argentina: Patagonik Film Group, Red Lojo Entertainment y Telefé.

Canela, A. y Moreno Ramos, M. (2009) Identidad nacional: Planteamiento y evaluación de un modelo estructural en *Obets*, (3) 19.

García Canclini, N. *Negociación de la identidad en las clases populares. Consumidores y ciudadanos*. México D.F, México: Grijalbo.

Paolini, L. (2014) Tres personajes paradigmáticos de la historieta argentina y el abanico hegemónico – contra hegemónico, según Antonio Gramsci y Raymond Williams, en *Actas Viñetas Serias 2014 (1)* 3-6. Buenos Aires, Argentina.

Quinterno, D. (1977) *Andanzas de Patoruzú*. Buenos Aires: Editorial Universo S.A. Quinterno, D. (1977) *Correrías de Patoruzito*. Buenos Aires: Editorial Universo S.A.

Steimberg, O. (1977) *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un "arte menor"*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Vázquez, L. (2012) Un modelo a imitar: Disney en Ezeiza y el proyecto empresarial de Dante Quinterno. *Antíteses. Volumen (5)*. 7-27. DOI. 10.5433/1984-3356.2012v5n9p7

Construcción de memoria en la nueva historieta *histórica* rioplatense: los casos *Malandras* y *Tacuara* de Rodolfo Santullo y Dante Ginevra

Gago, Sebastián Horacio

Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), y Doctor en Estudios Sociales en América Latina (CEA, UNC). Profesor Asistente en Teorías Sociológicas II de la Licenciatura en Comunicación Social de la Facultad de Ciencias de la Comunicación (FCC/UNC). Investigador Asistente del CONICET, con lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS, Conicet y UNC). Codirector del proyecto SECYT-UNC/FCC “Procesos sociales de producción, circulación y recepción cultural en el campo de la historieta: crisis, continuidades e innovaciones” (período 2018-2021). Miembro del programa de investigación “Ideología, prácticas sociales y conflictos” (Conicet y UNC) y del proyecto Anillos de Investigación Conicyt “Converging Horizons: Production, Mediation, Reception and Effects of Representations of Marginality” (2019-2021), radicado en la Universidad de la Frontera, Chile. Se ha dedicado al estudio de la lectura de historietas desde una mirada sociológica cualitativa, temática sobre la que ha publicado artículos de revistas, capítulos de libros y el libro *Se-senta años de lecturas de Oesterheld* (UNC 2015).

Resumen

Presentamos notas de análisis de dos historietas guionadas por el autor uruguayo Rodolfo Santullo y dibujadas por Dante Ginevra: *Malandras* (publicada en revista *Fierro* entre 2010 y 2011 y reeditada por *Historieteca*, 2014) y *Tacuara* (publicada en *Fierro* en 2012). Indagamos, en ambas ficciones, operaciones significantes de reconstrucción y recuperación

del pasado entendido como un determinado contexto histórico-social y político verídico en el cual trascurren las acciones de los personajes. Si bien pertenecen a géneros diferentes (más policial, una, más política, la otra, aunque ambas atravesadas por lo político), estas dos historietas son *históricas* pues producen sentido a partir de acontecimientos y actores cuyas propiedades y características centrales ya han sido configuradas en discursos marcados por su *función referencial* y en tiempo pasado, en especial por el discurso de la historiografía, aunque también por el discurso del periodismo (Berone, en Gago y Lomsacov –eds.–, 2018: 41). Pensamos que el género de nueva historieta histórica rioplatense (NHHR) explota la condición de la historieta como medio expresivo a través del cual se construye memoria y se revisa el pasado, dando sentido a acontecimientos históricos bajo cierto contexto producción –entre ellas, el imaginario social sobre el pasado construido en un particular presente.

Palabras clave: historieta, histórica, Santullo, memoria, operaciones

Eje temático: La investigación sobre el arte y las industrias culturales: objetos y métodos.

Introducción: un poco de historia

Durante su segunda etapa (2006-2017), la revista *Fierro* propuso y dio lugar a producciones historietísticas que plantearan la reconstrucción de una memoria histórica del país, en función de una línea editorial similar a la tradición de la primera *Fierro*, publicada entre 1984 y 1992. Aquel proyecto nacido en el seno de Ediciones de la Urraca, en plena recuperación democrática, presentaba como tema dominante a la idea de hacer visible lo oculto, lo negado u oprimido, y así develar la memoria “verdadera” a través de representaciones del terrorismo de Estado dictatorial, como puede apreciarse en las series *Ficcionario* (Horacio Altuna), *La batalla de las Malvinas* (guión de Ricardo Barreiro, con varios dibujantes), *La Triple B* (Saborido y Albiac), *Sudor Sudaca* (Carlos Sampayo y José Muñoz), y *Perramus* (Juan Sasturain y Alberto Breccia). La época más contemporánea

de la revista, iniciada en 2006, se caracterizó por otro tipo de formas y estilos a la hora de encarar el problema de la representación, no ya solamente de los horrores de la última dictadura argentina, sino también de episodios traumáticos de la historia nacional anterior y posterior a aquel régimen genocida. Se trata de la actualización y renovación del tratamiento de un problema que forma parte del campo cultural de la transición democrática argentina (Cf. Reggiani, 2003) y que se extiende hasta el presente. *Fierro*, en su segunda época, propone la reconstrucción de una memoria fragmentaria, con criterios y recursos variados, basada en relatos y documentos históricos, desde la ficción o combinando estas estrategias. Uno de los casos paradigmáticos es el de *Historietas por la identidad* (Varios artistas, 2011), las aludidas series que ocupan nuestra atención en esta presentación, *Malandras y Tacuara* (Rodolfo Santullo y Dante Ginevra), *Edén Hotel* (Diego Agrimbau y Gabriel Ippolitti, 2012), entre otras. Estas narraciones gráficas parten de hechos y personajes históricos como base, algunas se apoyan más en la ficción, y otras recuestan su trama en los documentos históricos. Ya veremos, en los casos estudiados, cómo la *nueva historieta histórica rioplatense* (desde aquí en adelante, la denominaremos NHHR) emplean recursos y estrategias que combinan elementos documentales y monumentales en relatos de carácter testimonial, y cómo varían, de una a otra historieta, las estrategias de evocación y cruces entre la *monumentalidad* (la significación cultural) de las figuras históricas (Berone, 2019: 9)¹ convertidas en personajes: en ese sentido, estas historietas contemporáneas aprovechan las conocidas dificultades que se experimentaron, y se experimentan, a la hora de documentar fehacientemente una serie de hechos *históricos* (muertes o circunstancias de la muerte de una figura histórica, encuentros y conversaciones que involucran a estas figuras, los pormenores y la autoría de un crimen político), hechos narrativizables que resultan caros a este género.

¹ Hemos accedido al texto de Lucas Berone datado en 2019, aún inédito, gracias a que el propio autor nos lo facilitó. Lo citamos e incluimos en las referencias bibliográficas aclarando que se encuentra en prensa para su pronta publicación en una revista científica especializada en historieta, editada por la Universidade de São Paulo, Brasil.

En la NHHR, el tratamiento de la temática política y a la apelación a la memoria histórica, trasciende la experiencia de *Fierro*². El género *histórico* pasó a ser uno de los más recurrentes si vemos las producciones de la última década y media en los ámbitos argentino y uruguayo. Señala Siragusa (2014) que “rememorar” es una práctica social compleja plena de significación, e implica instalar en el presente un acontecimiento del pasado a partir de un esfuerzo de memoria. La apelación a la memoria en torno a distintas etapas y episodios traumáticos de la historia argentina y uruguaya, la reciente y la no tan reciente -y dentro de esta línea, el tratamiento de hechos políticos y sociales relacionados con el peronismo-, tiene emergencia en un contexto socio-histórico ligado a una serie de políticas de fomento a la producción de contenidos massmediáticos –audiovisuales, literarios, historietísticos- desde el Estado, que en el caso argentino tuvo lugar a partir de mediados de la década del 2000 hasta la mitad del decenio siguiente. “Puede conjeturarse que la expansión de estas operaciones recordatorias es posible por una cierta preeminencia de una ‘apertura a la subjetividad’ como rasgo epocal” (Siragusa, 2014) en las últimas dos décadas. Un *rasgo de época* expresado en políticas de memoria, justicia y reparación simbólica impulsada por los gobiernos kirchneristas (2003-2015) en Argentina, y un proceso similar llevado adelante por el Estado-Gobierno uruguayo a partir del triunfo electoral del Frente Amplio en 2005 (Martínez Guidolin, 2015). Asimismo, la producción de contenidos ficcionales basada en la memoria histórica, al menos en el campo de la historieta, se puede leer como una respuesta estratégica de este medio cultural hacia las aludidas políticas y gestos específicos de intervención de los Estados en el seno del mismo en la región del Plata. Podemos resumir estos gestos y políticas, sin pretensión de exhaustividad pero sí a modo orientativo, en los siguientes puntos:

² Esta reconocida revista de historietas de Argentina, que había iniciado su *segunda época* en noviembre de 2006, abandonó su periodicidad mensual desde marzo de 2017, una vez que dejara de ser publicada por Editorial La Página (la misma que edita el diario *Página/12*). En su *tercera época*, su frecuencia es trimestral, en tanto que es dirigida por Laurato Ortiz –jefe de redacción de la revista en su *segunda época*, entre 2006 y marzo de 2017-.

En el caso argentino, desde 2003 el Estado implementó una serie de medidas que impulsaron el desarrollo de la historieta, muchas de las cuales fueron mermadas o discontinuadas a partir del cambio de signo político del Gobierno nacional en 2015. Entre estas políticas o gestos, mencionamos: a) el apoyo estatal con pauta de propaganda oficial a la revista *Fierro* (segunda época), editada por el diario *Página/12*, desde su primer número de 2006 hasta el final del segundo mandato de Cristina Fernández de Kirchner en diciembre de 2015; b) el portal *Historietas Nacionales*, publicado como suplemento de la agencia de noticias estatal Télam entre 2011 y 2016, espacio en el que se publicaron, con frecuencia semanal, numerosas series hechas por autores argentinos; c) el apoyo simbólico y económico del Estado, en sus diferentes niveles nacional, provinciales y municipales, a festivales y convenciones de historieta y otros eventos afines, algunos de ellos festivales anuales de alcance internacional, como el caso del “Crack Bang Boom”, de la ciudad de Rosario, y el festival Comicópolis, en Buenos Aires, que, luego de cuatro ediciones (2013, 2014, 2015 y 2017), fue discontinuado por falta de apoyo oficial, teniendo una última edición en 2017; d) la realización de concursos, como el caso del Premio Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, dependiente de la **Secretaría de Derechos Humanos de la Nación**, que contó en 2014 con la categoría “historieta”³; e) la consagración oficial del autor Héctor Oesterheld y de su obra principal, *El Eternauta* (realizada entre los años 1957-1959 con coautoría de Solano López), que implicó el ingreso de esa historieta de ciencia ficción en el canon de la narrativa argentina, lo cual implicó su inclusión en las escuelas públicas secundarias, como material de lectura recomendada.

2) En el Uruguay, la política de fomento a la historieta durante el gobierno del Frente Amplio, se materializó a través del Fondo Concursable para la Cultura, dependiente del Ministerio de Educación y Cultura (MEC). El Fondo Concursable es una convocatoria pública anual dirigida a artis-

³ Desde este enlace puede accederse a más información sobre el Premio Haroldo Conti: <https://www.nueva-ciudad.com.ar/notas/201501/17583-el-premio-haroldo-conti-ya-tiene-sus-ganadores.html>

tas y hacedores de la cultura, para postular proyectos artísticos culturales que son evaluados por jurados externos al citado Ministerio⁴ del Gobierno nacional. En este esquema, numerosos proyectos historietísticos han sido publicados con el apoyo y financiamiento público. Daremos dos ejemplos que se inscriben en el género narrativo tratado en este trabajo: la ya citada *Zitarrosa* (2012, Santullo - Aguirre), serie que apela al registro de anecdotario, y *Tupamaros: La Fuga / 1971* (Roy Leguisamo y Lauri Fernández), ficción histórico-política que relata cómo era la vida en prisión de los presos políticos que integraban la guerrilla urbana uruguaya, mientras preparaban su fuga del Penal de Punta Carretas.

Asimismo, el Estado uruguayo brinda infraestructura y apoyo oficial para eventos culturales. El caso más importante es el Montevideo Cómics, convención de historietas surgida en 2002, auspiciada por el Gobierno y realizado anualmente en sitios pertenecientes al sector público como el Auditorio Nacional del Sodre (MEC, Gobierno del Uruguay) y el Centro Cultural España (Gobierno de España). También podemos mencionar que el municipio montevideano brinda espacios para que editores, librerías y autoeditores puedan acercarse al público y ofrecer sus producciones en la Feria Ideas+, situada en el parque Rodó de Montevideo⁵. Otro dato interesante es la existencia, desde hace varios años, de un Conglomerado Editorial del Uruguay, que surgió por iniciativa del área Cultura del MEC⁶. Es integrado por la Cámara del Libro Uruguay, la Casa de los escritores, la Cámara de revistas, la Cámara de diarios y periódicos, la Cámara de editores independientes, la Asociación de librerías e imprenteros y la **Asociación Uruguaya de Creadores de Historieta** (AUCH). El denominado Clúster constituye una estructura organizacional que vela por

⁴ Información obtenida en el siguiente enlace que lleva al portal del MEC del Uruguay: <https://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/v/1983/8/mecweb/fcc---fondo-concursable-para-la-cultura?left-menuid=1983>

⁵ Para mayor información sobre el Espacio Feria Ideas+ , se puede acceder a este enlace: <https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Espacio-Feria-Ideas--en-el-Parque-Rodo-uc290323>

⁶ Desde este enlace que direcciona al apartado “Conglomerados Creativos” de la página del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay, puede accederse a información sobre el Cluster Editorial del país vecino: https://www.mec.gub.uy/innovaportal/v/4364/8/mecweb/conglomerado_editorial?3colid=4363

los intereses del sector editorial del país oriental. A través de la AUCH, que tiene en la actualidad medio centenar de integrantes, los autoeditores de historieta forman parte de este Cluster. Rodolfo Santullo, autor y editor que motiva nuestra investigación y que preside la AUCH desde 2011, señaló que esta asociación tiene como objetivo la presencia de los catálogos, y por tanto de las publicaciones, en las ferias del libro, “como parte de la producción editorial del país” (Valenzuela, 2011)⁷. El Cluster editorial uruguayo cuenta con aporte económico gubernamental, que resulta fundamental para cubrir gastos administrativos y logísticos de la AUCH.

Consideramos que las políticas públicas de fomento e incentivo a la actividad historietística, ha incentivado la producciones de ficciones que han sabido releer y discutir hechos del pasado en función de las disputas sociales políticas del presente.

Apuntes teóricos

En un par de años (del 2010 a 2012), el guionista uruguayo Rodolfo Santullo produjo tres historietas (*Malandras*, *Tacuara* y *Zitarrosa*, esta última con dibujos de Max Aguirre) que consideramos pertenecientes al género histórico si nos atenemos a la definición del mismo provista por Lucas Berone (2018). Según este académico, estas obras producen sentido a partir de acontecimientos y actores cuyas propiedades y características centrales ya han sido configuradas en discursos fuertemente marcados por su *función referencial* y en tiempo pasado, en especial por el discurso de la historiografía, aunque también por el discurso de medios de comunicación masiva (Berone, en Gago y Lomsacov, 2018: 41).

Señala Lucas Berone que, en todos los casos, la NHHR supone una indagación narrativa de aspectos del problema ético e histórico de la decisión

⁷ Enlace que nos lleva a información publicada en el sitio *Cuadritos, Periodismo de Historieta*, por Andrés Valenzuela, que versa sobre el surgimiento de la Asociación de historietistas uruguayos: <https://avcomics.wordpress.com/2011/05/18/7826/>

(o de la decisión como problema) en relación a cómo se deciden los acontecimientos y, también, los sujetos. En este sentido, podemos dar cuenta de una naturaleza siempre conflictiva de las relaciones de la historieta con los signos puestos bajo regímenes de lo indicial y lo simbólico: Berone se refiere a los “documentos” y “monumentos”, que le aportarían a la historieta la iconicidad, es decir, su capacidad del dibujo “de parecerse a los motivos que representa” (McCloud, 2016: 27). Los “documentos” históricos poseen un carácter indicial, pues consisten en distintos tipos de contenidos que prueban determinados acontecimientos y personas que han participado en ellos (o realizado determinadas acciones); en cambio, los “monumentos” son objetos públicos visibles que representan o conmemoran hechos y personajes históricos, poseen un valor abstracto o general, y suelen tomar el carácter de símbolos de un lugar por una determinada comunidad.⁸

No obstante, según Berone, la introducción de *documentos* y de *monumentos* en un relato historietístico, no son sino rupturas, momentos excepcionales dentro de la ficción con el fin de generar determinados efectos de sentido. Si la nueva historieta histórica hecha en estas pampas no puede ser icónica de los procesos que representa, no puede acercarse a la verdad –como es el caso del discurso de la Historia-, ¿dónde radica el núcleo de este género tan importante en términos de producción en la historieta rioplatense contemporánea?

Berone nos indica que el núcleo de la NHHR radica en el testimonio, un tipo discursivo cuyo valor proviene de crear un objeto histórico, pero afectado siempre por de algún modo por la subjetividad que lo señala. En ese sentido, es importante resaltar la dimensión testimonial de la NHHR. Entonces, la verdad de la historieta histórica contemporánea en el Río de

⁸ Así, vemos cómo los monumentos ecuestres de homenaje a Manuel Belgrano situados en el noroeste argentino detentan una importancia (en tamaño, ubicación) mayor a la de cualquier otro prócer –con la excepción del monumento a Martín de Güemes en Salta-, y asimismo una relevancia mayor a la de otros monumentos al General creador de la bandera argentina situados en el resto del país. Las sociedades de las provincias norteñas le rindieron -y rinden- ese tributo a Belgrano por lo que ha representado en el período independentista.

la Plata reside en su modo particular de *dar testimonio* y de concebir la articulación entre subjetividad e Historia. Berone se pregunta: “¿De qué dan testimonio estas historietas, en relación al trabajo social de elaboración de una memoria histórica?”. Estas historietas están motivadas por una vocación política, un intento de sentar posición leyendo el presente a partir de una interpretación del pasado, y operar una relectura del pasado a partir de un particular presente. Señala Berone (2019: 5) al respecto:

Si hablamos de “*nueva* historieta histórica”, en estos momentos, es para referirnos a la insistencia regular de una *intención política*: la intención de pensar siempre los “eventos” de la ficción por su doble remisión, en el cruce permanentemente evocado entre *pasado* y *presente*, del que carecerían prácticamente todos los posibles ejemplos rescatados de la “historieta histórica” tradicional.

Si el testimonio no está del lado de la verdad sino de la experiencia (“subjetivación de lo real”), estas narrativas gráficas logran introducir una “falla” o un “resto”, corporal e inalienable, entre la subjetividad y la Historia. La construcción del testimonio no se logra sino con la introducción de “figuras subalternas –siempre borrosas, incidentales y secundarias en la historieta histórica ‘tradicional’–” (ibíd.: 11-12), que en la NHHR aparecen colocados en el *centro* del escenario de la ficción. En la historieta histórica, y más precisamente en el género NHHR, el lector/receptor es obligado a instalarse narrativamente en el *presente* de las instancias o hechos desarrollados en el relato, y a partir de ese rasgo de enunciación se abre espacio a un “excedente de lo real” que al discurso historiográfico le costaría mucho más aprehender o representar. El “excedente de lo real” lo pensamos como *operaciones discursivas recordatorias o constructoras de memoria* –bajo diferentes formas y procedimientos- (Siragusa, 2017) que es de nuestro interés indagar en la presente indagación. Siguiendo el modelo teórico de Berone, en este trabajo exploraremos dos tipos de experiencias construidas por el testimonio:

En primer lugar, estas nuevas historietas históricas señalan y posibilitan una experiencia definida de la materialidad subjetiva del ícono: el *dibujo*.

En la historieta tradicional, el estilo de dibujo, organizado y estandarizado generalmente a partir de la oposición binaria entre *dibujo serio* (“dibujo realista”, o estilo ilustración) y *dibujo caricaturesco* (o “dibujo humorístico”), lo que hacía era pautar y estipular un *modo de lectura*: el modo de lectura que era necesario asumir respecto de los hechos representados. Como tal, una historieta histórica “tradicional” difícilmente podía sostenerse en un estilo de dibujo caricaturesco –hasta que llegó *Maus*, de Art Spiegelman. (Berone, 2019: 11)

La caricaturización es, según McCloud (2016), una forma de amplificación por medio de la simplificación. A caricaturizar, no necesariamente un autor está procurando un efecto cómico o humorístico. En géneros de aventura, al resaltar ciertos detalles físicos de los personajes, las acciones significan más que si el dibujo se ciñera al estilo realista convencional. “Al reducir una imagen a su ‘significado’ esencial, el dibujante puede amplificar dicho significado de una manera que no está al alcance del dibujo realista” (McCloud, 2016: 30). Consideramos que en una historieta de dibujo realista, puede darse el caso de que se introduzcan elementos de caricaturización, y el estilo de dibujo no dejará de ser realista aunque sea enriquecido complejizado por elementos o rasgos que, tradicionalmente, no están asociados al grafismo clásico o verista. Siguiendo el esquema teórico y analítico de Berone, la pregunta que nos hacemos aquí, puede enunciarse así: ¿De qué dan testimonio los estilos de dibujo de las nuevas historietas históricas de las tierras del Plata? Esa cuestión la dilucidaremos en el breve análisis que haremos de las dos historietas guionadas por Rodolfo Santullo que hemos seleccionado como parte de nuestro corpus.

El problema de la actuación histórica, una dimensión relacionada con la performance del actor que tiene que *componer* la identidad del *personaje monumental*. Tanto en el cine como en series televisivas, novelas literarias y en la historieta, resulta clave el modo en que el personaje encarna

una figura histórica, si resulta creíble o no, más allá de la veracidad de los hechos narrados (las licencias dramáticas son comunes en narrativas ficcionales de tema histórico). En el caso de la historieta, la actuación está también abierta tanto para los documentos como para los monumentos de la historiografía.

En el sentido de que la figura, monumental o documental, es puesta en serie o en secuencia gráfica con otras actuaciones: la de los “comparsas” (si se quiere) de la memoria histórica; aquellos/as que la historieta necesita recuperar de la noche y de la bruma de los discursos sobre la historia, para hacerlos actuar en la página. (Berone, 2019: 11)

En las historietas analizadas en este trabajo, la experiencia de la *actuación histórica* se modeliza a través de distintos recursos testimoniales, que pueden funcionar a partir de la introducción de personajes que interactúan con la figura monumental o documental –sin perjuicio de que el “comparsa”, puesto en (inter)acción con la figura monumental, sea a su vez otra figura histórica, un personaje que tenga un referente en el mundo real-, o aquellas actuaciones que, en algún aspecto, son en cierto punto referenciales de un personaje real –por poseer o encarnar, más o menos ambiguamente, rasgos de la figura histórica- aunque se trate de un personaje ficcional.

Consideramos que la NHHR puede concebirse como un megagénero pues, desde diferentes fórmulas o dispositivos narrativos (el policial gangsteril, la ficción política, el anecdotario con tintes biográficos), estas producciones explotan la condición de la historieta como medio expresivo a través del cual se construye memoria y se revisa el pasado. Las historietas que componen nuestro corpus de análisis dan sentido a acontecimientos históricos en relación con ciertas condiciones de producción –entre ellas, el imaginario social sobre el pasado construido en un particular presente y, como mencionáramos más arriba, la ampliación del espacio de lo decible y de lo visible que tuvo lugar en las últimas dos décadas

a partir de una serie de las políticas públicas y culturales impulsadas por los Estados nacionales de ambas orillas del Plata-.

Malandras de Fierro

En el número 45 de la revista *Fierro*, publicado en julio de 2010, salió un unitario, de ocho páginas, denominado “Malandras”. Con el paso de los meses, cada número de la revista traía una nueva entrega aparentemente autoconclusiva e independiente, firmada por los mismos autores –Rodolfo Santullo en guion y Dante Ginevra en dibujo-, que iba tejiendo vínculos más o menos soterrados con aquel primer episodio, y así fue armando una compleja trama narrativa que, en dosis equilibradas, contiene política, mafias, policías corruptos, ladrones callejeros, tango, cabaret y amores furtivos, golpismo militar y su contraparte, la lealtad, todo ellos en los arrabales porteños de mediados del siglo XX.

En el libro que recopila la serie, publicado por la editora porteña Historieteca en 2014, el primer capítulo se retituló “Mataderos 55”, y la novela gráfica terminó tomando el título de aquel episodio original publicado en *Fierro*. Ese cambio es indicador del raro origen editorial de *Malandras*, más bien tomó forma de serie a partir de la creciente aceptación de los lectores, la habilidad de sus creadores para construir una compleja historia de trasfondo político forjada mediante la sucesión de episodios cortos, y el buen ojo del editor de *Fierro*.

¿De qué trata este cómic que incluimos dentro del megagénero NHRH? La historia se sitúa en el barrio de Mataderos, Buenos Aires, en junio de 1955, y tiene el eje central de las acciones en “Calzada”, un ladrón de poca monta que fortuitamente ha descubierto a un grupo de militares conspirando contra el Gobierno y la propia vida de Juan Perón, y por tal motivo es perseguido. A medida que van sucediéndose sus 12 episodios, la inclusión de otros personajes, algunos de ellos con rasgos identificables con personas públicamente conocidas, va complejizando la trama.

A continuación daremos cuenta de operaciones de reconstrucción del pasado histórico a partir del dispositivo del *testimonio*, que podemos identificar en esta historieta.

Primero hablaremos del dibujo. Si bien no se observan demasiado desarrollo en los fondos, se observa un apoyo documental: las edificaciones, las modas, los vehículos, los interiores del cabaret y el bolichón con su *banda sonora* de tangos y milongas (ver Figura 1). Toda la atmósfera de época da una sensación de precisión temporal con los hechos narrados, sin dejar a un costado la expresividad en el trazo y la composición en las que se destaca Ginevra.



Figura 1

En la composición de los personajes, abundan “nombres propios gráficos” (Reggiani, 2012) –a los cuales denominaremos de aquí en adelante NPG-: personajes cuyos rasgos son identificables con personas públicamente conocidas. Son figuras que remiten a un referente real, reconocibles inmediatamente por cualquier lector argentino de mediana edad, pero cuya identidad en la ficción no coincide con la de ese referente real.

La inclusión de NPG en la ficción, constituye un guiño de complicidad al conocimiento del lector y funcionan en la narración con una intención política.

Los personajes NPG son acompañados del estereotipamiento y, a partir de un particular estilo de dibujo, la caricaturización. Esta composición del personaje constituye una modalidad de lo que Berone conceptualiza como *otras* actuaciones históricas, los “comparsas” de la memoria histórica. El grado de *identidad* –en términos no sólo de aspecto físico sino también de identidad nominal, de profesión, carácter o personalidad- con un referente real, va a definir qué intensidad tendrá cada personaje NPG. En *Malandras* tenemos, ya desde el primer episodio, una disputa territorial entre dos bandas mafiosas por el control del barrio porteño de Mataderos. Allí, los mafiosos italianos llevan ropa y rasgos que acusa su identidad étnico-nacional (trajes con rayas, sombreros, bigotes), mientras que en los rusos se realza su origen por algunos giros lingüísticos y, también, por el aspecto físico. Sobre todo en uno de los personajes cuyas facciones y rasgos remiten al místico Rasputín. Esos rasgos, en algunas viñetas, son exagerados, caricaturizados en pos de una ganancia de efecto expresivo (ver Figura 2).



Figura 2

Otro NPG, de naturaleza distinta, lo encontramos en dos personajes secundarios, de aparición ocasional (en el tercer episodio, “Una noche cualquiera”, y el noveno, “Che Bandoneón”). Son un par de amigos clientes del cabaret, una de las *locaciones* centrales de la(s) historia(s) que Santullo y Ginevra compone(n) en *Malandras*. Esos personajes pueden identificarse con los historietistas Alberto Breccia y Héctor Oesterheld -a éste último nunca se lo nombra-, referentes claves de la historieta argentina y de amplio reconocimiento internacional. En particular, Breccia, llamado “Alberto” por su amigo, es retratado como un matarife cuya vocación profesional confiesa a la alternadora del sitio, la bellísima “Paloma”: es dibujante y cuenta “historias con imágenes”, pero al tener las manos estropeadas, no consigue explotar el potencial artístico. Sin mediar comercio sexual, una solución inesperada se le presenta: Paloma obsequia a Alberto un ungüento de propiedades mágicas para sus heridas. Lo interesante es el guiño al lector avezado en historieta argentina clásica, pues una serie de características del aludido personaje coinciden con detalles biográficos del propio Alberto Breccia real, desde su crianza en Mataderos, su dura vida laboral como tripero y el deterioro de salud y, principalmente, de sus manos (Figura 3). Y la época también aporta verosimilitud a la secuencia: a mediados de los cincuenta, Breccia y Oesterheld ya se eran mutuamente conocidos en el ámbito profesional de la historieta, y no faltaba mucho tiempo para que el dibujante se incorporara a la editorial fundada por el consagrado guionista, Frontera.

Siguiendo con el recurso a los NPG, encontramos un personaje secundario, encarnado por el jerarca militar que encabeza la intentona golpista, un hecho vertebral de la historia. El rostro del “Teniente” no es sino el del represor argentino Emilio Eduardo Massera, miembro de la junta militar de Gobierno entre 1976 y 1981 durante la última dictadura. Aquí la precisión referencial es, al igual que con “Alberto”, compleja, tanto por lo verbal como por la elección gráfica: el nombre del personaje (“El Teniente”) y sus posturas y opiniones políticas lo hacen identificable a un Massera *joven*, mientras que sus rasgos físicos remiten directamente al genocida. No obstante, su inclusión en la historia funciona como una

alusión de tipo anacrónico con respecto al presente del relato: la referencia al componente ideológico reaccionario, clasista y racista tiende una línea de continuidad entre dos periodos histórico-políticos traumáticos del país: la autodenominada “Revolución Libertadora” iniciada en 1955 y el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” de 1976. La construcción gráfica y narrativa del personaje del “Teniente”, y los recursos de caricaturización a los que es sometido (exageración de rasgos faciales durante escenas de claro enojo del personaje, como es apreciable en la Figura 4), realza el clima de tensión y de odios de clase y político, construyendo a la experiencia del ‘55 como un momento bisagra donde quedaría plantada la semilla político-ideológica antipopular, antidemocrática y antiperonista que luego se replicaría en años y períodos políticos subsiguientes (dictaduras y gobiernos semidemocráticos). Es clara entonces la intención política del uso de la caricatura.



Figuras 3 (izquierda) y 4 (derecha).

Otro acierto del guión de *Malandras* es la manera en que *documentos* y *monumentos* aparecen e interaccionan con estos otros personajes menores, si

se quiere, los “comparsas” de la historia, tal como los llama Berone (2019). Por ejemplo, la presencia de Perón en la serie es permanente, aunque nunca hace su aparición (física) como personaje. Habita en diálogos de otros personajes, documentos, en el grito de guerra de Calzada, el asaltante de colectivos (escapa con su botín al grito de “¡Viva Perón, carajo!”) y en retratos en paredes hogareñas –como, por ejemplo, en la casa del “Alférez Atilio Guzmán”, joven militar leal al Gobierno y también personaje clave en la historia-. En algunos diálogos, incluso, se omite mencionar por su apellido al líder y fundador del Justicialismo, ya sean partidarios o enemigos quienes estén a él refiriéndose. Sus partidarios lo llaman “el General”, y sus detractores lo mencionan como “este hijo’eputa”, tal como lo hace el Teniente ante sus camaradas golpistas (ver Figura 5, en la que también podemos observar la caricaturización del “Teniente”). Esa omisión del nombre propio de la figura histórica máxima de la serie se expresa, entonces, en un modo de trato familiar o de afecto y otro de odio hacia ella. En el primer caso, lo notamos en el último episodio, “El Bombardeo”, cuando uno de los gángsters de la familia Caracciolo, el “Carucha”, menciona con respeto al Presidente, y también hace lo propio en varias oportunidades el ladrón “Calzada”, el policía corrupto “Davinsky” y, con una mayor carga afectiva, el “Alférez Atilio Guzmán”. Asimismo, esa omisión o evitación del nombre de Perón recrea de modo verosímil, quizás, el clima de miedo y tensión política reinante, clima que progresivamente va pasando de un estado latente a otro patente en la historia construida por Santullo y Ginevra. La operación de construcción de clima político de época, asimismo, se observa en numerosos pasajes de la historia, como el *homenaje* que los autores rinden a los dos citados grandes maestros de la historieta mundial. En una conversación en la mesa del cabaret, durante el noveno episodio titulado “Che Bandoneón”, “Alberto” (Breccia) comenta a su amigo nunca identificado pero claro NPG de Héctor Oesterheld, que unos militares le pidieron que dibuje los planos de Plaza de Mayo. En el aire de esa escena se puede respirar una conspiración golpista, que los personajes no llegan a conocer, aunque algo raro huelen, en especial el propio Oesterheld, quien, mirando para los costados, le ruega a su amigo “Alberto” discreción al hablar del tema.



Figura 5.

La otra figura histórica de la historieta, cara a la historia misma del justicialismo, es el General Franklin Lucero. El mismo, *en carne y hueso*, hace finalmente su aparición en el interior de la Casa de Gobierno durante el último episodio, “El bombardeo”. Lucero recibirá una información muy sensible que resuelve la intriga tramada a lo largo de la serie: uno de los miembros más subordinados del clan de mandras “Caracciolo” - y que no goza precisamente de buena suerte-, el ya mencionado “Carucha”, da aviso a Lucero que una conspiración golpista está pronta a ocurrir: el bombardeo e intento de asesinato contra el mismísimo “General”, “el otro General”. La información verbal dada por “el Carucha” adquiere veracidad cuando Lucero recibe del mandra un documento que da testimonio de lo revelado: la fotografía, tomada por el Álferez Atilio Guzmán en la Quinta de Laramuglia durante la reunión de golpistas, y que Guzmán entregara a Calzada antes de ser acribillado por los golpistas. Las escenas del diálogo entre “el Carucha” y Lucero –que tiene poco de diálogo y mucho de interrogatorio acompañado de apremios ilegales-, se intercalan con imágenes de aviones sobrevolando la Casa Rosada, arribando a su objetivo. El efecto de simultaneidad y dinamismo de las acciones se refuerza en la puesta en página: las viñetas inferiores, ocupando todo el ancho de las páginas, se componen de imágenes de los aviones prontos para iniciar el ataque. La gráfica de Ginevra adquiere fuerte *carga indicial*,

pues parecen basarse en fotografías periodísticas de la época a la hora de recrear escenas del bombardeo a Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955. El humanismo del relato devela -y contrasta con- el impulso genocida del agresor: una sucesión de viñetas nos presenta imágenes de transeúntes, personas comunes que llevando adelante su cotidiano fortuitamente se encuentran en plaza de Mayo durante ese momento aciago de la Historia (Figura 6).



Figura 6

Para finalizar, nos referiremos a otra secuencia que se presenta promediando la historia, donde las figuras históricas son puestas en fase con los “comparsas” de la memoria histórica. El episodio “El Reporte” presenta una estructura narrativa recurrente en varios capítulos de *Malandras* y que involucran a personajes distintos: en ella, hay un apoyo en la reproducción textual – en una tipografía que imita a la de una antigua máquina de escribir- de una carta que el Alférez Atilio Guzmán, joven militar leal a Perón, envía al General Lucero para anoticiarlo de la conspiración tramada en contra del General Perón. En una viñeta de plano abierto, en la que se sitúa al alférez en su habitación sentado frente a su Olivetti, se observa pendiente de la pared un monumento que también hace las ve-

ces de documento de época: el retrato de Perón y Evita. En un pasaje del episodio, el contenido de la carta reproducido en textos de apoyo es acompañado por imágenes que indican del origen social humilde del Alférez, a modo un contexto explicativo de su adhesión incondicional al peronismo (Figura 7). En “El Reporte” se reproduce el *malentendido* o accidente necesario (Bourdieu, 1995) que motoriza la historia y que explicarán los hechos que tendrán lugar en el episodio octavo, “El agente del General del General Lucero”). El Alférez confunde al ladrón de colectivos Calzada (quien accidentalmente, y por otros motivos, acudiera a la Quinta de Laramuglia) con un agente a quien el General Lucero habría enviado a espiar durante el cónclave de militares conspiradores antiperonistas (Figura 8). En sus cartas –seis en total-, el Alférez Atilio Guzmán describe detalles de cada una de las reuniones en la mencionada Quinta de Laramuglia, de las que fue testigo y llegó a tomar registro fotográfico de ellas. Guzmán menciona en sus cartas los diálogos entre golpistas, hábilmente reproducidos en el relato sobre las imágenes que tienen como actor central al “Teniente”. El *reporte* escrito en sus cartas, como así también la fotografía, funciona como un documento, ficticio, que anticipa los hechos por venir. No obstante, dadas las circunstancias narradas en el relato –entre ellas la lentitud de la oficina de correos del Estado- esas cartas no puede llegar a tiempo a su destinatario. El guion logra agilidad y economía narrativa, al trazar en la mayoría de los episodios un hilo argumental que alterna y entrecruza momentos narrativos, y así en una misma viñeta tenemos textos que narran o testimonias acciones que no refieren precisamente a los hechos que expresa el dibujo.

En la página siguiente, Figuras 7 (izquierda) y 8 (derecha)



Tacuara: ficción política de época

La dupla Santullo-Ginevra publicó esta serie en diez episodios de ocho páginas, entre los números 65 y 74 de la revista *Fierro* (de marzo a diciembre de 2012). Cada entrega está encabezada con el nombre de la serie y un subtítulo más *informativo* que *literario*, que anticipa el argumento: por ejemplo, en el primer episodio de la serie, “1. Coraje, disciplina y organización”, se presentan a los protagonistas, Alberto Ezcurra y Joe Baxter, y al grupo que lideran, su misión y objetivos (ver figura 9). Nos referimos a la organización política y terrorista Tacuara, que se mantuvo operativa en Argentina entre fines de los años cincuenta y mediados de los sesenta del siglo XX. Desde ese primer episodio, ya se perfilan las diferencias ideológicas existentes entre ambos referentes de la organización, y que serán cruciales en el devenir del drama político narrado: Ezcurra es un nazi antiperonista, poco permeable a otras visiones del mundo, mientras que en Baxter vemos a un nacionalista de perfil más pragmático, abierto a nuevas ideas y afín a causas revolucionarias antiimperialistas.

El tema político es básicamente lo que moviliza a los personajes y los pone en situaciones que podemos entender como terrorismo, clandestinidad e insurrección respecto de un orden que ellos no aceptan, y es la cuestión

política la que altera sus relaciones. La estrategia narrativa de Santullo y Ginevra establece un equilibrio entre la inclusión de información de contexto sociopolítico donde se enmarcan las acciones, y el logro de que el peso dramático recaiga en los personajes principales. Al respecto, ganan importancia en la trama algunos personajes secundarios como Juan García Elorrio, nazi ultracatólico y fiel compañero de Ezcurra. Uno de los grandes hallazgos de esta obra de expresivos dibujos en colores que nos animaríamos a definir de tonos *pastel* y de ambientes oscuros, está en la ya aludida inclusión de contexto: a lo largo de los diez episodios de la serie, se recrean conversaciones, anécdotas, discursos públicos y entrevistas a líderes políticos, además de relatos policiales y periodísticos de la época, los años sesenta. Estos pasajes, que funcionan como *documento*, complementan y muchas veces se integran a la historia central y permiten toques de libertad creativa al guionista, quien se muestra sólido en materia de documentación e información histórica y seguro de su oficio de narrar una ficción política.

No obstante, a diferencia de *Malandras*, Santullo y Ginevra apoyan un tanto más su trabajo en las fuentes documentales que dotan de un referente real a los hechos y a sus protagonistas: un ejemplo lo podemos hallar en el quinto episodio, que presenta un relato policial encanalado en el recorte de la noticia de prensa que da cuenta del asalto al Policlínico Bancario, o en apariciones en la televisión de figuras monumentales como Fidel Castro discursando (episodio “4. Revolucionarios de verdad”, visible en la Figura 10) o una figura pública de menor *monumentalidad* como el propio protagonista de la serie, José Baxter, siendo entrevistado por el periodista político Bernardo Neustadt (episodio “7. Prohibidos, amenazados, repudiados”). La inclusión de ilustraciones que funcionan como reproducciones facsimilares de registros periodísticos de la época hacen difuminar la frontera entre elementos ficcionales y no-ficcionales, ya sean una declaración, aparición pública o un hecho criminal llevado a cabo o adjudicado a la agrupación. Otros ejemplos encontramos en el secuestro de Graciela Sirota (episodio segundo, “2. De secuestros, torturas y represalias”), en el episodio quinto (“5. Asalto al Policlínico Bancario”) y

en el asesinato del joven militante comunista de origen judío Raúl Alterman (episodio séptimo).

A pesar de que largos pasajes de la historieta son poblados de conversaciones y discusiones ideológicas y políticas entre los personajes, no hay prácticamente apoyos textuales, o son mínimos, y las viñetas mudas aportan expresividad y agilidad a la acción y pausa entre diálogos.



Figuras 9 (izquierda) y 10 (derecha)

Un recurso eficazmente utilizado a lo largo de la serie es el trazado de dos líneas narrativas, diferenciadas en la puesta en página por la ubicación espacial y por los colores de los fondos: por ejemplo, en la entrega "2. De secuestros, torturas y represalias", que ficcionaliza el rapto de Graciela Sirota, en las viñetas superiores y centrales de la mayor parte del episodio se recrean las acciones del secuestro de la joven judía, donde destacan

tonos verdes oscuros; mientras que en la franja inferior de la página, las viñetas muestran a Ezcurra en un acto de militancia pronunciando un encendido discurso antisemita ante sus seguidores, con fondos rojizos (Figura 11).



Figuras 11 (izquierda) y 12 (derecha)

Otro elemento formal -que también podemos encontrarlo en *Malandras*- es la recuperación, predicción y reflexión sobre los hechos en la boca de personajes *anáforas* (Hamon, 1977), recurso que aporta dinamismo a la trama. Esa función recae sobre todo en los protagonistas, aunque en algunos episodios la notamos en personajes secundarios. En el inicio del episodio “3. La verdad según Ezcurra y Baxter”, dos periodistas de un medio judío van a entrevistarse con los líderes de Tacuara, y mientras se dirigen al encuentro dialogan y hacen un recuento de los hechos criminales que se les atribuye a la organización (Figura 12). Durante la entrevista, los líderes Baxter y Ezcurra definen los propósitos y principios de Tacuara,

y dejan aflorar sus diferencias en torno a la relación que mantendrían con el peronismo. Sobre el final del capítulo, los periodistas sacan conclusiones sobre la entrevista, y la tesis de uno de ellos parece cumplir una función predictiva y organizativa sobre el devenir de la historia. Transcribimos el breve diálogo:

- Es como yo te decía. Mucho bla-bla-bla. Mucha palabra rimbombante, mucho discurso. Pero son unos pibes desnorreados nomás. Puro perro que ladra y no muerde.

- No Rogelio... no son perros. Son serpientes. De las venenosas. Y vaya si me temo que van a morder....

En *Tacuara*, los nombres e identidades de los personajes principales y prácticamente todos los secundarios representan –y coinciden con– figuras históricas reales, no tenemos NPG como en *Malandras*. Distinguimos, sin embargo, figuras históricas de distinto grado de *monumentalidad* o significación cultural (Berone, 2019) que acaban interactuando o cruzándose, como es el caso del intercambio entre Perón y uno de los protagonistas, Baxter –una figura histórica de monumentalidad menor–, o las interacciones entre los protagonistas, y entre éstos y otros miembros de la agrupación Tacuara, que ocupan el lugar ya de personajes secundarios. Asimismo, existe en *Tacuara* un tipo de personaje de *monumentalidad doble*, por su remisión tanto a la Historia como a la ficción, que identificamos en el Comisario de Policía Evaristo Meneses, figura central de uno de los episodios. Analicemos los ejemplos dados de cada tipología.

En su octavo episodio, el trabajo de Santullo y Ginevra evoca y cruza la *monumentalidad* de dos figuras históricas, el propio Juan Perón y Joe Baxter. El relato representa un hecho probablemente anecdótico para la historia del peronismo aunque trascendental en la trayectoria política de Baxter. En la entrevista con Perón (ocurrída en 1964), el dibujo de la escena es evanescente, con colores apagados de tono pastel, y su efecto expresivo se logra al explotar un hecho cuyo contenido (hablado, tratado por sus protagonistas) es difícil de documentar fehacientemente. El ingreso

de Perón como personaje de la ficción opera un recurso irónico que pone en cuestión lo que representa su emblema monumental: el fundador del justicialismo es representado como un líder acomodaticio y oportunista, que muda sus posicionamientos políticos de acuerdo a la conveniencia del momento. En el inicio de la interacción con Baxter, el personaje que encarna el *monumento histórico* por antonomasia -tanto en esta serie como en *Malandras-*, da cuenta de una postura política de derechas, incluso apoyada en referentes fascistas. Perón cambia su posición luego de que Baxter le hablara de las bondades de referentes revolucionarios de aquel nuevo tiempo histórico, como el chino Mao Zedong. La escena, amén de inspirarse en una anécdota relatada por Baxter sobre su encuentro con Perón, la entendemos como una *operación recordatoria* (Savoini y Siragusa, 2014) de un hecho político trascendental de la segunda mitad de los sesenta: el acercamiento de Perón a sectores de la izquierda revolucionaria en Argentina. Asimismo, en el espacio ficcional de *Tacuara* no dejar de insinuarse un guiño cómplice al lector medianamente conocedor de la historia política argentina, pues, irónicamente, el relato anticipa el péndulo que el propio Perón -el referente real- dibujó durante sus últimos años de vida: así como se acercó a grupos de izquierda durante su exilio, el General se recostó en la derecha del movimiento peronista una vez que éste volviera al poder en 1973. Las referencias a anécdotas que se presuponen como reales, como el comentario que Perón hace a su secretario, Villalón, tras su entrevista con José Baxter (“Un muchacho fantástico. Parece capaz de hacer él solo la revolución”), refuerza el contraste que se va tramando entre los protagonistas de la serie y anticipa hechos futuros.

Entre los personajes históricos de *monumentalidad menor*, identificamos a los dos protagonistas de la serie, a lo que se suman otros camaradas miembros de Tacuara, como el ultraderechista católico Juan García Eloorrio, y José Nell, quien fundaría junto a Baxter el Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara (MNRT), luego de la ruptura con Ezcurra. Ambos protagonistas son vectores del desarrollo de hechos políticos de más amplio alcance en un contexto sociopolítico marcado por la proscripción del peronismo. El guión, por otro lado, construye hábilmente la

evolución ideológico-política desarrollada por Baxter y Nell. El episodio cuarto, “4. Revolucionarios de verdad”, que narra la ruptura de Tacuara en dos facciones, inicia con una escena donde observamos a Baxter y Nell siguiendo con gran interés, frente a un televisor, un discurso del líder cubano Fidel Castro contra el “imperialismo” del gobierno de Kennedy (Figura 13). La secuencia da paso a la discusión de ambos personajes con sus camaradas Ezcurra y García Elorrio. En el intercambio, los argumentos esgrimidos por Baxter recuperan ideas y figuras revolucionarias y antiimperialistas, como el proyecto liderado por Castro. Es destacable un detalle expresivo del dibujo: en la secuencia de la fuerte discusión mantenida por los líderes de Tacuara, un rojo intenso inunda los ojos de un agitado Baxter, que sobresalen sobre el resto de su rostro. Igual recurso notamos en la cara ensangrentada de García Elorrio, quien, tras provocar verbalmente a Baxter, recibiera una golpiza de éste. Asimismo, los fondos rojos de las viñetas en las que transcurre la pelea, generan un clima de tensión y violencia que anticipa el cisma de la organización.

Finalmente, reconocemos un tipo de personaje híbrido, que combina lo *monumental histórico* y lo *monumental ficcional*: nos referimos al ya aludido comisario Evaristo Meneses, que existió en la vida real con ese mismo nombre y gozó de notable reconocimiento en los medios de su época, en la Argentina de los años treinta hasta los sesenta del siglo XX. Un mito que fue llevado a la historieta argentina en la serie *Evaristo*, un clásico del género policial publicado en la primera revista *Fierro* en los ochenta. El quinto episodio de *Tacuara*, “Asalto al Policlínico Bancario”, presenta al temible “Comisario Evaristo” como el encargado de investigar el citado atraco de “100 mil dólares” (ver figura 14). Al introducirlo en la ficción, se teje una doble referencia: tanto a la figura histórica real, que efectivamente investigó y resolvió el caso en el “récord” de “36 horas”, como al personaje de aquel clásico de la ficción historietística argentina. Sobre el final del episodio, debajo de la última viñeta, una línea de texto completa el homenaje “a los maestros Sampayo y Solano López”, autores de *Evaristo*.

Nos detendremos un momento sobre este episodio, que recrea un hecho fundamental dentro de la historia de la agrupación Tacuara: el bautismo

de fuego del MNRT comandado por Baxter y Nell, luego de su ruptura con la facción nazi liderada por Ezcurra. La secuencia del atraco al Policlínico Bancario, que ocupa tres páginas, implica un salto hacia atrás en la narración: al inicio del capítulo se presenta el crimen ya consumado.



Figura 13 y 14

La narración integra el relato de la Policía y de la prensa sobre el suceso en la voz de personajes terciarios (policías, un “canillita” que vocea los titulares del diario), instalando así *documentos* en la superficie de un relato ficcional presto a representar un acontecimiento histórico (político y policial). La secuencia del asalto es ilustrada en un color diferente al del resto del episodio, cercano al lila claro. Esa variación cromática, sumada al estilo de dibujo difuminado y más ligero de trazos, refuerza la idea de *flashback* empleada en la secuencia. El cambio del color lo notamos en otras *operaciones recordatorias* realizadas en la ficción de *Tacuara*, como el ya mencionado encuentro entre Baxter y Perón en Madrid.

Los dos episodios finales de la serie, publicados entre noviembre y diciembre de 2012, fungen como cierre y síntesis de la historia, al recuperar el devenir de una agrupación política de casi una década de trayectoria, y los distintos y antitéticos caminos recorridos por sus dos líderes. En el noveno episodio, el ostracismo político de Ezcurra se intercala, en la escritura/dibujo del relato, con los triunfos políticos de Baxter, siempre en la última viñeta de cada página. A este último se lo representa junto a líderes políticos como Fidel Castro, el vietnamita Ho Chi Minh, el líder de la guerrilla argentina Ejército Revolucionario del Pueblo, Roberto Santucho, y el siempre pendular Perón. Esos encuentros representan los mojones de una trayectoria política que evolucionó desde el nacionalismo de derechas y reaccionario hacia una izquierda revolucionaria.

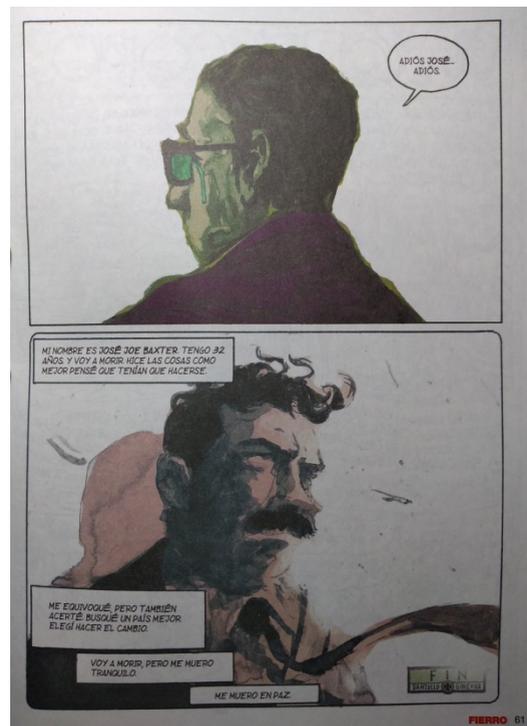
Este episodio, como en buena parte de la construcción narrativa de *Tacuara*, se asienta en el diálogo de dos personajes, Alberto Ezcurra y su fiel ladero García Elorrio, que va dando paso a un *racconto* de acciones, referenciadas en sus diálogos. En esa misma conversación, sobre el final de la entrega, se reproduce la públicamente conocida opinión que el inalterable Ezcurra tenía sobre la democracia: “Es una señora gorda, mal vestida, y con un acento extranjero”. La intención del relato no es sino confirmar al personaje estancado en una visión del mundo antidemocrática y anti-popular.

Para finalizar estas notas, nos detendremos en la última entrega (“10. En algún lugar cerca de París”), cuya trama gira en torno al accidente aéreo de julio de 1973 que acabó con la vida de José Baxter. La narración se asienta en la *actuación* del propio Baxter: mientras espera la muerte, hace un *racconto* de su movidiza vida política y de las amistades que lo marcaron. Las imágenes del siniestro aéreo acompañan sus pensamientos, que trazan en las antípodas los perfiles político-ideológicos forjados por los protagonistas de la serie. El relato presenta el accidente a través de la lectura de un recorte periodístico que una joven novicia le imparte a Ezcurra, devenido sacerdote católico y confesor del futuro dictador de Argentina, el genocida Jorge Videla. Baxter, en tanto, es construido como un dirigente nutrido de una intensa y rica vida militante, partícipe

de procesos revolucionarios ocurridos en Argentina, Uruguay, Vietnam, Cuba y Chile, entre otros países. En sus últimos pensamientos, Baxter le cuestiona a Ezcurra su conservadurismo inflexible y el no haber luchado por “un país mejor”: “¿Qué te pasó, Alberto? Vos querías un cambio. Veías que ese cambio era necesario” (...) ¿En qué momento te quedaste sólo en palabras? ¿En qué momento el odio te ganó la revolución?” (Figura 15). La quebrada relación de amistad entre ambos protagonistas encuentra un punto de redención en el *fin* mismo de *Tacuara*: tras enterarse de la muerte de su excamarada, Ezcurra lo *despide* en una mezcla de afecto y dolor (Figura 16).

La composición narrativa de ambos episodios no se sostiene en la sola presentación visual de *documentos* y *monumentos* de época, sino que los objetos históricos ficcionalizados (la trayectoria de la agrupación Tacuara, la muerte de uno de sus referentes, el devenir clerical y reaccionario del otro) son presentados discursivamente en su dimensión *actual* (Berone, 2019: 5). La historieta dice cosas sobre determinados hechos del pasado, modelizando dos *actuaciones históricas* (las de los líderes y fundadores de Tacuara, Ezcurra y Baxter) con la intención de elaborar una lectura de un período crucial de la historia política argentina y de una parte de la historia del peronismo.

En la página siguiente, Figuras 15 (izquierda) y 16 (derecha).



Conclusión

En este trabajo, hemos analizado una serie de *operaciones discursivas* mediante las cuales la *nueva historieta histórica rioplatense* (NHHR) se constituye en un megagénero de la narrativa gráfica con un valor específico. Ese valor está fundado en la construcción de un hecho u objeto histórico, pero afectado siempre de algún modo por la subjetividad que lo señala (Berone, 2019: 10). Las distintas producciones de NHHR realizadas en la última década emplean recursos y estrategias que combinan elementos *documentales* y *monumentales* en relatos de carácter testimonial, tejiendo cruces entre actuaciones históricas y actuaciones menores. Como indica Berone (2018, 2019), en el trabajo social de elaboración de una memoria histórica, el *testimonio* permite instalar un *resto*, una *falla* entre la subjetividad y la Historia. Al revisar las distintas estrategias de narrativización

de hechos históricos forjadas por la dupla Santullo y Ginevra en sus series *Malandras* y *Tacuara*, notamos que este género explota la condición de la historieta como medio expresivo a través del cual se construye memoria y se revisa el pasado en un particular presente, generando unos efectos específicos. Esos efectos no se logran sino a partir de la generación de un *excedente de lo real* en la narración, dentro del cual son puestas en secuencia gráfica las distintas *actuaciones* –históricas o no- que motorizan los relatos historietísticos.

Bibliografía

Berone, Lucas (2018). “La intención es joder un poco Algunas claves de lectura sobre la obra de Carlos Trillo”. En Gago y Lomsacov (Eds.). *Viñetas bajo la lupa. Algunas claves de lectura sobre historieta argentina*. Córdoba, Dirección General de Publicaciones, Universidad Nacional de Córdoba.

Berone, Lucas (2019). “Historieta rioplatense y memoria histórica. Sobre algunas dificultades contemporáneas”. En *Nona Arte* (número 2, año 2019), revista de la Escola de Comunicações e Artes, Universidade de Sao Paulo. En prensa, aprobado para su publicación.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Fernández, Laura Cristina (2012). *Historieta y resistencia. Arte y política en Oesterheld (1968–1978)*. Mendoza, Editorial de la UNCuyo.

Fernández, Laura Cristina (2017). “Quince años de memoria del trauma social. La historieta como narrativa de crisis y lenguaje de la memoria reciente en Argentina y Uruguay (2001 - 2016)”. En el Encuentro “Teatro, historieta y pasado reciente”. Grupo de estudio sobre Arte, cultura y política en la Argentina reciente - Instituto Gino Germani.

Fernández, Laura y Gago, Sebastian (2012). “Historieta posdictatorial, política y memoria. Fierro como agente del campo”. En *Viñetas Serias*.

Segundo Congreso Internacional sobre Historieta y Humor Gráfico. Narrativas gráficas: lenguajes entre el arte y el mercado. Buenos Aires.

Hamon, Philippe, (1977). “Para un estatuto semiológico del personaje”. In: BARTHES, Roland et al. *Poétique du récit*. Paris: Seuil. Págs. 115-180. Traducción de Teresa Mozejko

McCloud, Scott (2016). *Entender el comic. El arte invisible*. Quinta edición. Bilbao: Astiberri Ediciones.

Martínez Guidolin, Virginia (2015). *Políticas de Memoria del pasado reciente en las ciudades de Montevideo y Buenos Aires*. Tesis de Maestría Bimodal de Estudios Contemporáneos de América Latina. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República de Uruguay. Enlace de acceso: https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/17033/1/TM-FCS_Mart%C3%ADnezGuidolinVirginia.pdf

Savoini, Sandra y Siragusa, Cristina (2014). “Retratos de Guerra: memorias acerca de Malvinas en la TV argentina”. En Congreso PreAlas Patagonia, VI Foro Sur-Sur. Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Cafayate. Mayo 2014.

Savoini, Sandra y Siragusa, Cristina (2017). “Los tiempos de la guerra / la guerra en el tiempo: una memoria televisiva de Malvinas”. En *Representaciones*, Vol. XIII, N° 2 - Nov. 2017, pp 17-36.

Cronotopías de la ausencia: una poética de la memoria.

Análisis bajtiniano de “Apareciendo” de Gabriel Orge y “Entre altares y pancartas” del Museo de Antropología de Córdoba

Galván, María Soledad

Integrante investigadora del Proyecto Problemas y alternativas en la didáctica de la enseñanza de la Lengua y la Literatura en los Institutos de Formación Docente de nivel superior radicado en la FHYA / UNR

Resumen

El presente artículo surge en el marco del seminario “*Bajtin: la novela, la cultura y nuestro tiempo*”, dictado por la Dra. Pampa Arán, en el año 2017, en el Instituto Pedagógico de Cs Humanas de la UNVM. Desde una perspectiva bajtiniana, se analizan dos series fotográficas cordobesas que visibilizan la desaparición forzada de personas en Latinoamérica y la violencia institucional hacia los jóvenes de sectores populares en Córdoba: “Apareciendo”, de Gabriel Orge y “Entre altares y pancartas” del Museo de Antropología de Córdoba, respectivamente. A partir de algunas categorías propuestas por Mijail Bajtin, tales como cronotopo y enunciado, se propone un abordaje de estas series analizando su dimensión performática, en tanto en ambas se interviene un espacio y un tiempo, para producir sentidos en torno al duelo, a la protesta y a su vez, como una evocación de la ausencia, en este caso de hombres y mujeres desaparecidos en

distintos períodos históricos en Argentina y Latinoamérica, y de jóvenes víctimas de la violencia institucional en Córdoba, respectivamente.

Algunas categorías para pensar la fotografía como modo de resistencia

“Las fotografías muestran a las personas allí y en una época específica de la vida, de un modo irrefutable, agrupan gente y cosas que un momento después ya se han dispersado, cambiado, siguen el curso de su autónomo destino.” (Sontag, 105: 2006)

En el siguiente trabajo se analizarán dos series fotográficas: “Apareciendo” de Gabriel Orge, y “Entre altares y pancartas. Imágenes, luchas y memorias de la violencia institucional”, muestra itinerante gestionada en conjunto entre Archivo y Comisión Provincial de la Memoria; IDACOR Museo de Antropología UNC, H.I.J.O.S. y ARGRA Córdoba. La selección de estas dos series obedece a que comparten no sólo el espacio y la temporalidad de su procedencia, ya que ambas se generan en Córdoba, sino que, de modos disímiles abordan la ausencia mediante procedimientos que exceden la imagen propiamente dicha para convertirse en acción, tanto en su producción, como en el montaje e incluso hasta en su recepción y reproducción. En otras palabras, la fotografía en su materialidad se entrama con otros enunciados para significar, y también para construir un modo particular de resistencia y memoria.

“Apareciendo” de Gabriel Orge, tiene como temática la desaparición forzada de personas en distintos momentos de la historia del país y de Latinoamérica, inscribiéndose en un corpus de series fotográficas que aborda la figura del desaparecido y dialogando con diferentes discursos en torno a la construcción de esta figura, desde la política, la cultura, la historia y las artes. En la serie del Archivo y Comisión Provincial de la Memoria, en cambio, se reconstruye la memoria de los jóvenes víctimas de la violencia institucional: en el ámbito privado en los altares que las familias emplazan en sus hogares y en el espacio público a través de la

lucha que llevan adelante las familias para pedir justicia por los jóvenes asesinados por la fuerza policial. Esta muestra no solo recupera la biografía del joven evocado- frecuentemente estigmatizado por su pertenencia a los sectores populares- sino que, de alguna manera, las imágenes son el producto de un proceso colectivo de diversas organizaciones sociales junto a las familias de las víctimas, no sólo en el acompañamiento en las marchas, en el pedido de justicia, sino también en la construcción colectiva de las fotografías.

Recuperar la noción de enunciado permite pensar la fotografía en su materialidad dialógica vinculada con otros discursos, y a la vez, con sus posibles destinatarios. Ambas obras abordan temáticamente la ausencia de personas generada desde el Estado, y desde las imágenes mismas, se visibilizan luchas, momentos históricos, personas desaparecidas, biografías. Entonces, la fotografía como un discurso que se enlaza con otros discursos anteriores y contemporáneos, es una idea que, desde una mirada bajtiniana abre posibilidades para analizar la relación contenido-forma de los signos que se reconocen en las imágenes y en las narrativas que construyen.

Por otra parte, analizar el modo en que estas series intervienen un espacio y un tiempo en una dimensión sociosemiótica se aproxima a la noción de cronotopo que Bajtín piensa para la novela, en tanto *“conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos u objetos temporalizados y espacializados que, vinculados a la figura del héroe (cuyo centro valórico también es cronotópico), logran refractar un modo particularizado de interpretar el tiempo y el espacio reales”* (Arán, 2016, p:138). La ausencia, ya sea a causa de la desaparición forzada de personas por parte del Estado, o bien por el asesinato de jóvenes víctimas de gatillo fácil, es representada en estas series de modo particular: los sujetos / héroes de cada imagen son evocados a través del archivo, representados en distintos espacios y objetos, evocados a través de distintos rituales como marchas, altares, proyectados en haces de luz sobre edificios.

Es por eso que la idea de cronotopía cultural que Arán (2016) propone, retomando el cronotopo bajtiniano, puede iluminar aquellas manifestaciones que resignifican los espacios, producen sentidos, y abordan el duelo, y la protesta para narrar, en definitiva, la ausencia. Desde esta perspectiva, se define la cronotopía cultural como:

(..) proceso material de producción de sentido que puede ser analizado como un discurso políglota, y cuyos anclajes significantes son espacios temporalizados de gran densidad semiótica (lugares). (...) Las cronotopías que teje la cultura se expresan como relatos: tienen historia, memoria, variantes genéricas y argumentales, sujetos y roles, utilizan diferentes lenguajes y pueden ser objeto de interpretación novelesca. (Arán, 2016:149)

Es en esta dimensión que se piensa la fotografía en general como un modo de resistencia, en tanto captura lo móvil y lo fugaz- lo que después no será-para fijar un recuerdo. En lo particular, el corpus elegido, en sus diferentes variantes, artística y documental, en tanto visibiliza luchas por la justicia y la verdad, reconstruye la memoria, interviene el espacio público, reelabora rituales, y pone en discusión estereotipos y prejuicios sobre los jóvenes de sectores populares y sobre la figura del desaparecido.

Finalmente, el modo performático mediante el cual se piensan las fotografías en cada una de estas series, es una dimensión que se incluye en el análisis: en la serie de Orge, se interviene el espacio público proyectando el retrato de una persona desaparecida y a su vez, algunas veces, se lo replica masivamente. Retrato que ha sido recuperado del archivo, o bien de imágenes de otros artistas, como en la fotografía de Julio López, de la fotógrafa Helen Zout¹. Y mediante el registro, se produce una nueva significación: se lo salva de lo efímero, se “aparece” a una persona.

¹ La fotografía proyectada de Julio López, (testigo clave en el Juicio a las Juntas y desaparecido dos veces), es de Helen Zout, pertenece a la serie “Huellas de las desapariciones”.

“Entre altares y pancartas...” es una muestra itinerante y se ha exhibido en diferentes espacios: museos, juzgados, colegios de abogados, legislaturas. Se advierte la movilidad, el desplazamiento de esta muestra, por espacios institucionales, como parte importante de esta performance. Cada vez que se realiza la apertura, se enciende una vela en cada altar que conforman las mismas fotografías en memoria de cada joven asesinado. Se cuenta también con la presencia de algún familiar que pone en palabras la biografía de ese joven, y cómo fue su muerte. El equipo a cargo de la muestra acompaña a los familiares en las luchas por la búsqueda de la verdad y la justicia, y además, la serie no tiene autoría ya que muchas fotografías son construidas conjuntamente con las familias y con el equipo del museo.

¿Cómo convocan y agrupan estas series los retratos de la ausencia?, ¿de qué diáspora nos advierten con su registro?, ¿cómo aparece el duelo, la protesta, el reclamo en esos relatos?, ¿qué destino trazan esas imágenes sobre la memoria?, ¿cómo condensan la identidad social lo que relatan estas series?

”Apareciendo” de Gabriel Orge: una luz especular de la memoria

Desde mis ojos, están mirando los ojos del otro

M. Bajtin

Conviene que guardemos a nuestros muertos y su fuerza, no sea que alguna vez nuestros enemigos los desentierren y se los lleven consigo.

Yannis Ritsos

La serie fotográfica “Apareciendo”, del artista cordobés Gabriel Orge (1967), es una obra que se inscribe en un corpus dentro de las artes visuales que reactualiza los sentidos de la memoria en torno a determinados acontecimientos del pasado reciente. Mediante diferentes formas de experimentación que interpelan y develan los períodos oscuros de la

historia, la serie consta de un conjunto de fotografías que registran la proyección de retratos en el espacio público y en ambientes naturales de personas desaparecidas en diferentes períodos de la historia argentina y latinoamericana. Así, puede observarse el rostro de Julio López emergiendo (¿o sumergiéndose?) en el río Ctalamochita, a jefes mapuches en un paisaje patagónico, a militantes paraguayos desaparecidos en el frente de un edificio de Asunción, entre otras.



El espacio público como soporte primero para proyectar las imágenes, y también para interpelar a los transeúntes /espectadores- cuando la fotografía se proyecta en un escenario urbano-se convierte en cronotopía, en tanto *“proceso cultural de la ocupación y experiencia colectiva del espacio”* (Arán, 2016). Tanto la experiencia de la proyección de estas imágenes así como su registro, tienen un profundo carácter colectivo. Así explica Orge su carácter abierto, en el prólogo al catálogo de la serie:

Ocupar de manera efímera con haces de luz el espacio público, visibilizar la historia de dos personas que son parte de un proceso trágico y común a toda América Latina. Invitar a un registro colectivo de la intervención, compartir, activar el recuerdo.(Fandiño, 2016)



Espacio y tiempo convergen en esta serie articulando forma artística y los hechos evocados, en este caso, las desapariciones. Lo efímero de las proyecciones, en un aspecto casi fantasmal, que hacen aparecer la figura de los desaparecidos en el espacio público, y la invitación al registro colectivo que activa el recuerdo, resignifican una estética, en donde tiempo y espacio son reapropiados, puestos a disposición, para materializar las ausencias. Ausencias provocadas en distintos momentos y períodos históricos, y en donde el espacio pone en evidencia, materializa de manera tenue, señalando la carencia, y el deseo de aparición:

Empezamos a trabajar en el taller el concepto de intemperie. Entonces yo pensaba el espacio público. Como veía siempre ese gran muro ahí [frente a su ventana], vacío desde que me vine a vivir acá, siempre pensaba que había que hacer algo, que había que llenar algo... y bueno, pasaron dos años hasta que dije: ¿quién falta? Y... López. Así fue la decisión. (Fandiño, 2016)

El espacio como la hoja en blanco que señala la carencia, la ausencia, lo que debe ser llenado, pero también lo que convoca a mirar, a registrar, a convertirse en espectador activo, multiplicando así los efectos de la memoria. Entonces, puede señalarse en esta cronotopía una ausencia que se devela, tenue, espectral, en la materialidad de un espacio público deviene vacío, y es allí donde interroga por la falta, la carencia. De algún modo, esta cronotopía reactualiza la idea de aparición ligada a lo religioso: las numerosas apariciones de la Virgen en la actualidad, en distintos soportes, en imágenes difusas y apenas visibles, donde se pone en juego el deseo de ver, de reafirmar una creencia. Por otra parte, también se reactualizan los discursos acerca de las desapariciones, que tienen, lamentablemente, una larga historia en toda Latinoamérica: desde las definiciones en boca de los genocidas², hasta la visibilización de los rostros a través de las fotografías de archivos en marchas ponen en evidencia una ausencia generada por el Estado, señalan, también una zona de grises, donde la persona ausente se hace presencia en un territorio de incertidumbres y de preguntas sin respuestas. En “Apareciendo”, ya desde su mismo título se advierte el sentido performático de la serie: en un presente continuo, una acción que no concluye y que advierte, en esas imágenes fantasmales sobre los peligros del olvido. Se recuperan fotografías de archivos, o como en el caso de “Apareciendo a López”, de otros artistas, para reinstalarlas en otros espacios, hacer visible la ausencia en

² Jorge Rafael Videla, dictador argentino, designado presidente de facto por la última dictadura militar expresó en conferencia de prensa ante la pregunta por las continuas desapariciones denunciadas por los organismos internacionales : “[los desaparecidos] no están ni muertos, ni vivos, están desaparecidos”

una pared, en las barrancas de un río, en un árbol, quizás para señalar la intemperie en la que se encuentra la memoria.

Muchas de las fotografías de la serie están realizadas en entornos naturales: barrancas de un río enmarcan el retrato de Julio López, en el desierto de Atacama florecen desaparecidos chilenos entre peñascos, un árbol de la Mansión Seré³ revive el rostro de una mujer víctima de ese centro clandestino de detención, un árbol pampeano recorta el rostro de una víctima de la trata de personas. En este sentido, retomamos el pensamiento de Bajtin en cuanto a que pensamiento, naturaleza y cultura se aproximan por la vía del realismo del arte popular. (Arán, 2016:p. 140)



³ Centro Clandestino de Detención durante la última dictadura militar argentina, también llamado Quinta Seré o Atila. Se ubica en el partido de Morón.

Siguiendo a Bajtín, podemos afirmar que el horizonte de estos retratos es el entorno, ya sea un edificio o un paisaje natural, en tanto se constituyen como su contraposición espacial y temporal expresada en la forma:

Dentro de la obra de arte, el mundo de los objetos se llena de sentido y se corresponde con el héroe en cuanto su entorno. La peculiaridad del entorno se expresa ante todo en la combinación formal externa de carácter plástico y pictórico: en la armonía de los colores, líneas, en las simetrías y en otras combinaciones puramente estéticas, no referidas al sentido, Bajtín.

Finalmente, estos retratos recuperados y resignificados en entornos diferentes, dotan a la serie de su más puro carácter dialógico: la mirada de otro en la propia mirada que, a su vez, interpela al espectador en una suerte de espejo que las fusiona para construir-y quizás recuperar-la memoria. “Apareciendo” oficia, entonces, como un espejo que refleja y refracta una mirada múltiple, diversa, histórica, colectiva que desde el pedido de justicia que se reafirma y se devela en cada retrato, aparece “poseída” de memoria tal como afirmaba Bajtín (1996): *“No soy yo quien mira desde el interior de mi mirada al mundo, con los ojos ajenos, estoy poseído por el otro”*

“Entre altares y pancartas”: rituales privados, rituales de lucha

*No existe nada absolutamente muerto: cada sentido
tendrá su fiesta de resurrección.*

M. Bajtín

¿Cómo viven los vivos con los muertos? Hasta que el capitalismo deshumanizó a la sociedad, todos los vivos esperaban la experiencia de la muerte. Era su futuro final. Los vivos eran en sí mismos incompletos. De esa forma, vivos y muertos eran interdependientes. Siempre. Sólo una forma de egotismo extraordinariamente moderna rompió esa interdependencia. Con consecuencias desastrosas para los vivos, ahora pensamos en los muertos en términos de los «eliminados».

John Berger, 12 tesis acerca de la economía de los muertos

“Entre altares y pancartas. Imágenes, luchas y memorias de la violencia institucional” es una muestra itinerante gestionada en conjunto entre Archivo y Comisión Provincial de la Memoria; IDACOR Museo de Antropología UNC, H.I.J.O.S. y ARGRA Córdoba. Surge a partir de algunos interrogantes que se plantean en torno al emplazamiento de grutas en memoria de jóvenes que han muerto de manera violenta, en distintos sectores de la ciudad de Córdoba.⁴

A partir de esta inquietud, se proyecta un trabajo de investigación acción e intervención, que deriva en una muestra que comienza, en un principio, con cinco casos de jóvenes víctimas de gatillo, y una leyenda que convocaba a sumarse y dar a conocer otras historias. La muestra creció, y actualmente da cuenta de quince casos de jóvenes muertos a causa de la violencia institucional:

- Pablo Gonzalez. 19 años. Asesinado el 11 de noviembre de 1993.
- David Moreno. 13 años. Asesinado el 20 de diciembre de 2001.
- Dario Celayes. 22 años. Asesinado el 18 de octubre de 2003
- Martín Castro. 19 años. Asesinado de 6 de abril de 2005.
- Facundo Rivera Alegre. Desaparecido el 19 de febrero de 2011
- Lucas Funes. 23 años. 16 de diciembre de 2012
- Vanesa Silvana Castaños. 29 años. 18 de octubre de 2013.
- Jorge Reyna. 17 años. Asesinado 21 de octubre de 2013.
- Ivan Rivadero. 23 años. Asesinado el 13 de mayo de 2013.

⁴ Natalia Bermúdez es investigadora del CONICET y a partir de su investigación para su tesis doctoral se encuentra con estas recurrencias.” Entre traiciones, ajustes de cuentas y muertes injustas. Una etnografía sobre las clasificaciones, los valores morales y las prácticas en torno a las muertes violentas”. Tesis de doctorado en Antropología, Universidad Nacional de General Sarmiento.

- Exequiel Barraza. 20 años. Asesinado el 24 de marzo de 2014.
- Fernando Pellico 18 años. Asesinado el 26 de julio de 2014
- Lautaro Torres. 16 años. Asesinado el 13 de abril de 2014
- Miguel Torres. 32 años. Asesinado 16 de julio de 2014
- Rodrigo Sánchez. 17 años. Asesinado el 19 de septiembre de 2015.

Esta serie tiene como objetivo visibilizar la muerte de jóvenes en manos de la fuerza policial y penitenciaria y dar cuenta de los interminables caminos que recorren las familias en la búsqueda de justicia.

En ella, se reactualizan los discursos sobre la muerte recuperando, de algún modo, la memoria de cada joven asesinado, superando la mera estadística. Cada fotografía de la serie muestra el modo en que cada familia recuerda al joven en el ámbito doméstico: pequeños altares en muebles, contruidos en torno a la fotografía del joven asesinado rodeado por sus objetos personales. El montaje de cada fotografía adopta la forma de un altar: un tríptico con el retrato del joven, sobre una mesa con un sencillo mantel, un florero, un texto que narra el modo en que ese joven murió y una vela que se enciende para dar comienzo a la apertura. Estos altares, que recuperan el duelo a manera de lucha y de protesta, tiene larga tradición en América Latina: desde los altares que se erigen durante el Día de los Muertos en México⁵, hasta los altares que se emplazan a la vera de las rutas recordando a ídolos populares⁶, mistificados y santificados por los imaginarios sociales.

⁵ El altar de muertos, conocido como ofrenda del Día de Muertos, es una de las tradiciones de la cultura mexicana que consiste en instalar pequeños altares domésticos en honor a los muertos de la familia a quienes se ofrendan alimentos, flores y velas. Esta construcción simbólica mixtura la cosmovisión de las culturas mesoamericanas con las creencias religiosas impuestas por los conquistadores europeos.

⁶ En las rutas argentinas es común ver altares en honor a distintos santos paganos: el gauchito Gil, la Difunta Correa o Ceferino Namuncurá. Generalmente, estos personajes han tenido muertes violentas, y desde allí se origina el mito que les otorga su carácter milagroso. Algunos personajes más actuales, provenientes de la industria cultural, que han perecido en circunstancias

En esta cronotopía pueden identificarse ciertos signos de la cultura popular que se refuncionalizan para dar cuenta no sólo de un duelo, sino también de un ritual que propone otra relación con los muertos, y con la muerte misma, y que funciona como anclaje de la memoria colectiva.

Por otra parte, el carácter itinerante de la muestra hace pensar en la idea de movimiento, ya que estos altares no son, en su manera más tradicional, fijos, sino que se desplazan, se mueven en lugares que tienen cierta rigidez institucional: juzgados, facultades, CPC, Colegio de Abogados. En ese sentido, se recupera la idea de horizonte, planteada por Bajtín (1996):

El principio del horizonte es la contraposición espacial y temporal del objeto; los objetos no me rodean a mí, a mi cuerpo extrínseco, en su existencia y su dación axiológica, sino que se me contraponen en cuanto objetos de mi orientación vital ética y cognoscitiva en un acontecimiento del ser, abierto y todavía pleno de riesgos, cuya unidad, sentido y valor no me son dados, sino planteados.

Este aspecto dual que plantea la muestra- su movilidad en lo inmóvil- permite analizar el modo en que por contraposición, se reconfiguran las identidades de estos jóvenes de sectores populares, víctimas de la violencia institucional, cuyos casos en su mayoría, no han tenido justicia ni son, generalmente, visibilizados en los medios masivos de comunicación. Cada joven es recordado en un altar, reactualizando la idea de lo divino / religioso, en un acto de apropiación / profanación, que desplaza lo sagrado a un lugar más tangible de la memoria: la experiencia colectiva. Por otra parte, las imágenes que muestran los objetos personales de cada joven y lo “dicen”, lo hacen presente: banderas de clubes de fútbol, cartas personales, encendedores, peluches. FIGURA 5 También aparecen las imágenes de los jóvenes replicadas en remeras, pancartas, esténciles

inesperadas, también generaron un fenómeno similar. Los cantantes Rodrigo Bueno “El Potro” y Gilda, tienen altares emplazados en el lugar donde ocurrieron sendos accidentes.

en las sucesivas intervenciones que las familias y las organizaciones realizan en los espacios públicos.

Por otra parte, la lucha de las familias en la búsqueda de la verdad y de la justicia sostiene la muestra desde un lugar político y que también se inserta en esta movilidad que permite la apropiación del espacio público, no solo en la itinerancia de la muestra, sino en las marchas, y en las diferentes reuniones que se organizan.

El espacio público aparece como productor de experiencias identitarias sociohistóricas (Arán, 2016), en este caso, invirtiendo ciertos órdenes instituidos: quienes estuvieron históricamente marginados y son eliminados por la fuerza del Estado, se hacen centro en altares que lejos de sacralizarlos, los hacen visibles, en su historia de vida, en las imágenes que muestran sus retratos, pero a su vez, en la experiencia colectiva entre sus familias y los organismos que las acompañan. FIGURA 6 A su vez, la relación entre vivos y muertos, se reconstruye a través de este duelo-protesta, en un modo de resistencia frente a los mecanismos deshumanizantes del capitalismo, que niegan otras formas de pensar la muerte y la vida. Y en palabras de Bajtín la vida es una constante significación cuyo fin no es la muerte:

El sentido no nace y no muere; la serie semántica de la vida, esto es, la tensión cognoscitiva y ética de la vida desde su mismo interior no puede ser iniciada ni concluida. La muerte no puede ser la conclusión de esta serie semántica, es decir, no puede obtener la significación de una conclusión positiva. (Bajtín, 1996)

La fotografía, la memoria, la resistencia: dimensiones de una cronotopía posible

En el análisis de estas dos series se da cuenta de los múltiples y diversos lenguajes mediante los cuales la fotografía visibiliza la ausencia, produ-

ce nuevos sentidos sobre la memoria y se convierte en resistencia ante la violencia institucional y la intemperie a la que ésta condena. Ambas series revelan ausencias de matices diferentes, aunque de profunda raigambre histórica en nuestro país y en América Latina: la desaparición forzada de personas, y la violencia institucional hacia jóvenes de sectores populares.

Estas cronotopías culturales, mixturan lenguajes y discursos, entretejen diversidad de voces, ponen en acto diferentes textualidades que dan cuenta de genocidios, discriminación, violencia por parte del Estado hacia las minorías, pero sobre todo invitan a ejercer la memoria mediante retóricas discursivas que interpelan, movilizan, desacralizan, reconstruyen lazos entre vivos y muertos, advierten sobre los peligros del olvido y sobre la fragilidad de la memoria.

Podría pensarse que estas series proponen una poética de la memoria que resignifica el modo de pensar y hacer arte, que excede ampliamente el registro o captura de una imagen, ya que performático y colectivo en la producción de significaciones. Los ausentes se vuelven luz, espejo, altar, biografía, lucha, naturaleza. Sus retratos llenan vacíos que interrogan y se multiplican a modo de rizoma cuando el transeúnte de la ciudad puede convertirse en un fugaz autor en las redes sociales y cuando se enarbolan en marchas y juzgados las caras de quienes han sido violentados. Lo efímero devuelve presencia a quienes no están y la aparición es, justamente, un modo de relatar un deseo, un pedido de justicia. Espacio y tiempo reconstruyen un cronotopo nuevo, donde los desaparecidos “aparecen” en un espejo luminoso o bien se hacen altar y rituales itinerantes donde se evoca la vida de alguien que murió a manos de un Estado que produce e incluso, invisibiliza su muerte. Por otra parte, el duelo deviene protesta y propone una nueva relación con la muerte-y con los muertos- y a su vez, asume nuevas formas de ocupación del espacio público para el reclamo de justicia.

Aquellos que no están, los ausentes, los desaparecidos de los períodos oscuros de la historia latinoamericana, los jóvenes víctimas de gatillo fácil,

reaparecen en calles, marchas, juzgados, museos, yungas, edificios señalando no sólo la intemperie a la que fueron expuestos, sino también los peligros del olvido: en esta montaña del sur vivió un cacique mapuche, esos son los objetos de este joven, en la calle su familia protesta, en un río del interior cordobés, Julio López reactiva las preguntas sobre su desaparición.

Vale preguntarse, entonces, acerca del relato que estas cronotopías producen acerca de la memoria, de nuestra historia en relación a la violencia institucional y a la desaparición de personas, y de la manera en que convocan de modos disímiles a la experiencia colectiva, en tanto proponen otros modos de pensar, hacer y vivenciar la fotografía. Ya no es, tal como señalaba Sontag, la captura antes de la diáspora, sino tal vez, la captura para evitarla. Ya no es el archivo fijo, para recordar un hecho, sino el archivo en movimiento, puesto en acto, para reconfigurarlo, hacerlo espectro, oponerle signos, hacerlo resistencia ante la fragilidad del olvido.

El espacio público, la naturaleza, los edificios de las instituciones se reconvierten en soportes que interrogan, hacen visibles las desapariciones y los asesinatos por parte del Estado. Vuelven visibles los rostros de los ausentes, que miran desde la pared de un juzgado, desde un altar o una pancarta en un juzgado para recordar-nos y reconstruir-nos en una nueva identidad, en un nuevo “nosotros”.

Bibliografía

ARAN, y otros. La Herencia de Bajtín. Reflexiones y Migraciones. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados. UNC, 2016

BAJTIN, M. Yo también soy: fragmentos del otro. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ed Godot Argentina, 2015.

BERGER, J. Doce tesis sobre la economía de los muertos. En: Con la esperanza entre los dientes. Alfaguara. Barcelona, 2011.

FANDIÑO, L. Estética de la espectralidad y la memoria. Sobre la serie Apareciendo, de Gabriel Orge. Cuadernos del CPA. Agosto de 2016.

ORGE, G. Coincidiendo. Cuadernos del CPA. Agosto de 2016.

KOOPMANN, A. Cuando la antropología se mezcla con la fotografía. Reflexiones sobre el caso particular de la muestra "Entre altares y Pancartas. Imágenes, luchas y memorias de la violencia institucional". Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.

RITSOS, Y. De Greicidad y otros poemas. Visor. Madrid, 1979.

SONTAG, S. Sobre la fotografía. Alfaguara, Buenos Aires, 2006.

SUMARIO MESA III

De-tener la experiencia para su reflexión

Valoración Vocal del Cantante. Aportes para la Pedagogía del Canto y el Trabajo Interdisciplinario con el Educador Vocal 165

Pereyra, Valeria Inés, Paolini, Georgina y Hernández, Alicia
Celia valeriainespereyra@gmail.com, georgi.paolini@gmail.com, aliciahernandezcelia@gmail.com

Valoración Vocal del Cantante. Aportes para la Pedagogía del Canto y el Trabajo Interdisciplinario con el Educador Vocal

Pereyra, Valeria Inés *

Paolini, Georgina **

Hernández, Alicia Celia ***

* Escuela de Fonoaudiología. FCM. UNC. valeriainespereyra@gmail.com
Profesora Universitaria y Licenciada en Fonoaudiología. Desempeña su tarea docente, de investigación y extensión en la Escuela de Fonoaudiología de UNC y en la Carrera de Locución en Colegio Universitario de Periodismo, Córdoba

** Hospital Nacional de Clínicas. FCM. UNC. georgi.paolini@gmail.com
Licenciada en Fonoaudiología. Desempeña tareas asistenciales, investigación y extensión en el Servicio de Fonoaudiología del Hospital Nacional de Clínicas

*** Hospital Nacional de Clínicas. FCM. UNC. aliciahernandezcelia@gmail.com
Profesora Universitaria y Licenciada en Fonoaudiología. Desempeña su tarea docente, de investigación y extensión en el Servicio de Fonoaudiología del Hospital Nacional de Clínicas, y en la Carrera de Locución en el Colegio Universitario de Periodismo de Córdoba.

RESUMEN

La salud vocal del cantante es uno de los elementos fundamentales para desempeñar adecuada y eficientemente su profesión. Sobre esta base se apoyan las demandas técnicas de destrezas vocales que requiere cada estilo. El trabajo fonoaudiológico vocal tiene una primera instancia de valo-

ración de la voz donde el profesional obtiene datos que pueden ser usados en el trabajo con el cantante desde la fonoaudiología y para el trabajo en equipo con el profesor de canto. Se realizaron 63 valoraciones de la función vocal a estudiantes de diferentes años de la carrera de Canto Popular de una Institución privada. Dentro de los hallazgos cualitativos y cuantitativos observados los más llamativos son la presencia de asimetrías en la fonación (puesta en evidencia a través de modificaciones en la posición cefálica) y alteraciones en la función del velo del paladar. Ambas cuestiones están muy relacionadas con la presencia de discomfort vocal ante el uso de voz intensivo, además de ser un obstáculo en el desarrollo técnico del cantante. El diagnóstico preciso y el trabajo en equipo acorta tiempos en la formación vocal del cantante permitiéndole poner su voz al servicio del arte y potenciar la creatividad en el producto artístico general.

PALABRAS CLAVE: Voz; Canto; Paladar Blando, Asimetría

Introducción

El presente trabajo ha sido desarrollado partiendo desde una mirada clínico artística teniendo en cuenta la necesidad de salud vocal del cantante en relación a las diversas demandas técnicas que presentan en su desempeño artístico. Para facilitar la comprensión de este enfoque se desarrollará a continuación algunas notas históricas sobre cómo fue evolucionando el proceso del trabajo interdisciplinar en este campo.

Según Belahu M, et al:

Podemos considerar los primeros libros técnicos sobre voz humana, a los llamados manuales de canto del siglo XVI, los cuales presentan ejercicios con el objetivo de desarrollar una voz artística para el canto. Sin embargo, los textos clínicos-científicos, con descripción de casos tratados para rehabilitación vocal, aparecen solamente en la segunda mitad del siglo XIX (Oliver, 1870) e inicios del siglo XX (Gutzmann, 1910). La

noción de terapia vocal, como un programa básico y específicamente hecho para rehabilitar la voz surge sistemáticamente a partir de la década de 1930. En éste período, laringólogos, profesores de técnica vocal, dicción, canto y otros llamados terapeutas de palabra, comenzaron a administrar un tratamiento vocal que tenía como base los ejercicios tradicionales del manual de dicción y canto (West, Keneddy & Carr, Ricardo Álvarez N. – Patricio Orellana M. 1937; Van Riper, 1939). Los autores comentan que la terapia del habla se diferencia del enfoque médico en que casi siempre, los últimos utilizan drogas o la cirugía en el tratamiento de los pacientes; también se diferencia de la obra de los maestros de la técnica vocal, que actúa sobre el tono de voz normal. En general, los pacientes que requieren terapia del habla nunca pensaron acerca de las dificultades hasta que se enfrentan sus voces, con la expectativa de una rápida recuperación, que no siempre es posible. Es importante reconocer estas diferencias para entender los procedimientos estándar y evaluar el éxito o el fracaso de la terapia.

A pesar de que las publicaciones disponibles son muy importantes para demostrar la naturaleza del acto de habla, es esencial para el desarrollo de protocolos de investigación en diferentes instituciones a fin de que se produzca una cantidad suficiente de información, analizada estadísticamente para el uso adecuado en el mundo laico y científico. Los datos empíricos y estudios de casos son una realidad incuestionable, sin embargo aún están muy por debajo de lo que se necesita. El futuro de la clínica vocal depende, al igual que todas las demás especialidades de la salud, la evidencia científica, precisa y controlada. En resumen, la historia muestra una evolución y una fantástica situación para la que podemos estar orgullosos profundamente, sin embargo, los procedimientos clínicos deben basarse en la evidencia científica:

este es uno de los principales retos de la próxima generación de fonoaudiólogos (Behlau M, 2001: 290).

La salud vocal del cantante es uno de los elementos fundamentales para desempeñar adecuada y eficientemente su profesión. Para cantar es necesario tener una estructura anatómica indemne y una funcionalidad eficiente, entendida como la capacidad de obtener un efecto buscado con el mínimo gasto de recursos (Farias, P. 2013: 92). Sobre esta base se apoyan las demandas técnicas de destrezas vocales que requiere cada estilo, por lo que hay que considerar que la voz (a diferencia de otros instrumentos) está sujeta a leyes acústicas, pero también a leyes fisiológico-anatómicas que deben ser abordadas para su trabajo a través de estrategias que contemplen la dimensión corporal (Blades-Zeller, 2002; De Alcántara, 2000; Heirich, 2011). (Citado en Carranza, 2013)

La Dra. Patricia Farías (2013) refiere en su libro “Disfonías ocupacionales” (2013):

Dentro del vasto campo vocal, la voz cantada merece una consideración especial. El enfoque de su estudio puede ser no solo científico sino también artístico [...] Al cantar usamos las mismas estructuras que para la voz hablada. La diferencia radica en los ajustes biomecánicos necesario para cada fin. (Farias, P. 2013; 93)

Para cantar es necesario tener una estructura anatómica indemne, pero la funcionalidad eficiente se adquirirá con el sostén de la técnica vocal. De esta manera, el trabajo fonoaudiológico tiene una primera instancia en la valoración de la voz donde el fonoaudiólogo obtiene datos fisiológico-anatómicos, perceptivo-auditivos y acústicos, que pueden ser usados en el trabajo en equipo con el profesor de canto, a beneficio del cantante.

En cuanto a la anátomo-fisiología vocal Saladías (2018) plantea:

De acuerdo a una dimensión físico-acústica y anátomo-fisiológica, la voz es considerada un sonido complejo, resultante

de un fenómeno mecánico vibratorio, que se propaga por un medio elástico (Jackson Menaldi, Arauz, Benvenuto, Guevara, Jackson, Sapaly, Tosi & Rodriguez, 2005; Sataloff, 2005), cuyo origen se encuentra en la compleja acción de diversas estructuras como huesos, cartílagos y músculos que forman parte de 3 subsistemas principales conocidos como respiración, fonación y resonancia, y que están coordinados por el sistema nervioso central y periférico (Morrison et cols., 1996; Farias, 2007; Stemple, Glaza & Klaben, 2010; McCoy y Halstead, 2012; Titze & Verdolini, 2012; McCoy, 2015). Una vez que el sonido es producido gracias a la vibración de los pliegues vocales, este debe viajar por la columna de aire presente dentro del tracto vocal supraglótico. El tracto vocal corresponde a un tubo de diámetros variables, cerrado en un extremo y abierto en el otro, que se extiende desde la laringe hasta los labios y que se compone por cavidades y por órganos articulatorios (Sataloff et cols., 2010; McCoy, S. y Halstead, 2012)

Los conocimientos del profesor de canto en el área de la voz, tanto en fisiología como en acústica, facilita la identificación y corrección de los problemas presentados por el cantante. Una voz agradable con buena calidad vocal, es producida por la asociación del arte con la técnica, facilitado por conocimientos técnicos específicos que se pueden aportar desde la valoración fonoaudiológica de la función vocal. (Behlau M, 2001: 296)

Soledad Sacheri, en su libro “Ciencia en el arte del canto” haciendo referencia a la eficiencia de la voz del cantante, menciona que:

La voz resonante es definida como una producción vocal que es fácil de lograr y que origina vibraciones en los tejidos. Estas sensaciones vibratorias, al igual que la comodidad que surge de ellas, son percibidas por el cantante principalmente durante su ejecución, aunque también la audiencia puede experimentar percepciones similares. Los médicos consideran que los cantantes -para poseer una voz saludable- deberían

tener como objetivo lograr una voz resonante puesto que, desde el punto de vista de la calidad vocal una voz resonante no es considerada apretada ni soplada. La voz apretada es rica en armónicos (como el sonido de los instrumentos de metal) pero es una producción con esfuerzo y no es saludable por el excesivo estrés mecánico impuesto a los tejidos laríngeos. La voz soplada, carece de suficiente poder debido a la pobreza de su contenido armónico.

La voz resonante, al parecer, contiene un equilibrio en la aducción laríngea, entre la hiper y la hipo aducción, entre la voz soplada y la apretada, y un amplio refuerzo de sonido de los pliegues vocales generado por el tracto vocal. (Sacheri, S. 2012: 31).

En términos físico-acústicos, el fenómeno de resonancia implica que un cuerpo que vibra hace vibrar a otro cuerpo próximo, como es el caso de la relación existente entre los pliegues vocales (fuente vibradora) y el aire contenido dentro del tracto vocal (cuerpo próximo). (Saladías, M., Angulo, M. 2018: 7-8)

La naturaleza de la voz resonante es difícil de comprender, principalmente porque las percepciones sensoriales de la voz resonante, experimentadas en la región de la cabeza, ofrecen pistas confusas sobre dónde y cómo se produce realmente la resonancia acústica. El énfasis está puesto en sentir las vibraciones en los tejidos faciales y, naturalmente, la creencia es que estos tejidos faciales resuenan. Pero los tejidos mencionados ofrecen una radiación acústica muy pobre. Para Titze la resonancia es un refuerzo de la vibración de los pliegues vocales llevada a cabo por la inercia del tracto vocal, que alimenta la energía de regreso hasta la fuente sonora, realzando, de tal modo, su contenido armónico (Sacheri, S. 2012: 31).

Por otra parte, La voz cantada es a menudo descripta en términos subjetivos, basada en las percepciones individuales del cantante. Los cantantes procuran explicar los diferentes estilos de canto basados en los cambios fisiológicos que experimentan y en los diferentes sonidos que producen, pero es difícil confiar en esto porque los individuos son rara vez profesionales en todos los estilos. Las opiniones y términos que acompañan las descripciones perceptuales usualmente no son científicas y pueden variar significativamente incluso entre los expertos. Diferentes estudios indican que la técnica vocal del canto difiere en gran medida dependiendo del estilo musical. Thalén y Sundberg, describiendo los diferentes estilos de canto, demostraron que, variando el grado de aducción glótica, los cantantes podían cambiar su estilo de fonación dentro de un rango amplio. (Sacheri, S. 2012: 253).

En otras palabras, se podría decir del fenómeno conocido como “sensación de vibración”, que las vibraciones en sí no son la resonancia, sino que éstas son el producto de la interacción resonancial entre la fuente (pliegues vocales) y el tracto vocal, las que pueden ser percibidas en distintas partes del cuerpo. En la medida en que el proceso de conversión de energía aerodinámica en acústica a nivel de la glotis es más eficiente, es posible que estas vibraciones se distribuyan y se perciban en toda la cabeza, cuello y tórax. Al contrario, si la conversión de energía en la glotis es menos eficiente, entonces las vibraciones tenderán a permanecer más bien localizadas, como en la laringe por ejemplo (Saladías, M., Angulo, M. 2018: 7-8)

Por todo lo expuesto, creemos que es necesario que el educador vocal y cantante dominen la técnica basada en la fisiología y acústica vocal, desarrollando una adecuada percepción bio-mecánica laríngea y de tracto vocal, para cubrir las demandas propias de cada estilo.

La función vocal es multidimensional por lo que su valoración contempla diversos aspectos. Se realiza una evaluación de la conducta vocal y se relaciona lo estrictamente laríngeo con los hábitos vocales y la forma de vida de

la persona. El tipo de voz que la persona presenta permite hacer inferencias con respecto a la anatomía y la fisiología que subyace (Farías, 2016)

En función de lo planteado el objetivo de la presente investigación fue describir los hallazgos más frecuentes en la valoración fonoaudiológica vocal del cantante como aporte para la prevención de la salud vocal y la planificación de estrategias que puedan ser de utilidad para la acción en conjunto entre el fonoaudiólogo, el cantante y el profesor de canto.

La multidimensionalidad de la función vocal hace que su valoración tenga muchos aspectos a considerar, comenzando por la anamnesis, que nos orientará en cuanto a hábitos, dificultades percibidas, factores de riesgo entre otros. Además se realiza valoración perceptivo-auditiva que consta de palpación laríngea, valoración de la frecuencia fundamental en sus diferentes aspectos (tono habitual, extensión, tesitura, pasajes) con apoyo de un teclado, calidad vocal, tanto a nivel laríngeo como resonancial, capacidad de desplazamiento en intensidad, características respiratorias y coordinación fonorespiratoria. También se realiza una valoración del espacio orofacial (cara, labios, lengua y velo del paladar) relacionando su estado anatómico, sus funciones (masticación, deglución, respiración, sorbición, habla) con lo hallado a nivel fonatorio y su fisiología. Además, la valoración funcional de la voz debe ir acompañada del exámen médico con videolaringoscopia y/o videoestroboscopia.

Dentro de los hallazgos observados en este estudio los más llamativos son la presencia de asimetrías en la fonación (puesta en evidencia a través de modificaciones en la posición cefálica) y alteraciones en la función del velo del paladar. Ambas cuestiones están muy relacionadas con la presencia de discomfort vocal ante el uso de voz intensivo, además de ser un obstáculo en el desarrollo técnico del cantante.

Fazio, Ortega, Saenz, (2015) refieren que la producción vocal está regulada primariamente por la musculatura intrínseca laríngea, sin embargo la musculatura extrínseca ejerce una importante influencia en la fonación, proporcionando la postura de base. Los cambios de posición cefálicos,

modifican las sinergias musculares que accionan sobre la musculatura intralaringea provocando variaciones en el resultado fonatorio. De allí que la posición cefálica y la producción vocal pueden evidenciar cambios en mayor o menor medida en la calidad y los diferentes parámetros vocales. De acuerdo con lo hallado en otra investigación (Pereyra, V, Hernández, A 2017) se tuvo en cuenta lo registrado en la fonación de la vocal /a/ sostenida ante la modificación de la posición cefálica (inclinación y rotación). Los autores refieren modificaciones en varios parámetros, en el presente estudio se tomó en cuenta solo lo relacionado con el análisis perceptivo-auditivo en los parámetros Pitch y Calidad vocal. El término pitch hace referencia a la sensación subjetiva de frecuencia (Pinho, S 2003: 6), o sea lo que se escucha en relación al tono. En cuanto a la calidad vocal es la característica propia de la voz de un individuo, que deriva de las propiedades laríngeas y supralaríngeas, y caracteriza toda su emisión. Está determinada por las características de la fuente la voz (laringe) y la configuración del tracto vocal (Farías, 2016: 75-76). Es importante aclarar que en este estudio se registró únicamente la calidad vocal en relación a la fuente glótica a través de los datos aportados por lo registrado en la escala GRBAS.

En una investigación sobre la importancia de la simetría cordal, estructural y vibratoria, se encontraron cambios en 5 parámetros de análisis acústico que influyen en la calidad y función vocal: en el flujo transglótico, la pendiente espectral, la prominencia del pico cepstral, la relación de armónicos a ruido y la calidad de voz percibida. (Samlan, R. A., Story, B. H., Lotto, A. J., & Bunton, K. 2014)

Sami Tanbouzi Husseini, Jihad Ashkar, Akaber Halawi, Abla Sibai, Abdul-Latif Hamdan (2011) estudiaron también la asimetría aritenoides en relación a la postura, la tensión en el cuello y los ataques glóticos en cantantes sanos. La postura, la tensión del cuello y el ataque glótico fueron evaluados durante la aducción cordal o fonación. El número de cantantes fue de 42, con una proporción hombre-mujer de 2: 1. La media de edad fue 24 años, y la prevalencia total de asimetría aritenoides fue 50%, con predominio en varones y en el lado derecho. Se encontró moderada ali-

neación postural (67%), tensión moderada en cuello (74%) y ataques glóticos normales en el 64%.

Por otra parte, el tracto vocal está constituido por la cavidad oral, nasal, la faringe y la laringe. Dentro de estas cavidades están los órganos de la articulación que pueden ser divididos en activos y pasivos. Los órganos articulatorios activos son la lengua, mandíbula, velo del paladar y los labios, mientras que los órganos pasivos son los dientes, paladar duro y maxilar superior. A través de la modificación y diferentes posiciones que adoptan los órganos articulatorios, el tracto vocal tendrá variadas formas o configuraciones que actúan como diferentes filtros acústicos para el sonido producido en la laringe. Cada configuración diferente del tracto vocal constituye por lo tanto un filtro diferente y por ende el sonido vocal escuchado será distinto (Guzmán M, 2012), repercutiendo en el foco de resonancia, colocación y proyección vocal.

El velo del paladar o paladar blando es un pliegue móvil suspendido del borde posterior del paladar duro. Toma una posición relajada y pendular a la hora de emitir sonidos nasales y, a la hora de emitir sonidos orales se adhiere a la parte posterior de la pared faríngea cerrando el paso del aire a la cavidad nasal (Farías, 2016). Su patrón de cierre suele ser esfinteriano similar a la abertura de una cámara (Aronson, A Bless, D, 2009). Cumple una importante función en la acústica del tracto vocal, ya que influye en el foco de resonancia y en la diferenciación de diferentes estilos de canto, por lo que la característica estructural y la simetría funcional cumplen un importante papel en el cantante. Los cantantes, al producir voz resonante, suelen percibir vibraciones en la zona de los ojos, nariz y boca. Las estructuras óseas (paladar dura, incisivos superiores, pómulos) restablecen las vibraciones de las ondas acústicas estables en la cavidad oral. Como estas estructuras rodean la cavidad nasal, el cantante puede llegar a asociar las vibraciones con resonancia nasal, aun cuando el velo del paladar permanece cerrado. EL murmullo nasal es el resultado de la energía acústica propagada en y través de la nariz y tiene primordialmente contenido de baja frecuencia. (Sacheri, S. 2012) Justamente es esta diferenciación

entre sonidos nasales y orales la que tiene como protagonista al velo del paladar y su función.

La gran diferencia entre el canto popular y el canto clásico reside en la configuración del tracto vocal, en la utilización de los modos de producción vocal y en la interpretación. En relación a la configuración del tracto vocal en los diferentes estilos, se puede analizar: la posición laríngea, la articulación y la posición del velo del paladar. En relación a la posición laríngea, se puede decir que una posición relativamente baja de la laringe genera un sonido más oscuro debido al alargamiento del tracto vocal y que una posición relativamente alta de la laringe genera un sonido más claro debido al acortamiento del tracto vocal. Mientras en el canto clásico la laringe se mantiene en una posición relativamente baja durante todo el rango vocal, en el canto popular la posición de la laringe depende exclusivamente del color del sonido que se quiera producir: si se quiere un color más oscuro la laringe baja y si se quiere uno más brillante la laringe sube. En cuanto a la postura de los órganos fonoarticulatorios, en el canto clásico se le da mayor importancia al sonido redondo, a la verticalidad de la posición de la boca. Las comisuras bucales se mantienen relajadas, lo cual genera un sonido más oscuro. En el canto popular la posición de la boca variará según el color del sonido que se quiera producir. Las comisuras bucales pueden estar relajadas o extendidas. Mantenerlas extendidas como en una sonrisa, no está permitido en el canto clásico, pues este procedimiento acorta el tracto vocal y produce un sonido más claro, el cual no es apropiado para el estilo, en general. Y en relación a la posición del velo del paladar, en el canto clásico el velo del paladar se mantiene levantado y el esfínter velofaríngeo cerrado, lo cual produce un sonido oral y oscuro. En el canto popular la posición del velo del paladar variará según el color del sonido que se quiera producir. Si se quiere producir un sonido más brillante se mantendrá el velo del paladar parcialmente bajo. Si se quiere producir un sonido aún más brillante, se mantendrá el velo del paladar descendido y el esfínter velofaríngeo abierto, generando de esta forma un sonido con foco de resonancia nasal, frecuentemente usado en el twang.

En el marco de este estudio se registraron gran cantidad de alteraciones a nivel de la función del velo del paladar pudiendo estar relacionadas con alguna alteración estructural como por ejemplo velo del paladar corto, alteración funcional sin alteración estructural y diastasis velar. La diastasis velar desde el punto de vista orgánico, es una alteración a nivel de la línea media de los músculos elevadores del velo. Funcionalmente en un velo diastásico se observa un ensanchamiento y aplanamiento con limitaciones en el movimiento (Moya, 2016)

Estas asimetrías, tanto glóticas como de la musculatura del tracto vocal, deben ser evaluadas por el fonoaudiólogo, para posteriormente ser trabajadas y controladas en conjunto con el profesor de canto, para mejorar el rendimiento y producto artístico de los cantantes.

Materiales y métodos

Se realizó un estudio descriptivo de corte transversal. Se efectuaron 63 valoraciones de la función vocal en estudiantes de la Carrera de Canto, de diferentes años, de una escuela de Canto Popular de la ciudad de Córdoba, Argentina en abril de 2018. Se realizó examen audioperceptual vocal y musculo-esquelético orofacial y laríngeo. Los datos fueron registrados en formularios confeccionados en soporte papel para tal fin, incluyendo datos personales, anamnesis, valoración musculo-esquelética orofacial extra e intraoral y laríngeo, seguida por la valoración audioperceptual vocal. Los participantes contaban con estudio fibrolaringoscópico previo, que indicaba ausencia de patología orgánica a nivel cordal.

Con el objeto de obtener los datos más relevantes, se volcaron los datos hallados en una planilla Excel y se seleccionaron las dos variables de estudio: 1).Función velar: adecuada y alterada, derivando de esta última, las variables intermedias: alteración funcional, alteración estructural, y diastasis. 2). Simetría fonatoria: simétrica y asimétrica, derivando de esta última, las variables intermedias: alteración en el pitch, en la calidad o en ambas.

Los datos se analizaron en Microsoft Excel 2010, e InfoStat versión estudiantil, 2018.

Resultados

De los datos obtenidos de las valoraciones vocales realizadas, los aspectos más relevantes fueron los hallazgos a nivel de la asimetría en la función fonatoria y las alteraciones en la función del velo del paladar. Del total de evaluaciones (n: 63), el 92% (n: 58) presentó asimetría en la fonación ante la modificación de la posición cefálica, ya sea rotación, lateralización o ambos (Gráfico 1). Las modificaciones se encontraron en el pitch y en la calidad vocal siendo el 55% (n: 32) en la calidad vocal, 19% (n: 11) en el pitch y 26% (n: 15) en ambos parámetros (Gráfico 2).

En cuanto a la evaluación de la función del velo del paladar, el 81 % (n: 51) presentó algún tipo de alteración y el 19% (n: 12) se registró funcionalidad normal (Gráfico 3). Del total de aquellos donde se registró alteración en la función el 73% (n: 37) fueron alteraciones funcionales, el 22% (n: 11) diastasis y el 6% (n: 3) alteración estructural (Gráfico 4).

En cuanto a las medidas de dispersión, se obtuvieron valores pequeños tanto para la desviación estándar como para el coeficiente de variación, en el primer caso (D.E.: 18.33), se observa que hay pocos datos que se desvían de la media. Y en el segundo (C.V: 57.28), donde se refleja la magnitud de la variación expresada en porcentaje, se observan valores muestrales homogéneos (Tabla 1).

Se calculó además, el coeficiente de correlación de Pearson entre ambas variables: función velar y simetría fonatoria, reflejando que existe una relación lineal positiva imperfecta (Pearson: 0,902, p-valor <0,0002), lo que podría indicar que a mayor alteración velar, mayor asimetría fonatoria y viceversa (Tabla 1).

Discusión

Un síntoma frecuente referido por los cantantes estudiados, fue la fatiga, considerada por Fuentes, Aracena (2018) como:

Un fenómeno multifactorial complejo... donde algunos autores la explican como un trastorno, otros como síntoma mientras que otros la indican como adaptación negativa a la carga vocal... En el ámbito de la patología vocal, la fatiga es una entidad negativa, incapacitante y muchas veces limitante social y laboralmente. Su forma de expresión depende de su etiología, aunque, y a modo general, su manifestación incluye síntomas que aparecen con el uso y desaparecen con el descanso. Dentro de estos se destacan: ronquera, soplosidad, quiebres tonales, inhabilidad para mantener el tono o la intensidad, reducción de la extensión tonal, carencia de potencia en la voz, inestabilidad en la emisión. [...] (Fuentes Aracena, 2018: 22)

Sin embargo, en el presente estudio no se consideró la fatiga vocal como otra variable a estudiar, por lo que se podría incluir en futuras investigaciones correlacionando las asimetrías velares y fonatorias con la fatiga como síntoma vocal frecuente en el cantante.

Otro punto a considerar para futuras investigaciones, es el de realizar análisis acústico vocal en la misma población de estudio, ya que la acústica vocal se ha convertido en parte esencial del diagnóstico y terapia de la voz, complementando la evaluación perceptual con datos objetivos estableciendo mejores diagnósticos y creando nuevas herramientas terapéuticas (Saladías, M., Angulo, M. 2018: 1). Se podría realizar análisis cuantitativo y gráfico cualitativo, de la voz del cantante realizando diferentes posturas cefálicas, con el fin de valorar asimetrías glóticas y de tracto vocal, utilizando configuraciones específicas de los software de análisis acústico para estudio de los armónicos generados en la glotis (fuente); y para estudio de los formantes generados en el tracto vocal (fil-

tro). Pereyra, V, Hernández, A (2017) en su investigación sobre asimetrías glóticas, encontraron diferencias significativas en los espectrogramas de banda estrecha y ancha durante la fonación de la vocal /a/ sostenida ante la modificación de la posición cefálica (inclinación y rotación) en la valoración de voz hablada.

En coincidencia con la Dra. Farías (2007) sobre la importancia de la valoración orofacial ha demostrada en este estudio al observar alteraciones de la función del velo del paladar en gran parte de la muestra.

En relación a los estudios sobre la presencia de asimetrías en la fonación (Fazio, 2015) se considera que hubiera sido enriquecedor aplicar las maniobras de posicionamiento cefálico en los estudios fibrolaringoscópicos tal como lo realizaron los autores nombrados.

Con respecto al trabajo interdisciplinario que sobre el cual se basa el origen del presente trabajo Sacheri afirma “El entramado de elementos que conforman el canto aúna lo fisiológico y lo artístico, lo físico, lo perceptual y lo interpretativo, lo objetivo y lo subjetivo poniendo en relieve las discusiones en cada uno de estos ámbitos” (Sacheri, S. 2012: III). Discusiones que pueden ser muy valiosas para el enriquecimiento de cada uno de los actores involucrados en el trabajo de y con el cantante, pero sobre todo para el arte del canto. Tal como refiere Sacheri, S (2012) en su Prefacio: “Probablemente ha llegado el momento de mirar el canto, como el prisma que es, desde sus diferentes facetas. Para esto requeriremos la ayuda del maestro de canto, del médico, del fonoaudiólogo, del físico, del músico, y sin dudas, del cantante en sí”. (Sacheri, S. 2012: III)

Conclusiones

En este estudio se halló un alto porcentaje de cantantes con alteración en la función velar. Siendo el velo del paladar esencial en el desarrollo de la técnica vocal del cantante este dato cobra gran relevancia. Por otro lado la función vocal asimétrica en la mayoría de los cantantes evaluados

podría estar desenmascarando asimetrías funcionales, hipofunciones e hiperfunciones cordales, asimetrías de cierre o alteraciones orgánicas (Fazio, 2015). Por esto se considera importante evaluar ambos aspectos en las valoraciones de la función vocal y en el planteo de objetivos de trabajo vocal fonoaudiológico y/o del profesor de canto.

El diagnóstico preciso y el trabajo en equipo acorta tiempos en la formación vocal del cantante permitiéndole poner su voz al servicio del arte y potenciar la creatividad en el producto artístico general.

Los resultados hallados aportan datos cuantitativos y cualitativos fundamentales en el plan de acción conjunto entre el fonoaudiólogo, el cantante y el profesor de canto, estableciendo sólidos lazos entre el arte y la salud.

Bibliografía

Aronson, A.E., Bless, D.M., (2009). *Clinical Voice Disorders*. 4th Edition. Nueva York, Estados Unidos: Thieme Medical Publishers Inc.

Behlau, M. (2001). *A voz do especialista*. Volume II. Río de Janeiro, Brasil: Revinter.

Carranza, R., Alessandroni, N. (2013). *Dicción, fonética y técnica vocal: el entrenamiento vocal en clave interdisciplinaria*. In IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina (La Plata, 2013).

Farías, P. (2007). *Ejercicios para restaurar la función vocal. Observaciones clínicas*. Buenos Aires, Argentina: Librería Akadia Editorial.

Farías, P. (2013). *Disfonías Ocupacionales*. Buenos Aires, Argentina: Librería Akadia Editorial.

Farías, P. (2016). *Guía Clínica para el Especialista en Laringe y Voz*. Buenos Aires, Argentina: Librería Akadia Editorial.

Fazio, S.M., Ortega A.G., Sáenz, A. (2015). Evaluación de asimetrías laríngeas en disfonías funcionales. Revista FASO año 22 n°3 2015. Recuperado: <http://www.faso.org.ar/revistas/2015/3/12.pdf>

Fuentes Aracena, C. (2018). La Carga Vocal. Definición, fonotrauma y prescripción. Córdoba, Argentina. Editorial Brujas.

Guzmán, M., Higuera, D., Fincheira, C., Muñoz, D., & Guajardo, C. (2012). Efectos acústicos inmediatos de una secuencia de ejercicios vocales con tubos de resonancia. Revista CEFAC, (14).

Hamdan AL, Nassar, J. (2011). Prevalence of arytenoid asymmetry in relation to vocal symptoms. The Journal of Laryngology & Otology 125, 282-287.4

Husseini, S. T., Ashkar, J., Halawi, A., Sibai, A., & Hamdan, A. L. (2011). Arytenoid asymmetry in relation to posture, neck tension and glottal attack in singers. Folia Phoniatica et Logopaedica, 63(5), 264-268.

Moya, V. (2016) La Terapia Miofuncional en la Deglución Disfuncional y Maloclusión dentaria. (Tesis de Pregrado). Escuela de Fonoaudiología. FCM.UNC., Córdoba, Argentina.

Pereyra, V.I., Hernández A.C., (2017) Importancia de la evaluación asimétrica en la valoración perceptivo-auditivo de la función vocal y sus hallazgos en el análisis acústico. Revista de la Facultad de Ciencias Médicas. Suplemento JIC XVIII. Recuperado: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/med/article/view/18221/18106>

Pinho, S. (2003). Fundamentos em Fonoaudiologia. Río de Janeiro, Brasil: Editora Guanabara Koogan S.A.

Sacheri, S. (2012). Ciencia en el arte del canto. Buenos Aires, Argentina: Librería Akadia Editorial.

Saladías, M., Angulo, M. (2018) Apunte de Aprendizaje N°3 Acústica del tracto vocal de la Especialización en Evaluación objetiva de la voz dictado

por Guzmán, M., Saladías, M. *Comunikrte*, Instituto de Estudios de la voz y la comunicación humana. Chile.

Samlan, R. A., Story, B. H., Lotto, A. J., & Bunton, K. (2014). Acoustic and perceptual effects of left–right laryngeal asymmetries based on computational modeling. *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, 57(5), 1619-1637.

Anexo

Gráfico 1



Gráfico 2

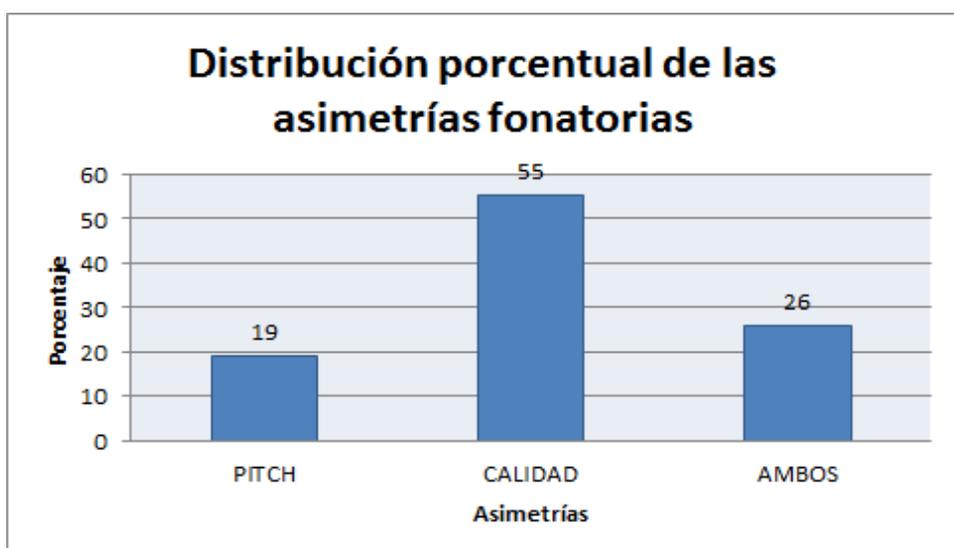


Gráfico 3

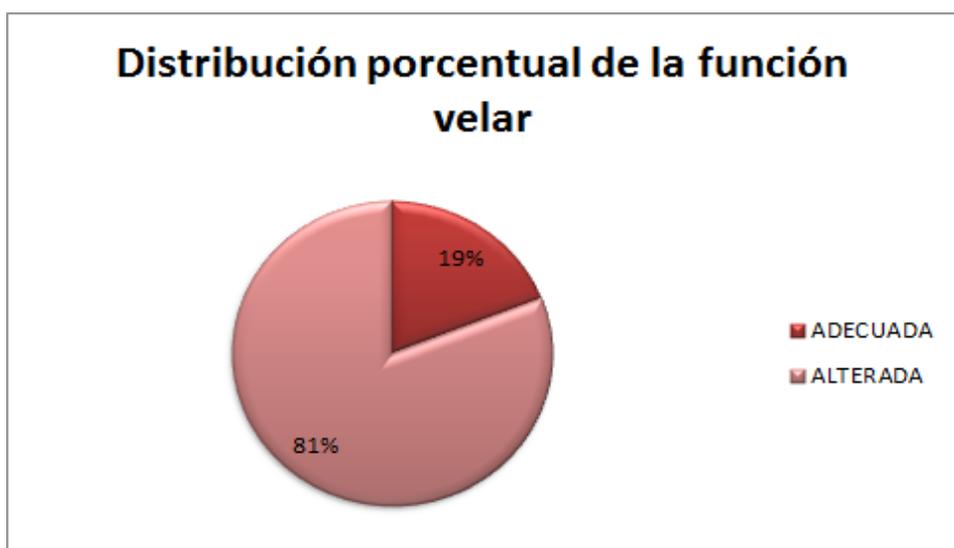


Gráfico 4

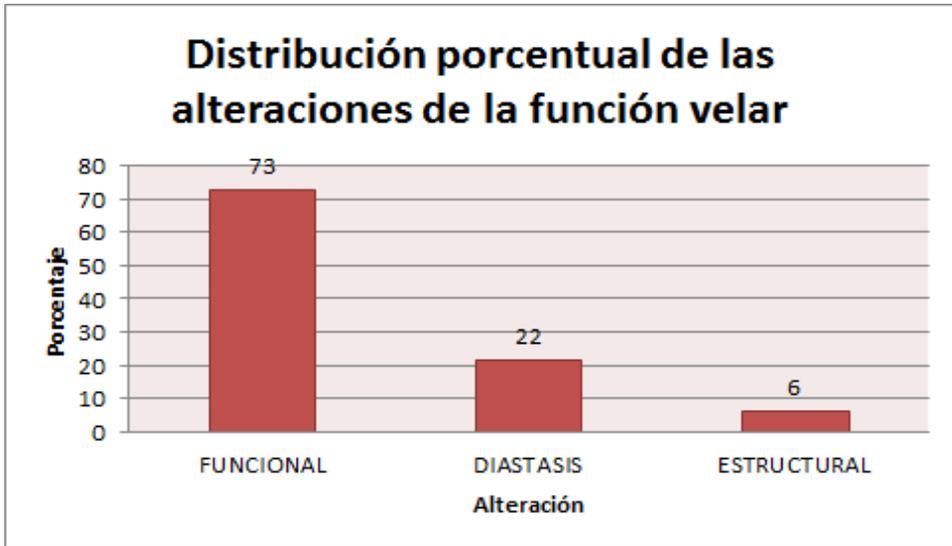


TABLA 1. Medidas de dispersión y correlación de la función velar y simetría fonatoria.

n	D.E.	CV	PEARSON	p-valor
63	18,33	57,28	0,903	<0,0002

SUMARIO MESA IV

Con-mover al espectador desde lo perceptual. Exploraciones sobre la experiencia sensible

**Lo perceptual como forma de
abordaje de la construcción dramática
en la Puesta en Escena audiovisual**

187

Mario Luis Gómez Moreno mgomezmor@hotmail.com

Lo perceptual como forma de abordaje de la construcción dramática en la Puesta en Escena audiovisual

Mario Luis Gómez Moreno

Realizador Independiente desde el año 1985 ha participado con sus obras en diversas muestras de Cine y Vídeo Nacionales e Internacionales y obtenido Premios y Distinciones. Tanto en el formato cortometraje, largometraje, ficción y documental. Licenciado en Cine y Televisión y Especialista en Educación Superior. Actualmente se desempeña como Docente Titular, por concurso, de la Cátedra Realización Audiovisual II y Guion I; en la carrera de Licenciatura en cine y TV del Departamento de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba y de Diseño y Producción de Imagen de la Universidad Nacional de Villa María respectivamente, ambas de Argentina. Entre sus obras más destacadas se encuentran: El Saco, cortometraje, año 1990. El Jardín Primitivo largometraje ficción, año 2004. VIH el virus del prejuicio 4 historias largometraje documental Año 2010. El Puente. Largometraje ficción, año 2012. El Explorador. Cortometraje Documental, año 2016.

Palabras claves: Perceptual, Escena, Narrativa, Arte, Drama

Resumen

En los últimos años la gran demanda de producción de materiales audiovisuales ha llevado a un agotamiento de los recursos narrativos y de lenguaje, haciendo que este último se torne en cierta manera repetitivo y previsible; tanto en la forma de abordar las distintas necesidades dramáticas y de construcción de mundos posibles, como de la metodología y modalidad de registro. Esto hace que la *puesta de Cámara* y la *puesta en*

escena se vean obligadas a recurrir a formas estandarizadas de lenguaje, estructuras narrativas y uso de sonido en la construcción del relato. Se estima que, en la actualidad, lo audiovisual deberá afrontar nuevos desafíos; para poder captar la atención del público, tanto para el registro, como para la posproducción. Surge entonces, por un lado, la necesidad de desarrollar nuevos puentes de comunicación con el espectador (poner a este como participante activo de la cosa narrada, cámara móvil, movimientos interpretativos, incorporación de recursos importados del vídeo art, vídeo instalación, net art) y por el otro el de generar nuevas formas de plantear la construcción dramática (puesta en serie, montaje en cuadro, variabilidades del campo y fuera de campo) utilizados de manera diferente a lo previsible; que estimule también a una nueva manera de interpretación del discurso audiovisual. Es en este punto donde las concepciones del arte perceptual cobran dimensión como recurso posible, en la estructuración del relato audiovisual. El arte perceptual ayuda a las personas en cierta forma a aportar sus propias interpretaciones y quizás ilusiones, a partir de las acciones dramáticas planteadas por fuera de las convenciones de lenguaje audiovisual utilizadas en la actualidad.

De los orígenes del proyecto

Los conceptos que dieron origen al proyecto se remontan hacia mitad de los años 80, donde un grupo de realizadores argentinos, habiendo descubierto los potenciales y posibilidades de la grabación en formato vídeo, impulsados más que nada por razones económicas y la necesidad de expresarse a través de lo audiovisual, se apoderan de la cámara con grabador portátil, posteriormente desarrolladas como Cam-corders (cámaras con grabador incorporado); y dan curso una importante producción audiovisual, innovadora tanto desde la manera de producción como en su forma narrativa y de realización; planteada principalmente a partir de la posibilidades manipulatorias de la imagen electrónica, de la dúctibilidad del dispositivo (cámara) y de las posibilidades expresivas del formato.

Este no estar atado a moldes narrativos clásicos y de una impronta de creación experimental en libertad; emparentado más que nada con el *arte perceptual* que con el *realismo* de la imagen; dio origen en Argentina, a una importante producción de vídeos de cortometraje y de realizaciones audiovisuales singulares; que posteriormente se agruparían hacia los años 90, en un movimiento audiovisual que recibió el nombre de *Vídeo de Creación*; cuyas principales características fueron el uso del vídeo analógico como soporte, como herramienta de registro la cámara con grabador incorporado (cam-corder), y como lenguaje, la construcción de relatos audiovisuales, planteados esencialmente a partir de lo *perceptual*.

Mucho de estos vídeos, producidos durante ese período, han sobrevivido al tiempo e impactado fuertemente sobre el lenguaje y la narrativa audiovisual argentina actual; ya sea a través de la obras, como de sus realizadores; tal es el caso de Esteban Sapir con su vídeo titulado *Picado Fino*, Sabrina Farji con *Algunas mujeres*, Carlos Trilnick con *Viajando por América*, Andrés Di Tella y Fabián Hofman con su vídeo titulado *Reconstruyen el crimen de la Modelo* etc.; y del mío propio con *El Saco*, cortometraje en vídeo, de 10 minutos de duración, motivador del presente proyecto de investigación.

El viaje imposible

Este movimiento de Vídeo de Creación, centralizado más en el análisis de la realidad y de creación de sentido, que en adecuarse a las modalidades narrativas imperantes en la época; pudo desarrollarse a partir de herramientas diversas, importadas del vídeo art, del arte perceptual y de otras artes mixtas tales como la vídeo instalación y la performance. Se considera que esta modalidad narrativa, en cierta manera vino a complementar necesidades de expresión y de denuncia por parte de sus realizadores; hacia una sociedad que devenía de una prolongada dictadura; invitando al espectador a visualizar, analizar y reflexionar sobre las grandes contradicciones, que poblaban la sociedad argentina de dicha época, una especie de road movie, de un viaje quizás imposible, para tratar de ayudar a comprender la esencia del individuo y del espíritu humano.

La metáfora de *El Saco* pone su acento en un personaje de estas características, cuyo mundo gira en torno a su auto, y certezas como integrante de una sociedad, representada por su saco, único acompañante y que se constituye, junto con el vehículo, una prolongación de su mundo interior, poblado de inseguridades y contradicciones, que piensa trasladar a su descendencia, por medio de regalarle un saco como presente de cumpleaños.

Pero el destino lo enfrentará con un imponderable, donde nada de lo aprendido le servirá para sortearlo, solo el sinceramiento consigo mismo le permitirán encontrar las respuestas.

Sobre el inconmensurable mar de sal, tres espíritus flotan a 7 metros de altura, esperando la llegada de algún viajero, se atreva a desafiar su paz en pos de su destino.

Música en Off

*A siete metros de altura
Vivo esperando,
Vivo flotando para esperar
Yo estoy desde antes que el tiempo
Sobre el camino del salitral
Yo estoy desde antes que el tiempo
Estoy esperando lo que hade pasar*

Con esta alegoría, en ritmo de baguala, escrita y compuesta musicalmente por Daniel Giraudo, arranca *El saco*, cortometraje en vídeo, de producción cordobesa, estrenado en el año 1990 y que fuera seleccionado, entre otros reconocimientos obtenidos, para integrar la *Muestra Itinerante Internacional de vídeo de Creación Argentino*; un logro inusitado para una producción local en dicho momento, cuyos éxitos aún resuenan, a pesar de que han pasado ya más de 25 años de su realización.

Esta supervivencia de la obra, habla en cierta manera de la vigencia de la misma, en cuanto a su creación sentido y abordaje de problemáticas de carácter universal, que aún siguen siendo las grandes incógnitas no resueltas de la sociedad, que se encuentran arraigadas intrínsecamente en el espectador y que cobran vida al momento de la exhibición. En este caso, lo ocurrido con *El Saco*, nos lleva a reflexionar sobre los alcances de la obra y su perdurabilidad en el tiempo, y a la vez dejando la puerta abierta para una posible continuación a futuro, situando al espectador en un clima misterioso y a la vez metafórico del viaje fantástico de un personaje corriente hacia una localidad cercana, que por razones de trabajo un día domingo, se aventura las Salinas Grandes de Córdoba, en un auto viejo y destartalado, en el cual deposita toda su confianza; desafiando todo tipo de lógica, creencias y premoniciones al respecto.

*A siete metros de altura
Espero el auto que hade pasar
Si hade pasar en mil años
Otros mil años yo lo éy de esperar
Si hade pasar en mil años
Otros mil años yo lo éy de esperar*

Un vendedor de caramelos que se embarca a cruzarlas en plena hora de la siesta.

Esta obra, con solo diez minutos de duración ha logrado universalizarse, cautivando a diversos públicos de todo el mundo.

Este hecho nos lleva reflexionar sobre, de que manera un relato audiovisual puede producir empatía e introducir al espectador en el universo de lo metafórico y disparar su memoria. De ser así evidentemente existen en dicho relato elementos tanto de La Puesta en Escena como de la Puesta de Cámara, que están operando sobre el espectador, retrotrayéndolo

a experiencias anteriores y que por asociación, ya sea visual o sonora o de la Puesta en Escena Dramática en sí, lo sumergen en dicha instancia.

Podría decirse que este vídeo se articula en tres niveles de información y de creación de sentido. Por un lado la música, cuya letra opera a modo de sentencia o de anticipo de lo que va pasar y determina la métrica del montaje durante los espacios musicales; las intervenciones dramáticas del personaje, que en un lenguaje corriente, propio de su sector social desarrolla temas de su problemática cotidiana, que a su vez por su secuenciado y ubicación en la estructura plantean una significación mas allá de sus contenidos; y el paisaje, protagonista también de la historia, que provee de un marco realista al relato.

El contrapunto entre el tratamiento realista del paisaje, los diálogos y la música terminan de configurar una narración que podría enmarcarse dentro del realismo mágico, un género característico de la literatura latinoamericana y que este caso se traspola a la producción audiovisual.

En la actualidad con el auge de las redes sociales y de los canales virtuales y páginas web resulta todo un desafío la construcción de lenguajes alternativos que podrían encontrar en estas experiencias un considerable caudal de herramientas para la realización.

Memoria y memoria perceptual

Es precisamente la memoria perceptual el eje de este proyecto de investigación, hecho que nos llevó a profundizar aún más el estudio exploratorio de la misma.

En este proyecto, al que se hace alusión, *se parte de conceptos que serán tomados como premisas del proceso de investigación:*

La memoria es definida como la capacidad de retener información acerca del medio ambiente y de uno mismo. Así también se entiende a la memoria como la habilidad de recordar los rastros mentales de la experiencia, de eventos pasados y

hechos aprendidos. Es necesario que la definición de memoria incluya todo el conocimiento que adquirimos, recuperamos y utilizamos sin el uso de la conciencia. Así como las habilidades motoras, el conocimiento perceptual. (Sara, Christel Et Mohmaden. 2009)

*“La memoria perceptual es algo adquirido a través del sentido en todo el momento de la vida del individuo, incluye también el conocimiento por medio de la experiencia sensorial. La memoria perceptual es esencialmente jerárquica. Cualquier memoria perceptual es un conglomerado asociativo de sensaciones en las características semánticas en varios niveles de la jerarquía cognitiva perceptual del conocimiento”. *(Sara, Christel Et Mohmaden. 2009)*

*“la memoria como la habilidad de recordar los rastros mentales de la experiencia, de eventos pasados y hechos aprendidos. Esto se basa en la adquisición consciente y en el recordar información. Debe contener, además, una enorme reserva de experiencia que el organismo ha ido guardando a lo largo de su vida en su sistema nervioso para adaptarse con su alrededor ya sea de forma consciente o no. La memoria está hecha de conocimiento y el conocimiento de memoria. Algunas memorias tienden a pasar por procesos temporales antes de ser guardados o convertirse en conocimiento, mientras que este último no tiene tiempo, es sin fin, aunque su adquisición pueda ser fechada”. *(Sara, Christel Et Mohmaden. 2009)*

La memoria perceptual y el relato audiovisual

En los últimos años la gran demanda de producción de materiales de ficción y no ficción ha llevado en cierta manera a un agotamiento de los recursos narrativos audiovisuales y de lenguaje, haciendo que este último se torne en cierta manera repetitivo y previsible; tanto en la forma de abordar las distintas necesidades dramáticas y de construcción de mundos posibles, como de la metodología y modalidad de registro. Esto hace que la *puesta de Cámara* y la *puesta en escena* se vean obligadas a recurrir a formas estandarizadas de lenguaje, estructuras narrativas y uso de sonido en la construcción del relato. Se estima que, en la actualidad, lo audiovisual deberá afrontar nuevos desafíos; para poder captar la atención del

público, tanto para el registro, como para la posproducción. Surge entonces, por un lado, la necesidad de desarrollar nuevos puentes de comunicación con el espectador (poner a este como participante activo de la cosa narrada, cámara móvil, movimientos interpretativos, incorporación de recursos importados del vídeo art, vídeo instalación, net art) y por el otro el de generar nuevas formas de plantear la construcción dramática (puesta en serie, montaje en cuadro, variabilidades del campo y fuera de campo) utilizados de manera diferente a lo previsible; que estimule también a una nueva manera de interpretación del discurso audiovisual. Es en este punto donde las concepciones del arte perceptual cobran dimensión como recurso posible, en la estructuración del relato audiovisual. En la práctica, el arte perceptual puede interpretarse como el compromiso de estímulos experienciales multisensoriales combinados con la multiplicidad de significados interpretativos por parte del observador. El arte perceptual trata de cómo el observador interactúa con formas y colores. El arte perceptivo provoca una reacción del espectador, conforme a su subjetividad. La gente ve algo diferente de lo que ve otra persona y lo hace propio. El arte perceptual ayuda a las personas en cierta forma a aportar sus propias interpretaciones y quizás ilusiones, a partir de las acciones dramáticas planteadas por fuera de las convenciones de lenguaje audiovisual utilizadas en la actualidad.

El presente proyecto de investigación propone indagar sobre nuevas formas de narrar, teniendo en cuenta la multiplicidad de maneras de ser aplicadas conforme al tema que lo requiere. Además de que dichas herramientas narrativas son una opción valiosa de crear o de explorar sobre los nuevos públicos y el lenguaje audiovisual.

Objetivos y modalidad de trabajo

El objetivo general de esta investigación será, por lo tanto:

-Explorar e indagar de qué manera lo perceptual conlleva a la memoria y la compromete a través de las formas y recursos narrativos propios de otros géneros

discursivos audiovisuales, tales como el Vídeo Art, el Net Art; como así también a otras formas y tendencias emergentes en los medios audiovisuales actuales, para aplicarlos en la práctica ficcional y no ficcional concreta.

Se parte de la idea de analizar dichas formas en sus niveles tanto semánticos como simbólicos y metafóricos, con la finalidad de poder aplicarlos en la realización concreta de futuras producciones ficcionales y no ficcionales. Es decir, arribar a nuevas formas y metodologías de abordaje de la puesta en escena ficcional y no ficción (en sus principales componentes), de la puesta de cámara (tanto como cámara fija y en su retórica de movimiento) y resignificarlos en una nueva forma audiovisual, por fuera de las convenciones clásicas.

Se tomará por lo tanto como punto de partida en análisis de la construcción del *espacio*, del *tiempo* en el relato, del *plano* en función de su duración en el tiempo y en relación con la representación ficcional, que usualmente se encuentran presentes como características principales de los géneros ficción y no ficción.

Se pondrá en cuestión la legitimidad de representación de la forma clásica y surgirán interrogantes tales como: ¿Qué es lo que hace realmente atractivo al género ficción? ¿Cuál es la receptividad del espectador ante el planteo desde lo perceptual?

Para poder responder estos interrogantes y los que surgieran a partir del estudio exploratorio será necesario plantear este proceso de Investigación en cuatro etapas.

En la 1º Etapa se explorará bibliografía escrita sobre formato de ficción y se visionarán materiales diversos, filmes clásicos y de vanguardia, con su correspondiente análisis. Se pondrá especial atención aquellas manifestaciones de carácter innovador y experimental dentro del género. Se definirán las herramientas básicas y metodologías de trabajo específico a fin de realizar un profundo análisis sobre la construcción de la temporalidad y espacialidad.

En 2° etapa se propone explorar sobre las nuevas herramientas discursivas en sus potenciales comunicativos y se las tomará como punto de partida la construcción de escenas y esquemas dramáticos con características de plots, donde se observarán los resultados de la aplicación de los recursos narrativos perceptuales migrados de otras disciplinas por medio de la exhibición en público y posterior análisis de los resultados.

Estos resultados formarán parte de una publicación escrita en formato digital hacia fines de la 3° Etapa

En la 3° etapa se procederá a la escritura de un guion ficcional, para un mediometraje de una duración final de 15 minutos, que será escrito conforme a la investigación realizada en a la 1° y 2° etapa.

La 4° etapa consistirá en la producción y rodaje del mediometraje, en base al guion desarrollado y se editará, como producto de la investigación teórica conforme a las pautas planteadas o premisas. Se elaborarán conclusiones respecto de los resultados en la práctica que se adjuntarán posteriormente a la publicación escrita, una vez exhibida dicha producción.

Este proceso en cierta manera de deconstrucción del género aspira a sumar un punto de vista más desde donde puede abordarse la ficción y enriquecerla aún más en sus potenciales, comprometiendo al espectador en la interpretación de las acciones desde su mundo interior, desde su espiritualidad; dinámicas propias características de manifestaciones artísticas como el Video Art y el Net Art etc.

Bibliografía

-Pierre Sorlin "Estéticas del Audiovisual". Ed. La marca. Buenos Aires. Argentina. 2016.

-Raúl Ruiz "Poéticas del Cine". Ed. Universidad Diego Portales. Chile. 2013.

-Francisco Javier Gómez Tarín “Elementos de Narrativa Audiovisual”. Ed. Contracampo Shangrila. Santander Cantabria 2015.

- Andrei Tarkovski “Esculpir en el Tiempo”. Ed. Rialp, S. A. Madrid. España. 2008.

-Jacques Aumont “Las teorías de los Cineastas”. Ed. Paidós. Comunicación 155 Cine. España 2016.

-Carlos Trilnick. Ed. Castagnino/macro. Rosario 2013. Argentina.

- Pablo Iglesias Turrión “Maquiavelo frente a la gran Pantalla. Cine y política”. Ed.Akal, S.A. Madrid. 2013.

Páginas web

Sara Christel Mohmad (2009) recuperado en:

<http://mollersanchez.blogspot.com/2009/10/5-memoria.html>

<http://www.roalonso.net/es/videoarte/incaa.php>

SUMARIO MESA V

Corrimientos y desafíos. Nuevos conceptos, nuevas tecnologías, tensiones creativas entre obra e interpretación.

Subversiones e inmersiones. Entornos de Realidad Virtual en el arte contemporáneo. 201

Marina Zerbarini, Celeste Sánchez Saenz de Tejada, Mariana Emilia Gramajo, Mercedes Laura Alonso, María Guadalupe Uviña mz@marina-zerbarini.com.ar, celeste_sst@yahoo.com.ar

Algunas ideas para repensar la relación análisis-interpretación 229

Ana Gabriela Yaya Aguilar gabiyaya@artes.unc.edu.ar

Sublimación Artística: Derivaciones en la creación Gráfica. 247

Conforti, Cecilia conforti7@gmail.com

Investigación y enseñanza del Repertorio Coral 261

Susana Cecilia Igayara-Souza susanaiga@usp.br

Un acercamiento a los modos de producción vocal en la música popular 285

Machuca Téllez Daniel y Valles Mónica danirichi90@gmail.com

Subversiones e inmersiones. Entornos de Realidad Virtual en el arte contemporáneo.

Marina Zerbarini*

Celeste Sánchez Saenz de Tejada**

Mariana Emilia Gramajo***

Mercedes Laura Alonso****

María Guadalupe Uviña*****

* Lic. en Artes Visuales, se dedica a la producción de obras electrónicas, la investigación y la docencia en Arte y Estética de los Nuevos Medios en UNA y UNTREF. Recibió el “Incentivo a la producción Iberoamericana” en Vida 8.0 Fundación Telefónica, España, Segundo Premio Internacional Noos Art is Media, Paris, Francia 2001, Tercer Premio Mamba, 2004, Mención Salón Nacional, Nuevos Medios, 2007. Expuso su obra en Fase 1 y 4, Galería Arcimboldo, Museo Castagnino 2012, Galería Praxis, Galería Pasaje 17 y C.C. Embajada de Chile, 2013.

** Estudios de Diseño Industrial FADU-UBA y Artes Visuales IUNA, posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados DAVPP-IUNA y Educación, Imágenes y Medios FLACSO. Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados DAVPP-IUNA. Profesor de Filosofía (Cat. Abdo Ferez) y OTAV Dig. de Imágenes (Cat. Zerbarini) DAVPP-IUNA. Profesor en ESCCP-UBA. Investigador Categoría III. Coautor del Proyecto “Diversidad”. Actualmente elaborando contenidos de realidad virtual en educación y experimentando con producciones audiovisuales inmersivas.

*** Lic. en Artes Visuales – Dig. de Imágenes (UNA), se dedica a la investigación en el ámbito universitario desde 2010. En 2012-2013 recibe la Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas del C.I.N. Participó de exposiciones colectivas como “Fase 4” (2012, C.C.R.), “Fase 5.0” (2013, C.C.R.),

“(dis:sím:mil’, 4) ; dícese de{” (2013, Galería Pasaje 17) e “Intercambios” (2017, Rectorado - UNA). Ayudante de 1ra en OTAV Dig. de Imágenes - Cátedra Zerbarini (DAVPP-UNA), donde se aborda la creación de entornos 3D.

**** Lic. en Artes Visuales (UNA). Profesora en OTAV Digitalización de Imágenes I a III en la cátedra Zerbarini (DAVPP- UNA) en el taller de animación desde 2014. Estudió animación en 2D. Incursiona en el arte electrónico en combinación con técnicas textiles y en la animación 2D y 3D, combinando técnicas de las artes visuales con edición digital de imagen y video. En 2015 participó del encuentro colectivo Fase 7 con el proyecto electrotexil “Quimera”.

***** Lic. en Artes Visuales UNA, estudiante avanzada en Ing. en Sist. de Información UTN. Profesora en OTAV de Dig. de Imágenes UNA en el taller de interfaces electrónicas. Expuso sus “Muñecas electrónicas” en: Fase 7, Centro Cultural Recoleta, 2015 CABA, y Game on! El arte en juego, en el marco de Noviembre Electrónico en el Centro Cultural San Martín. Produce desde 2001 obras digitales experimentales, incursionando desde 2014 en la electrónica, la programación gráfica, shaders, y los videojuegos artísticos en 3D. Su obra más actual es de realidad virtual para dispositivos móviles usando sistemas distribuidos y colaborativos en red.

Palabras Claves: Realidad Virtual; Inmersividad; Aplicaciones Móviles; Producción

Introducción

Según el diccionario de Oxford, la “realidad virtual” se define como “la simulación generada por ordenador de una imagen o ambiente en tres dimensiones, en el cual se puede interactuar de forma real o física, por una persona que utiliza equipamiento electrónico especial, tal como un casco con una pantalla en el interior o guantes equipados con sensores.”

En el presente, y por sus especificidades, tienen una gran importancia en la producción de video inmersivo: el video 360°, el video 360° on line y la Realidad Virtual, que abarca la instalación inmersiva digital y las visualizaciones con gafas 3D.

El video 360° y la realidad virtual ofrecen una visión inmersiva en la que cada persona puede elegir hacia dónde mirar. Específicamente en el campo del video la visión abarca la totalidad del entorno alrededor de la cámara que graba, una visión cercana a los 360° sin necesidad de cascos especiales. En cambio en la Realidad Virtual existe la inmersión sensorial basada en entornos reales o no, que ha sido generado de forma artificial; se lo puede percibir gracias a las lentes de realidad virtual y lenguajes que permiten la interacción.

Este proyecto se inscribe dentro del área temática de Arte, Ciencia y Tecnología. Se investigarán y producirán aplicaciones artísticas y educativas de Realidad Virtual para teléfonos inteligentes. Se trata de aplicaciones para sistema operativo Android y aplicaciones para sistema operativo Windows que permitirán la utilización de gafas de Google Daydream (para teléfonos) y Gafas Oculus Rift (para computadora)

Estas tecnologías han habituado a la sociedad a vertiginosos cambios de usos y objetos, cuya consecuencia más visible es una tendencia consumista por los nuevos dispositivos, con interfaces simplificadas para su uso masivo. Los lenguajes de programación, por el contrario, habilitan la posibilidad de crear tecnología, no únicamente adquirirla. Esta opción de creación se suma a los temas, conceptos, e intereses artísticos, creaciones que por su misma subjetividad y originalidad cuestionan creencias y generan cambios en un mundo estético en evolución (Romano, 2017). Las producciones de aplicaciones en Realidad Virtual publicadas se integran cómodamente en los procesos artísticos y críticamente frente al pensamiento.

Estado actual del conocimiento sobre el tema

La estereopsis es el principio óptico que posibilita la Realidad Virtual¹. Es por ello que situamos los inicios de la R.V. a fines del Siglo XIX con las investigaciones de Louis Ducos Du Haurón en 1891. Aunque sus imágenes de anaglifo, así como el esteograma, imágenes estereoscópicas habían sido ya presentadas en 1838.

La idea de generar un entorno simulado que no se restrinja a la imagen y el sonido, sino que involucre otros sentidos, se conoció posteriormente, en 1957, con el nombre de *Sensorama*. Morton Heilig creó este simulador en el que se combinaban imágenes en 3D junto con sonido, viento y olores para crear una ilusión de realidad. En 1961 y 1965, Philco Corpo e Ivan Sutherland respectivamente, crean cascos que incorporan una pantalla. En el caso de Philco Corpo fue realizado con fines militares, en cambio *Espada de Damocles* (Sutherland) se investigó con el fin preciso de identificar, producir y definir la Realidad Virtual en un Proyecto realizado en el MIT².

En 1962, Ivan Sutherland inventa “Sketchpad”, el primer sistema de graficación por ordenador. Este sistema estaba compuesto por una pantalla sensible, y un “bolígrafo” especial que utilizaba tecnología óptica, y que permitía dibujar directamente sobre la pantalla. En la misma década Theodor Nelson habla por primera vez de “hipertexto” e “hipermedia”, y el desarrollo de las primeras aplicaciones con intención multimediática, como “Sensorama”(ya mencionado) o bien con esquemas de interacción visual en tiempo real como “Space War”, desarrollado por Steve Russell del MIT (Massachusetts Institute of Technology), y que es considerado como el primer juego de ordenador hecho con gráficas digitales

Posteriormente, en 1982 Jaron Lanier crea el Data Glove, consistente en guantes con sensores para reconocer el movimiento y posición de los dedos, así como la compañía SEGA presenta el primer videojuego en el mercado con imagen estereoscópica. Esta misma compañía desarrollará

¹ En adelante referida como R.V.

² Massachusetts Institute of Technology.

gafas de realidad virtual que anticiparon el formato de Oculus, Google Daydream y otros.

El crecimiento de esta tecnología también interpeló al cine e Internet que se vieron involucrados en esto. Por lo que, en el mismo año en que surge Data Glove, el concepto de Realidad Virtual llega a la ciencia ficción con Tron, cuya estética ha marcado la forma en que se desarrollan hoy en día los últimos dispositivos de realidad virtual. Posteriormente, en 1999, aparece el film *The Matrix* y en el 2000, el sitio Second Life. *Matrix* le muestra al gran público las posibilidades que la realidad virtual ofrecerá en un futuro, mientras el videojuego en tiempo real de Second Life le permitirá interactuar en un mundo simulado a través de un avatar.³ (Mundo Virtual, 2016-2018)

En el rápido tiempo transcurrido, como acontece en general con la tecnología, se fueron precisando y combinando los distintos factores que ponen en juego la producción con la Realidad Virtual. El hardware, se combinó con los softwares necesarios y diversos lenguajes de programación; como Unity, motor de video juego multiplataforma. La Fundación Processing en asociación con Android crea en 2017, una biblioteca para trabajar en 3D. Junto con Android incluyen el tratamiento de producciones en VR para su publicación On Line y en Google Play, al tiempo que se editó el libro de Andrés Colubri⁴. Otro caso es Blender, software de código abierto para el modelado 3D, y los Visualizadores de 3D *OnLine* como Sketchfab, servicio web para publicar, compartir e integrar modelos 3D interactivos en tiempo real sin necesidad de pluggins. Una destacada batería de herramientas y nuevas posibilidades para la producción artística. Gomez Choreño (2016) expresa la importancia que, en su momento, Walter Benjamín le dio a esta cuestión. Expresaba:

No se desea una renovación espiritual como la proclamada por los fascistas; se proponen innovaciones técnicas. Pues con ello dejó completamen-

³ Las representaciones gráficas asociadas a los usuarios como modo de identificación en el mundo virtual de denominan avatares.

⁴ Colubri, A. (2017). *Processing for Android*. Springer Science + Business Media: New York.

te en evidencia la importancia que tenía la apropiación política de las herramientas tecnológicas mediante las innovaciones técnicas del arte, que hoy comprenden las que producen los artistas [...] [...]. El auténtico poder de la tecnología radica en la potencia simbólico-imaginaria que somos capaces de imprimirle a los aparatos, a los dispositivos, a las prácticas concretas que ponen en marcha el uso artístico de la tecnología mediante el dominio técnico del que sólo son capaces los artistas: el progreso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político [...] (p. 118)

En este sentido El Centro Ars Electrónica de Linz, Austria muestra proyectos de arte y tecnología desde 1987; uno de sus intereses es la realidad virtual. En el 2001 se presentó *Camera Musica* de Gerhard Eckel, expuesta en *Interactive Art, Cyber Arts, International Compendium Prix Ars Electronica*. (Leopoldseder y Schöp, 2001). La obra consistió en un espacio virtual inmersivo destinado a la exploración de la espacialidad de la música. El entorno virtual es visualizado estereoscópicamente en un sistema de visualización de pantalla envolvente (CAVE).⁵

En 2017, en el *Festival for Art, Technology and Society* (Ars Electrónica) se menciona que la Realidad Virtual, la realidad aumentada y la Realidad Mixta, es decir la total inmersión en un mundo virtual se ha impuesto como dato de nuestra realidad desde hace varios años y que todo el mundo ha hablado de estas ideas, que con gran entusiasmo son retomadas ahora. Desde las anteriores producciones en los '80 y '90 a la actualidad, la mayor diferencia está en la creación de nuevo hardware y software para su utilización. En su espacio VRLab, en el centro principal, se presentó la obra *Morphogenesis* de Can Buyukberber, basada en un proceso biológico originado por un organismo para desarrollar su forma. La pieza de Realidad Virtual es una transformación continua de patrones fun-

⁵ La tecnología Cave Assisted Virtual Environment o CAVE, es un entorno de realidad virtual inmersiva. Se trata de una sala en forma de cubo en la que hay proyectores orientados hacia las diferentes paredes, suelo y techo.

damentalmente geométricos y su uso para la construcción de un espacio inmersivo.

Otra obra expuesta en el mismo festival fue *Advent VR* de Sebastian Maurer, trata sobre la visión sobre la fauna y la flora en un planeta alienígena, visionado por un dron que ha quedado varado ahí. (Stocker, Schöp y Leopoldseder, 2017, p. 316).

Hoy se considera pionera en el campo de la realidad virtual, a la artista canadiense Char Davies (Charlotte Davies). Su obra más notable “Osmose” (1995), consiste en un entorno virtual inmersivo que integra elementos visuales en 3D y sonido localizado interactivo basado en la medición de la respiración y el equilibrio. Fue exhibida por primera vez en Montreal en 1995 durante el 6º Simposio Internacional de Artes Electrónicas (ISEA). El dispositivo incluía una pantalla montada en la cabeza y sensores que seguían el movimiento en tiempo real. Para la artista Osmose es un espacio para explorar la interacción perceptual entre el yo y el mundo, es decir, un lugar para facilitar la conciencia del propio yo como conciencia encarnada en el espacio envolvente. Davies llama “inmensor” al espectador que ingresa en una cuadrícula 3D cartesiana por la que podría viajar y “visitar doce espacios-mundo diferentes basados en” aspectos metafóricos de la naturaleza”. (Berlín Art Link, 2010- 2018). El inmensor ingresa con el dispositivo montado como si fuera un casco, y a través de sensores de movimiento Polhemus se traquea su respiración. Una computadora SGI crea el mundo virtual generando los gráficos necesarios. La respiración provoca la sensación de flotación en el inmensor. Al inclinarse el inmensor puede cambiar la dirección. Este método de biorretroalimentación para navegar por Osmose se desarrolló porque Davies quería “reafirmar la prioridad de ‘estar en el mundo’ en comparación con ‘hacer’ cosas en el mundo”. (Gatti, 2009).

Osmose fue seguido por *Ephémère* en 1998, ampliándose el concepto del mundo virtual como arte y añadiendo elementos temporales (ciclos día / noche) a la pieza. *Ephémère* le permite al inmensor entrar dentro de los objetos y verlos desde adentro hacia afuera. A medida que los inmersores

interactúan con el mundo, hacen que las cosas sucedan al mirar objetos como las semillas, lo que hace que crezcan. (Harbant, 2003)

Si dirigimos la mirada a nuestro continente, Latinoamérica, la realización de obras en espacios inmersivos de Realidad virtual en los '80,'90 y 2000 fue escasa, posiblemente por los altos costos y la necesidad de programadores especializados. Aun así se destaca, en San Pablo, la obra *Op_era* de las artistas Rejane Cantoni y Daniela Kutschat. Arlindo Machado (2009) la cataloga como *Instalación sonora/ interactiva inmersiva*, las artistas plantean el cuerpo del espectador como interfase en un espacio inmersivo donde a través de gafas y dispositivos hápticos se accionan interactivamente imágenes, colores, y sonidos que se perciben en 3D. (Cantoni y Kutschat, n.d.) De esta manera las artistas brasileñas investigan el mundo de la percepción y desarrollan obras de fuerte carga sensorial.

También en Brasil, San Pablo, en el Festival Internacional de Lenguajes Electrónicos, (FILE 2012), se presentaron algunas obras relacionadas a la realidad virtual todavía ligadas a los dispositivos en concreto o a las plataformas de simulación tipo Second Life. Este espacio virtual a su vez alojó una Instalación *El Flujo de Petrovsky* de Blotto Epsilon y Cutea Bene-lli, construida en 2010 para el Museo de Arte Spencer, y exhibida por la Universidad de Kansas.

Otros ejemplos se pueden encontrar en la *maratón virtual para la investigación médica*⁶ *Machinima* de los artistas BobE Schism y Susan Writer. Trata de una recaudación de fondos para el IMRIC (Instituto de Investigación Médica de Israel y Canadá). En el video de la obra se presentó un avatar de Albert Einstein, diseñado por BobE Schism. El avatar fue aprobado por los encargados del patrimonio del físico, es el Avatar oficial de Albert Einstein en Second Life, creado con el propósito de ayudar con la Maratón.

Merece la pena destacar un proyecto colaborativo en el que la Realidad Virtual toma el protagonismo. 'Huit Phases de L'Illuminationn'⁷ es un ex-

⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ZC4FxJvpxSc>

⁷ Disponible en <https://vimeo.com/156899190>

perimento impulsado por los artistas Aramique, Mau Morgo, Gary Gunn, Marta Armengol, Guillermo Santoma, Jeff Crouse, Nicolas Dufoure y Hugo Arcier. La exposición se compone de ocho experiencias en las que la realidad virtual se convierte en un instrumento que nos permite desconectarnos de la realidad y entrar en estados alterados o meditativos.

Si bien hasta el momento se ha descrito los avances tecnológicos en torno a la R.V., así como también la utilización, exploración y desarrollo que el Arte ha hecho de la misma, existe otro campo de aplicación que interesa a la presente investigación: la educación y las prácticas pedagógicas. En éstas áreas podemos situar las primeras investigaciones profundas respecto de la aplicación de la R.V. recién a comienzos del nuevo milenio.

En 2001, David Passig y Aviva Sharbat convocan a 50 especialistas de diversos países y áreas de conocimiento para generar un debate reflexivo, prever situaciones a futuro y proyectar acciones respecto de la Realidad Virtual en el proceso educativo. Como resultado de tales investigaciones, se arriba al consenso respecto de la Realidad Virtual como herramienta para migrar del aprendizaje pasivo al aprendizaje activo gracias a los entornos sensorialmente interactivos. Del mismo modo, concluyen que esta nueva herramienta permitirá el desarrollo del *pensamiento espacial* y las *nuevas inteligencias*. El primer concepto refiere al aspecto espacial de la teoría de las inteligencias múltiples de Gardner, según los siete estilos de aprendizaje (Gardner, 1994). El segundo remite a una nueva literalidad, diferente de la que hemos estado acostumbrados para expresarnos a nosotros mismos, los sistemas familiares de símbolos: texto, imágenes, video, etc. Por lo tanto, se entiende que la expresión en entornos virtuales crea un nuevo medio humano de expresión, que transforma la forma interpersonal de comunicación hacia una más intuitiva (Passig y Sharbat, 2001).

Estas reflexiones desde el ámbito teórico, se acompañaron en los años subsiguientes con las primeras experiencias concretas. En este sentido Josep M. Duarte, Director de la Oficina de Proyectos Internacionales, en un artículo del año 2003, argumentaba a favor de la inclusión de las TICs

en el ámbito educativo, a partir de la consideración de que es posible educar en valores en espacios virtuales. Su comparación de la realidad virtual con los valores éticos, se basa en que ambos a pesar de su intangibilidad expresan realidad a partir de la percepción de los sentidos. Así es que surgen en Educación los primeros entornos virtuales, denominados EVAs (Espacios Virtuales de Aprendizaje). A través de ellos, la escuela debía crear espacios de vivencia. Si bien este artículo pertenece a la primera etapa de la incorporación de las TICs en los ámbitos de enseñanza, donde era necesario argumentar sus ventajas en pos de vencer la resistencia de la escuela tradicional, sus argumentos siguen siendo tan actuales como válidos. Los primeros EVAs visualizados apenas como sala de chats, se han ido sofisticando, hasta incluso alojar aulas virtuales en Second Life y participar a través de un avatar. Con la llegada de la Realidad Virtual estos espacios pueden potenciarse aún más.

Ocho años después, ya con mayor desarrollo de la tecnología inmersiva, Chris Cocking (2011) realiza un fructífero trabajo de campo dentro Escuela de Psicología de la Facultad de Ciencias Vivas de la Universidad Metropolitana de Londres. En éste, hizo uso de la Realidad Virtual para simular una evacuación de emergencia en el subterráneo. Su intención era trabajar con sus estudiantes de psicología las posibles actitudes colectivas y/o individuales de las masas ante este tipo de situaciones y, posteriormente, evaluar si los estudiantes tuvieron mejor rendimiento al retener y aplicar el conocimiento absorbiéndolo desde una experiencia activa como la Realidad Virtual, que desde los formatos convencionales. El resultado fue positivo, y le permitió relacionar estas nuevas formas de aprendizaje con teorías preexistentes tales como la teoría constructivista del aprendizaje, pues la Realidad Virtual posibilita adquirir el conocimiento en forma activa desde la experiencia en primera persona. De igual modo, Cocking (2011) se permite asociar la experiencia con la teoría sociocultural de Lev Vygotsky, ya que según su estudio la Realidad Virtual inspira mayor conectividad entre usuarios enfrentados a una misma experiencia colectiva de aprendizaje, mejorando la aprehensión del conocimiento gracias a estas redes de interacción social.

En el campo educativo latinoamericano la incorporación en formato experimental de la Realidad Virtual tiene los primeros antecedentes en 2013. Ese año el director general del Centro Nacional de las Artes de México (Cenart), Álvaro Rodríguez Tirado, afirmó que su país aplicaba adecuadamente la realidad virtual en la educación artística, dijo que el Cenart “añadió un centro multimedia que permite una acción transversal en todas las áreas de la educación artística, de la investigación y de la creación”. (Rodríguez Tirado, 2013)

Posteriormente, en Estados Unidos, en el instituto Hunters Lane, centro público de Nashville, Tennessee, entre junio y julio de 2017, se llevó a cabo una experiencia en la que participaron 1700 alumnos. Debido a que sólo había una gafa por aula, la utilización era por turnos, pero en todo momento se proyectaba sobre una pantalla lo que el usuario estaba viendo, para hacer extensiva la experiencia. El entusiasmo por la novedad de las R.V. se presenta en la educación como algo que se comprende, mientras que en el arte como descubrimiento de algo por comprender.

Marco teórico

Según López del Rincón (2015), la denominación *Arte y Nuevas Tecnologías* es muy amplia y reúne diversas producciones heterogéneas basadas en el criterio de lo nuevo -criterio por demás ambiguo y temporario, al tiempo que puede reunir prácticas muy diversas-, así como tecnologías que son legítimamente nuevas se incorporan a una clasificación extremadamente amplia.

Desde el interés o mirada puesta en la *producción* de obras electrónicas el ingeniero y artista Eugenio Tiselli define la obra electrónica por su *interactividad, su interfaz y su código*. Citamos:

...la interactividad, entendida como la capacidad que tienen los nuevos medios de involucrar y responder a las acciones del público dentro de una obra de arte digital; la interfaz,

que consiste en un dispositivo o conjunto de dispositivos físicos agrupados a modo de instrumento que permite dicha interacción, y el código: el sistema de reglas que define los comportamientos y los campos de potencialidades o eventos emergentes que pueden ocurrir a lo largo del desarrollo de la pieza. (Tiselli, 2004)

La Realidad Virtual surge en el contexto del Arte Electrónico y, específicamente, la que es diseñada para su percepción con teléfonos inteligentes y anteojos de Realidad Virtual, es bastante reciente, aunque no nueva, en relación a los nuevos medios. Ha sido antecedida por el Net. Art, el video, la animación, el arte interactivo o arte virtual, lo que ha supuesto un amplio campo de cambios importantes en la forma de percibir el arte, y han causado una transformación histórica que afecta todas las prácticas de arte.

Estas nuevas formas de producir y ver se incorporan al gran universo de los nuevos medios en las realizaciones artísticas. En ese sentido, Vilém Flusser, un pensador que incursionó tempranamente en el tema y que predijo situaciones no conocidas exactamente en su momento, plantea en su libro *La sociedad alfanumérica* la importancia que adquiriría el código o lenguaje de programación en el futuro. Según el autor la sociedad en el pasado fue codificada alfanuméricamente, y no sólo alfabéticamente. Él sostiene que la imprenta democratizó la escritura y por ende ese conocimiento dejó de pertenecer exclusivamente a los literatti. Mientras la sociedad dominaba las letras, surgió una nueva elite que se concentró en los números y el código digital como nuevo código secreto. En la actualidad los literatti del siglo XXI, serán aquellos capaces de dominar *el código* oculto tras las imágenes, los colores y los sonidos de las pantallas. (Flusser, 2005)

El mismo autor, en su libro *Una filosofía de la fotografía*, plantea la idea de la caja negra, una metáfora creada donde él destaca:

Las imágenes técnicas son en verdad imágenes, y como tales son simbólicas. De hecho son un complejo simbólico aún más abstracto que las imágenes tradicionales [...] deben sus orígenes a un nuevo tipo de imaginación, la capacidad de transcodificar los conceptos de los textos en imágenes. Lo que percibimos al mirar imágenes técnicas son nuevamente conceptos transcodificados respecto del mundo exterior [...] (Flusser, 1985, pp. 10-11)

Oponiéndose a imperativos culturales desarrolla la idea de que los aparatos han sido la continuidad de las herramientas y las máquinas, éstos contienen programas encaminados a realizar acciones por nosotros. Se presentan como una caja negra que concreta tales acciones sin que sepamos cómo. La fotografía es el primer aparato con un saber acumulado, cuyos dispositivos permiten la aparición de las imágenes técnicas contra las cuales se debe luchar, abriendo esa caja negra y conquistando la libertad. Las ideas de Flusser han sido tomadas con mucho interés por los artistas contemporáneos en sus intenciones de no someterse a imperativos tecnológicos: investigar qué es esa caja negra y producir objetos artísticos originales.

En sintonía con este pensamiento, Lev Manovich sostiene que la idea de que los nuevos medios en el arte han traído aparejada una revolución tan importante como las vanguardias históricas, al punto de posicionarse como las nuevas vanguardias, y se pregunta si la promesa de estas nuevas vanguardias son acaso una ilusión. En ese sentido ya no se ocuparían de representar de nuevas maneras, sino más bien de acceder y usar de nuevas maneras los medios previamente atesorados. El nuevo modelo de obrero de la información, como él los denomina, no trabaja con la realidad material sino con sus registros.

[...] las imágenes en 3D generadas por ordenador imitan el aspecto del cine clásico, incluso en su textura fílmica, los espacios virtuales creados por ordenador normalmente se parecen a espacios ya construidos, [...] [...] imágenes en mo-

vimiento que siguen las convenciones ya establecidas por el cine y la televisión [...] [...] Pero las nuevas vanguardias son aquellas que se valen de la computadora, el acceso, la producción, manipulación y análisis de los medios. (Manovich, 2002, p. 11)

Esto se sintetiza en la idea de que las nuevas vanguardias representan el software, entendiéndolo de dos formas; por un lado codifica y naturaliza prácticas previas y por otro lado:

[...] Estos nuevos lenguajes necesitan nuevas formas críticas de manifestarse. Se trata de la utilización de bases de datos, interfaces, navegación y espacialización [...] el artista del software -el nuevo romántico, en lugar de trabajar exclusivamente con medios comerciales -y en lugar de usar softwares comerciales-, el artista de software deja su marca en el mundo escribiendo el código original. Este acto de escribir código es en sí mismo muy importante, más allá de lo que éste código haga en realidad finalmente [...] (Manovich, 2002)

En este sentido, Inke Arns, Doctora en Filosofía, escritora y curadora autónoma, especializada en arte multimedia, en 2005 opinaba sobre la *performatividad del código*, asignándole la característica de lo activo, que provoca una cadena de efectos, o sea no se registra únicamente a nivel técnico, sino que afecta el campo de lo estético, lo político y lo social. No es una representación de algo, sino una acción con consecuencias políticas en los espacios reales y virtuales: "...el código se convierte en ley, o, como Lawrence Lessig afirmó en 1999, «el Código [ya] es la ley.» (Arns, 2005, p. 7)

La importancia de los algoritmos ha originado en muchos artistas el interés de analizarlos. En 2017 Gustavo Romano destaca la intrusión del código en todos los ámbitos de la producción material y simbólica en la actualidad. Él escribe que el cambio radical de la sociedad está en su arquitectura, un nuevo escenario, modelado, controlado e impulsado por

lo digital y su principal motor, el *código informático*. El proceso de digitalización en todos los estamentos es una acción continua de desterritorialización y decodificación de todas las estructuras. No es un código representativo, sino de unos y ceros moldeada por el hardware no reconocible por un humano. En nuestras actividades cotidianas observamos que formamos parte simultáneamente de diferentes dominios y a ellos les aportamos información. Gracias a la inteligencia artificial, el Big Data y algoritmos que regulan el proceso, se toman decisiones en función de la información que les damos. A ese Big Data, como en algún momento se llamó, ahora se suma el Gargantuan Data que toma datos no numéricos. Se supone que el Big Data será pequeño frente a la información del nuevo coloso.

El ser humano ya no sería receptor de propaganda, ni objetivo de bombardeo ideológico, sino un engranaje más, como productor de datos, consumidor o repetidor, contemplado su accionar dentro de un algoritmo. En estas nuevas relaciones entre humanos y máquinas, el lugar de decisión es ocupado por el software y en forma crecientemente autónoma. Dentro de este entorno social ¿Cuáles serían entonces las *estrategias del Arte*? Romano confirma que esto surgirá de las propias producciones artísticas;

La ola erosiva del proceso de digitalización no resulta una amenaza para el campo de la creación, sino más bien una marea que puede ser aprovechada con la táctica adecuada. No olvidemos que el arte siempre ha ocupado el lugar del error, es el ruido en la comunicación, es la perversión del código. El sabotaje en la máquina abstracta. (Romano, 2017, p. 32)

Para Juan Martín Prada (2012) la crítica desde las prácticas artísticas puede ser pensada como producción de imaginarios alternativos. Como elemento propio de la práctica artística, destaca su valor para generar interpretaciones que disminuyan los efectos colonizadores de los intereses económicos en las grandes empresas tecnológicas.

Se podría señalar, que una de las consecuencias más importantes de la revolución digital es el *cambio de la percepción de la realidad*. Así lo manifiesta Abel Ferran (2018) cuando menciona que cuando se habla de nuevos entornos donde se desarrolla la especie humana, se incluye lo real y lo virtual. Él sostiene que la tecnología plantea una capa intermedia entre el individuo y la realidad física, siendo mediadora de muchas actividades conocidas; informarnos o estudiar serían procesos que ya no se piensan fuera de una pantalla. Es la *interfaz* la entrada a una parte de la realidad y aporta nuevos espacios para la realización y dinámica de la existencia. Según Ferrán el arte ha encontrado en los entornos digitales nuevos espacios para desarrollarse y transformar sus propias disciplinas.

En cuanto a la recepción de las obras de Realidad Virtual, López del Rincón (2015) cita el festival Art Futura de 1990, en el que se hizo hincapié en la Realidad Virtual, donde se asociaba la *virtualidad/inmaterialidad versus virtualidad/realidad* (entendida esta última como materialidad). En esa oportunidad Luis Racionero escribía sobre la “búsqueda de realidades alternativas, la ampliación de lo real, la trascendencia”. (Racionero, 2000, p. 75). Timothy Leary (1990) utilizó la metáfora del anfibio para referirse al humano, o sea, que puede habitar tanto la realidad virtual como la realidad material destacando así las oposiciones de la Estética de la Inmaterialidad. Según Teresa Aguilar García, las alteraciones espaciotemporales de la Realidad Virtual permiten pensar la idea de descorporeización: “La desubicación o trastorno destopificador es lo que caracteriza al sujeto de la era de la información que ingresa en la comunidad virtual de los intangibles y desplaza la comunidad efectiva carnal”. (2008, p. 56)

Del Rincón (2015) señala que la *interactividad* que las Realidades Virtuales inmersivas pueden manifestar, son consecuencia de la inmaterialidad que originan los dispositivos técnicos que hacen posible esa fluidez de la comunicación hombre-máquina. Claudia Gianetti, citada por el autor, manifiesta: “el principio de la estructura operacional no se basa, así, en la “substancia” estable sino en una serie de interacciones inestables [...] y que es necesario prestar la atención debida a la *interfaz* como forma de desarrollo de la interactividad”. (López del Rincón, 2015, p. 223). En re-

lación a la asociación virtualidad/inmaterialidad, Gianetti habla de una *realidad paralela*, ya que con el uso de la *interfaz* por parte del usuario, este no ve objetos sino una imagen de ellos, un reflejo, “un espejo de información”, (López del Rincón, 2015, p. 223), no la realidad misma. Habría así, dos tipos de Realidad Virtual, la inmersiva y la no-inmersiva. En el primer caso se trataría de hacer *transparente la interfaz* para acentuar la *interacción* a través de gafas, casco y traje de datos. En el segundo caso, el modelo de interfaz es evidente: teclado y pantalla. Todo esto sin destacar la mayor o menor importancia de una y otra. Por el contrario Pau Alsina considera imprescindibles un traje de datos, guantes, casco, sensores de movimiento como única forma de interactuar con esa otra realidad. Alsina se ha preguntado si el tema es “¿la realidad virtual o virtualidad real?”. (López del Rincón, 2015, p. 223).

Con Sybille Krämer surge otro punto de vista interesante en relación a la interactividad. En “*Interacción lúdica: reflexiones acerca de nuestra relación con las herramientas*”, considerará los ordenadores no solamente como herramientas, sino como medios para la creación de mundos con los cuales es posible *interactuar*. Distingue cinco aspectos específicos de dicha interacción:

- 1. Los entornos creados con ordenadores se convierten en mundos simbólicos, que surgen “de la representación visual, auditiva o táctil de expresiones aritméticas generadas por ordenador”, y que tienen su propia naturaleza semiótica.
- 2. En la *interacción*, (*en este caso, entre ser humano y Realidad Virtual*⁸) se establece un intercambio de acciones y reacciones que presentan en su conjunto un desarrollo autárquico, es decir, un devenir autosuficiente, independiente del entorno.
- 3. Las consecuencias de dicha *interacción* son imposibles de predecir, y ello le confiere el carácter de acontecimiento. Estos

⁸ El agregado es nuestro

acontecimientos irrepetibles e impredecibles (a pesar de que sus consecuencias estén potencialmente previstas dentro de un “campo de posibilidades”) están formados por lo que llamamos “comportamientos emergentes”: reglas simples de acción y reacción que permiten establecer la relación entre humano y máquina.

- 4. Un entorno generado por ordenador es un sistema de reglas con el cual se establece una relación experimental. Al aproximarnos por primera vez a una obra interactiva, de la cual desconocemos el funcionamiento, pensamos: “¿Qué pasaría si yo oprimo aquí? ¿Qué sucede si yo realizo este gesto?”, y vamos descubriendo la obra a través de nuestra experiencia directa, de nuestros ensayos de “prueba y error” hasta que comenzamos a comprender y a completar con nuestra acción la pieza.
- 5. Se posibilita una doble función de observación y participación. (Krämer, 1999)

Estas disciplinas deben transmitirse, enseñarse; Tania Bruguera (2016), artista y educadora de arte cubana, reflexiona sobre la enseñanza, planteando que la educación es una extensión de la obra de arte y señala que mientras la educación transmite elementos de consenso, el arte tiene como fin la perturbación de dichos elementos. La realidad heterogénea de las aulas y al mismo tiempo la homogeneización y estereotipación de las redes sociales cooptadas por el mercado son sólo algunas de las variables a tener en cuenta a la hora de pensar en modelos alternativos.

Y J. M. Prada (2012), agrega que la creación artística debería contribuir a una “recomposición ecológica de la comunicación”; entonces, el arte y la educación en arte pueden y deben aportar al debate y la construcción de nuevas realidades. Las posibilidades de creación a través de la tecnología de Realidad Virtual, se constituyen como nuevos modelos alternativos para la educación en general, y para la educación artística en especial. Esta afirmación de Prada se condice directamente con las investigacio-

nes en educación citadas con anterioridad, donde tanto Cocking, como Duart, Rodríguez Tirado y el instituto Hunters Lane, lo comprueban mediante el estudio de experiencias concretas.

Objetivos e hipótesis de la investigación

Investigar los softwares y lenguajes formales pertinentes para la producción en Realidades Virtuales para teléfonos inteligentes. Aplicaciones para sistema operativo Android y aplicaciones para sistema operativo Windows

Producir aplicaciones artísticas y/o educativas realidad virtual para utilización de Gafas de Google Daydream (para teléfonos) y Oculus Rift (para computadora)

Difundir Publicar y comercializar las aplicaciones en Internet, Google Play, Vimeo, Youtube y tiendas online Investigar, experimentar y comprender cómo el espectador percibe la simulación del espacio en la realidad virtual

Diseñar las herramientas necesarias para el conocimiento y enseñanza de las Realidades Virtuales para teléfonos celulares y computadoras para espacios de arte.

Delimitar y diferenciar los alcances de un momento específico de las Realidades Virtuales en la historia del arte.

Aportar herramientas y conocimiento para la historia del arte.

Hipótesis

Las nuevas tecnologías han habituado a la sociedad a vertiginosos cambios de usos y objetos, cuya consecuencia más visible es una tendencia consumista por los nuevos dispositivos, cajas negras (Flusser, 1985), con

interfaces simplificadas para su uso masivo. Aquellas herramientas que permiten adentrarse en ellas, por el contrario, habilitan no solo otra relación con la tecnología, sino la posibilidad de crear tecnología, no únicamente adquirirla. Esta opción de creación se suma a los temas, conceptos, e intereses artísticos, creaciones que por su misma subjetividad y originalidad cuestionan creencias y generan cambios en un mundo estético en evolución (Romano, 2017). Las producciones de aplicaciones en Realidad Virtual publicadas se integran cómodamente en los procesos artísticos y críticamente frente al pensamiento.

Esto último y los objetivos propuestos nos permitirán definir la hipótesis de esta investigación:

Las Realidades Virtuales perceptibles con teléfonos Smart y anteojos de R.V. a través de los softwares y lenguajes formales que producen aplicaciones artísticas de R.V. cuestionan y ponen en crisis las tendencias consumistas que rodean a la tecnología. Por su innovación, la naturaleza matemática de sus lenguajes, desde la misma técnica, aportan la creación que todo arte supone; la publicación en la web incrementa la comunicación de obras y saberes, cuyo valor agregado e importancia posicionan fuertemente la aplicación de las Realidades Virtuales en la enseñanza artística.

Investigación y desarrollo técnico

El trabajo de campo le implicó al equipo abocarse de lleno al desarrollo tecnológico y artístico, teniendo como devenir propio del proceso la investigación de las tecnologías competentes. Por ello, para el desarrollo de R.V., fue necesario seleccionar del amplio conjunto de las tecnologías disponibles en la actualidad, aquella que se adaptara mejor a las necesidades específicas. Se evaluaron y eligieron aquellas que cumplieran con las restricciones más sensibles del proyecto, que son el costo y la funcionalidad. Además se tuvo en cuenta la compatibilidad con el hardware y equipos

existentes de proyectos anteriores, la garantía de soporte técnico, y abastecimiento de insumos en el mediano y corto plazo.

Los desarrollos y prototipos obtenidos hasta el momento se pueden clasificar en dos grupos: experiencias interactivas y video 360°. A su vez puede distinguirse una subclasificación que depende del uso de software libre o software privativo.

Para la captura de video en 360° fue necesario adquirir una cámara especial a tal propósito, resultando la mejor opción la Samsung Gear 360° tanto por su precio y como por su resolución de video 4K. La misma cuenta con dos lentes esféricos que permiten obtener imágenes y video inmersivo. Los lentes requieren gran cantidad de luz para capturar imágenes de calidad aceptable para Realidad Virtual. En las experiencias realizadas, se han obtenido videos con un alto grado de distorsión debido a la sensibilidad ISO en los casos de poca luz.

La principal dificultad de este tipo de cámara es que, al contar con dos lentes, se generan archivos divididos en mitades: una para la visión de cada lente. Este problema requiere, previa captura, la edición de los bordes de cada parte del video para lograr una unión prolija entre mitades. Para realizar esta unión o “stitch” de forma eficiente utilizamos el software privativo AutoPano Video Pro, siendo para ello un requerimiento mínimo contar con un procesador de 64 bits, convenientemente una buena cantidad de memoria RAM y memoria de video para acelerar los procesos gráficos y un sistema operativo Windows 10 o macOS.

Para la reproducción del video se utilizaron distintos celulares compatibles con Google Daydream (hardware mejor preparado para R.V., pero más costoso y de poca compatibilidad) y Google Cardboard (apto para la mayoría de celulares con acelerómetro y giroscopio de Android).

Además se realizaron pruebas de video 360° con Blender bajo plataformas Linux. Al tratarse de software libre fue la alternativa de menor costo y mayor accesibilidad pues no fueron necesarias licencias ni existieron

restricciones de distribución. El único inconveniente a sortear al respecto es la dificultad para exportar a múltiples plataformas.

Para el desarrollo con interactividad las primeras pruebas fueron con Processing en modo R.V., software libre que funciona en múltiples plataformas incluso con pocos recursos de hardware. Dicho entorno de desarrollo permite acceder a los distintos inputs de usuario de forma sencilla, a través del uso de diversas bibliotecas basadas en lenguaje Java para el manejo de aplicaciones gráficas para dispositivos móviles. Con diferencia a la edición de video, estas experiencias una vez exportadas al dispositivo requieren procesamiento en tiempo real, lo que supone una necesidad de mayores requerimientos de hardware del celular donde se ejecutará la aplicación. Los requerimientos más importantes podrían ser de almacenamiento, memoria RAM, capacidad del procesador y placa de video.

Otras pruebas de interactividad se efectuaron con el motor de gráficos Unity 3d. Tal motor cuenta con versión libre para desarrollar pero no es totalmente libre en cuanto a la distribución de las aplicaciones obtenidas. Soporta plataformas Windows y macOS, y existen a su vez versiones experimentales para distribuciones Linux. Implica mayor peso de instalación que Processing pero permite exportar los resultados con mucha facilidad a cualquier dispositivo móvil, de escritorio, navegadores web, Facebook, etc. Para procesar un video desde Unity 3d es necesario un celular de mayor potencia, requiriendo una placa de video aceptable para mantener un procesamiento en tiempo real de al menos 30 FPS. Esta restricción se hace más importante a medida que la duración del video aumenta, así como la cantidad de pixels de cada frame y la cantidad de instrucciones de procesamiento que requiere cada pixel de la imagen. Hasta el momento actual de la investigación, es la opción más versátil hallada desde el punto de vista de cantidad de opciones que permite agregar a una experiencia 360°, ya que es posible agregar la dimensión interactiva con más facilidad que en otras propuestas. Lamentablemente, también es la más restrictiva en cuanto a costos, tanto de procesamiento como económicos.

Exploración artística y producción de obra

Los conocimientos y resultados técnicos previamente citados no responden a una mera experimentación tecnológica sino que todas las pruebas y prácticas necesarias han sido efectuadas en el marco de la producción de obra artística.

Las primeras producciones se realizaron en carácter de obra individual, de modo que cada investigador del equipo pueda adquirir, de modo auto-didacta y en actitud exploratoria, sus propias nociones y conocimientos respecto de las tecnologías referidas. Obras como “Esquinas” (2018) de Marina Zerbarini son ejemplo de tal producción.

A posteriori se convocó a un debate reflexivo respecto de las experiencias particulares con la intención de verterlas a una propuesta colectiva de mayor alcance, definiéndose el formato de performance y video 360° como el más adecuado para lograr una mayor inmersividad del espectador. De ese modo se llega a la instancia actual del proyecto, donde se han realizado las primeras experiencias, llevando adelante distintas pruebas de escenario.

Uno de los aspectos que surgió con mayor evidencia de estas primeras experiencias es la relación del espectador con el espacio, que dio como consecuencia un rotundo cambio en la dinámica de la narración. Mientras que habitualmente estamos acostumbrados a ser espectadores de narrativas lineales, en el caso del video 360° surge algo completamente diferente: en este nuevo formato es el espectador el que decide el recorrido visual de la escena, lo que implica infinitos derroteros y experiencias muy diferentes según estos sean elegidos. El espectador puede elegir múltiples maneras de transitar ese espacio visual, lo que da como resultado una gran cantidad de posibilidades en simultáneo. La simultaneidad aparece como un elemento que reemplaza la linealidad de la narrativa clásica, y se convierte en un punto clave a la hora de pensar la disposición de los espacios y las acciones en este tipo de trabajos.

Perspectivas a futuro

Parte de las experiencias mencionadas ya han tenido su oportunidad de transferencia al espacio áulico y las dinámicas de clase. Dentro del Departamento de Artes Visuales de la U.N.A., en la asignatura Oficio y Técnicas de las Artes Visuales Digitalización de Imágenes, bajo la cátedra Zerbarini, existe una comisión abocada específicamente a los entornos 3D. Siendo éste el espacio más afín a la temática, es allí donde mayoritariamente han empezado a socializarse los nuevos contenidos y métodos. Desde marzo de 2018 los alumnos ingresantes tienen la oportunidad de desarrollar entornos 3D interactivos y animaciones para ser visualizadas con anteojos de Realidad Virtual de bajo costo.

De esta práctica se ha podido percibir que, si bien el estudiantado actual tiene mayor manejo tecnológico que el de años precedentes, éste está aún signado por patrones típicos del usuario-consumidor.

Por lo pronto, al proyecto de investigación en curso le resta más de un año de continuidad para poder alcanzar los objetivos propuestos y se espera encontrar en el camino alternativas y resoluciones a los problemas planteados.

Referencias Bibliográficas

Aguilar García, T. (2008). *Ontología Cyborg: El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Aramique, Arcier H., Armengol M., Crouse J., Dufoure N., Gunn G., Morgo M., Santoma G. [Odd Division]. (2016, Feb 26). Huit Phases de L'Illumination [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/156899190>

Bruguera, T. (2016). Declaración docente. En Cervetto, R. y López, M. A. (Ed.) *Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*. Buenos Aires: Teorética y MALBA.

Cantoni, R. y Kutschat, D. (n.d.). *OP_ERA*. [DVD interactivo] San Pablo: Instituto Itaú Cultural.

Cocking, C. (2011). *Using VR in Learning and Teaching. Investigations in university teaching and learning*. Londres, Inglaterra: School of Psychology, Faculty of Life Sciences, London Metropolitan University.

Duart, J. M. (2003). *Educación en valores en entornos virtuales de aprendizaje: realidades y mitos*. FUOC. Recuperado de <http://www.uoc.edu/dt/20173/index.html>

Flusser, V. (1985). *Filosofía da Caixa Preta. Ensaíos para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec.

Flusser, V. (2005). La sociedad alfanumérica. (Breno Onetto, trad.). *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (9), o. Recuperado de <http://www.redalyc.org/html/459/45900909/>

Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.

Gatti, G. M. (2009). Osmose by Char Davies. From The Technological Herbarium. Translated from Italian by Alan N. Shapiro. NOEM.lab. Retrieved 27 May 2015. Recuperado en 30 de abril de 2018 de: https://noemalab.eu/wp-content/uploads/2011/06/shapiro_excerpts_02.pdf

Gómez Choreño, R. A. (2016). El Arte entre los espacios virtuales y las comunidades originarias. En Constante, A. y Chaverry, R. (Coord.), *Filosofía, Arte y Subjetividad, Reflexiones en la nube*. (pp. 102-120). México: Idalia Sautto. Recuperado de http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/5733/AConstante_Fil_Art_Sub_Refl_nube_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Harbant, G. (10 December 2003). Natural Breathing Space. *Herald Sun* (Melbourne). Retrieved 21 May 2015. Via Newspaper Source.

Krämer, S. (1999). Interacción lúdica. Reflexiones acerca de nuestra relación con las herramientas. En Gianetti, C. (ed.) *Arte facto & Ciencia*. Madrid: Fundación Telefónica.

Leary, T. (1990). ¡Realidades virtuales ilimitadas para todos! Cómo nos volvimos anfibios. *ArtFutura 1990*. (Barcelona, Enero de 1990). Barcelona: Artfutura.

Leopoldseder, H.y Schöp, C. (2001). *Cyberarts 2001*. New York: SpringerWein.

López del Rincón, D. (2015). *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo.

Machado, A., (2009), *El sujeto en la pantalla: La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Editorial GEDISA.

Manovich, L. (2001). *La generación flash*. Unsain, A. y Crembil, G. (trads.). Estados Unidos: Whitney Biennial. Disponible en www.whitneybiennial.com

Manovich, L. (2002). La vanguardia como software, *Artnodes*, nº. 2, [artículo en línea], DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/a.voiz2.681>

Manovich, L. (2006). *El lenguaje en los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.

Mundo Virtual (2016-2018) ¿Qué es la realidad virtual? Países Bajos: *Mundo Virtual*. Recuperado de <http://mundo-virtual.com/que-es-la-realidad-virtual/>

NOTIMEX, (2013), Resalta titular de Cenart realidad virtual en educación artística, [artículo en línea], disponible en <https://www.2ominutos.com.mx/noticia/b87304/resalta-titular-de-cenart-realidad-virtual-en-educacion-artistica/> al 03/2018.

Passig, D. y Sharbat, A. (2001). The Why and How VR in Schools: A Preferred Future Pedagogic Mission by a Group of Worldwide Experts in VR and Education. *The International Journal of Virtual Reality*, Volumen 5 (1). Israel: Bar-Ilan University. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/228591414_The_why_and_how_VR_in_Schools_A_preferred_future_pedagogic_mission_by_a_group_of_worldwide_experts_in_VR_and_education

Prada, J. M. (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.

Racionero, L. (2000). *El progreso Decadente. Repaso al Siglo XX*. Madrid: Espasa Calpe.

Realidad Virtual. (n.d.). *Oxford Dictionaries*. Recuperado de https://es.oxforddictionaries.com/definicion/realidad_virtual al 25/2/18.

Romano, G. (2017). *Hello world. Arte en un contexto post-internet*. Madrid: Sociedad Lunar Ediciones.

Schim, B. [bobeschism]. (2011, Oct 06). Virtual Marathon for Medical Research [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZC4FxJvpXSc>

Stocker, G., Schöp, C. y Leopoldseder, H. (Com.) *Ars Electrónica. Artificial Intelligence, Ars Electronica 2017 Festival por Art, Technology, and society (2017)*, catálogo de la exposición. (Linz, Austria, 2017). Austria: Hatje Cantz. Recuperado de <https://ars.electronica.art/ai/files/2017/08/festivalcatalog2017.pdf>

Tiselli, E. (2004). *Interactividad e Interfases Físicas» / «Interactivity and Physical Interfaces*, Seminario online bilingüe. digiARTS UNESCO-ME-CAD, Madrid, España.

Algunas ideas para repensar la relación análisis-interpretación

Ana Gabriela Yaya Aguilar

Ana Gabriela Yaya. Profesora Titular de Morfología I, II y Análisis Musical II y IV del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba; profesora asociada en Estructura de la Música I y II, Metodología de la Investigación en Música I, II y del Taller de Elaboración del Trabajo final en la Universidad Provincial de Córdoba. Ha participado como integrante y como directora en diferentes proyectos de investigación subsidiados por Secyt (UNC) desde 2010. Estos proyectos de investigación abordaron temas relacionados con la educación musical, el arte y la estética del siglo XX y la composición en Argentina y Córdoba en el siglo XXI. Como compositora, trabaja especialmente con la música electroacústica y mixta, música para danza, para teatro. Realiza además trabajos multidisciplinarios experimentales para diversos soportes y mediaciones tecnológicas.

Resumen

En este trabajo nos proponemos repensar la relación análisis-interpretación cuestionando el enfoque de la musicología tradicional que sugiere que la interpretación se realiza luego del análisis -aun cuando este puede ser intuitivo. Para esta tarea, en primer lugar, retomaremos los distintos enfoques de esta discusión. En segundo lugar, nos concentraremos en dos grabaciones, una del cuarteto Op. 59, n°3 de Beethoven, por el cuarteto Alban Berg, y otra del Op. 2 de Schumann, por Nelson Freire, puesto que, consideramos, ellas arrojan ideas para una comprensión renovada del fenómeno musical. En tercer lugar, reflexionamos sobre los modos de escucha que habilita la música grabada a partir de las teorías desarrolladas por Pierre Schaeffer y retomadas por Michel Chion. Consideramos que este recorrido nos permite construir una perspectiva singular para

pensar la relación entre análisis e interpretación, de modo que esta última puede aportar mucho a la comprensión de la obra.

Palabras Clave: Interpretación musical, Análisis musical, Escucha reducida, Grabación

I

La relación entre análisis musical e interpretación ha disparado numerosos estudios y debates. En este sentido, John Rink escribe un artículo titulado “Análisis y (¿)interpretación” que forma parte del libro “La interpretación musical” (2006), que él edita y en el que se incluyen diversas reflexiones en torno a esa práctica. Allí el autor intenta dilucidar la compleja interacción entre las intuiciones y conclusiones reflexivas que forman parte del proceso analítico que realizan los intérpretes. Luego Rink propone un método singular para analizar obras que permita “beneficiar a los intérpretes en lugar de constreñirlos” (Rink, 2006: 55).

Podemos observar que Rink parte del supuesto de que “la interpretación musical requiere de una toma de decisiones” (Rink, 2006: 55) cuyos fundamentos se extraen del análisis. Para ello, el autor reconstruye una serie de posturas teóricas de diversos autores que piensan la relación entre interpretación y análisis.

En primer lugar, recupera la propuesta que realiza Leonard Meyer en su artículo “Critical Analysis and Performance”:

La interpretación de una pieza musical es [...] la actualización de un acto analítico - aunque dicho acto haya sido intuitivo y asistemático- [...] el análisis está implícito en lo que hace el intérprete. Leonard Meyer (citado en Rink, 2006: 55)

Luego, encontramos la propuesta de Eugene Narmour quien, en “On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretación” afirma que “los intérpretes no pueden sondear la profundidad estética

de una gran obra sin examinar detalladamente sus elementos paramétricos”. Narmour (citado en Rink, 2006: 55).

En estos fragmentos pareciera que los autores tienen perspectivas contrastantes: por un lado, se trata de un “acto analítico” que puede ser intuitivo y no por ello menos legítimo, mientras que, por el otro, el autor sostiene que sin un análisis activo y minucioso no es posible conocer la obra “en profundidad”. Sin embargo, esta divergencia se torna superficial si reflexionamos sobre un supuesto que hay tras ambas posturas. Los dos autores asumen que, intuitivo o no, el análisis es constitutivo de toda interpretación musical.

La reconstrucción que realiza Rink de diversas perspectivas sobre la relación análisis e interpretación continúa, pero siempre partiendo de la noción de que la interpretación se *fundamenta* en el análisis, es decir, se sostiene siempre una misma “dirección”, la del análisis hacia la interpretación.

Así, el propio Rink indica que “la mayoría de los intérpretes examinan meticulosamente cómo ‘funciona’ la obra y cómo superar sus diversos retos conceptuales.” (2006: 55). Por su parte, Janet Schmalfeldt y Edward Cone consideran que “no existe una interpretación definitiva del texto musical”, sino que se trata de distintas aproximaciones a este, en las cuales el intérprete debe tomar decisiones sobre cómo trabajar los elementos que se encuentran en la partitura. Sin embargo, para arribar a esta conclusión, Schmalfeldt realiza un ensayo en forma de diálogo entre su “yo-analista” y su “yo-intérprete”, en el que, finalmente, se infiere una relación asimétrica entre el analista, que opera como autoridad, y el intérprete, que se subordina a aquel. De este modo, si bien la versión depende del intérprete, este está condicionado por las conclusiones que se extraen del análisis, jerarquizando así al analista.

Por su parte, Eugene Narmour y Wallace Berry sostienen que el análisis es de suma importancia para los intérpretes y la interpretación y “exigen a los intérpretes basar su interpretación en los resultados de un análisis

riguroso” (Rink, 2006: 56). Así, Berry concluye que “todo hallazgo analítico tiene una consecuencia en la interpretación” W. Berry (citado en Rink, 2006: 56).

La única excepción que incluye Rink a esta perspectiva es la de Jonathan Dunsby. Este autor indica que la tarea analítica no es factible de ser superpuesta sin más a la de interpretación, aun cuando tienen muchos puntos en común. J. Dunsby (citado en Rink, 2006:56). Esto se debe a que el pragmatismo de los intérpretes no es compatible con el rigor metodológico del análisis J. Dunsby (citado en Rink, 2006:56). Sin embargo, Rink argumenta en contra de esto que, como veremos más abajo, hay distintos tipos de análisis que no necesariamente involucran las exigencias de método que Dunsby presupone (Rink, 2006: 56).

En este sentido, Rink sugiere que en toda interpretación juega un papel central la “intuición instruida”, es decir que a la hora de tocar una obra el músico toma decisiones intuitivas, pero esta, en realidad, está orientada por la experiencia y los conocimientos previos. (Rink, 2006: 57)

Es así que Rink apuesta a un “análisis del intérprete” que no necesariamente debe coincidir con el del musicólogo, sino que el primero tiene que extraer de la partitura las conclusiones necesarias para construir su versión.

En una lectura crítica de lo planteado hasta ahora, el musicólogo británico Nicholas Cook retoma en su texto “Analysing Performance and Performing Analysis” (1999) la discusión propuesta por Rink. Así, suma al repertorio de musicólogos que piensan la relación entre análisis e interpretación, a los representantes de la “teoría generativa de música tonal”, Lerdhal y Jackendorff y a la escuela schenkeriana. Cook observa en estas corrientes diversas un punto central en común: una noción cuasi platónica de la relación obra musical-interpretación. El autor indica que todas las perspectivas toman a la partitura como un “ideal” que debe ser puesto de manifiesto, el cual se debe “proyectar” en la interpretación “aquello que ya está ‘en’ la obra” (Cook, 1999: 244)

Esta discusión es retomada en otro texto del mismo autor “Between Process and Product: Music and/as Performance” (2001), en donde agrega que

la orientación tradicional de la musicología hacia la reconstrucción y diseminación de textos autoritativos que reflejan una preocupación primaria en donde las obras musicales son obras de sus compositores, comprendiéndolas como mensajes a ser transmitidos con la mayor fidelidad posible del compositor a la audiencia (...) el intérprete se transforma, como mucho, en un intermediario. (Cook, 2001: 3)

Aquí Cook señala que en las distintas perspectivas hasta aquí estudiadas no hay una reflexión sobre la relación entre “texto” -la obra- y su realización. Es decir, el autor nos insta a no dar por sentado que la interpretación tiene que, automáticamente, ser “fiel” a un texto previo, con lo que el intérprete tradicional solo sería un “engranaje” en la realización de la pieza. Si bien no es objeto de este trabajo, es importante mencionar que la alternativa que propone Cook a esta concepción consiste en priorizar al proceso de realización de una obra musical -en todas sus dimensiones- como constitutiva del propio “producto”¹

Hasta aquí nos ocupamos de comprender la postura de diversos musicólogos respecto de la relación entre análisis e interpretación. Esta, como vimos, es jerárquica, implica que hay un texto, una obra que debe ser manifestada, materializada -esto es, interpretada- para lo cual necesitamos comprenderla a través del análisis. Esto no significa que no haya reflexiones sobre la propia interpretación, pero como veremos aquí también aparecen algunos problemas.

En primer lugar, como dijimos antes, el texto de Rink apunta a construir una metodología de estudio para la interpretación. Ella involucra dos categorías, por un lado, el análisis previo, es decir, todo tipo de trabajo analítico que se realice con antelación a la *performance*. Por otro lado, el

¹ Sobre este problema se ocupa en profundidad el texto “Between Process and Product” (2001)

“análisis de la interpretación misma” (Rink, 2006: 57) lo que significa que el intérprete debería grabarse para poder escuchar su propia versión y poder sacar conclusiones que permitan trabajar sobre su interpretación, “intentando encontrar diferentes y mejores maneras de comprender la música” (Rink, 2006: 57).

Como pudimos observar hasta aquí hay una multiplicidad de perspectivas sobre la relación entre interpretación y análisis y, sin embargo, como indica Cook, todas tienen en común el carácter prescriptivo del análisis: allí se encuentran las “verdades” de una obra musical que deben ser “manifestadas” por la interpretación. Por diversas razones, que no trabajaremos aquí, esto no ha quitado riqueza ni diversidad a la interpretación. Sin embargo, consideramos que, como veremos a continuación, la interpretación tiene mucho para enseñarnos sobre las obras. Ellas nos empujan a repensar conclusiones de los análisis e, incluso, algunas categorías.

II

En el último movimiento del cuarteto de cuerdas Op. 59 n° 3 en do mayor de L. v. Beethoven² se dispone la exposición del tema inicial a la manera de un fugato³. La intensidad dramática que esta textura confiere al movimiento es por demás efectiva: las expectativas se avivan y la inquietud se incrementa en este último acto, cierre y final de la obra.

Después de la presentación del segundo tema, se torna indiscutible que el aspecto textural es clave en el planteo de este movimiento. Mientras el primer tema se presenta con la textura imitativa indicada arriba, el segundo tema expone una textura compleja, de planos independientes y

² Este cuarteto es el tercero del ciclo “Rasumovsky” compuesto entre 1805 y 1806 por encargo del conde Andrej Kirillovič Razumovskij, quien fuera el embajador ruso en Viena. Si bien los dos primeros cuartetos se caracterizan por incluir un tema “ruso”, esto no sucede en el último del grupo (Winter y Martin, 1994: 182 y ss.)

³ Por su final virtuoso, glorioso y triunfante este tercer cuarteto también es conocido como el *Helden-Quartett*, (cuarteto heroico).

a la vez complementarios. Es decir, el primer tema realiza su presentación a cargo de la viola, la cual es imitada en la segunda entrada por el violín II, luego por el violoncello y finaliza con la entrada del 1er violín en un registro agudo, que le otorga brillo y cuantiosa vivacidad al comienzo de este gran finale. El segundo tema nos presenta un plano conformado por el violín II sosteniendo largamente la nota Re a la manera de pedal o bordona y un segundo plano que está constituido por el violín I, viola y violoncello los que intercambian un diseño de corto aliento de forma alternada y circundante al re. Esto produce un efectivo contraste al perder el movimiento irrefrenable de su tema antecesor, al hilvanar, con esa nota prolongada, pequeños motivos entre diferentes registros a cargo del resto del cuarteto.

De esta manera queda planteado el conflicto, no solo por la oposición que emerge del establecimiento de la nueva tónica, sol, que produce la tensión estructural⁴, sino también porque la textura, que es constitutiva de lo temático, es sustancial para establecer dicha oposición. En este sentido, es destacable lo que sucede con la recapitulación, en la que el problema de la textura es, en palabras de Rosen, “reinterpretado” (Rosen, 1998: 299).

La disonancia estructural queda resuelta cuando el conflicto tonal logra la unificación de los temas a través de sus centros tonales. Así, cuando el primer tema reaparece en la recapitulación, este lo hace en una textura de dos planos. La imitación se ha perdido para dar lugar a otro modo de polifonía, constituida por el tema-sujeto y su contrasujeto a la manera de una doble fuga. Aún se conserva la entrada de las voces en el mismo orden

⁴ “En la música del siglo XVIII la transposición a la tónica de un tema que originalmente estaba en la dominante u otra zona de tensión (o en la relativa mayor para las obras en modo menor) implica la necesidad de resolución; sería de hecho, más literal que metafórico, decir que el tema era disonante hasta que fue resuelto. (Una disonancia en la música tonal no es un ruido desagradable, sino simplemente una armonía que debe ser resuelta en una consonancia, y una consonancia es una armonía que puede ser utilizada para finalizar una cadencia, siendo la tríada de tónica la consonancia última). Muchos años atrás llamé a esto “disonancia estructural”, esto es la disonancia a gran escala, aquella que incluye un tema completo o una sección, no solo un intervalo o una armonía”. (Rosen, 2012: 121)

que al comienzo, pero la superposición de la cola del tema con su cabeza en cada nueva entrada, aquí ya no tiene lugar. La textura se constituye por dos planos el de la melodía con su contra-melodía. El segundo tema conserva su disposición textural, pero esta vez en la tonalidad principal. Rosen dedica un apartado a este procedimiento en “El estilo clásico”.

En la Sonata para piano en Do menor, op. 111, la combinación de fuga y forma sonata adquiere una configuración que es casi contraria a la brillante solución que dio Mozart al movimiento final de su Cuarteto en Sol mayor, el que Beethoven imitó en el último movimiento de su Cuarteto op. 59, núm. 3. En los movimientos finales de estos dos cuartetos la estructura fugada de los compases iniciales va cambiando gradualmente hasta llegar al *obligato* más normal de finales del siglo XVIII, donde los acompañamientos tienen sólo la independencia borrosa que les confiere su importancia temática. (Rosen, 2006: 504)

Consideramos que puede ser productivo formular una serie de preguntas previas al análisis de una obra, en este caso, al análisis de esta recapitulación. ¿Cómo llega Beethoven a presentar, sin fracturas, esta nueva disposición del tema? Partiendo de la base de que el conflicto armónico encuentra solución a través del procedimiento tradicional, (el segundo tema se presenta en la tonalidad principal del cuarteto) ¿Cómo realiza la resolución del planteo textural del mismo?

Rosen expresa que el desarrollo

tiene dos significados que se superponen en parte: indica por un lado la sección “central” de una sonata, y por el otro una serie de técnicas de transformación temática. (...) Las técnicas de transformación temática son: 1) la fragmentación; 2) la deformación; 3) el empleo de los temas o fragmentos dentro de una textura imitativa contrapuntística; 4) la transposición y adaptación en una rápida secuencia modulante (Rosen, 1980: 275)

Es importante agregar a la propuesta del autor que es propio de Beethoven que el desarrollo como operación compositiva impregne toda la forma. Esta idea nos permite imaginar o proyectar respuestas a partir del trabajo analítico de este movimiento.

En primer lugar podemos constatar que el desarrollo como sección central del movimiento, (desde el compás 92) está basado en la elaboración del material que Beethoven presentó en la exposición: por un lado, un primer tema en el que un sujeto que realiza entradas sucesivas de las voces, como se indicó antes, mientras que, por el otro, el segundo tema, con su característica disposición textural. En segundo lugar, estas elaboraciones se pueden revisar desde las categorías propuestas por Rosen que indicamos anteriormente. En tercer lugar, es importante distinguir otro tipo de trabajo que se visibiliza en esta sección: se trata de la disposición de los materiales a lo largo del desarrollo, en particular, la presentación del tema-sujeto en los distintos instrumentos, que ya no consiste en entradas imitativas, sino meramente en la sucesión del tema en los distintos instrumentos (c.144).

Consideramos que sin el dramatismo que le otorga el fugato, Beethoven logra sostener el movimiento al superponer los elementos texturales de la sección de transición con la presentación del tema, que antes operaba como sujeto. Asimismo, sugerimos que la fuerza generatriz y centrífuga propia de las fugas, llega al punto máximo de intensidad de la forma, justo al recuperar la dominante principal antes de la recapitulación auténtica (momento climático en la retransición). Esta es la fuerza que ha desplazado el momento del ingreso de las voces y en consecuencia, la polifonía imitativa ha quedado atrás.

Hasta aquí se trata de un análisis que puede realizarse sin problemas sobre partitura. Sin embargo, estas especulaciones pueden verse trastocadas a la luz de interpretaciones específicas. Por ejemplo, la que realiza el cuarteto Alban Berg, editada por Emi Records en 1999, que integra la colección "Beethoven: The Complete String Quartets". Esta grabación,

con sus singularidades, despierta la imaginación del analista hacia nuevas hipótesis.

Retomemos el análisis: la recapitulación expone el tema principal en forma de melodía con su contramelodía, dos planos bien diferenciados en su registro y en su función. Al finalizar la exposición del segundo tema, el que aún conserva sus características texturales pero ha cedido en su centro tonal, inicia una nueva sección de desarrollo, el desarrollo secundario. A la manera de un caleidoscopio, el sujeto, que se volvió tema, ahora se transforma paulatinamente en un “murmullo”, en “fondo” de una nueva figura, la de la contramelodía. Esta está en las blancas del violín I al comienzo de la recapitulación (c. 210). Progresivamente esa contramelodía logra presencia temática y cuerpo visible. Esta presencia no será la última y definitiva en este cuarteto. Su transformación aún llegará un poco más lejos en este recorrido.

La estrecha relación melódica y armónica entre ambos elementos es muy lógica. Esa contramelodía, erigida sobre la estructura de ese sujeto inicial en un comienzo abarrotado de corcheas, irrefrenable y vigoroso, logra en estos momentos previos al cierre emerger hasta la superficie y adquirir protagonismo. Ahora, esa estructura emerge con fuerza temática como si la poderosa acción del movimiento hubiera erosionado ese sujeto inicial hasta dejarlo desnudo para empujarlo, sacarlo del fondo y llevarlo a la superficie. Al mismo tiempo, ese proceso de transformación consiste en la refuncionalización de los materiales. Lo que antes ocupaba un rol complementario, ahora alcanza vuelo melódico y terminar muy lejos de donde comenzó el movimiento. Este gran proceso culmina con un nuevo diseño melódico escalístico descendente en el segundo violín, en el compás 337. Este diseño tiene una presencia renovada, pero a la vez contiene en sí los rastros de muchos de los materiales que le antecedieron y devinieron nuevo elemento melódico.

Esta idea surge de escuchar la versión mencionada en la que los intérpretes han decidido destacar esa línea, en el mismo instante que alcanza el

momento climático desde el punto de vista temático (c. 337)⁵. Agregamos que, a pesar de que partitura no lo exige, tanto desde el punto de vista dinámico, como fraseológico, el Cuarteto Alban Berg, decide poner esta línea de relieve y es este detalle el que le da a este análisis la posibilidad de pensar en estos sentidos. El énfasis que los interpretes realizan sobre la línea melódica reclama de quien escucha una atención especial, aun cuando todo parecía tomar el rumbo indiscutido hacia la cadencia y cierre final.

III

En el año 2003, el sello discográfico Decca editó y publicó un CD con las interpretaciones del Op. 9, Op. 2, Op. 15 y Op. 18 de Robert Schumann por el pianista brasileño Nelson Freire. Varias reseñas y notas periodísticas coinciden en señalar lo singular que resulta este disco, ya sea por las interpretaciones de Freire o por la calidad y trabajo de grabación en el estudio⁶.

Nos interesa detenernos en particular en la versión del último número del Opus 2. La complejidad textural de esta pieza es admirable: la superposición de materiales, ya presentados en los números anteriores del ciclo aquí emergen sucesivamente y de forma superpuestas configurando un espacio físico y audible.

Es necesario señalar los elementos musicales que aquí se ponen en juego. Hacia el comienzo del Opus, luego de un momento introductorio, se escucha la figura musical que corresponde a “Papillons”, (Mariposas), la cual consiste en un breve gesto ascendente por grados conjuntos seguido de un descenso a base de figuras apuntilladas y de la doble repetición de este pero con su final abreviado. Esta figura se desarrolla

⁵ Proceso que comienza en 357 y culmina con la aparición de un nuevo diseño melódico, en el C.354, segundo violín

⁶ Cf: las reseñas de Distler (2003), Fischerman (2004), Satz (2003), Morrison (s.f).

en una métrica ternaria, tomando el lugar de figura destacada⁷, sobre un fondo que se desenvuelve a la manera de un acompañamiento de vals.

El segundo material que consideramos importante destacar es la melodía con la que inicia la pieza nº 12. Esta melodía, conocida como “Großvater Tanz”⁸, es una melodía de origen folclórico que data del siglo XVII, y que está organizada a manera de un periodo inicial de una pequeña forma ternaria. Esta pieza se caracteriza por su carácter marcial, de textura homofónica, acórdica, que toma impulso hacia adelante por el uso de una figura apuntillada en nota repetida, para seguir su marcha por grados conjuntos hacia los momentos cadenciales. La dinámica forte le otorga un carácter resuelto y decidido. Luego de una breve sección contrastante, la melodía inicial reaparece, pero esta vez, de forma inesperada, oímos la figura sonora inicial del ciclo, “Papillons”, la cual se alterna con la melodía inicial.

Al escuchar la grabación de Freire nos encontramos con una serie de planos bien diferenciados. Allí nos acercamos más a una “polimúsica” que a una polifonía o heterofonía. Queda pendiente conocer si esto se debe a la técnica de grabación, a la mezcla específica o a una proeza pianística. Sin embargo, esto no es central, lo que importa es la decisión de realizar esta textura con elementos autónomos que se escuchan provenientes del mismo piano, pero en espacios acústicos muy disímiles. Esto obliga al analista a incorporar a su lista de aspectos a analizar al espacio, reservado generalmente para músicas del siglo XX.

A su vez, esta separación de planos de la versión de Freire activa la memoria de un modo particular: los recursos intertextuales que presenta esta obra generan una imagen de la forma que excede el tiempo propio de lo que está sonando y nos remiten, en primer lugar, a otros momentos del Op. 2 y, en segundo lugar, dejan sembrada una semilla que germinará

⁷ Además de destacarse por su configuración melódica, este gesto está duplicado en octava y en un registro medio-agudo

⁸ Esta melodía también aparece en la última sección del Opus 9, Carnaval, de Schumann, en la Marcha de la Liga de David contra los Filisteos. Allí está indicada como “melodía del siglo XVII”

en obras posteriores -la imagen de las mariposas presente en el primer número de este opus reaparece en el Op. 6, como así también en el “Florestan” del Op. 9. Otro ejemplo es el tema inicial de este Finale que se hace presente en la Marcha de David contra los Filisteos del Carnaval, mencionado en la partitura como “Thème du XVIIème siècle”.

Por último, nos interesa agregar que esta separación que logra Freire no se oye en otras versiones consultadas⁹. Consideramos que Freire nos está indicando que la música de Schumann no se dirige a ninguna síntesis sino, por el contrario, a la dispersión de sus elementos. Esto produce la sensación de una obra que no queda del todo concluida (a pesar de la casi forzada cadencia final).

IV

Hay una cuestión sustancial en las versiones comentadas: todas ellas son posibilitadas por la grabación. La relación entre interpretación y trabajo en estudio, especialmente en música académica ha sido abordada en numerosas oportunidades. En “La interpretación musical” de Rink se incluyen dos artículos que se ocupan de este problema.

En el primero de ellos, “Escuchar la interpretación” de Eric Clarke, se introducen diversas aristas que surgen con el auge de la grabación. Entre ellas las diferencias entre la grabación “en una sola toma” y aquella edición que resulta de “múltiples tomas” Clarke (citado en Rink, 2006: 219); también se problematiza sobre la “naturaleza acusmática” E. Clarke (citado en Rink, 2006: 219) de las grabaciones, es decir, que estas propician la concentración en lo que suena, por sobre la experiencia audiovisual del concierto, extinguiendo la presencia física del intérprete, fenómeno que ha surgido a partir del gramófono E. Clarke (citado en Rink 2006: 219). También se sugiere que todas las técnicas de estudio implican, incluso

⁹ Cf. las versiones de Ashkenazy (1985), Economou (1983), Perahia (1977) y Richter (2006)

para las grabaciones en vivo, una experiencia singular, novedosa que requiere sus propios criterios. E. Clarke (Citado en Rink 2006: 219).

El segundo, “El legado de las grabaciones” de Peter Johnson, se ocupa de realizar un estudio comparativo entre interpretaciones de una misma obra para obtener similitudes y diferencias estadísticas sobre distintos aspectos de la interpretación P.Johnson (En Rink, 2006: 231). Esto le permite reflexionar sobre la multiplicidad de modos y características de las “prácticas interpretativas” del siglo XX. P.Johnson (En Rink, 2006: 243) y sobre la centralidad del rol del intérprete “como complemento del compositor” P.Johnson (En Rink, 2006: 245).

Aquí nos encontramos con una serie de reflexiones que se enfocan en la propia interpretación, en su relativa autonomía del concepto de obra. Sin embargo, hay algo que aquí aparece implícito y resulta muy productivo para nuestra investigación. Se trata, no solo de un modo renovado, singular de producir, sino también de *escuchar*. Como sugiere Michel Chion en “La audiovisión”, la grabación permite “fijar” los sonidos, escucharlos una y otra vez de manera idéntica (1993: 32). Arribamos a uno de los tres modos de escucha propuestos por Pierre Schaeffer en su “Tratado de los objetos musicales” (1988), la “escucha reducida” (los otros son la “escucha causal” y la “escucha semántica”).

La escucha reducida consiste en extraer a los sonidos de su contexto, independizándolo de su causa y su sentido (Chion, 1993: 30). Esto permite prestar una especial atención a las cualidades morfológicas del sonido, logrando así una escucha detallada (Chion, 1993: 31) que puede penetrar, incluso, en los sonidos más triviales de la vida cotidiana para develar cualidades ocultas por su función. Este proceso se ve potenciado, como observaba antes Johnson, por la acusmática: no solo basta con reproducir una y otra vez el mismo sonido, sino también, cuando

se oye el sonido sin ver su causa, puede modificar nuestra escucha y atraer nuestra atención hacia caracteres sonoros que la visión simultánea de las causas nos enmascara, al reforzar

la percepción de ciertos elementos del sonido y ocultar otros. La acusmática permite revelar realmente el sonido en todas sus dimensiones. (Chion, 1993: 32-33)

Nuestra propuesta no consiste en realizar una escucha reducida en las interpretaciones, sino que se trata de transponer la atención al detalle que ella propicia. Para pensar Schumann o Beethoven necesitamos “sentido”, logicidad entre los elementos dispersos, sin embargo, una escucha atenta, pero más aún, una escucha que pueda apoyarse en múltiples repeticiones de lo mismo permite construir hipótesis inesperadas.

V

En el debate reconstruido al principio de este trabajo pudimos mostrar la prevalencia de una perspectiva que considera que el análisis precede a la interpretación, ya sea que dicho estudio previo esté realizado por un musicólogo o por el mismo ejecutante. Luego, con los ejemplos mencionados de las versiones del Cuarteto Alban Berg y de Nelson Freire pudimos mostrar cómo esas interpretaciones permiten renovar las perspectivas sobre las obras, de modo que la “dirección” que mencionamos al principio, es decir, la que lleva del análisis a la interpretación se invierte: ahora es la interpretación la que aporta ideas y opera como insumo del analista.

Nuestra apuesta tampoco consiste en poner primero a la interpretación, ni siquiera en buscar un punto de equilibrio entre ambas. Lo que nos interesa es sostener una tensión entre lo que cada una de estas prácticas propone y aporta respecto de la otra para así arrojar luz renovada sobre cada una de ellas y sobre la obra musical.

Pensamos la interpretación como posibilitadora del despertar de la “imaginación analítica”, capaz de arrojar preguntas que no estaban a la vista en el texto musical, pero que pueden, sin embargo, emerger con la performance, especialmente las grabadas. Así, en los ejemplos citados se pudo observar cómo las versiones específicas de una obra nos permitie-

ron actualizar el sentido de estas, un sentido que en la partitura -y en la tradición analítica- tal vez aparecían velados.

Bibliografía

Chion, M. (1993) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires, Argentina. Paidós Comunicación.

Clarke, E. (2006) “Escuchar la interpretación” en Rink, J. (ed). *La interpretación musical*. Madrid, España: Alianza.

Cook, N. (1999) “Analysing performance and performing analysis” en *Rethinking music*, Cook, Nicholas y Mark Everist (eds.). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

_____. (2001) “Between Process and Product: Music and/as Performance. Carrier: Interpreting musical performances”, en *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory*. Vol. 7, No. 2. Recuperado de www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html

_____. (2010) “The ghost in the machine: towards a musicology of recordings”, en *Musicat Scientia Fall 2010*. Vol XLIV, no 2. 3-21 2010.

_____. 2014. *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

Distler, J. (2003). Schumann: Carnival, Papillons, Etc / Nelson Freire [Reseña del disco *Nelson Freire Schumann. Carnaval. Papillons. Kinderszenen. Arabeske*] *Arkiv Music*. Recuperado de http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=77930

Fischerman, D. (2004, 27 de Junio) Un viaje alucinado e hipnótico [Reseña del disco *Nelson Freire Schumann. Carnaval. Papillons. Kinderszenen*.

Arabeske] *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/discos/12-37089-2004-06-27.html>

Johnson, P. (2006) “El legado de las grabaciones” en Rink, J. (ed). *La interpretación musical*. Madrid, España: Alianza.

Morrison, B. (s.f) Schumann Piano Works. Schumann’s variegated piano portraits in sharply focused monochrome [Reseña del disco *Nelson Freire Schumann. Carnaval. Papillons. Kinderszenen. Arabeske*] *Gramophone*. Recuperado de <https://www.gramophone.co.uk/review/schumann-piano-works-3>

Rink, J. (2006) “Análisis y (¿o?) interpretación” en Rink, J. (ed). *La interpretación musical*. Madrid, España: Alianza.

Rosen Ch. (1998) *Formas de Sonata*. España. SpanPress Universitaria

_____. (1986) *El estilo Clásico*. Madrid. España. Alianza Música

_____. (2006) *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid, España. Alianza Música

_____. (2012): *Freedom and the arts. Essays on Music and Literature*. Cambridge, Massachusetts, and London, England Harvard University Press

Satz, D. (2003, 3 de noviembre) S/T [Reseña del disco *Nelson Freire Schumann. Carnaval. Papillons. Kinderszenen. Arabeske*] *Music Web International*. Recuperado de http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Nov03/Schumann_Freire.htm

Schaeffer, P. (1996) *El tratado de los Objetos Musicales*. Madrid. España. Alianza Música.

Winter, R. y Martin, R.(1994) *The Beethoven quartet companion*. Berkley, University of California Press.

Corpus documental

Beethoven L. v.: Op 59 n 3. Werke, Serie 6: Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Erster Band, Nr.45 (pp.179-206) Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. Plate B.45. New York: Dover Publications, 1970.

Schumann. R.: Papillons, Op.2 Editor: Clara Schumann (1819-1896) Información de la Editorial Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d. Plate 29902.#54680-81: GDR reissue

Grabaciones consultadas

Alban Berg Quartet (1999). *Beethoven: The Complete String Quartets*. CD ROM Emi Classics

Ashkenazy, V. (1985) *Vladimir Ashkenazy: R. Schumann - Papillons Op. 2 (Live)*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fGeKTOXhr74>

Economou, N. (1983) *Robert Schumann – Papillons, Op. 2. Müncher Klaviersommer*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5csG-23b4k9U>

Freire, N. (2003) *Nelson Freire Schumann. Carnaval. Papillons. Kinderszenen. Arabeske*. Decca Classics

Perahia, M. (1977) “Papillons Op. 2” en *Schumann. Etudes Symphoniques, Op. 5, Etudes Posthumes, Papillons*. Sony Classical.

Richter, S. (2006) “Papillons Op. 2” en *Schumann: Papillons; Introduction & Allegro appassionato; Schubert: Piano Sonata in B flat major, D. 960*. BBC Legends.

Sublimación Artística: Derivaciones en la creación Gráfica.

Conforti, Cecilia

Nace en la ciudad de Córdoba en el año 1975. Egresada de la actual Facultad de Artes, UNC como Licenciada en Grabado en el año 1999 y Profesora Superior de educación en Artes Plásticas -Grabado, año 2000. En el año 2016 recibe el título de posgrado Especialista en Procesos y Prácticas de Producción Artística contemporánea, otorgado por la UNC. Actualmente cursa el Doctorado en Artes, FA, UNC. Desde el año 1993 se desempeñó como ayudante alumno en la cátedra de Grabado y posteriormente como adscripta. En el año 2004 gana por concurso el cargo de Profesora Asistente en la cátedra Grabado 2, FA;UNC hasta el 2017 que adquiere el cargo de Profesora Adjunta a cargo de la mencionada cátedra. Desde el año 2012 realiza investigación en la producción artística CEPIA como responsable de proyecto, SECYT Proyecto B con subsidio 2014-2015; 2016-2017 como co directora. En el año 2018 es directora de Proyecto Formar SECYT. En el año 2004 cofunda el Galpón Gráfico Quintana Conforti donde desarrolla su producción artística, es maestra impresora de artistas, forma y asesora. Ha participado en muestras individuales, colectivas en diferentes ámbitos del arte.

Palabras claves: Sublimación, Arte, Derivaciones, Gráfica, Creatividad

Resumen

El grabado, como campo de trabajo artístico, abarca todo aquello que se deriva de su práctica. De esto se desprende el indagar sobre los desplazamientos y derivaciones de la gráfica en la práctica a partir de los procesos de creación –producción. En la práctica del grabado actual, hablar de obra gráfica es resignificar y recrear, dar lugar a las nuevas manifestaciones, implica comprender que la creatividad y la espontaneidad son parte constitutiva de la experiencia humana. La ponencia presentada en las, 2º

Jornadas de Investigación en Artes UNVM es fruto de la investigación y aplicación de la técnica Sublimación en diversos ámbitos educativos. Las experiencias llevadas a cabo en la investigación sobre Grabado no Tóxico en la Educación Artística I y II; SECYT-UNC, 2014 - 2017 y que actualmente se desarrollan en el proyecto Formar Grabado no Tóxico: Derivaciones gráficas en el arte contemporáneo 2018-2019 -anexado al Proyecto Consolidar: Desde el Dibujo. Procesos y Prácticas de dibujo en el campo ampliado del arte Contemporáneo. Estudios de casos. SECYT-UNC- como método paradigmático de conocimiento en la educación artística, tiene como objetivo de trabajo, la consecución de nuevos conocimientos y refuerza su significado con la adquisición de aprendizajes concretos. A la vez analiza las ventajas de nuevos repertorios técnicos y sus posibles alcances educativos en los cursos de grabado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Introducción:

Si algo identifica al grabado desde su origen, es la apropiación por parte de los artistas, de las tecnologías propias de cada época y trasladarlas al universo artístico. Esa es una característica intrínseca que se mantiene en la historia del arte impreso así lo plantea Martínez Moro, en su libro un ensayo sobre el grabado. De este modo se establece una singular relación con la técnica, que se evidencia entre dos polos uno que representa la norma y otro que es la posibilidad de innovación. De esta manera el proceso creativo del grabador se desarrolla en la tensión entre su habilidad para transformar la materia y su capacidad intelectual para resolver nuevos problemas. En esta aparente dualidad, la técnica no es una manualidad sino un proceso donde se pone en práctica el conocimiento y la toma de decisiones para el desarrollo de una determinada idea. A veces el registro de este proceso es lo que más interesa a algunos artistas. Lo que se plantea aquí es valorar la obra gráfica en todos sus estados o edades,

donde la técnica y la idea se construyen mutuamente y simultáneamente. Esta relación tan profunda entre el artista grabador y la técnica se materializa en la creación de obras interdisciplinarias, donde se combinan técnicas como serigrafía, litografía, aguafuerte, aguatina, relieve y collage. Como así también a la creación de obras transdisciplinarias vinculadas a los más variados lenguajes por ejemplo el libro de artista, la instalación, el arte objetual, la instalación, la performance, etc.

El grabado deja atrás el encapsulamiento para abrirse al ensayo, la experimentación y la posibilidad. Apertura que no implica la negación del pasado, sino la ampliación de sus formas y procedimientos. El taller como formato permite la organización centrada en el hacer, que integra el saber, el convivir, el emprender, posibilitando la producción de procesos y/o productos. Apoyar el aprendizaje, es considerar que es un método congruente con las formas de aprendizaje de las personas y permite avanzar, en la medida que se asimila la nueva información (Woolfork, 1999). Algo relevante de destacar es que el contenido por aprender, no se facilita en su forma final, tiene que ser descubierto por el sujeto, lo que requiere un rol activo (Martínez y Zea, 2004), que permitirá aplicar lo aprendido a situaciones nuevas (Bruner, 1966).

El grabado, como campo de trabajo artístico, abarca todo aquello que se deriva de su práctica. De esto se desprende el indagar sobre los desplazamientos y derivaciones de la gráfica en la práctica a partir de los procesos de creación –producción. Desde (Eisner 1993), quien dignificó disciplinariamente, la práctica en la educación artística con conceptos de crítica, reflexión y análisis, en cualquier proceso de investigación, es necesario que el docente esté capacitado teórica y técnicamente. En esta línea, (Bernstein1971) defiende la postura del profesor investigador que, para conseguir viabilidad de las teorías, participe desde su investigación con hechos concretos en el aula taller.

Al respecto Jerome Bruner promueve el aprender a través de un descubrimiento guiado que tiene lugar durante una exploración motivada por la curiosidad, un aprendizaje por descubrimiento para alcanzar un apren-

dizaje significativo. El grabado no tóxico, representa una nueva búsqueda y gran potencial en la práctica de la gráfica contemporánea. El cruce discursivo que se da entre arte, información, ciencia y tecnología busca constantemente nuevas herramientas que además de permitir otra forma de trabajo y de búsqueda de sentido, adjuntan el contenido lingüístico y social que llevan asociados. Consideramos importante la formación en nuevos conocimientos de uso de tecnología por parte de los docentes y el traslado a su propia obra.

La sublimación Artística como proceso creativo

Para comenzar este apartado es importante mencionar que la Sublimación es el proceso de transferir una impresión hecha sobre un papel especial a un soporte de polyester o con recubrimiento de polyester o polímero especial. El proceso de sublimación se realiza al aplicar calor a unos 190° aproximadamente sobre el que se ha colocado sobre la superficie del sustrato¹ a sublimar. El calor normalmente se aplica con una prensa o plancha térmica. La impresión se realiza utilizando unas tintas especiales en impresoras inkjet (Epson) o láser (HP). El calor cambia la impresión que se ha hecho en el papel a un gas, el cual penetra la superficie del polímero² o polyester. La operación aquí es de penetración. El calor de la prensa causa el proceso de sublimación, convierte a gas la tinta que se ha impreso sobre la transferencia y abre los poros del polímero de tal manera que el gas realmente penetra a través de la capa de la superficie. Segundos después cuando la superficie se comienza a enfriar, el gas reierte a un sólido y los poros del polímero se cierran, atrapando el sólido

¹ **SUSTRATO** es el término utilizado para describir el material base sobre el cual se imprimen las imágenes. Entre los sustratos más típicos no sólo se encuentra el papel (revestido o no), sino también tejidos, plásticos, metal, capas y láminas

² **POLÍMERO** es un compuesto químico hecho de idénticas moléculas más pequeñas (denominadas monómeros) enlazadas entre sí. Algunos de estos polímeros, como la celulosa, se encuentran en la naturaleza, mientras que otros, como el nailon, están fabricados por el hombre. Debido a su gran versatilidad, se utilizan extensamente en la industria, incluido en la fabricación de plásticos, de cemento, cristal y caucho.

que se ha formado. Esta es la razón por la cual en la superficie sublimada no se percibe nada de relieve.

A partir de estos conocimientos básicos se comienza a indagar en la experimentación, con el fin

de llevar al campo del arte una técnica que se utiliza en la industria del diseño. Lo que permitió enriquecer y ampliar las posibilidades de obtener como describen Alcalá y Pastor (1997) la innovación de un nuevo soporte que carga de sentido a la obra alejándose de la idea de que sólo es un material o técnica. De este modo la investigación en relación al arte y a la producción es cuando se pone en tela de juicio todo lo que sabía sobre un objeto y elabora un nuevo método a fin de definirlo. (Eco.1970). Lo experimental reside en la averiguación de inéditas maneras de expresarse, en la inspección por medio de nuevos materiales, técnicas, herramientas y soportes. De esta manera, la búsqueda de la modificación y/o contextualización y re significación de conceptos, compromete a reflexionar.

A partir de la experiencia y como artistas investigadores, se logró en relación a la exploración de las posibilidades de la técnica Sublimación un proceso personal de cada integrante. Los usos diversos de procedimientos, permitió llevar a la práctica docente, un amplio abanico de posibilidades que brindan las herramientas, los materiales, sin perder la especificidad. Por otro lado, generó que los alumnos pudieran a partir de esto investigar en relación a sus propios procesos. El descubrimiento a partir del proceso creativo desemboca en realizar sublimación sobre papel de grabado. Se pudieron obtener variedades de soportes papel, metal y cerámica con la experimentación de las bases poliéster al agua conseguidos en librerías artísticas de la ciudad de Córdoba.

En la sublimación se puede trabajar con todo tipo de imágenes, un factor muy importante a tener en cuenta es la resolución. La Imagen debe tener

la resolución y tamaño óptimos para que sea vista con suficiente calidad en el tamaño deseado. Antes de utilizarlas para sublimación, fue conveniente que se ajusten las imágenes para añadirles mayor expresividad. Obviamente esto dependió mucho de la imagen elegida, por lo general con un tiempo estimativo entre 1 y 2 minutos de ajuste en Photoshop pudimos hacer de una buena imagen, una gran imagen. Esto requirió un adiestramiento del manejo del programa en relación al tono, saturación, equilibrio de color, mezclador de canales, etc. Pero algo que siempre hay que tener en cuenta es que la imagen se imprime a un sustrato especial factible de ser sublimado, por lo que debe ser una imagen refleja.

A partir de esto se confeccionó un material sistemático, paso a paso, para ser transmitido y aplicado. Los resultados obtenidos y la información recaudada en relación al tratamiento de los originales, pre impresión e impresión de originales superaron los objetivos, en relación a las actividades programadas. Pudimos constatar las aplicaciones, según la técnica en varios talleres dictados en el 2017 avalados por la Secretaría de Extensión de la Facultad de Artes, y en el 2018 se organizaron los talleres en diferentes ámbitos invitando a artistas locales para que mostraran su proceso de obra. Dentro de este contexto el análisis de las nuevas tecnologías aplicadas a la gráfica y a la obra de artistas referentes permitió completar aún más los resultados del proyecto de investigación 2014,17. El equipo de investigación ha desarrollado avances innovadores en el uso de materiales y herramientas de fácil acceso en el mercado de Córdoba y a ha podido llevarlo al campo del grabado. Para lo cual completa y nutre la información anteriormente mencionada a las técnicas y procedimientos. En relación a la experimentación de técnicas menos tóxicas en la propia obra, experiencias con alumnos y artistas locales sirvieron para ajustar variables según las necesidades de la imagen.

Investigación artística

La investigación artística ha tenido una amplia difusión en diversas universidades y centros de investigación en España y en la búsqueda de referentes existen diversas instituciones, publicaciones, congresos internacionales y proyectos que se permiten considerar.

La autora, María del Mar Bernal, profesora titular de Grabado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla (España), ha conseguido componer un perfecto prontuario. Ana soler Dirige y coordina el grupo de investigación dx5 Digital & Graphic Art Research, dedicado a la reflexión y análisis del binomio arte/ciencia y la aplicación de la nueva tecnología al Arte Gráfico Contemporáneo, desde tres enfoques, científico-técnico, teórico-conceptual y artístico-práctico. (www.grupodx5.es). Kako castro Artista e investigador, desarrolla su actividad creadora y trabajos de investigación en el ámbito de las artes plásticas (fotografía, grabado y multimedia) en Amberes, Edimburgo, Nueva York, Berkeley, Pontevedra, Kyoto. Su obra está presente en la escena artística contemporánea española con exposiciones tanto individuales como colectivas y sus obras figuran en las colecciones de importantes instituciones y museos. Destaca su activa participación en cursos, seminarios y congresos especializados en gráfica contemporánea. Pero si bien se cree que es reciente, la investigación desde el arte ha estado presente desde siempre, ya que los artistas en todas las épocas han transmitido su propio proceso creativo. La práctica artística como forma particular de producción de conocimiento se distingue de otras formas de saber no sólo por sus contenidos, sino también por sus metodologías y principios epistemológicos. (López Cano y San Cristóbal 2014). La Arts and Humanities Research Council actualmente prefiere el término investigación guiada-por-la-práctica para denotar la investigación que está centrada-en-la-práctica. El término más explícito de todos es práctica como investigación, ya que expresa el entrelazamiento directo de investigación y práctica. La expresión “investigación artística”, que a veces se elige para destacar la especificidad de la investigación en el arte, evidencia no sólo el vínculo comparativamente

íntimo entre teoría y práctica, sino que también encarna la promesa de un camino diferente, en un sentido metodológico, que diferencia la investigación artística de la investigación académica predominante³.

El concepto de metodología responde a la pregunta de cómo enseñar, pero también condiciona de manera decisiva el 'qué' y el 'para qué' enseñar, porque la metodología es el vehículo de los contenidos y la manera de conseguir los objetivos (Coll et al., 2003; Bernal, 2010).

Derivaciones gráficas a partir de la Sublimación

El dibujo históricamente ocupó un rol protagónico, aunque con diferentes finalidades, como subsidiarios del texto, pero también por su capacidad expresiva. En esta amplia gama de posibilidades la línea como elemento visual autónomo fue capaz de transmitir mensajes visuales completos que sirvieron a diferentes fines contribuyendo al desarrollo de la ciencia, la religión, el pensamiento y las artes visuales.

Cuando hablamos de dibujo proyectual, nos referimos a toda la documentación gráfica ya sea analógica y/o digital, que interviene en el proceso creativo. Todo este conjunto resulta ser la alternativa de comunicación gráfica que va colaborando en la configuración de lo imaginado.

Entendemos que esta sociedad entre el dibujo considerado como arte gráfico y el grabado, considerado como arte gráfico impreso, existió desde siempre y en la actualidad con un horizonte ampliado a partir de la incorporación de las nuevas tecnologías en el desarrollo de las artes visuales.

Nuestro propósito es indagar, donde el dibujo es tomado como punto de partida o ente visualizador de la idea, pero también como vehículo apro-

³ López Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. ed. independiente. Disponible en línea: <http://www.esmuc.cat/content/download/18867/158298/file/Investigaci%C3%B3n%20art%C3%ADstica%20en%20m%C3%BAica.pdf>.

piado para la materialización de obras que incluyen variados materiales, soportes y herramientas que ofrece el desarrollo industrial en la actualidad. Esta necesidad de apropiación de nuevos recursos producidos por la industria es una característica propia del grabado desde sus orígenes, recurriendo al dibujo como lenguaje visual esencial para la incorporación de nuevas posibilidades en la experimentación artística.

En los siglos XX y XXI artistas con diferentes experiencias estéticas buscan plasmar su expresión y pensamiento mediante el uso de la estampación e intentan desarrollar una búsqueda individual en cuanto manifestación artística. Con aproximaciones a la gráfica como proceso colectivo: desde talleres comunitarios a la estética solitaria del desplazamiento y utilizando ejemplos de Colaboraciones virtuales, institucionales, barriales, internacionales, procesos individuales y el concepto de 'incompleto' se pueden observar huellas gráficas como estética de desplazamiento. Los diversos estudios sobre la educación artística, que han pasado por un proceso de reflexión, para determinar un método sistematizado y razonado de cómo abordar este campo de las artes. A veces se considera investigación, tanto por parte de docentes y alumnos, la mera incorporación, de un nuevo recurso, material o técnica, sin tener en cuenta un análisis previo que justifique su adecuación, convirtiéndose en un proceso superficial, sin sentido didáctico y curricular.

El grabado no tóxico, representa una nueva búsqueda y gran potencial en la práctica de la gráfica contemporánea. El cruce discursivo que se da entre arte, información, ciencia y tecnología busca constantemente nuevas herramientas que además de permitir otra forma de trabajo y de búsqueda de sentido, adjuntan el contenido lingüístico y social que llevan asociados. El arte no se limita a incorporar una herramienta o un avance científico determinados, sino que la aparición de teorías y utilidades científicas provoca en la sociedad receptora nuevos modos de pensamiento y de percepción de la realidad.

La búsqueda en lo circundante, en lo técnico, lo tecnológico, en las nuevas posibilidades que se generan en la contemporaneidad acompañan de alguna manera al desarrollo del arte impreso.

Las nuevas metodologías, sobre las técnicas de grabado no tóxico y sus posibles recorridos educativos, en la educación artística, permitiría a docentes y alumnos, una mejor formación en valores ambientales, búsqueda de hábitos saludables, con la incorporación de nuevas tecnologías y materiales en el proceso enseñanza- aprendizaje.

Hoy el grabado plantea más interrogantes que certezas. Su capacidad de arte múltiple lo lleva a expandirse en diferentes direcciones, donde conviven los procedimientos tradicionales con las nuevas tecnologías. En ese territorio ecléctico diverso se transitan caminos, búsquedas individuales, relatos abiertos...Las obras aquí reunidas, son apenas un fragmento “una muestra” heterogénea y dispar que (sin embargo) mantiene algo en común: todos transitamos por los talleres de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Nacional de Córdoba origen del hechizo que hoy nos convoca. Eduardo Quintana, como curador de la muestra *Derivas Gráficas* realizada en Buenos Aires⁴

Esta mirada implica abordar diferentes concepciones sobre las manifestaciones artísticas a través de la Gráfica, coexistentes en la contemporaneidad y reconoce la relevancia que adoptan las manifestaciones populares, la integración de lenguajes y los nuevos modos de concebir los roles de productor (donde lo colectivo se torna una estrategia clave), y público (participando activamente). La producción es considerada como estrate-

⁴ Eduardo, Boyo Quintana director de los proyectos SECYT el grabado no toxico en la educacion artistica i y II; proyecto subsidiado por SECYT-UNC, período: 2014 - 2015 y 2016 – 2017 Actualmente es investigador del proyecto Formar GRABADO NO TOXICO. Derivaciones gráficas en el arte contemporáneo. 2018-2019 y del Proyecto investigación Consolidar: DESDE EL DIBUJO.PROCESOS Y PRÁCTICAS DE DIBUJOEN EL CAMPO AMPLIADO DEL ARTE CONTEMPORANEO. ESTUDIOS DE CASOS. SECYT-UNC.

gia clave para la construcción de conocimiento, desde la cual arribar a la conceptualización, por lo que se pone el acento en que todos los que intervienen en la investigación de prácticas artísticas, realizan diferentes acciones. Esto en relación a observaciones directas, entrevistas, relevamientos, hasta la elaboración de propuestas de intervenciones, gestión y puesta en acto de pequeños proyectos de producción.

Conclusión

Los proyectos de investigación en relación al Grabado no tóxico profundizan la enseñanza de los procesos de producción artística, y promueve que docentes y estudiantes desarrollen una mirada global acerca de las derivas gráficas que hoy se presentan en el arte contemporáneo. En este contexto, la sublimación artística no refiere solo a la enseñanza de la técnica, sino que además debe ser entendida como la herramienta que permite estructurar en el tiempo las diferentes propuestas de producción artística. De esta forma, los saberes se organizan de acuerdo a una secuencia de trabajo que comienza con la Técnica, definición de ideas y el recorte del tema, continúa con la selección del material constructivo, su elaboración y transformación, y culmina con la organización de la obra. El proceso descrito tiene en cuenta, además, la importancia de los espacios y los escenarios. De hecho, las concepciones actuales acerca de las producciones artísticas requieren avanzar más allá de las disciplinas tradicionales, resignificar los espacios de formación e incluir modos de producción que consideren el empleo de diversas tecnologías, entre ellas, la fotografía, la producción audiovisual y la imagen digital. Resulta valioso, a su vez, atender a las manifestaciones artísticas y estéticas en las cuales se desdibujan los límites de las disciplinas tradicionales o incluyen materiales que favorecen el cruce de lenguajes.

Bibliografía

Arnheim, R. Consideraciones sobre educación artística. Barcelona. Paidós. 1993.

Benjamin, W. (2004). El autor como productor. México D.F.: Ed. Itaca.

Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México D.F.: Ed Itaca.

Bernstein, B. On the classification and framing of educational knowledge. M. Young. 1971

Clark, C. Teacher stimulated recall of interactive decisions. Educational Association, San Francisco. 1976.

Fasah, MC. La gráfica e impresión en el grabado no tóxico. Revista Avances, nro. 3. Córdoba, Área artes del CIFFyH de la Universidad Nacional de Córdoba, 1999-2000.

Hernandez, F. Educación y cultura visual. Barcelona. Octaedro. 2000.

Mastherman, L. La enseñanza de los medios audiovisuales. Madrid. De la torre.1993.

Mayer, R. Pensamiento, resolución de problemas y cognición. Barcelona. Paidós.1986.

Pérez Gómez, A. y Gimeno, J. La enseñanza, su teoría y su práctica. Madrid. Akal.1985.

Stenhouse, L. La investigación como base de la enseñanza. Madrid. Morata. 1987.

Yinger, R. A study of teacher planing: Description and theory development using ethnographic and information processing methods. Michigan, Stanford University. 1987.

Bernal Pérez, María del Mar (2016) "Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución." *Arte, Individuo y Sociedad* Vol. 28, No 1 ISSN 1131-5598. Universidad Complutense de Madrid. Ediciones Complutense.

Investigación y enseñanza del Repertorio Coral

Igayara-Souza, Susana Cecilia

Docente en régimen de dedicación exclusiva de la Universidad de São Paulo (2004), con actividades en docencia, investigación y extensión universitaria. Es Líder del Grupo de Estudios y Investigaciones Multidisciplinarias en las Artes del Canto (GEPEMAC) y coordinadora adjunta del *Communicantus: Laboratorio Coral*, en el Departamento de Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes, donde se realizan festivales corales, programas de edición de partituras, conciertos de los siete coros permanentes, workshops y conferencias con profesores invitados. Es Doctora en Educación (Historia de la educación y historiografía) por la Facultad de Educación de USP (2011) y Magíster en Musicología por la ECA-USP (2001), Graduada en Música (composición y piano) y en Periodismo. Tiene experiencia como directora de coros y preparadora técnica vocal, escribe regularmente artículos académicos y notas de programas para conciertos y grabaciones.

Resumen

Partiendo de la pregunta: “¿cómo se enseña el repertorio coral?”, el artículo busca discutir las acciones que han sido implementadas en la Universidad de São Paulo, Brasil, a partir del trípode “enseñanza, investigación y extensión”, que caracteriza a esa universidad pública, tomándose en cuenta el régimen de trabajo en dedicación exclusiva de la docente, autora de este trabajo. Considerase que el canto coral es una práctica musical con un muy amplio repertorio, tanto en términos cronológicos, como territoriales, tratada a partir de procesos de transformación, adaptación e hibridación. El canto coral se desarrolla como una comunidad internacio-

nal con gran poder de integración y de intercambio. El repertorio coral, por lo tanto, pasa a ser analizado no sólo a partir de la tradición del canon musical erudito occidental, basado en obras maestras, pero se muestra un campo de construcción y resignificación permanente, en que el educando es llamado a participar y a producir, tomando como principio la relación interpersonal y la experiencia individual, que son características de la actividad coral y que, como tales, deben también estar presentes en la enseñanza del repertorio. Las reflexiones y los ejemplos traídos en ese texto están basados en la literatura producida por profesionales enraizados en el campo coral y en el campo de la educación, sobretodo en la discusión de los procesos de evaluación, montaje del equipo pedagógico y formación de profesores, y tiene por finalidad presentar resultados a partir de la perspectiva del análisis cualitativo, resaltándose las experiencias de investigación participativa, además de los procesos educacionales basados en el trabajo colaborativo.

Palabras clave: Repertorio coral; Brasil, canto coral; Enseñanza del repertorio coral; Brasil, enseñanza musical superior; Investigación en música.

¿Cómo se enseña el canto coral?

La pregunta, hecha desde el punto de vista de la docente y de la tarea de implantación de nuevas disciplinas en el currículo de los alumnos de graduación en música, no es retórica, sino un real cuestionamiento, delante de las múltiples posibilidades de su realización. Ha sido, por lo tanto, el guía de mi actividad didáctica, investigativa y reflexiva.

La cuestión es directamente dependiente de la experiencia previa y repertorio de los alumnos. En la universidad en que trabajo, hay un universo heterogéneo de alumnos, cada uno con sus prácticas, presuposiciones y vivencias (o inexistencia de ellas) del repertorio coral, que son integrados en un medio universitario que les proporciona distintas y progresivas actividades corales. Estas experiencias universitarias se relacionan, a su vez, con el ambiente musical externo a la universidad (orquestas, coros,

grupos musicales populares, teatros, asociaciones culturales, festivales, otras instituciones de enseñanza musical). Si es verdad que se puede, en esas aproximaciones y comparaciones, identificar una cierta cohesión de objetivos musicales, ese conjunto es muy poco homogéneo y las experiencias previas de los alumnos son muy distintas unas de las otras.

Es en la universidad, por lo tanto, que muchos de los alumnos, por la primera vez, harán contacto con el repertorio y las prácticas corales. El primer desafío, delante de esa situación, es elegir los aspectos que serán enseñados, y de qué manera lo serán. El equilibrio entre los nuevos o desconocidos repertorios y la obras más conocidas y tradicionales es una de las cuestiones recurrentes. Otra cuestión importante corresponde a la distribución del tiempo disponible entre vivencias prácticas como *performers* y actividades de escucha, análisis y lecturas. Y otra más: ¿cuál es la necesidad de crear repertorio nuevo (composiciones y arreglos), o conocer un conjunto de obras referenciales para las prácticas y creaciones futuras? (Por ejemplo, la necesidad de adaptación del repertorio por parte de los educadores).

Un curso de repertorio coral busca también discutir la manera como ese repertorio es vivido, ensayado y presentado a la audiencia, además de desarrollar un sentido crítico en los alumnos como oyentes, colaborando en sus prácticas personales de escucha en conciertos, festivales, grabaciones y las más distintas experiencias a que estaban sometidos, en la condición de oyentes (intrínseca a cualquier práctica musical). Y otra cuestión más, que ha estado presente en nuestro proyecto educativo: ¿a los directores de coros, bastan las competencias artístico-musicales? ¿O es necesario que conozcan los procesos de producción de partituras, organización de espectáculos, trabajo en equipo y planeamiento de actividades?

El director y compositor John Rutter empieza su texto de presentación del *Cambridge Companion to Choral Music* con una observación sobre la amplitud del repertorio coral, en comparación con otras prácticas musicales:

La música coral tiene tanto la más larga cuanto la más globalmente dispersa historia, en comparación con casi cualquier otro género musical. La ópera nació en Florencia en el siglo XVII y hasta el siglo XIX ha sido escrita y presentada principalmente dentro de una extensión de mil millas alrededor de su nacimiento; la música orquestal apareció en Europa del siglo XVIII, y la orquesta sinfónica no se ha cristalizado en la presente forma antes del siglo XIX; la música pop y su sonoridad electrónica son productos de la tecnología del siglo XX, enraizada en la América y en sus fusiones étnicas y musicales, antes que fueran imitadas y desarrolladas en otros lugares.

Contrasté eso con el programa de un recital que he escuchado recientemente por un coro universitario americano en el Carnegie Hall, en Nueva York. La apertura fue un canto gregoriano de mil años, ha caminado por la polifonía del Renacimiento de Lassus y Victoria, ha pasado por algunas canciones corales de Brahms y por música litúrgica rusa, a camino del Agnus Dei de Barber, cruzó el Pacífico para un grupo de canciones folklóricas japonesas y viajó de vuelta para un finale de espirituales americanos. Los jóvenes performers y su director estaban perfectamente cómodos con ese viaje musical por el tiempo y por el espacio, y yo me encontré maravillado con la naturaleza global de la música coral de hoy. Rutter, 2012: XIII, *traducción de la autora*.

El programa del coro universitario comentado por John Rutter podría ser escuchado en otros lugares, por cierto, en Brasil. Es implícita la idea de que el repertorio de los coros, directores y cantantes es un proceso en continua formación, y que no es posible, para ningún programa universitario, abordar en profundidad todo ese contenido musical. Sin abandonar la idea de un repertorio que sea una base de su continua formación, en conformidad con otros programas y exigencias legales, es claro que no se trata de encontrar un repertorio que sea suficiente para garantizar su futuro profesional, si concordamos con el argumento de Antonio Nóvoa:

La formación no es construida por acumulación (de cursos, de conocimientos o de técnicas), sino a través de un trabajo de reflexividad crítica sobre las prácticas y de (re)construcción permanente de una identidad personal. Por eso es tan importante invertir la persona y dar un estatuto al saber de la experiencia. Nóvoa, 1992: 21, *grifos del autor, traducción de la autora*.

La universidad pública brasileña es basada en un trípole formado por “enseñanza, investigación y cultura/extensión”. En la situación específica de los cursos de Música, lo que producimos, estudiamos, practicamos todos los días es “cultura”, dónde cierta dificultad de separación de los ámbitos de la “enseñanza”, “investigación” y “extensión”, por ejemplo. Un concierto coral es, por cierto, una actividad de extensión cultural, pero es principalmente, para los alumnos envueltos, una actividad de aprendizaje. Las interpretaciones artísticas de los *performers* pueden estar directamente relacionadas a proyectos de investigación analítica musical, por ejemplo. Si, en el caso de la enseñanza de Música, muchas veces no es posible separar lo que es enseñanza, investigación y producción en cultura y extensión, hemos considerado que el conocimiento del repertorio coral no está restringido a las disciplinas específicas (la participación en coros es una excelente fuente de conocimiento y vivencia del repertorio coral), pero es a través de la enseñanza disciplinaria que se puede estimular otras formas de aprendizaje, en una integración con los proyectos de extensión cultural y de investigación. A continuación, detallamos las distintas instancias de enseñanza del repertorio coral.

Organización de la enseñanza del repertorio coral en la USP

Desde 2005, han sido implantadas disciplinas específicas sobre Repertorio Coral, obligatorias para alumnos de Dirección, Canto y Educación Musical¹, y en carácter optativo para las carreras de Composición y Ins-

¹ En USP, las carreras disponibles a los alumnos de música son: “Licenciatura en Música” (este es el curso de formación de profesores, nótese que la terminología es diferente de la utilizada en

trumento. Esta área de los estudios musicales, en el Departamento de Música de la ECA-USP, surge a partir del desdoblamiento de contenidos de Dirección Coral.

Hoy, el conjunto de disciplinas de Repertorio Coral dialoga con la actividad práctica en el área vocal y aspectos específicos de otras disciplinas prácticas o teóricas, revelando aperturas para que los alumnos despierten sus intereses por proyectos de investigación o de cultura y extensión.

En el ámbito del canto coral, las disciplinas son agrupadas entre:

- Disciplinas prácticas de Canto Coral y dirección coral
- Disciplinas optativas de Prácticas Corales con pasantía supervisada
- Disciplinas de Repertorio Coral, que son detalladas a continuación:

Historia del Repertorio Coral: creación, interpretación y recepción

Consciente de que un curso de Historia del Repertorio operará siempre por exclusiones y elecciones, delante de su extensión y complejidad, la opción por un semestre dedicado a la historia del repertorio considera que son temáticas históricas, no solo las obras del repertorio, como también la interpretación y la recepción. Otros temas como la oralidad y la escritura en el repertorio coral, la idea de intertextualidad (y por extensión, intermusicalidad) y los conceptos de estilo y género en la música, son algunos de los objetivos de la disciplina, que presenta muchas grabaciones, con el propósito de ampliar la escucha de aspectos específicos del canto coral y demostrar múltiples visiones interpretativas a través del tiempo.

Argentina), “Bacharelado” en: Canto y arte lírica; Composición; Dirección o Instrumento (este último es dividido en familias, como cuerdas, metales, teclados, con énfasis en violín o piano, por ejemplo). Nótese que el término “Bacharelado”, en portugués, es equivalente a la “licenciatura” en castellano.

El objetivo es ofrecer herramientas para el estudio futuro de los alumnos y discutir la propia idea preconcebida de “historia” que ellos traen en el principio de sus estudios universitarios, una vez que es una disciplina para el primer semestre lectivo.

Estudios de Repertorio Coral

Las fuentes de información en canto coral, aspectos relacionados a la edición musical, las distintas formaciones corales y sus repertorios (por ejemplo, el coro sinfónico, el coro de cámara, los *ensembles* corales), los criterios de elección de repertorio en situaciones prácticas específicas (en proyectos artísticos y educativos), las trayectorias profesionales de directores y educadores corales en Brasil y en el mundo, son algunos de los temas abordados en esta disciplina.

Durante el semestre, hay dos grandes proyectos en la disciplina: el primero es una serie de presentaciones y discusiones sobre trayectorias profesionales, con cada alumno responsable por presentar una personalidad, su formación, su contribución al canto coral, el repertorio practicado, los aspectos que le distinguieron, sus ideas interpretativas y audiciones de ejemplos. A través de personajes representativos de distintas tradiciones corales, en Brasil y en el mundo, los alumnos toman contacto con un rico y amplio repertorio, aspectos de la formación en canto coral a través del tiempo y en diferentes países, el intercambio y los eventos internacionales y, principalmente, con las sonoridades que han sido y siguen siendo producidas en canto coral, con su diversidad de propósitos.

El segundo proyecto es la producción de una compilación coral con diez obras, a partir de un tema de libre elección por el alumno, con redacción de textos de prefacio y de presentación de las obras, además de los elementos como índice, referencias, a partir del análisis previo de otras compilaciones corales publicadas, que son analizadas en clase. Estos trabajos se integran a un acervo mantenido en el laboratorio coral, en forma

impresa. En los últimos años, están siendo experimentadas versiones digitales, divulgadas en un blog creado para la disciplina.

Repertorio Coral Brasileño: música y literatura

La comprensión de la alianza entre aspectos musicales y literarios es uno de los temas propios de la música vocal y del estudio del repertorio coral como un todo. El abordaje de ese tema y el conocimiento de sus amplias cuestiones es una necesidad en la formación de los alumnos que se dedicarán a la actividad coral. Como las cuestiones literarias son más fáciles de analizar en su lengua materna, es a través de la disciplina de Repertorio Coral Brasileño que algunas cuestiones son abordadas, como las fuentes literarias y las elecciones poéticas de los compositores; las tradiciones textuales, incluso las relacionadas a la utilización de textos litúrgicos en locales o períodos específicos; la adaptación del repertorio en arreglos, a veces resignificando textos y contextos; las cuestiones de prosodia y de fonética y sus implicaciones en la interpretación vocal, entre otros temas significativos. En el caso del repertorio brasileño, la pronunciación del portugués brasileño, con gran diversidad regional, aspectos históricos del repertorio, niveles lingüísticos asociados al repertorio elegido, la emisión en canto coral, delante de las tradiciones del canto lírico, del canto de cámara y de las formas del canto popular, son fascinantes cuestiones sobre la interpretación coral.

En la experiencia educativa acumulada, también es necesario decir que el hecho de tratarse de un repertorio nacional no significa que sea conocido de los estudiantes. La ausencia de una actividad editorial continua y la baja circulación de los repertorios brasileños han llevado a un total desconocimiento de importantes conjuntos de obras corales brasileñas, y la disciplina asume un objetivo más amplio de difusión y localización de cuestiones investigativas relacionadas con la disposición de alumnos interesados en profundizar sus conocimientos. Lo mismo con relación a la música popular, tan presente en la vida cultural del país; no significa que los alumnos estén familiarizados con los distintos géneros, tradicio-

nes, movimientos que se sucedieron en la historia musical de Brasil. A veces ello se da a través del canto coral que significativas obras musicales populares son, por primera vez, presentadas a alumnos de música que, por tradiciones familiares, regionales, musicales, de clase o etarias, eran para ellos totalmente desconocidas (y hablamos de compositores y obras significativas, como Milton Nascimento o Chico Buarque de Hollanda, sólo para mencionar a dos compositores internacionalmente reconocidos). A efecto de la disciplina, las cuestiones de la relación texto y música no privilegia ni los repertorios eruditos ni los populares, considerándose todas las tradiciones estéticas como repertorio coral brasileño.

Proyectos en Repertorio Coral

La disciplina *Proyectos en Repertorio Coral* propicia al alumno trabajar en una temática de su interés personal, sea en el campo de la interpretación, de la composición, análisis, educación, recopilación de repertorio, entre otras posibilidades. La metodología es la orientación de proyecto, con tareas y objetivos individuales, pero en constante discusión colectiva. Desde los primeros pasos -la elección del tema, la definición de objetivos y el relevamiento inicial de referencias- los resultados son traídos para la discusión y colaboración de la clase. La idea de objetivos generales y específicos, de abordajes posibles de una temática, de construcción de referencias analíticas y de lectura de la bibliografía, todo es planeado en función de un cronograma y de la distribución del tiempo del curso entre todos los participantes. El interés en desarrollar proyectos personales no siempre contenidos en otras disciplinas ha permitido que se presentase un segundo módulo, *Proyectos en Repertorio Coral II*, para profundizar las temáticas o para una orientación de ideas que pudieran generar trabajos de conclusión de curso o de iniciación científica, o aún proyectos creativos de composición, por ejemplo. Los intercambios laterales que se crean en esa dinámica son muy interesantes, con las observaciones y sugerencias de los propios alumnos, utilizando el concepto de “aprendizaje entre pares” (*peer learning*).

Entre los proyectos realizados hay composiciones corales, montaje de repertorio para corales infantiles o amateurs (con vistas a proyectos prácticos a realizarse posteriormente), proyecto de implantación de un coral escolar con análisis del repertorio adecuado, análisis de obras corales, análisis comparativo de *performances* corales; relevamiento de grabaciones corales de música brasileña, entre otros. Muchos de esos trabajos fueran aprovechados en otros proyectos. Una de las mayores dificultades de los alumnos es mantener el foco en el tema, dimensionar las tareas posibles en el tiempo disponible, definir el orden de las acciones para que el proyecto logre sus objetivos, cumplir con el cronograma definido. Pero el énfasis en el resultado (que debe ser presentado oralmente a la clase y como una monografía final escrita) y el interés (es el propio alumno que define lo que quiere estudiar) hacen que esas dificultades sean enfrentadas; además existe un acompañamiento de los colegas y con eso un incentivo para que se llegue al resultado imaginado.

Prácticas Multidisciplinarias en Canto Coral, con pasantía supervisada

En la estructura del departamento de música, los docentes son incentivados a crear disciplinas optativas en sus especialidades, que integran el currículum de los alumnos, aptos a elegir un número de créditos disciplinares optativos a lo largo del curso, en las áreas en que desean perfeccionar. Este es el caso de la disciplina, que es ministrada por dos docentes e integrada a dos proyectos de extensión cultural: el *Coral Escola Comunicantus* (Coral Escuela Comunicantus) y *Coral da Terceira Idade da USP* (Coral de la tercera edad de la USP).² Estos corales son formados por cantantes vocacionales, seleccionados a partir de las necesidades de equilibrio del grupo coral. El primer ha sido fundado en 2001 y el segundo, que ha pasado por muchas transformaciones en su historia y hoy integra tam-

² Además de la autora de este trabajo, el otro docente es el Profesor Titular en Dirección Coral, Marco Antonio da Silva Ramos, coordinador del Laboratorio CoralComunicantus.

bién el *Programa Universidad Abierta a la Tercera Edad*, del Pro-rectorado de Cultura y Extensión Universitaria, está en actividad desde 1997.

Con esa disciplina integrada a proyectos de extensión cultural, se lleva la práctica coral a coreutas vocacionales, en cumplimiento a una de las finalidades de la universidad, que es la extensión de los proyectos de enseñanza e investigación a la sociedad. Como proyecto de enseñanza para los alumnos de música, permite la participación de cualquier estudiante interesado en canto coral, independiente del nivel en que se encuentre o de su carrera musical, y ofrece una práctica supervisada por los dos docentes, como preparación para la vida profesional. Esto está anclado en una visión de educación que está de acuerdo con la afirmación del educador portugués Antonio Nóvoa: “Más que un lugar de adquisición de técnicas o de conocimientos, la formación de profesores es el momento-clave de la socialización y de la configuración profesional” (Nóvoa, 1992:18, *traducción de la autora*)

Los aspectos del repertorio coral, en esa disciplina, son vistos en el ciclo vivo de un grupo coral: la investigación de obras posibles, la elección de obras para un programa, la calidad de la partitura, las condiciones del grupo coral (perfil de las voces, nivel de dificultad, cuestiones de técnica vocal), el tiempo y efectivos disponibles, entre otras cosas. La preparación del ensayo, las cuestiones interpretativas, las tradiciones y adaptaciones relacionadas a las obras, todo ese estudio del repertorio, en esta disciplina, es hecho en función de los espectáculos y de los proyectos artístico-educativos de los coros. Otras cuestiones relativas al repertorio, como la manutención de obras o la renovación del repertorio, el aprendizaje del repertorio consolidado por nuevos integrantes, entre otras cuestiones prácticas, también pueden ser abordadas.

Los coros participan de presentaciones públicas, dentro y fuera de la Universidad, y de un gran festival anual promovido por el Laboratorio Coral *Comunicantus*. Muchas veces hay directores invitados y participación en proyectos especiales. Todas las actividades son conducidas por alumnos de graduación y posgrado, respetando sus distintos niveles de forma-

ción, con supervisión de los profesores, que pueden asumir actividades prácticas, cuando necesario. El plan de pasantía de cada alumno es definido en el inicio del período.

En la clase, el tiempo es direccionado a las actividades prácticas de lectura y selección del repertorio; técnicas de ensayo y dirección aplicadas al repertorio, preparación pedagógica; discusión de planeamientos y evaluaciones, temas de aprendizaje (de acuerdo con las necesidades del momento), clases especiales con los profesores, alumnos becarios, investigadores de maestría y doctorado, o directores invitados.

Las decisiones sobre el repertorio, invitaciones para conciertos, ingreso de nuevos coreutas, definición del programa de concierto, estrategias de ensayo, entre otros temas, son hechas colectivamente por todos los participantes del grupo. El proceso de decisiones es reevaluado todas las semanas, y esa evaluación es hecha por escrito, en sistema de rotación entre los participantes, discutida oralmente en clase. La percepción del grupo de que hubo una mala estrategia, por ejemplo, puede hacer con que se cambien los encaminamientos para las próximas actividades, considerando los resultados logrados. Citando una vez más a António Nóvoa:

La formación debe estimular una perspectiva crítico-reflexiva, que proporcione a los profesores los medios de un pensamiento autónomo y que facilite las dinámicas de autoformación participada. Estar en formación implica una inversión personal, un trabajo libre y creativo sobre las rutas y los proyectos propios, con vistas a la construcción de una identidad, que es también una identidad profesional. Nóvoa, 1992: 21, *traducción de la autora*.

Uno de los aspectos fundamentales de esta disciplina es el intercambio permanente de experiencias que el sistema multiseriado permite, con todos los alumnos de graduación y posgrado en un mismo horario, compartiendo y alternando funciones. El grupo forma un equipo pedagógico y adopta el concepto de evaluación formativa. Para Perrenoud:

La idea de evaluación formativa sistematiza el funcionamiento llevando al profesor a observar más metódicamente a los alumnos, a comprender mejor sus funcionamientos, de manera a ajustar de modo más sistemático e individualizado sus intervenciones pedagógicas y las situaciones didácticas que propone, todo eso con la expectativa de optimizar aprendizajes: *“la evaluación formativa es centrada, por lo tanto, esencial, directa e inmediatamente sobre la gestión de aprendizajes de los alumnos (por el profesor y por los interesados)”*. Perrenoud, 1999:28, traducción de la autora.

Durante la realización de las actividades frente a los cursos vocacionales, planeadas en conjunto, cada alumno tiene autonomía en el mínimo de interferencia de los otros participantes (lo mismo de los profesores, a menos que se tenga planeado una intervención durante las actividades). Con eso, el alumno es llevado a encontrar medios para realizar sus objetivos y proceder a una autoevaluación a partir de los resultados. Siempre hay, con esa metodología, un cierto riesgo, lo que es asumido como parte del proyecto pedagógico y parte intrínseca del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Principios pedagógicos

La definición de las finalidades de la Universidad de São Paulo está así descrita en su estatuto:

I – promover y desarrollar todas las formas de conocimiento, por medio de la enseñanza y de la investigación;

II – administrar la enseñanza superior visando a la formación de personas capacitadas al ejercicio de la investigación y del magisterio en todas las áreas del conocimiento, bien como a la calificación para las actividades profesionales.

III – extender a la sociedad los servicios indisolubles de las actividades de la enseñanza y de la investigación.

Universidade de São Paulo, 1988.

Estas finalidades hacen con que la universidad sea, igualmente: 1) escuela de formación profesional; 2) instituto de investigación; 3) espacio de creación, comprensión y transmisión de la cultura. Estos principios generales se reflejan en todas las áreas, y no es diferente en el caso del repertorio coral.

Respecto a las ramificaciones de la enseñanza del repertorio coral, pueden ser agrupadas en algunas líneas de actuación en el amplio campo de actividades del canto coral, demostrando que el campo comporta una variedad de perfiles. Para cada una de ellas, hay proyectos específicos más direccionados. Listamos las siguientes como los ámbitos más trabajados en la Universidad de São Paulo:

Canto coral en la formación musical básica: lectura musical, contacto con repertorios diversificados, práctica colectiva, relación con la dirección coral, práctica del canto, construcción técnica vocal, construcción de la percepción musical, reconocimiento de estilos.

Canto coral como especialidad artística: perfeccionamiento de cantantes (en coro y solista), formación de directores (a cappella o con instrumentos), formación de compositores con práctica coral (posibilidad de estrenos, *work-in-progress*) formación de arregladores (nuevas obras, capacidad de adaptación), proyectos multimedia/multidisciplinares.

Canto coral en la educación: formación de profesores, desarrollo de materiales educacionales, equipo pedagógico, planeamiento y evaluación de actividades educativas, desarrollo de técnicas de ensayo, trabajo con grupos.

¿Cómo trabajar en un proyecto colectivo, delante de las distintas aspiraciones de los alumnos respecto a las actividades corales?

La base del trabajo coral que se desarrolla en la USP es un pensamiento estructural y pedagógico colaborativo (participación en un trabajo colectivo) y cooperativo (operación en conjunto), basado en los principios del aprendizaje por tutoría combinada con el aprendizaje entre pares (*peer learning*). O sea, los alumnos aprenden unos con los otros, con supervisión de los profesores. Esos principios son colocados en práctica por la utilización de la metodología de “solución de problemas” como guía para el desarrollo de las actividades, siempre basados en planeamientos y evaluaciones escritas y comentadas oralmente.

La habilidad de proporcionar y aceptar *feedback* constructivamente permite que los colaboradores se beneficien de los puntos fuertes de los otros. Hay importantes fundamentos necesarios para dar soporte al aprendizaje colaborativo.

La utilización formal de autoevaluaciones y evaluaciones por pares, en un ambiente de aprendizaje colaborativo, proporciona un excelente ejemplo de apreciación que es apropiado para determinado proceso de aprendizaje. Lebler, 2013:112, *traducción de la autora*.

Aprovechamos el concepto de “equipo pedagógico” utilizado en el campo de la Educación, en que cada miembro del grupo asume una función, y también el concepto de “gestión participativa”, en que el propio grupo es responsable por las decisiones tanto pedagógicas como operacionales.

Ese equipo no tiene funciones fijas, sino la posición de los dos profesores, que son los docentes responsables y supervisores de la pasantía.

Este intercambio de experiencias entre alumnos de los diversos niveles de formación también es parte del proyecto pedagógico, que se fundamenta en un aprendizaje a partir del método simultáneo, y no seriado. O sea,

independientemente de disciplinas sucesivas y seriadas, hay un conjunto de disciplinas en las cuales la secuencia I, II, III, significa más tiempo de experiencia, realizado simultáneamente por alumnos de los diferentes niveles. En las “Prácticas Multidisciplinares”, ofrecidas hasta el módulo X, un alumno interesado prioritariamente en canto coral puede obtener créditos disciplinares a lo largo de su formación. En las prácticas corales (que forman el Coral de la Escuela de Comunicaciones y Artes), también hay el sistema multiseriado. El alumno realiza su aprendizaje a partir de los desafíos individuales a enfrentar, como parte de un trabajo colectivo.

Investigación en Repertorio Coral

En la Universidad de São Paulo, la investigación es organizada a partir de un Pro-Rectorado de Investigación, con ramificaciones en las distintas escuelas e institutos. Es a partir de las comisiones de investigación de cada escuela que son organizados los programas de Iniciación Científica (para alumnos de graduación), como forma de incentivarlos a los primeros pasos de una posible carrera académica y como preparación para los estudios de posgrado. Un significativo simposio internacional es organizado todos los años (Simposio Internacional de Iniciación Científica y Tecnológica de USP - Siicusp).

Algunos de los temas abordados recientemente bajo mi orientación incluyen las obras y el pensamiento de compositores y directores brasileños como Lindembergue Cardoso y Carlos Alberto Pinto Fonseca; procesos de composición colectiva a partir de la canción brasileña; aspectos estilísticos e interpretativos en canciones corales de Francis Poulenc.

Tenemos también un Programa de Posgrado (Magíster y Doctorado), y las temáticas de Repertorio Coral están presentes tanto en la carrera de Musicología como de Procesos de Creación Musical (en la línea de investigación de Cuestiones Interpretativas). Entre las temáticas bajo mi orientación están aspectos de obras de compositores brasileños (Lindembergue Cardoso, Henrique Oswald); estudio del arreglista coral y

de su formación; aspectos corales en conjuntos más amplios de música vocal (*modinha*, música *caipira*); trayectorias profesionales de músicos inmigrantes europeos y repertorios practicados; las prácticas corales de la música antigua y la música contemporánea en la década de 1970, repertorio y prácticas para corales de tercera edad, entre otros.

Existe además un programa de Pos-doctorado, abierto para proyectos relacionados al repertorio coral (aún no desarrollado).

La investigación sobre repertorio coral integra un grupo de investigación que es activo desde 2012, Grupo de Estudios e Investigaciones Multidisciplinarias en las Artes del Canto - GEPEMAC, certificado por el Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq). El grupo es formado por docentes del área vocal, alumnos de posgrado y de graduación con proyectos de iniciación científica. Son organizadas conferencias, mesas-redondas, simposios, workshops. Hay un incentivo a la participación en congresos y simposios, publicación de artículos y proyectos de publicación propia en andamio. Sobre todo, existe gran intercambio de metodologías, abordajes, discusiones teóricas y relaciones entre los proyectos individuales y las actividades prácticas colectivas.

Proyectos de cooperación académica han sido desarrollados con distintas instituciones y docentes, entre ellos el de mayor complejidad y duración, con la Universidad de Cambridge (Reino Unido), bajo la coordinación de John Rink. La perspectiva transcultural del proyecto ha traído grandes contribuciones para la discusión de la comprensión y interpretación de repertorios de otras culturas, la importancia de las fuentes de información y el rol de los especialistas en la cooperación académica (Webber, Rink, Ramos, Igayara, James, 2014).

Entre los profesionales invitados que actuaron en el área coral, con impacto en la formación de los alumnos e investigadores, específicamente en cuestiones relacionadas a la ampliación del repertorio coral, estuvieron Mary Goetze (EUA), Carmen Tellez (EUA), Lilla Gábor (Hungria), Geoffrey Webber (Reino Unido), Fokko Oldenhuis (Holanda), Philip

Ammelung (Alemania), Jean Kleeb (Alemania). De Argentina, tuvimos la colaboración de Cristina Gallo (Universidad Nacional de Villa María) y María Elina Mayorga (Universidad Católica de Cuyo).

Todo eso se inserta en una cultura de colaboración internacional donde el repertorio coral adquiere un rol fundamental, como medio de diálogo transcultural, apertura a lo desconocido, valorización de la cultura coral de una forma amplia y renovadora.

Como docente, también tenemos nuestros propios proyectos de investigación. Después de un proyecto sobre “La canción coral brasileña”, donde fueron localizadas más de 40 publicaciones de compilaciones corales, analizadas en distintos artículos (Igayara, 2009). Desde 2015 mi proyecto de investigación es sobre la presencia del repertorio coral en la universidad: “El repertorio coral en la universidad: investigación, enseñanza, cuestiones interpretativas y prácticas relacionadas”.

Las reflexiones planteadas en este artículo son directamente relacionadas a este proyecto, especialmente a uno de sus aspectos, que es profundizar las metodologías y el aporte teórico, en el marco del análisis cualitativo. Higgs e Cherry han discutido el paradigma cualitativo en la investigación, destacando los siguientes aspectos:

El paradigma cualitativo asume que:

- Hay múltiples realidades construidas (o sea, personas distintas tienen distintas percepciones de la realidad a partir de sus atribuciones de significado para eventos, significados que son parte del evento, y no apartadas de él).
- El proceso de investigación cambia tanto el investigador como el sujeto/participante (o sea, estos actores son interdependientes, en contraste con la independencia atribuida a la investigación y al investigador en la investigación cuantitativa)

- El conocimiento es dependiente tanto del contexto como del tiempo. En cuanto la investigación cuantitativa busca generalizaciones y verdades universales, la investigación cualitativa busca una comprensión profunda de lo particular (Domholdt, 1993)³
- Es más útil describir e interpretar eventos que controlarlos (como en la investigación cuantitativa) para establecer causa y efecto.
- Investigación es “límite de valor”. Valores aparecen, por ejemplo, en cómo las cuestiones son formuladas y como los resultados son interpretados.

Higgs y Cherry, 2019: 5-6, *traducción de la autora*

El repertorio coral como espacio de investigación mostrase un largo territorio. Desde el abordaje analítico musical hasta las iniciativas que abordan el ensayo como espacio de experimentación, el repertorio puede constituirse en foco principal o en elemento complementario, con innúmeras aperturas temáticas y metodológicas.

El repertorio coral en proyectos de Cultura y Extensión Universitaria

De acuerdo con la Comisión de Cultura y Extensión Universitaria de USP, hay un amplio conjunto de actividades caracterizadas como producción en Cultura y Extensión. De todas ellas, la “divulgación artística y cultural” es la que mejor define las actividades relacionadas al repertorio coral y a su enseñanza. Producción de audios y videos; edición de partituras; presentaciones musicales en conciertos corales o juntamente con orquestas, solistas, músicos instrumentales; promoción, organización y contribución en eventos científicos, técnicos, culturales y artísticos; con-

³ Domholdt, E. (1993). *Physical therapy research: Principles and applications*. Philadelphia: W. B. Saunders.

tribuciones en conferencias, seminarios, simposios, encuentros, talleres, reuniones y congresos. En todas esas actividades, descritas en los documentos oficiales de la universidad, el Repertorio Coral ha sido abordado en algunos proyectos específicos, que destacamos abajo:

“Coral de la Tercera Edad de USP”, en funcionamiento desde 1997, ofreciendo práctica coral para la comunidad de adultos mayores de 60 años, con equipo de alumnos de graduación y posgrado y constante discusión sobre el repertorio (entre otros temas) y los intercambios generacionales;

“Coral Escuela Comunicantus”, en funcionamiento desde 2001, ofreciendo práctica coral para adultos, con equipo de alumnos de graduación y posgrado y constante discusión sobre el repertorio para coros vocacionales, responsable pelo estreno de diversas composiciones y arreglos especialmente escritos para el grupo;

“Coral Oficina Comunicantus” (Taller Coral Comunicantus), que entre 2008 y 2009 creó un grupo de iniciantes y incentivó a los alumnos de dirección a reflejar sobre la creación de coros con integrantes sin formación musical previa y las dificultades en elegir repertorio adecuado;

“Proyecto Comunicantus” (2001-2004) que, con una subvención externa por la Fundación Vitae proporcionó un entrenamiento de directores corales graduados, con horario específico para la discusión y ampliación del repertorio coral de los alumnos;

“Festival Coral Comunicantus” que, desde 2001, reúne en uno o más encuentros los coros del Laboratorio Coral Comunicantus y siempre que posible, coros invitados. La idea de “encuentro coral”, o “muestra coral”, adoptada internacionalmente, permite una gran ampliación del universo de repertorio de los participantes y un contacto con formaciones diversas y sus respectivos repertorios, elecciones interpretativas de los directores, opciones estilísticas, entre otros aspectos.

“Programa Canto Coral” (2005-2009), en la Radio Universidad de São Paulo, con radiodifusión semanal y acceso por internet, destinado al pú-

blico oyente en general, pero con gran audiencia de coreutas y directores corales y objetivo de divulgación del amplio repertorio coral de todas las épocas, además de grabaciones recientes;

“Cuadernos de Repertorio Coral Comunicantus” (2005-2009), que se dedicaron a producir partituras corales, muchas de ellas con repertorio inédito de composiciones y arreglos de alumnos;

“Fórum de edición de partituras corales”, desde 2017, destinado a desarrollar el interés por los criterios editoriales y la confección de partituras, buscando poner en contacto los alumnos becarios con los softwares de editoración electrónica, en diálogo con compositores, arregladores y musicólogos sobre sus necesidades y intereses específicos.

Las actividades de cultura y extensión mencionadas están muchas veces interconectadas a proyectos de investigación, a partir de metodologías de investigación-acción, observación participativa, investigación basada en las artes, entre otras. Eso explicita las ideas presentadas en este artículo, sobre la integración entre los dominios de la enseñanza, investigación y extensión.

La idea de “coral escuela”, por ejemplo, que integra los objetivos artísticos y educativos, fue desarrollada por el coordinador del laboratorio coral y analizada en su tese de libre-docencia. Es un ejemplo de cómo los ámbitos del aprendizaje y de la práctica artística son vistos como indisociables:

El concepto de CORAL ESCUELA, pensado como un espacio donde la formación y *performance* ocurren indisolublemente asociadas, donde toda la acción es educativa; donde la calidad artística es objetivo primero, pero es también objetivo educativo; donde las clases no son un espacio apartado del aprendizaje y entrenamiento musicales; donde los ensayos son clases; donde presentaciones son clases; donde las clases se confunden en profundidad con la actividad artística

en cuanto tal. Ramos, 2013: 18, *apuntes del autor, traducción de la autora.*

La actividad artística es el punto de partida y de llegada en un curso de música. A lo largo del tiempo, en el Laboratorio Coral los proyectos se han diversificado, como oportunidad de vivencia amplia del canto coral, en una estructura que comporta tanto actividades disciplinarias como los coros de extensión. Entre los coros vinculados a disciplinas están el Coral de la ECA-USP, con más de 100 integrantes, formado por estudiantes de primer y segundo años y abierto a la participación de estudiantes en carreras no musicales con formación musical anterior, el Coral de la Clase de Dirección Coral y el Coral Universitario Comunicantus (este último vinculado a la disciplina Prácticas Multidisciplinarias en Canto Coral).

Son coros de extensión, abiertos a la comunidad, el Coral de la Tercera Edad de USP y Coral Escuela Comunicantus. El laboratorio abriga también grupos formados a partir de proyectos de investigación, como el reciente Madrigal Comunicantus.⁴ Algunos grupos corales hicieron parte del laboratorio, pero fueron desactivados, como el Taller Coral Comunicantus (Coral Oficina Comunicantus) o el Studio Coral - Voces femeninas (que estuvo vinculado al laboratorio coral en sus últimos años de existencia). Estas experiencias han sido documentadas y hacen parte de la historia de las prácticas corales en la universidad, traídas muchas veces como ejemplo en las actividades actuales.

La estructura del laboratorio coral es maleable, adaptable a los desafíos del momento y el repertorio coral es parte intrínseca del área como un todo, lo que plantea muchas ideas en construcción continua y colaborativa.

Consideraciones finales

Como conclusión, veo que el rol de la Universidad no es solo de canonización y valorización del repertorio consagrado, sea nacional o interna-

⁴Vinculado al proyecto de Doctorado de MunirSabag, orientado por Marco Antonio da Silva Ramos.

cional, sino también de invención. Los repertorios son construcciones socioculturales y, como tal, sufren valorizaciones y desvalorizaciones constantes, lo que es también objeto de reflexión. La atención a los procesos de hibridación, resignificación, (re)creación, apropiación, circulización son fascinantes aspectos para quienes se interesan en discutir lo que cantamos y escuchamos, lo que estudiamos y lo que presentamos a la audiencia. En términos investigativos, el paradigma cualitativo propicia nuevas consideraciones y posibilidades en las artes y en la música en especial, con su énfasis en la comprensión profunda del particular y sus metodologías de inserción de los actores en los procesos educativos y artísticos. La práctica artística, en un ambiente de enseñanza-aprendizaje universitario, plantea desafíos y también modelos que los alumnos envueltos podrán desarrollar y perfeccionar en sus trayectorias profesionales.

Referencias

Higgs, Joy, Cherry, Nita. (2009). *Doing Qualitative Research on Practice*. En: Higgs, Horsfall, Grade. *Writing Qualitative Research on Practice*. Rotterdam, Sense Publishing, pp. 3-12.

Igayara, Susana Cecilia. (2009). As Coletâneas de Canções Brasileiras (1907-1967) na história do livro e da leitura. En: *Anais do II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial (Lihed)*. Niteroi, Universidade Federal Fluminense.

Lebler, Don. (2013). Using formal self- and peer-assessment as a proactive tool in building a collaborative learning environment: theory into practice in a popular music programme. En: Gaunt, Helena; Westerlund, Heidi (ed). *Collaborative learning in higher music education*. London & Helsinki, Ashgate Publishing Limited.

Nóvoa, António, (coord). (1992). Formação de professores e profissão docente. En: *Os professores e a sua formação*. Lisboa: Dom Quixote, pp. 13-33

Perrenoud, Phillipe. (1998). *Avaliação: da excelência à regularização das aprendizagens: entre duas lógicas*. Porto Alegre, Artmed.

Ramos, Marco Antonio da Silva. (2013). *O Ensino da Regência Coral*. Tese de Livre-Docência. São Paulo, Universidade de São Paulo.

Rutter, John. Foreword. (2012). En: Quadros, André de (ed). *The Cambridge Companion to Choral Music*. Cambridge University Press.

Universidade de São Paulo. (1988). *Estatuto*. São Paulo.

Webber, G., Rink, J., Ramos, M. A. S., Igayara, S., James, M. Cross-cultural perspectives on the creative development of choirs and choral conductors. (2014) En: Pestana, M. R., Marinho, H. (ed). *Music and shared imaginaries: nationalisms, community and choral singing*. Proceedings. Lisboa, Edições Ex-libris.

Un acercamiento a los modos de producción vocal en la música popular

Machuca Téllez, Danie*
Valles, Mónica

* Músico y Licenciado en Educación Musical de la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Alumno de posgrado de la Especialización en Lenguajes Artísticos y Becario de Doctorado en la misma institución. De 2015 a 2017 participó como ayudante en la cátedra Educación Vocal dirigida por la Prof. María Verónica Benassi. Realiza tareas de investigación sobre la voz en el Laboratorio para el estudio de la experiencia musical. Integra el proyecto PPID/Bo10 - “Improvisación y oralidad en la música popular. Hacia una definición de los aspectos corporeizados, fenomenológicos y gramaticales de la performance como ontología de la acción.” dirigido por el Dr. Joaquín Blas Pérez. Se ha dedicado a estudiar de manera autodidacta la voz cantada y los modos de producción vocal en los diferentes estilos de la música popular. Desde 2016 desarrolla el proyecto independiente “Espacio de Desarrollo Vocal Para el Canto Canere”.

Resumen

El canto, en el ámbito académico en particular, comprende enfoques predominantes en la enseñanza que se centran en las características del canto lírico-coral, considerando que ello es suficiente para el abordaje de cualquier estilo de música. Sin embargo, los diversos modos de producción vocal nos permiten dar cuenta de las múltiples formas que adopta la voz cantada según los estilos musicales. En el marco de una beca de investigación, hemos propuesto estudiar los modos de producción vocal que tienen lugar en el estilo Zamba en la ciudad de La Plata, Argentina.

Este trabajo presenta el avance preliminar de dicha investigación que se encuentra en desarrollo y que intenta problematizar y encontrar alternativas que contribuyan en la pedagogía vocal de la música popular. En este sentido, hemos avanzado en las cuestiones vinculadas con la definición de “Música Popular, la revisión de la categoría “Registro” y, las distintas posiciones que adquiere la laringe en la práctica del canto. Esta última nos resultan de gran interés para su estudio; en particular, la cercanía que supone su comprensión y utilización en estilos referidos con las músicas populares. Actualmente nos encontramos esclareciendo algunos conceptos del canto en los cuales parece haber alguna ambigüedad.

Palabras Clave: Música popular, Voz, Pedagogía

El tratamiento de la voz para el canto tiene múltiples formas en las cuales puede ser abordado y entendido. A través del tiempo se han desarrollado maneras diferenciadas para comprender su funcionamiento, desarrollo y mantención durante la práctica, que además de ser muy variada, comprende múltiples dimensiones.

Los avances en el canto se han generado principalmente en el marco de la tradición euro-occidental, misma perenne, conservadora e inmutable a gran parte de las formas y prácticas musicales distintas a su tradición. Esto no significa que sea algo negativo, sino que aquellas prácticas significativamente diferentes –las cuales suelen nombrarse como “populares”– se enmarcan en ámbitos e identidades singulares, poniendo en evidencia modos particulares del hacer, mismos que se distancian del modelo euro-occidental y que requieren análisis particulares.

Justamente, la voz puesta al servicio del canto, se comprende hoy en día en términos de *técnica vocal*. Esta, abarca el funcionamiento, desarrollo muscular, salud, interpretación y vinculación directa con el canto, entendiéndose que una “buena” técnica vocal permite cantar variadas músicas

sin mayor dificultad. Siempre partiendo del canto lírico-coral hacia las prácticas vocales de otras músicas, nunca en sentido contrario. Sin embargo, la heterogeneidad que nos proponen estas músicas populares, nos permiten dar cuenta que la universalidad de la técnica vocal es inexistente ante la variedad de músicas y maneras de abordarla en la práctica. Yendo un poco más allá, los modos particulares en los que se desenvuelve la música en las macro y micro culturas, es un claro ejemplo de que “una” única técnica no es un modelo que pueda sustentarse hoy en día.

Tradicionalmente las técnicas desarrolladas para la voz cantada, han estado inmersas en un imperativo asociado a la estética de la música europea de tradición académica, limitando la comprensión de otras formas de producción vocal y considerando a las expresiones emergentes, como formas menos evolucionadas de la práctica en la academia. Cintia Coria y Malvina Gutiérrez docentes y cantantes en la carrera de Música Popular de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP comentan:

[...] en la historia de la técnica vocal surge a priori un preconcepto que ha considerado a la música académica como una expresión estética elevada y a la música popular como una expresión menor. [...] Así mismo ha existido el preconcepto de considerar a la técnica del canto lírico como la única herramienta válida, que una vez dominada permite abordar cualquier tipo de repertorio. (2012, p.1)

En paralelo, los análisis de la voz en las músicas populares se enmarcan –por lo general- en un paradigma vinculado estrictamente a una cuestión de higiene vocal que se distancia de la práctica artística y el contexto en el cual se desarrolla. A partir de dicha premisa, se sustenta la superioridad de la música vocal académica por sobre las músicas populares. Un ejemplo que podemos citar se encuentra en una investigación realizada por Meireles y Cavalcante (2015), en ella sostienen que algunos estilos musicales como el Rock, arrojan tensiones vocales que se presentan de manera leve y moderada. Pero tales tensiones musculares no parecen ser afectadas por la técnica que se utiliza, y dichas emisiones tensas pueden

mostrar una “laringoscopia normal”. Por otro lado, la fonoaudióloga y música Soledad Sacheri comenta: *“la estética del canto popular es sin duda muy diferente a la del canto clásico. Los ideales estéticos que persigue el cantante lírico en cuanto a calidad tímbrica, a fraseo, a interpretación, se encuentran muy lejos de la realidad del canto popular.”* (2012, p.206).

En el marco de una beca de investigación, hemos propuesto estudiar los modos de producción vocal que tienen lugar en el estilo Zamba en la ciudad de La Plata, Argentina. Este trabajo presenta el avance preliminar de dicha investigación que se encuentra en desarrollo y que intenta problematizar y encontrar alternativas que contribuyan en la pedagogía vocal de la música popular. En este sentido, hemos avanzado en las cuestiones vinculadas con la definición de “Música Popular”, la revisión de la categoría “Registro” y, las distintas posiciones que adquiere la laringe en la práctica del canto nos resultan de gran interés para su estudio, en particular, la cercanía que supone su comprensión y utilización en estilos referidos con las músicas populares. Actualmente y con miras a la realización de una serie de encuestas a profesores de canto, nos encontramos abocados a esclarecer conceptos sobre los que parece haber alguna ambigüedad, tales como “técnica/s vocal/s”, “técnica/s de canto” y “modos de producción vocal”. Los planteamientos hasta aquí desarrollados, han sido el resultado de reflexiones a partir de nuestra experiencia como músicos, cantantes, investigadores y docentes y se enmarcan en una concepción de la práctica musical vinculada con la propiocepción, la percepción, la corporeidad y la intersubjetividad.

¿Cuáles son las Músicas Populares?

Como ha sido de nuestro interés la investigación de la voz cantada, particularmente en las denominadas músicas populares, quisimos encontrar una manera de referirnos a ellas entendiendo su significado y alcance, así como el lugar desde el cual posicionarnos e investigarla. En este proceso, realizamos una revisión de las definiciones del concepto música popular, así como el rastreo contextual en el cual se empieza a gestar y los diversos

cambios que tuvo hasta el siglo XXI. En esa revisión pudimos dar cuenta del basto trabajo que se ha realizado sobre el tema, así como las ambigüedades que quedan al definir de manera concreta a qué le denominamos músicas populares. A su vez, pudimos observar desde el inicio de las lecturas, un vacío metodológico a partir del cual se analizan las músicas en general desde un modelo generalizado. Pareciera que la única manera de comprender la música, fuese a partir de la comparación con las músicas académicas y sus modos –únicos– de construcción. A continuación, haremos un *racconto* de dicho trabajo titulado “*Consideraciones en torno a la categoría música popular*” (Machuca, Valles y Pérez, 2018).

A diferencia de las músicas de tradición académica, las músicas populares no han podido –en el transcurso del tiempo– ser atendidas de un modo apropiado. Siempre a una distancia considerable de otras músicas, esta ha sido relegada al último lugar, sin hablar de lo que hay dentro de dicha categoría que tiene otras complejidades y problemáticas. En este sentido, entender las diferentes músicas que pueden existir requiere de un trabajo sumamente respetuoso con los procesos, acciones, identidades, prácticas y contextos en que se desarrollan. Los espacios académicos en los cuales se generaron algunas músicas (cultura, seria, clásica, etc.), han determinado el a priori de toda práctica musical, primando por encima de cualquier otra, aquella exportada por la academia. ¿el resultado de esto? Un sin número de músicas excluidas de la escena, criticadas por sus formas de producción y excluidas de los ámbitos habitué socioculturales e investigativos.

En la Europa del siglo XVIII, una distinción entre música Culta y Folclórica se hace presente, esta última en relación con la población de la zona rural en comparación con la aristocracia. La música folclórica de ese momento, era denominada también como popular (Bartók, 1979). A mediados del siglo XIX y con la variedad de músicas emergiendo constantemente en occidente, surge una categorización distinta a la conocida hasta el momento en la cual, la música folclórica y popular, eran utilizadas como sinónimos. Ahora, la música popular se desprendía y conformaba como una categoría independiente. De esta manera, se establecen tres

categorías hasta hoy utilizadas que distinguen entre: Música *Culta* para referir a aquella compuesta y escrita en partitura para su posterior ejecución, a la que se le reconocían atributos de calidad, describiéndola como docta o erudita; la música *Tradicional*, folclórica, étnica, rural y/o nacional de transmisión oral; y la música *Popular* para describir las nuevas prácticas urbanas, bailables, de consumo comercial a las que se consideraban simples o banales en comparación con la música culta y tradicional, solo por nombrar algunas características.

Esta categorización no solo estaba referida a la ubicación geográfica y la condición socioeconómica, sino que se establecía a partir de criterios de procedencia, complejidad estructural, nivel sociocultural, económico y político, así como posteriormente se anclaría a estos criterios, la producción, el consumo y la recepción. Indudablemente, la definición de estas categorías fue haciéndose cada vez más compleja con el paso del tiempo, en gran parte por el alcance de las músicas a nivel mundial, la búsqueda de nuevas herramientas instrumentales y sonoras que permitieran crear músicas diferentes, así como el desarrollo tecnológico que impacto en la concepción del hacer musical. Todas y cada una de ellas han impactado fuertemente en la definición de tales categorías. No obstante, es en la práctica musical donde se han generado distanciamientos y diferencias significativas, mismas que han comprometido el hacer, aprender y enseñar, a tal punto de estandarizar el modo en el que se piensa la música.

Durante la revisión del concepto pudimos extraer –de manera muy general–, tres lineamientos a partir de los cuales se vincula y define el concepto de música popular, estos son: (i) Juicios valorativos, lingüísticos (textuales u orales), estéticos y sociales, (ii) reproductibilidad, industria y distribución en medios de comunicación, y (iii) creación, producción y relación con la tecnología. Cada uno de estos lineamientos se ha convertido en una manera de definir y pensar a las músicas populares, además de compararlas entre sí en el intento de construir una definición cerrada de la categoría. Por supuesto, definir la música –como un todo– a partir de lo que es o lo que puede ser o no, resulta sumamente complicado por no decir imposible. En el instante en que nos proponemos interrogar

cada lineamiento que supone una definición acabada de lo que es la música popular, damos cuenta de los vacíos que hay al definir la práctica de una infinidad de músicas sin un procedimiento justo con cada una de ellas; más aún cuando la categoría “Popular”, parte de una base con un supuesto de inferioridad con respecto a las demás.

Nos encontramos frente a un panorama, que a pesar de que ha evidenciado cambios en su manera de ver a las músicas populares, sigue estando bajo una mirada comparativa de dichas músicas con la academia. La incansable búsqueda por definirse de una única manera, ha producido una práctica distante entre las músicas y una confrontación entre quienes, con mucho esfuerzo, dan significado al sonido.

Algunos autores como John Blacking, Philip Tagg y Richar Middleton han hecho algunas propuestas a lo largo de las cambiantes definiciones de la música. Sus propuestas, dan cuenta de la realidad de la práctica musical, y lo que es más importante, el proceso sociocultural que han atravesado las músicas y sus creadores para ser conocidas. Philip Tagg por ejemplo expresaba para la revista *Brecha* en el año 2004, que el término música popular fue acuñado debido a que “[...] *hay un montón de prácticas musicales excluidas de las instituciones de educación musical. Hay que llamarlas de algún modo. [...] es solo música, como cualquier otra.*” (De Alencar Pinto, p. 26). Middleton por su parte, comenta en una entrevista que la música popular como categoría absoluta no existe, lo que en su momento podía definirse como folklor, música clásica o popular estaba más claro, ahora todo es popular (Fouces y Martínez, 2007). Por último, el antropólogo y etnomusicólogo John Blacking (1981) concluía en una publicación realizada para la revista *popular music*, que las categorías de la música deberían diluirse en pos del entendimiento de la música en todos sus aspectos, tanto estructurales como socioculturales, y la deconstrucción de la idea de elitismo.

Siguiendo la línea de Blacking, consideramos que la música no puede circunscribirse a una lógica homogénea, que suponga la incorporación de cada música emergente a una de tres categorías estándar. Pensar, analizar y entender música como idea macro, debe contemplar la hetero-

geneidad de la misma, sus características representativas y prototípicas que pueden ser relacionables, pero que se construyen en una singularidad que las identifica como únicas, ya sea por su contexto, práctica, geografía, estructura, hasta el rol que cumplen dentro de una cultura determinada. La caracterización de una música no supone una delimitación taxativa, ni la homogeneización por su parentesco con otra, así tampoco, una jerarquización valorativa, social, cultural o económica. Entender que la música se construye en marcos, identidades, geografías, contextos y fenómenos diferentes, pero ninguna deja la base prima que permite identificarla como música, nos permite estudiarla enmarcada en esas particularidades que la hacen única.

Las prácticas, los lenguajes –textuales, orales y digitales-, las instrumentaciones, las formas de composición, etc., nos han llevado a pensar que sea cual sea la música, esta contiene rasgos heredados del pasado y quizás del presente. No obstante, la resultante musical, musicar y sonora es quien deja ver lo distinto que suena todo. En este sentido, los análisis que hagamos de la música deben contemplar la construcción de herramientas metodológicas pertinentes para cada caso que así lo requiera, esto con miras a la construcción de “[...] una epistemología [...], basada en la praxis antes que en la obra, en el sonido y el ritmo antes que en la armonía, y en las ocasiones y significaciones sociales antes que en la autonomía estética.” (Eckmeyer, 2018, p.9). La responsabilidad que tenemos en la docencia, investigación, y especialmente en nuestras prácticas musicales –más allá de nuestros juicios personales–, son de suma importancia en la deconstrucción de modelos a partir de los cuales se define prescriptivamente la música, no con el ánimo de empezar de cero o deshacer por completo aquello heredado, sino para construir a partir de eso que ya tenemos y conocemos.

El a priori del canto en músicas no académicas

Así como la música se ha visto dividida por distintas características, bien sean estructurales, formales, sociales, culturales, económicas, estéticas, etc., el canto se ha formalizado en una esfera que supone determinados modos para llegar a la acción como tal. Tales procesos han germinado de la tradición euro-occidental que, como imperativo en la formación musical, ha permeado todo tipo de escenarios de la práctica musical, muchas veces irrumpiendo y desconociendo la naturalidad la misma.

La búsqueda por universalizar determinados conceptos y prácticas en el hacer musical, ha puesto en evidencia la homogeneidad con la que se han tratado las músicas. A su vez, las pedagogías se han propuesto desarrollar metodologías para abordar las variadas músicas en un intento por aproximarse al sonido estéticamente aceptado por las culturas dominantes. Como consecuencia, la práctica tanto musical como docente, se ha convertido en un círculo que rara vez da cuenta de cambios significativos y, en el cual el abordaje del canto para todas las músicas se reduce a una buena “técnica vocal”. Esto, heredado del modo de producción vocal que se utiliza en el canto lírico y coral. Tratados de canto como *Nuove Musique* (1602) Giulio Caccini (1550 – 1618) o *El Arte del Canto* (1840) Manuel García (1775 – 1832), son algunos modelos que aún persisten en la escena pedagógica. Por otro lado, encontramos una propuesta que se vincula desde el inicio con el cuerpo. Tensiones, respiración, psicología, voz hablada, etc., son algunas de las características que se pueden hallar en dicha alternativa. Autores como Moshe Feldenkrais en *Autoconciencia del movimiento* (1985), Seth Rigg en *Speech Level Singing* (1992), Eugene Rabine con *Educación Funcional de la Voz* (2011) y Renata Parussel en *Querido maestro, querido alumno* (1999) son ejemplos que podemos encontrar en la práctica habitual docente que aborda el canto desde otra perspectiva.

Sin embargo, tanto la técnica vocal como los métodos alternativos corporales y hablados que se utilizan en la enseñanza del canto, son métodos que plantean una idea unívoca del proceso, en la cual, aprender un método determinado es el camino para hacer frente a cualquier estilo musical.

El canto se convierte de alguna manera, en una actividad aislada completamente del escenario de práctica, un instrumento material al cual deben aplicarse determinados procesos para que, al momento de ser utilizado, responda perfectamente sea cual sea la propuesta.

En un artículo presentado para las 3° Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, pusimos en discusión dos categorías que suelen ser utilizadas en el canto como análogas, mismas que son trabajadas desde la técnica vocal de manera muy particular. Nos referimos a las categorías *Registro de Cabeza* y *Registro de Falsete*. Dos conceptos que, tanto en la teoría como en la práctica, se suelen usar con un supuesto que vincula la condición sexual del/la cantante.

Partimos en dicho artículo de la definición de registro que plantean Co-beta, Nuñez y Fernández (2013). En esta dicen que el registro es una sucesión de sonidos del más grave al más agudo en la extensión total de la voz, esto realizado por un mismo proceso mecánico. A partir de ello, entendemos que todo tipo de segmentación de la extensión de la voz, constituye subcategorías de la misma.

Varios autores como Manuel García (1840), Husson (1962), Jorge Perelló (1981), entre otros, han intentado delimitar de alguna manera los lugares en los cuales inicia y terminada cada registro. Sin diferencias significativas, lo relevante es la relación que tienen los conceptos con la voz en el hombre, mujer y niño. La correspondencia que se hace del registro de falsete y cabeza con cada uno de ellos, en síntesis, plantea que los dos registros se encuentran presentes en las voces masculinas y femeninas durante la niñez; al crecer, el hombre pierde la voz de cabeza y su falsete permanece. En las voces femeninas, tanto el falsete como el registro de cabeza se considerados como análogos.

En la revisión de los conceptos, encontramos diferencias sustanciales que daban cuenta que los registros falsete y cabeza, contienen características diferenciadas tanto perceptuales como fisiológicas. En estudios

realizados a hombres y mujeres sobre el tema, se observó que el falsete se encuentra presente en la voz masculina y femenina al igual que el registro de cabeza que, en el caso de la voz masculina, requiere un trabajo adicional al no ser habitual. (Tiago Lima Bicalho Cruz, 2006; Martins Dos Santos, 2010; Murry, Xu e Woodson, 1998). Justamente, la enseñanza del canto basada en la tradición euro-occidental, los estilos lirico-coral y la técnica vocal como base del canto, permiten preguntarnos ¿la voz masculina pierde el registro de cabeza en la muda de la voz o, es producto de la educación vocal que delimita la extensión que puede tener? En el caso de las músicas populares, es evidente que el modo en el que se desarrolla y trabaja la voz es muy distinto al canto lirico-coral. La aplicación de los modos de producción vocal de dicho canto, son pertinentes para este. Su historia y forma compositiva, hacen que el abordaje sea funcional con estas herramientas. A pesar de ello, se han estandarizado dichos abordajes para todo tipo de músicas, sin comprender el entramado contextual y práctico que contienen.

Todas las músicas han demostrado certeramente que la heterogeneidad y singularidad son un rasgo identitario. Aún con características similares que puedan existir, cada una construye en su hacer nuevas y variadas formas de producción, mismas que muestran la maleabilidad que tiene la voz del ser humano para una actividad como lo es el canto. Si bien, las voces masculinas como femeninas tienen particularidades que las diferencian, es evidente que el accionar de los docentes de canto, sus metodologías y concepciones pedagógicas respecto al tema, tienen un impacto que delimita las posibilidades que tiene un aprendiz. De este modo, consideramos que el uso consiente de los conceptos en el canto, atendiendo a sus características particulares, permitiría el apropiado desarrollo de la voz cantada, comprometiendo positivamente la extensión vocal de los/las cantantes. Por otro lado, la voz humana se desarrolla no circunscripta a un modelo estilístico predeterminado. Sostenemos que cualquier persona puede desarrollar todos los registros con un entrenamiento sostenido. (Machuca y Pérez, 2017).

Una alternativa pedagógica

En la enseñanza e investigación del canto, podemos observar dos corrientes muy marcadas que atienden la voz desde dos perspectivas distintas. Una de ellas es aquella que parte de la fonoaudiología hacia la técnica vocal. En esta, la técnica cumple un rol fundamental para desarrollar la voz, dando las herramientas suficientes para emitir sonidos sin ninguna lesión. Esta corriente entiende el aparato vocal y la voz desde una mirada anatomofisiológica, mostrando los límites, tensiones y patologías que se ven comprometidas sin un buen trabajo vocal. Sus estudios están vinculados con los/las cantantes del estilo lírico-coral, al que consideran saludable, de allí que se use como modelo en el aprendizaje del canto de todas músicas. Por el otro lado, tenemos una corriente ligada estrechamente al cuerpo. En ella, el desarrollo de la voz se fundamenta principalmente en la relajación, respiración, aspectos psicológicos, kinestésicos y el uso de la voz desde la naturalidad del habla. Sus investigaciones están ligadas a los contextos en los que se desarrolla la práctica musical, intentando extraer la mayor cantidad de características corporales que tiene la práctica para poder ser enseñadas con técnicas asociadas al cuerpo.

Estas corrientes han marcado hoy en día, el modelo de cómo se debe enseñar y aprender a cantar. En cualquiera de los dos casos, hay cuestiones que han quedado aisladas en la búsqueda por tener el manual perfecto para el canto.

Una de las cosas que se han investigado y que consideramos no ha tenido mayor incidencia en el campo pedagógico vocal, es el movimiento de la laringe, más específicamente, las posiciones que adquiere la misma en pos de determinado sonido y estilo. Por supuesto, se han realizado investigaciones respecto al tema desde hace mucho tiempo. No obstante, los resultados en su gran mayoría, asocian determinados movimientos con una posible patología o con tensiones que pueden lastimar la laringe y por consiguiente la voz. La corriente anatomofisiológica es quien ha tenido un papel relevante en estas investigaciones. Según ellos, la laringe debe mantenerse en una posición baja durante la producción de sonido; las altas intensida-

des no pueden traer aparejado una tensión muscular en el aparato vocal ni mucho menos, sobreesfuerzo para lograr determinado sonido. A su vez, los movimientos altos que produce la laringe en los estilos no lírico-corales, no son recomendados debido a la exigencia y tensión que produce durante el canto. (Shipp, 1987; Shipp, Guinn, Sundberg y Titze, 1987; Thomasson, 2003; Andrade, 2012; Drahan, 2013).

Por otra parte, una investigación sobre el movimiento laríngeo realizada por el comunicólogo Pertti Hurme y el terapeuta del habla Aatto Sonninen (1995) concluyo que, los movimientos que se producen con la laringe alta, pueden ser realizados siempre que las fuerzas que se producen en los pliegues vocales, se mantengan equilibradas. Esto supondría –en comparación con las demás investigaciones– que la laringe puede emitir sonidos con la laringe en una posición alta sin tener complicaciones que afecten la salud vocal.

Ahora bien, desde la experiencia del canto y la docencia, hemos podido observar los movimientos que tiene la laringe en el proceso de desarrollo vocal, pudiendo ser modificados a voluntad de acuerdo a la práctica musical. Tales modificaciones pueden ser un punto medular en el abordaje y desarrollo de la voz para músicas no lírico-corales; dada la heterogeneidad del canto, consideramos que se requieren herramientas que acerquen lo más posible la voz a las características de diferentes músicas. Esto, en inmutable cercanía con los escenarios en los cuales la práctica es desenvuelta, entendida y experienciada.

En este sentido, proponemos considerar la posición de la laringe como una categoría que, conforme a sensaciones propioceptivas, corporales y tímbricas, permita modificar a voluntad entre tres niveles laríngeos básicos para la producción de sonidos vocales para el canto.

El primer nivel se denomina *Profundo*. *“Este nivel posee una intensidad significativamente alta, con una proyección de sonido y armónicos importante. Aquí*

la tesitura¹, se hace evidente al ser el lugar donde mejor se desenvuelve el/la cantante” (Machuca y Pérez, 2018). Este nivel es asociado principalmente con el canto lírico, coral y operístico. Sin embargo, también puede utilizarse con algunos estilos como el Bolero, Tango y folclore de principios del siglo XX. El segundo nivel se conoce como *Intermedio*. Este nivel comprende fisiológicamente un movimiento de la laringe hacia el centro, entre la barbilla y la clavícula. Es asociado con los estilos Rock, Jazz y pop. “[...] proporciona un sonido brillante y una agilidad a la hora de cantar [...]. En este caso la tesitura no está presente en su sentido estricto, por el contrario, se pone en juego una extensión de la voz bastante amplia.” (Machuca y Pérez, op.cit.). El último nivel lo denominamos *Elevado*. La laringe en este nivel, se encuentra considerablemente alta. No obstante, es necesario aclarar que, aun cuando la laringe se encuentra en una posición muy alta, debemos mantener el apoyo laríngeo², rasgo que está en todos los niveles para evitar algún daño. El sonido que tiene este nivel se caracteriza por la suavidad, nos solo en cuanto a intensidad sino a estética; tiene una versatilidad para recorrer toda la extensión registral de la voz sin mayor problema, además de transitar los pasajes o cambios de registro de manera muy delicada y casi imperceptible. Es usual el uso de este nivel en estilos como el Bossa Nova y el jazz contemporáneo, así como detalle estético en su interacción con el nivel intermedio.

¹ Rango de notas en el cual se desenvuelve con mayor soltura la voz cantada. No debe confundirse con registro, pues este supone la extensión total de la voz de una persona.

² En técnica vocal se denomina apoyo o appoggio: a la base desde la cual se realiza una fuerza de sostén e impulso aéreo. El término, incluido por los maestros de canto italiano en el siglo XIX, hacía referencia a un mecanismo de control del aire a partir de los músculos abdominales (Lyons y Stevenson, 1990) y el diafragma; El appoggio en la laringe, conocido como *imposta* (poner sobre) correspondería al sostén e impulso que tiene cuando se encuentra en una posición baja. Un buen apoyo da estabilidad, seguridad y dominio de la emisión. (Perelló et.al., 1981; Caligaris, 2014).

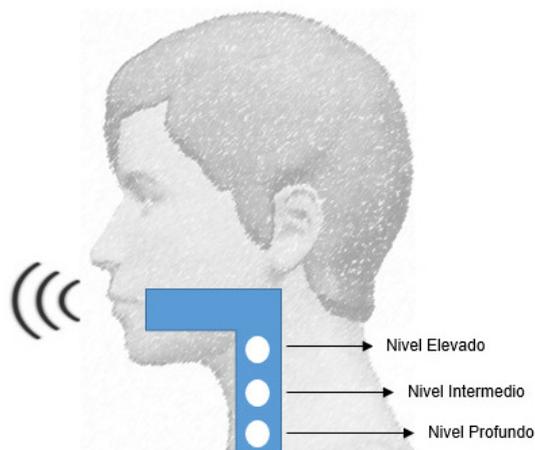


Fig. 1. Esquema ilustrativo de los niveles laríngeos.

A modo de comprender lo expuesto, proponemos para cada nivel la escucha de un tema musical que permita dar cuenta de las posiciones que adquiere la laringe en estilos diferentes. Para esto, sugerimos dejar a un lado los análisis de la música y vincularnos intersubjetivamente con quien está cantando, reconociendo en nuestro cuerpo las fuerzas que se ponen en juego.

- Nivel profundo: Jonas Kaufmann, en un ensayo con orquesta de Turandot, tercer acto, de “Nessun Dorma” (JonasKaufmannVEVO, 2015), de Giacomo Puccini.
- Nivel Intermedio: Del cantautor y compositor Amaury Gutiérrez, Lo mejor que hay en mi vida (dayan572, 2012).
- Nivel Elevado: Wave del cantautor, compositor y pianista, Tom Jobim, en las voces de su hija y su nieto, María Luiza Jobim y Daniel Jobim (fernnn1, 2009).

Creemos que los niveles laríngeos propuestos comprenden características significativas, pudiendo estas, ser desarrolladas durante en un trabajo vinculado a la práctica tanto en el aspecto técnico, como en el contextual. Para este abordaje que trazamos, es necesario un trabajo de reflexión y concientización propioceptiva, corpórea, tímbrica e intersubjetiva, que permita a quien está en el proceso de aprendizaje, tener la posibilidad de

entender y modificar a voluntad las posiciones de la laringe de acuerdo a los requerimientos estilísticos, estéticos u objetivos tímbricos particulares. La concientización de estos movimientos laríngeos, las sensaciones corpóreas, el timbre resultante y la relación intersubjetiva que se deriva de la práctica y escucha, serán en suma la base para comprender y emplear los posicionamientos descritos en distintos estilos musicales.

Consideraciones finales

Desde el comienzo de este artículo, intentamos hilar una idea que parte desde las concepciones de música, pasando por las categorías que derivan de ello, así como los conceptos que se han ido generando y aplicando en la práctica musical tanto en espacios institucionales, como aquellos que no lo son. Es visible cómo la relación entre práctica y teoría ha cobrado relevancia con el paso del tiempo, creando modelos de aprendizaje y enseñanza que, hoy en día se mantienen como supuestos e imaginarios instalados y unívocos. Los conceptos vistos, han tomado poder en cuanto las prácticas adquirieron determinadas significaciones, se vuelven tan poderosos que invisibilizan las posibilidades que tenemos de aprender. Tal como detallamos a lo largo de este escrito, muchos términos que se utilizan habitualmente en la docencia, delimitan –aunque no se quiera– lo que puede o no hacer una persona, en este caso, con su voz.

Entendemos pues, que las prácticas son en suma a lo que debemos prestar atención. En ellas, se encuentran los grandes cambios que permiten construir una idea macro, no solo de la música, sino de las formas en las cuales se desarrolla y construye en la sociedad el musicar. A su vez, es en las acciones musicales, docentes e investigativas donde se deconstruyen prácticas que excluyen y enjuician al otro. En ese sentido, consideramos necesario reflexionar constantemente en nuestro hacer, atendiendo a las necesidades del otro, compartiendo nuestra experiencia, pero entendiendo la que nos es ajena, pues es ella la que nos propone herramientas metodológicas y didácticas para mostrarle al otro que si se puede aprender.

Bibliografía

[dayan572]. (2012, enero 04). Amaury Gutierrez (lo mejor que hay en mi vida) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PAAbcbCDlMb8>

[fernnn1]. (2009, octubre 18). Wave - Daniel & Luiza Jobim +Lyrics [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ieGC1CPMHc8>

Andrade, P. A. (2012). *Analysis of Male Singers Laryngeal Vertical Displacement During the First Passaggio and its Implications on the Vocal Folds Vibratory Pattern*. *Journal of Voice*, Vol. 26, pp. 665.e19 - 665.e24.

Bartók, B. (1979). “¿Qué es la música popular?”. En *béla bartók escritos sobre música popular*. (Ed.) S. veintiuno editores.

Blacking, J. (1981). *Making artistic popular music: the goal of true folk*. *Popular Music* 1, 9 - 14.

Caligaris, S. (2014). *La voz del cantante de coros. Una aproximación fisiológica, técnica y psicológica*. *Revista de investigación en Técnica Vocal*, Año 2, pp. 1 - 10.

Cobeta, I. a. (2013). *Patología de la Voz*. (P. C. SEORL, Ed.)

Cruz, T. L. (2006). *Estudo Dos Ajustes Laríngeos E Supralaríngeos No Canto Dos Contratenores: Dados Fibronasolaringoscópicos, Vídeo-radioscópicos, Eletroglotográficos e Acústicos*. Master's thesis, Escola de Música Universidad Federal de Minas Gerais.

de Pinto, G. A. (30 de Julio de 2004). *Con Philip Tagg. La normalidad es loca y extraña*. *Revista Brecha*, 26.

Drahan, S. a.-M.-R. (2013). *Position of the larynx during lyrical singing in professional and amateur female singers: Preliminary results*. *International Symposium on Performance Science*, pp. 809 - 814.

Eckemeyer, M. (2018). *Viejos Sonidos Subalternos Hacia Una Larga Duración Histórica En Música Popular*. Segundo Congreso Internacional de Música Popular. Epistemología, Didáctica y Producción. Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Fouces, H. a. (2007). *Entrevista a Richard Middleton: La música popular ya no existe; todas las músicas son ahora populares*. Etno (Boletín informativo de la SIBE) 16, 11 - 13.

García, M. (1840). *Tratado Completo del Arte del Canto* (Vol. Primera Parte). (R. Americana, Ed.) Buenos, Aires.

Hurme, P. a. (1995). *Vertical and Sagittal Position of Larynx in Singing*. Conference: Conference: XIII the International Congress of Phonetic Sciences, Vol. 1, pp. 214 - 217.

Husson, R. (1962). *El Canto*. (U. de Buenos Aires, Ed.) Paris.

Kaufmann, J. [JonasKaufmannVEVO]. (2015, noviembre 02). Jonas Kaufmann - Turandot, Atto III: "Nessun Dorma" [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xN-JCdM4oro>

Lyons, J. a. (1990). *POPS: Principles of Pop Singing*. (S. Books, Ed.) New York.

Machuca Téllez, D., Valles, M., y Pérez, J. (2018). *Consideraciones en torno a la categoría música popular*. En M. A. Ordás, M. Tanco e I. C. Martínez (Eds.), *Experiencia, producción y pensamiento*. Libro de actas de las Jornadas de Investigación en Música. La Plata: Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Machuca, D. y Pérez, J. (2018). *Posicionamiento Laríngeo en la Voz Cantada: repensando los modos de producción vocal en la música popular y su abordaje en la pedagogía vocal*. Segundo Congreso Internacional de Música Popular. Epistemología, Didáctica y Producción. Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Machuca, D., y Pérez, J. (2017). *El Registro Como Limitante: reflexiones sobre las categorías registro de cabeza y registro de falsete*. En 3° Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Magri, Gisela (2013) *Resuena el cuerpo: Hacia una etnografía con cantantes de música popular en la plata*. En Revista Especializada en Periodismo y Comunicación. Vol. 1, N° 40; pp. 112 – 126. La Plata, Argentina

Meireles, A. R; Cavalcante, F. G. (2015). *Qualidade de voz no estilo de canto heavy metal*. En Per Musi. Belo Horizonte, n.32; p.197-218.

Murry, T.; Xu, J.; Woodson, G. (1998). *Glottal configuration associated with fundamental frequency and vocal register*. J Voice; 12:44-9.

Perelló, J. a.-F. (1982). *Canto-dicción:(foniatría estética)*. Editorial Científico-Médica.

Sacheri, S. (2012). *Ciencia en el arte del canto*. Librería Akadia Editorial.

Santos, J. M. (2010). *Aspectos Acústicos E Fisiológicos Do Sistema Ressonantal Vocal Como Ferramenta Para O Ensinoaprendizagem Do Canto Lírico*. Master's thesis, Universidade Federal Do Estado Do Rio De Janeiro (Unirio) Centro De Letras E Artes.

Shipp, T. (1987). *Vertical Laryngeal Position: Research Findings and Application for Singers*. Journal of Voice, Vol. 1, pp. 217 - 219.

Shipp, T. a. (1987). *Vertical Laryngeal Position - Research Finding and Their Relationship to Singing*. Journal of Voice, Vol. 1, pp. 220 - 222.

Thomasson, M. (2003). *Effects of lung volume on the glottal voice source and the vertical laryngeal position in male professional opera singers*. Speech, Music and Hearing, KTH, Stockholm, Sweden, Vol. 45, pp. 1 - 9.

SUMARIO MESA VI**Acoples y desacoples de la
gestión cultural: políticas públicas y
expresiones artísticas**

Monumentalia y Modelos de Nación	307
Elisabet Cury elisabetscury@hotmail.com	
Arte, cosmovisión y territorio	329
Eduardo Molinari archivocaminante013@gmail.com	
Cristóbal Colón y Juana Azurduy. Una cosmovisión en movimiento	349
Luis Padin luispadin@gmail.com	

Monumentalia y Modelos de Nación

Elisabet Cury

Artista visual. Licenciada en Artes Visuales. Docente e Investigadora del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Docente del Departamento de Artes Visuales de la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA). Especializada en el estudio de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES). Doctoranda en Filosofía en la Universidad Nacional de Lanús (UNLa). Ha escrito artículos en revistas vinculadas al campo artístico y participado en publicaciones de libros vinculados a la problemática geocultural latinoamericana. Como artista visual investiga y trabaja en relación a la problemática del imaginario histórico, territorial y cultural. Su obra está compuesta por fotografía, dibujo, pintura, instalaciones, intervenciones en el espacio público, performances y sitios específicos. Ha participado en diversas exposiciones en espacios institucionales, galerías de arte, y en el exterior.

La monumentalía conmemorativa es el soporte material de imaginarios colectivos y tiene un rol vital durante la organización de los estados nacionales. El Estado argentino, el último cuarto del siglo XIX, emprende la tarea de crear un sentimiento de pertenencia nacional definiendo una historicidad funcional al proyecto liberal de la generación del '37. Se reflexiona sobre aquellos fundamentos ideológicos que sostienen ese imaginario fundacional de la nación Argentina en la materialización visual de un *panteón de héroes*, impulsado por la generación del '80, con el

propósito de homogeneizar culturalmente a una población heterogénea conformada por gauchos, mestizos e inmigrantes, imponiendo ciertas creencias comunes y ciertos relatos históricos sobre el origen de la patria, y fundamentalmente, anulando, discriminando y desplazando símbolos culturales ligados al camino recorrido por nuestros pueblos, con el objetivo de implementar modelos políticos, a modo de *exempla historica*, afines a un programa selectivo que cumple con una función altamente pedagógica en la población. Este tejido de prácticas políticas se institucionaliza y traza los límites culturales de aquellos protagonistas y acontecimientos que son aptos para ser emulados, y de aquellos renuentes que no responden a la estructura social que se proyecta imponer, como es el caso de Juana Azurduy.

Palabras clave: Monumentalia; Imaginarios; Modelos; Nación

La estatuaria conmemorativa en Buenos Aires, durante la conformación del Estado nacional el último cuarto del siglo XIX al Centenario, cumple una función pedagógica y es el soporte material de imaginarios colectivos funcionales al proyecto liberal de la generación del '37. Este modelo cultiva una relación estrecha con el mundo cultural europeo y es consolidado por la generación del '80 que tiene como objetivo, post *Conquista del desierto*, homogeneizar culturalmente a una población heterogénea conformada por gauchos, mestizos e inmigrantes, imponiendo ciertas creencias comunes y ciertos relatos históricos sobre el origen de la Patria, anulando, discriminando y desplazando símbolos culturales ligados al largo camino recorrido por nuestros pueblos.

A tiros de Rémington los soldados argentinos conquistan veinte mil leguas de tierras de indios. El mercado de Londres exige la multiplicación de las vacas; y estalla la frontera. Para que los latifundios de la pampa crezcan hacia el sur y hacia el oeste, los fusiles de repetición vacían los *espacios vacíos*. Limpiando de salvajes la Patagonia, incendiando tolderías, haciendo puntería sobre indios y avestruces, el general Julio Argentino Roca culmina la brillante carrera militar que había

iniciado contra gauchos y paraguayos [...] Se ofrece a Dios la victoria. La campaña del desierto ha concluido. Los sobrevivientes, indios, indias, botín de la frontera, son repartidos en estancias, fortines, caballerizas, cocinas y camas (Galeano, 2013:263)

Durante la organización política y cultural de Argentina, en el denominado proceso de modernización impulsado por el Estado nacional de los '80, se profundiza el modelo de opción entre civilización y barbarie propuesto por Domingo Faustino Sarmiento. Este proyecto civilizatorio, estratégicamente diseñado, tiene como eje fundamental *educar al soberano*, porque la educación es la verdadera garantía para la conquista del progreso y la independencia de la razón, por lo tanto progreso y racionalidad se convierten en un problema político central durante la conformación de la nación, planteándose la idea de perfectibilidad creciente del hombre y siendo el modelo a seguir, el del *hombre ilustrado*. La civilización y el progreso tienen una encarnadura histórica geográfica en la Europa Moderna y es el único modelo que reviste importancia para esta generación que niega y maldice sus particularidades porque las considera *primitivas y salvajes*, y tiene pretensiones de trasplantar un horizonte simbólico alienado y alienante a su geocultura. Este modelo oligárquico cultiva una relación estrecha con el mundo cultural europeo y es consolidado a través de la educación y preservado por los diferentes medios de comunicación, como es el caso de la prensa escrita.

El diario *La Nación* fundado por Bartolomé Mitre en enero de 1870, con una tirada inicial de 1.000 ejemplares junto al lema: *La Nación será una tribuna de doctrina*, hacia principios del siglo XX se había convertido en uno de los órganos más representativos de la prensa política argentina. Desde sus comienzos, el diario es vocero de un grupo partidario y conforma un espacio de elaboración y discusión de doctrina política. A su vez manifiesta la importancia de su papel en la formación y movilización de la *opinión pública* que los distintos sectores invocan para legitimarse. La política es cosa pública y no sólo ocupa los círculos del poder, porque es tan importante instaurar opinión como representarla políticamente; en

el año 1895, en relación al Censo Nacional, un comentarista caracteriza a los periódicos de la época como intermediarios en las luchas políticas y en las cuestiones electorales. La prensa política se convierte, fines de siglo XIX y principios de siglo XX, en un dispositivo central del funcionamiento del sistema político y en el operador de la conformación de la opinión pública a favor de un programa político conforme a su ideología, con la finalidad de ser vista como una genuina expresión de la opinión pública porteña.

En este nuevo orden político se consolida una suerte de despotismo ilustrado, donde diferentes actores de la sociedad ocupan un rol fundamental en la implementación de imaginarios colectivos. Les cabe a los intelectuales de la época, junto al Estado, un lugar protagónico en la creación de modelos culturales con el objetivo de convertir a la nación en un pueblo altamente civilizado y transformar a la ciudad en un gran espacio educativo. Según Svampa (2010), la recreación de la ideología sarmientina en los intelectuales de los '80 hasta las primeras décadas del siglo XX, se inserta en un espacio donde se hace visible la articulación de la producción intelectual y la clase social que pone en marcha ese proyecto sarmientino. Esto genera un tipo de intelectual-político que refuerza y sostiene la imagen sarmientina y que se identifica con el grupo gobernante y las clases dominantes, como es el caso de Joaquín V. González, Miguel Cané, Carlos Octavio Bunge, Leopoldo Lugones y José Ramos Mejía. Por su parte, el Estado argentino, fundamentalmente a fines del siglo XIX, frente al alto impacto demográfico y cultural del aluvión inmigratorio –promovido por Alberdi y Sarmiento y profundizado a partir del proceso de modernización capitalista–, emprende la tarea, a través del monopolio de la educación, de crear un sentimiento de pertenencia nacional definiendo una historicidad funcional a su proyecto civilizatorio.

La *estatuomanía*, característica de la época, junto a la utilización de las imágenes, las celebraciones patrióticas y los programas nacionales de educación son, entre otras, las herramientas educativas promovidas por un plan instrumentado desde el gobierno, y manifiestan los deseos gubernamentales de implementar modelos políticos, a modo de *exempla*

historica, afines a un programa selectivo que cumple con una función altamente pedagógica en la población. Esta trama de prácticas que forman parte de nuestra identidad nacional, traza los límites culturales de aquellos protagonistas y acontecimientos que son aptos para ser emulados, de aquellos revolucionarios que no responden a la estructura social que se proyecta imponer. Como consecuencia de estos procesos se aleja al pueblo de sus propios referentes y de sus particulares espacios de afirmación y reconocimiento.

La cultura es el resultado de un proceso creativo, selectivo y acumulativo de manifestaciones simbólicas a través del tiempo que protagoniza una comunidad determinada. Durante el desarrollo modernizador en Argentina, la clase dominante se asigna el rol de incorporar selectivamente ciertos valores y símbolos que van a ser centrales para la conformación de la cultura y los imaginarios argentinos, y considera que el drama histórico de nuestro país está dado en las masas populares y en las regiones del interior que buscan preservar sus identidades. Para el proyecto oficial de la generación del '80, la auténtica cultura pertenece a las metrópolis, fundamentalmente a la francesa, y en el desarrollo cultural de la nación no vacilan en alejar al pueblo de sus formas particulares donde pueda manifestarse y reconocerse como tal. Producto de este trasplante y su posterior deculturación se demuele, poco a poco, el complejo sistema de símbolos de identidad que los pueblos crean y vivencian a partir de sus propias características. Desde este Estado liberal y europeizante se diagrama estratégicamente una pedagogía de las estatuas y se crea un gran *panteón de héroes* en bronce y en mármol. El relato de la historia oficial, no sólo se hace manifiesto en el espacio público con la creación de los monumentos como lugares de memoria, sino que se refuerza con actos de homenajes autocelebratorios por parte del gobierno, la fundación de los museos, la enseñanza escolar y la ritualidad patriótica fomentada desde las escuelas hacia el objeto de culto que es esa nación inventada.

La cuestión de la identidad nacional, el nacionalismo y sus manifestaciones ocupan un lugar central en los debates de los intelectuales de fin de siglo y llevan adelante un programa de acuerdos políticos –a partir de

la imposición de un orden y un armado institucional— que reordena y modifica las bases de la sociedad argentina. El 20 de septiembre de 1880, se ajusta la última pieza del mecanismo político desde el gobierno con la promulgación de la ley que convierte a Buenos Aires en la Capital Federal de la República, llevando a cabo un programa económico liberal bajo el sugestivo lema *Paz y Administración*, durante la presidencia de Julio Argentino Roca. En este nuevo orden político el Estado asume la tarea de convertir a la nación en un pueblo civilizado y transformar a la ciudad en un gran espacio educativo y *moderno*.

Ante la tan ansiada *ciudad burguesa* del mundo civilizado que anhela la elite porteña, el proyecto monumentalista de los ochenta está asociado a la consumación de un trasplante urbanístico europeo haussmanniano, en referencia al proyecto realizado por el Barón de Haussmann, que fuera el prefecto parisino del Segundo Imperio de Napoleón III, que es quien le encarga la renovación y el *embellecimiento estratégico* de París. En Buenos Aires la pretensión de este trasplante parisino es puesto en marcha por el primer intendente de la capital, Torcuato Antonio de Alvear, quien además retoma algunas ideas planteadas por Rivadavia y otros antecedentes locales como los debates entre Pellegrini y Sarmiento, que consideraban a la ciudad como una pieza indispensable en la construcción del proyecto nacional civilizatorio. El programa se concentra en el eje Plaza de Mayo-Avenida de Mayo y transforma el antiguo casco hispánico. La Recova Vieja que dividía las plazas de la Victoria y del Fuerte, se demuele en 1884. La Recova era propiedad de los Anchorena desde 1836, pero es expropiada en 1883 por la municipalidad de Buenos Aires para realizar las transformaciones urbanísticas previstas. Con el tiempo, frente a reclamos judiciales realizados por parte de sus antiguos dueños, el Estado debe compensarlos con una alta cifra de dinero producto de su expropiación.

Las reformas urbanísticas tienen como característica central demoler, tanto desde el punto de vista simbólico como práctico, todo aquello que se vincule a la cultura española, son épocas hispanofóbicas que desean arrogarse y encarnarse en los nuevos estilos anglosajones, por esa razón se contratan urbanistas y paisajistas franceses para las transformaciones

urbanas. El eje Plaza de Mayo-Avenida de Mayo se va a presentar como la afirmación de una ideología de apropiación del centro de decisión y de poder del país, para finalmente materializar en Buenos Aires el reflejo de los logros urbanísticos europeos. Aguerre (1999), en relación a la arquitectura francesa y a los monumentos en el Buenos Aires de fines de siglo XIX, sostiene que la alta burguesía gobernante intenta, por todos los medios posibles, asemejar su forma de vida a la de París, todo se inspira en la cultura francesa, desde su lengua, sus ideas políticas, sociales y filosóficas hasta la condición indispensable de conocer y practicar con fervor la literatura francesa.

La *fiebre monumentalista* de estos tiempos desborda en iniciativas de emplazamientos de estatuas y monumentos conmemorativos, algunos se concretan y otros no. Pero el gran acontecimiento fue la inauguración de las estatuas de los generales Juan Lavalle en Buenos Aires y José María Paz en Córdoba, el 18 de diciembre de 1887 simultáneamente, impulsadas por Mitre y Sarmiento y celebradas desde la prensa como el inicio de una nueva etapa pública de *conciencia histórica*. El día de inauguración del monumento a Lavalle, Bartolomé Mitre pronuncia un discurso reivindicando la lucha contra el gaucho federal Juan Manuel de Rosas y afirmando las políticas liberales, exaltando en Lavalle *la personificación en mármol del porteño poseído de espíritu nacional*. En realidad Mitre retrataba a través de su discurso una prefiguración idealizada de sí mismo y de la centralidad porteña. La estatua de Lavalle antecede a un decreto –el 16.609, Registro Nacional, de 1887– que dispone la elaboración de nuevos planes nacionales para las escuelas de la República y va a ser un referente importante para las celebraciones patrias. Hacia 1887 el Consejo Nacional de Educación reorganiza y redefine sus objetivos, enfatizando los aspectos nacionales de la orientación institucional. Desde el Estado nacional se busca enfrentar todas las propuestas extranjerizantes frente al *nuevo malón* producto de la inmigración, y se refuerza una línea educativa patriótica que elimina toda propuesta disruptiva del plan nacionalizador. *El Monitor de la Educación Común*, fundado por Sarmiento en 1881, buscaba *robustecer por medio de la educación común el principio de la nacionalidad y sus aspectos en el orden moral y*

material (*El Monitor*, 1887). Las políticas educativas, desde los inicios de la presidencia de Roca, se extienden a todo el país y están bajo la órbita del ministerio nacional, se busca *nacionalizar* y *moralizar* a las nuevas generaciones como una muestra de soberanía pero también de colonización cultural y la escuela llega a todos los rincones del territorio nacional. Es a partir de la década del '80 que la presencia del Estado se hace notable a través del desfile militar, poco a poco se abandonan los aires pueblerinos de los festejos patrios y el pueblo pasa de ser protagonista a la condición de espectador en las fiestas. Desde 1887 las celebraciones de las fiestas patrias y los desfiles escolares se tornan importantes y funcionales para el despertar del sentimiento de nacionalidad entre los espectadores. Dentro de este programa pedagógico la historia escrita por Mitre opera en los procesos de homogeneización y colonización cultural, en la medida que selecciona e incorpora figuras convenientes al poder hegemónico de los '80, inventando un relato oficial a partir de la negación de memorias populares –al menos las que no le son funcionales a sus propósitos–, y construyendo un imaginario colectivo de lo que serán nuestros próceres y episodios fundantes de la nación. Esta operación está implementada con tal fuerza que condiciona otro modo de interpretación y aprehensión histórica, porque no olvidemos que Mitre articula en la forma de un relato histórico, el pasado, el presente y el porvenir del nuevo país, exaltando el papel de liderazgo y superioridad desempeñado por las elites porteñas considerándolas actores principales en la construcción del país.

Ponemos a consideración el episodio de la historia nacional escrito por Mitre que narra los hechos ocurridos en Lima, en febrero de 1824, durante la sublevación de la guarnición patriota de los castillos del Callao y tiene como resultado la construcción de un monumento homenaje, el monumento conocido como Falucho. Esta insurrección de suboficiales y soldados, ocurre debido al retraso de cinco meses del pago de sus salarios, y es el *negro Falucho*¹ quien tiene la valentía de enfrentar la sublevación, *defendiendo nuestra bandera*, y exclamando a viva voz antes de ser fusila-

¹ *Fal* remite a falla o falsedad y la desinencia *ucho* es un morfema despectivo indicador de baja calidad o categoría. Supuestamente el nombre *real* del personaje sería Antonio Ruiz. Los esclavos

do: ¡Viva Buenos Aires!. Solomianski (2003), sostiene que esta historia creada por Mitre tiene una carga política importante en el momento de su enunciación, frente a la circunstancia histórica que presenta Buenos Aires con el resto del país, y no tiene más remedio que introducir la negritud en su recuento pseudo-histórico ya que la presencia de los afro-argentinos era innegable durante todo el siglo XIX. También la figura de Falucho le vale para exaltar y homenajear al soldado común y su lealtad, aunque lo trate de manera ambigua, por momentos lo caracteriza como un *valeroso hijo de Esparta*, y por otros, como un *soldado tosco y obscuro* pero le sirve para la incomparable grandeza de Buenos Aires capaz de *inspirar semejante lealtad y heroísmo*. Mitre escribe la crónica de esta muerte heroica por primera vez en el periódico *Los Debates*, el 14 de mayo de 1857, y luego la publica en cuatro partes en forma de folletín, en el diario *La Nación*, los días 6, 7, 8 y 9 abril. Por último la biografía queda oficializada y establecida años más tarde con la aparición de los libros *Historia de San Martín y de la emancipación sud-americana* (1887-1890), y *Páginas de Historia* de 1906. En septiembre de 1889, y en paralelo con la publicación de *Historia de San Martín y de la emancipación sud-americana* (1887-1890) surge la idea de erigir un monumento a Falucho. El iniciador de la propuesta fue el artista uruguayo Juan Blanco de Aguirre, que pertenecía a la sociedad afro-porteña y quien creó para tal fin una Comisión Pro Monumento a Falucho de la cual sería el presidente. La construcción del monumento la comienza el escultor argentino Francisco Cafferata pero producto de su súbita muerte, la concluye el escultor argentino Lucio Correa Morales. La escultura conmemorativa se inaugura en 1897 en la plaza San Martín pero sufre varios desplazamientos. El primero sucede ante la llegada del Centenario, ¿es conveniente tener un monumento conmemorativo de un hombre de color, en un barrio tan elegante, en los fastos del Centenario? Por supuesto que no, así que es trasladado a Villa Crespo, para ser nuevamente desplazado, en 1923, hacia el lugar donde está emplazado actualmente en Palermo.

Para Devoto (2006), Mitre fue el intelectual que entre sus contemporáneos, entrevió con más claridad las posibilidades que brindaba la lectura del pasado, el historiador era consciente de la necesidad de proveer un fundamento a nuestro destino común y sus obras de historia plantean un proyecto de unidad nacional, a partir de una explicación que da de la construcción de nuestra autoconciencia criolla, relativizando la dimensión americana, revalorizando la excepcionalidad rioplatense y brindando la imagen de una Argentina predestinada a un destino de grandeza. De esta forma provee un relato apto para su uso como pedagogía escolar, entresacando episodios para que fuesen usados en los diferentes niveles de la enseñanza a la manera de fábulas morales. En la Argentina del siglo XIX, el historiador va más allá de la mera coyuntura del momento y tiene una fuerte idea del papel legitimador que cumplen las instituciones públicas y también privadas, como es en este caso el de la prensa escrita, para sostener la supremacía de un relato histórico que exalte el papel de liderazgo desempeñado por las elites porteñas consideradas las únicas herederas de la Revolución de Mayo de 1810. En sus narraciones históricas, no sólo inventa sino que también excluye acontecimientos y acciones de importantes protagonistas de nuestra historia, como es el caso de la heroína Juana Azurduy de Padilla, que combate a los realistas por la independencia de América y organiza batallones guerrilleros que llevan adelante la resistencia en el Alto Perú.

Juana no es representativa del modelo pergeñado por la generación del '37 e instituido por la del '80. Su condición de mujer americana, de habla española y quechua, juega un papel central que hace que la excluyan, no sólo por ser mujer, sino también por liderar y proteger a los pueblos indígenas de nuestra América. Juana nace en el Cantón de Toroca, en Ravelo al norte de Potosí, el 12 de julio de 1780, en el territorio de la Audiencia de Charcas y se une a las acciones rebeldes asumiendo las proclamas de la Junta de Buenos Aires de 1810. Su centro de operaciones se encontraba en la región sur de la audiencia de Charcas, su cuartel general en el poblado de La Laguna y desde allí se desplazaba con su grupo guerrillero, compuesto de indígenas quechuas y chiriguano –guiados por su líder

Cumbay– para enfrentarse con las fuerzas realistas. Juana Azurduy y su esposo Manuel Ascencio Padilla, sitiaron dos veces la ciudad de La Plata (hoy Sucre) adoptando un método de gran capacidad estratégica utilizado por los Amarus y los Kataris. Cuando los realistas matan a su esposo Padilla, se une a las fuerzas de Martín Miguel de Güemes, líder de la guerra gaucha que combate en el norte argentino y frena el avance español. Juana pierde cuatro de sus cinco hijos en los campos de batalla y no sólo lucha contra sus enemigos, sino también por su condición de mujer desplazada y discriminada dentro de las estructuras institucionales durante la conformación de los nuevos estados. Admirada por indígenas y mestizos, apodada como *Pachamama*, Juana es pueblo, es gaucho, es coya, es tarabucqueño, es el *otro*, y no tenía nada más que su dignidad, su coraje y la firme voluntad revolucionaria. Ella representa el *hedor* de nuestro continente latinoamericano, a todo ese pueblo que se unió y movilizó contra la dominación y la explotación colonial, y fundamentalmente, Juana sintetiza la historia de la exclusión de los pueblos en la participación por la libertad e igualdad de condiciones que prometía la independencia. Después de combatir durante años a los realistas es ignorada, no es invitada a formar parte de la Asamblea Constituyente y se ve obligada a pedir ayuda a José Antonio de Sucre quien solicita que se le conceda una renta vitalicia, pero al poco tiempo esta renta le es anulada. Su reconocimiento le llega de la mano de Manuel Belgrano que la nombra teniente coronel de Milicias de los Decididos del Perú. Pero, a pesar de ello, la máxima heroína de nuestra independencia, muere a los ochenta y dos años un ¡25 de mayo! en la más injusta miseria. Esas indiscutibles y extraordinarias hazañas que libró durante las luchas independentistas no fueron reconocidas por la historia oficial mitrista, entonces no es de extrañarnos que ningún mármol ni bronce la cobije para mantener viva su memoria.

El programa monumental de conmemoración impulsado desde el Estado nacional de fines de siglo XIX está ligado a la creación de espacios simbólicos vinculados a ideas particulares de nacionalidad y tiene como finalidad la construcción y preservación de cierta memoria histórica. Por lo tanto, los monumentos se convierten en el medio de propaganda

de una determinada identidad cultural y sus elementos alegóricos y de representación tienen la función de evocar y reconstruir imágenes del pasado convirtiéndose en símbolos de acontecimientos, individuales o colectivos, con el fin de estar presentes y perdurar en la conciencia para siempre. Esta operación de instrucción y adoctrinamiento no concluye allí, sino que el programa pedagógico se complementa con la creación de los museos, como el Museo Histórico Nacional (1889), el Museo de Ciencias Naturales de la Plata (1884), el Museo Nacional de Bellas Artes (1896) y el Museo Mitre (1907), que se convierten en otros espacios simbólicos dedicados a dar consistencia material e inmaterial del pasado y cumplir la función de agentes transmisores de los relatos fundacionales del país naturalizando ciertos cánones éticos y estéticos que forman parte de nuestros imaginarios colectivos.

La crisis política y económica de 1890, la corrupción administrativa, la especulación financiera, el fraude electoral, el materialismo y la exagerada opulencia en las costumbres sociales, aparecen a los ojos de algunos como síntomas de una declinación moral generalizada, entonces se decide poner en marcha en Buenos Aires una *política de principio*. Intelectuales y políticos, vinculan la cuestión social a un supuesto resquebrajamiento generalizado de la moral pública –que debía ser saneado– y hacía imposible la construcción de un orden político *sano*. Dentro de los cambios que se producen en las instituciones, a partir de la reforma social, tiene una especial significación el programa de creación de monumentos. Es el momento en que la ciudad decide acoger bronce y mármoles representando a personajes de la historia que aún no habían sido monumentalizados y eternizados. Para la disposición de los monumentos no se recurrió al trazado de un eje simbólico con un recorrido definido, sino que las estatuas fueron integradas a diversos espacios de la ciudad. A fines de 1906, el doctor Adolfo P. Carranza, director del Museo Histórico Nacional, le solicita al doctor José M. Zapiola, miembro del Concejo Deliberante, que presente un proyecto para erigir estatuas de ocho miembros de la Junta Gubernativa de 1810: del brigadier Cornelio Saavedra, del brigadier Miguel de Azcuénaga, del doctor Juan J. Castelli, del presbítero Manuel

Alberti, de Domingo Matheu, de Juan Larrea, del doctor Juan J. Paso y del doctor Mariano Moreno, a fin de que fuesen colocadas en las plazas que llevan sus nombres. En el Concejo Deliberante se aprueba el proyecto que expone Zapiola y se establece que el departamento ejecutivo contrate en la República o en el extranjero la ejecución de las referidas estatuas para ser inauguradas el 25 de mayo de 1910.

La mayoría de las obras escultóricas importantes de la época se encargan a escultores extranjeros y se realizan en Europa. Se tenía una idea generalizada, en el ámbito cultural y artístico, que los escultores argentinos por el solo hecho de ser argentinos, no tenían la capacidad creativa ni técnica de un artista europeo. Tanto Carlos Enrique Pellegrini como Miguel Cané, desde sus bancas del Senado, se oponían a la entrega de fondos para promover a los artistas argentinos en las exposiciones extranjeras, como es el caso de la Louisiana Purchase Exhibition, una Exposición en Saint Louis, Missouri, Estados Unidos en 1904, porque *no alcanzaba haber nacido en Argentina para ser un eximio artista argentino*.

Es ferviente el deseo, desde el Estado nacional y la elite intelectual, de implantar París en América del Sur y esta pretensión tiene como objetivo, frente a la celebración del Centenario, presentar a Buenos Aires como la ciudad más importante del país, la encarnación de la nueva y próspera Nación Argentina, a la par de las grandes ciudades europeas. Pero, fue una época de grandes contrastes sociales y urbanos, mientras se mejora la imagen del centro y la idea de progreso y grandeza del país queda circunscripta en la *Reina del Plata* –sinónimo de riqueza, modernidad y belleza– los barrios y suburbios de Buenos Aires son excluidos de estos planes de modernización, agravándose aún más la situación, frente a la inexistencia de planes de infraestructura de servicios acordes a las necesidades de la población. Producto de la especulación inmobiliaria se desencadena la huelga de inquilinos en agosto de 1907 que reclama rebajas en los alquileres –un obrero pagaba el 25 por ciento de sus ingresos mensuales por una habitación sin baño y compartida por gran cantidad de personas–, y denuncia las paupérrimas condiciones de vivienda en los conventillos superpoblados y la ausencia de los servicios básicos de pro-

visión de agua y sistema de cloacas. La oligarquía propietaria, siempre respaldada por el aparato judicial en relación a los conflictos vinculados a los trabajadores, acude al Estado que reprime fuertemente todo tipo de protesta, desalojando a los obreros y sus familias de los conventillos, como así también, apresando y deportando a los dirigentes gremiales de nacionalidad extranjera. Durante la segunda presidencia de Julio Argentino Roca, se dictan leyes represivas contra todo tipo de concentración obrera y es así que, por solicitud de la Unión Industrial Argentina, en 1902, Miguel Cané presenta la Ley de Residencia, ley 4144, que resta a los extranjeros los derechos y garantías presentes en el preámbulo de la Constitución Argentina.

A pesar de los tiempos económicos miserables que vive el pueblo, el Estado nacional continúa con sus proyectos monumentales, y a partir del decreto del Poder Ejecutivo Nacional del 19 de marzo de 1907, el comité ejecutivo de la Comisión Nacional del Centenario, llama a un Concurso Internacional para el monumento de la Revolución de Mayo. Este llamado lo hace público a través de periódicos y revistas nacionales y extranjeras, y también se contacta con las Legaciones argentinas en Europa y América, enviando para su difusión una documentación gráfica e histórica de la Argentina. Las Bases del concurso establecían que el monumento se levantaría en la Plaza de Mayo, y que sería inaugurado el 25 de mayo de 1910. Se publican en forma de folleto y se adjunta a la entrega una *Breve reseña histórica de la Revolución Argentina*, en la que están incluidas en forma de relato escolar las historias del 25 de Mayo de 1810, *La Revolución*, *Las Batallas*, *La Escuadrilla*, *La Bandera Argentina*, *La Asamblea Constituyente*, *El Himno*, *Algunos rasgos Memorables, 9 de Julio de 1816*, *La Entrevista de Guayaquil* y *El Espíritu Nacional*, como así también información de los hombres que se distinguieron, fotografías y planos de la Plaza de Mayo. Adolfo Carranza propone que la Pirámide de Mayo –levantada en la Plaza de Mayo en 1811, construida por el alarife español Francisco Cañete y coronada, en 1856, por la alegoría de la Libertad, del escultor francés Joseph Dubourdieu–, fuera preservada dentro del nuevo monumento *como recuerdo histórico*. Tanto Eduardo Schiaffino como Ernesto de la Cárcova,

artistas reconocidos e integrantes del jurado que compartían la preocupación por los emplazamientos de las esculturas en el espacio urbano², apoyan la moción de Carranza. Antes de la votación final, se genera una gran controversia cuando el ingeniero Atanasio Iturbe, quien integraba ese jurado en calidad de Director de Obras Públicas de la ciudad de Buenos Aires, propone que el boceto identificado con el lema *Arco del Triunfo* fuera eliminado del concurso *por no llenar los requisitos establecidos*. El director del Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino, se opone y continúa una seria discusión sin solución consensuada, que concluye con una ampliación del número de los primeros premios, de seis en vez de cinco. Esta discusión no parecería trascendente si no fuera porque el proyecto en cuestión, *Arco del Triunfo*, era el único boceto de un argentino entre los primeros premios, el enviado por el escultor Rogelio Yrurtia. El escultor tituló su obra “El pueblo de Mayo en marcha” y su boceto se conserva en el Museo *Casa de Yrurtia* en Buenos Aires.

Debido al gran número de proyectos presentados –se recibieron 74 maquetas: 8 de Argentina, 6 de Alemania, 2 de Austria, 3 de Bélgica, 1 de Chile, 10 de España, 21 de Francia, 3 de Inglaterra, 17 de Italia, 1 de Norteamérica y 2 de Uruguay– y a las proporciones de los mismos, se decide exponerlos públicamente, entre abril y mayo de 1908, en el local de la Sociedad Rural en Palermo, distribuidos en cuatro pabellones. El monumento completamente terminado, debía ser entregado a la Comisión el 1º de mayo de 1910. El concurso se realiza entre el 20 y el 28 de mayo de 1909 y el jurado resuelve la elección del trabajo ganador, con un veredicto, que en principio, dictamina un empate entre los trabajos presentados por los belgas, Lagae y D’Huicque, llamado “Sol”, y por los italianos, Moretti y Brizzolara, llamado “Pro Patria et Libertate”. Se recurre al voto del presidente de la Comisión, Marco Avellaneda, quien otorga el primer premio al equipo italiano.

² En el caso particular de Schiaffino, va a reunir gran parte de sus notas publicadas en diarios, en especial del diario *La Nación*, dando origen a su libro *Urbanización de Buenos Aires*, de 1927.

El monumento ganador no es realizado y el proyecto entra en un período de incertidumbres, aunque se comienza su construcción, se posterga definitivamente al estallar la guerra europea en 1914. Ante lo sucedido se beneficia el proyecto de los belgas –del arquitecto Eugène D’Huicque y del escultor Jules Lagae– que obtuvo el segundo premio, y el monumento se ejecuta y se emplaza frente al edificio del Congreso Nacional –con variaciones respecto del proyecto original– en conmemoración a la Asamblea del Año XIII y al Congreso de Tucumán –Monumento a los Dos Congresos–, inaugurándose el 9 de julio de 1914.

El 8 de febrero de 1909 se sanciona la Ley 6286 y se conforma la nueva Comisión Nacional del Centenario. También se establecen disposiciones para la creación de plazas y monumentos, algunos donados por naciones extranjeras y otros nacionales. Las inauguraciones de algunos monumentos, por diferentes motivos, se realizaron varios años después. Los monumentos donados por las naciones extranjeras fueron: la “Torre de los Ingleses”, por la colectividad británica, inaugurado en 1916; el “Monumento Francia a la Argentina”, por la colectividad francesa, inaugurado en 1910; la fuente “La Riqueza Agropecuaria Argentina”, por la colectividad alemana, inaugurado en 1918; el “Monumento a la Carta Magna y las Cuatro Regiones Argentinas”, por la colectividad española, inaugurado en 1927; los “Sirios en la Argentina”, por la colectividad siria, inaugurado en 1911; “George Washington”, por la colectividad norteamericana, inaugurado en 1913; la “Columna Meteorológica”, por la colectividad austro-húngara, inaugurado en 1911 y el “Monumento a Cristóbal Colón”, por la colectividad italiana, su piedra fundamental fue colocada en mayo de 1910 pero su inauguración fue en 1921.

Manuel J. Güiraldes, intendente de la ciudad entre 1908 y 1910, le encomienda a Carlos Thays, director de Parques y Paseos de la Ciudad, arreglar los jardines de la zona de Palermo, y la Comisión Nacional del Centenario, tomando como modelo las experiencias europeas, organiza cinco exposiciones internacionales: la Exposición de Agricultura y Ganadería; de Ferrocarriles y Transportes Terrestres; de Industria; de Higiene y de Bellas Artes. Las huelgas, producto de los gravísimos conflictos sociales,

impiden la inauguración a tiempo de algunas exposiciones. La Exposición de Agricultura y Ganadería fue la única que inauguró en la fecha prevista. La Exposición Internacional de Higiene el 3 de julio, la Exposición Internacional de Bellas Artes el 12 de julio. La Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres se debió posponer al 17 de julio y recién a fines de septiembre se inaugura la Exposición Industrial. Estas exposiciones actúan como espejo de los aspectos más sobresalientes del país que se pretendían mostrar al mundo y por otra parte, son presentadas como bazares del progreso y el consumo, despertando y consolidando una nueva forma de consumidor que desea la posesión de los productos modernos que están en boga y que son exclusivos de la civilización.

La creación de la Nación Argentina encuentra su cenit en la celebración del Centenario, exhibiéndose como la gran nación sudamericana, pujante y moderna. Los festejos por el Centenario fueron el momento apropiado para mostrar al mundo el éxito del proyecto civilizador puesto en marcha por el programa liberal de la generación del '80. Desfiles, discursos, ceremonias civiles, religiosas y militares, funciones de gala, banquetes, espectáculos y conciertos, se propusieron mostrar solidez institucional, grandeza cultural y prosperidad material. Pero la verdadera cara del Centenario tiene lugar en un clima de gran inestabilidad política y social. Se promulga la Ley 7029, Ley de Defensa Social de 1910 que complementaba la Ley de Residencia de 1902 de Miguel Cané. Las sedes de los periódicos obreros son atacadas por estudiantes y jóvenes de la elite porteña con el apoyo de la policía y los bomberos. También se destruye la librería socialista y la prensa oficial recibe, por parte del Estado, instrucciones para silenciar lo sucedido. Finalmente, el 13 de mayo de 1910 se decreta el estado de sitio. La politización sindical, las huelgas y las manifestaciones obreras, incluso los primeros atentados —el asesinato del Gral. Ramón L. Falcón, jefe de la Policía Federal en Buenos Aires y la bomba colocada en la función de gala del Teatro Colón— explican la tremenda agudización del conflicto social que se vive en ese momento y la ausencia de un estado ante la grave situación social. Dentro de este contexto represivo, durante las fiestas del

Centenario, la ciudad de Buenos Aires autocelebra su lugar como la gran urbe internacional. La base de su construcción se consolida en un modelo agroexportador de exclusión y explotación humana. El *granero del mundo*, eje del dominio comercial e industrial inglés en Buenos Aires, debía tener sus bronce y mármoles para garantizar la permanencia de un discurso funcional al modelo proyectado por la generación del '37.

Dentro de este entramado de prácticas y políticas públicas durante fines del siglo XIX y principios del siglo XX se trazan los límites de las discrepancias y los acuerdos que deben ser asumidos culturalmente, tanto de aquellos protagonistas de nuestra historia, como de los acontecimientos nacionales que fuesen funcionales y convenientes para ser homenajeados y permanecer en la memoria por siempre. Tuvimos que esperar al siglo XXI, más exactamente al 15 de julio de 2015, para celebrar en un monumento la reivindicación de la heroína Juana Azurduy y del pueblo que la acompañó en las luchas independentistas. El grupo escultórico fue emplazado en la plaza de la Casa Rosada por iniciativa de la ex presidenta Cristina Fernández de Kirchner y donada al pueblo argentino por el Presidente del Estado Plurinacional de Bolivia, Evo Morales Ayma, a partir del Decreto Supremo 1507, con motivo de la celebración del Día de la Confraternidad Argentino-Boliviana. Este acontecimiento constituyó, en la figura del monumento, un acto de reivindicación de género en el enaltecimiento y representación de Juana, y una reparación histórica de la memoria de los pueblos de nuestra América silenciados por la historia oficial, patriarcal y mitrista del siglo XIX.

La decisión política de emplazar la escultura de Juana Azurduy y trasladar el monumento a Colón suscitó, en su momento, una serie de controversias entre el Gobierno Nacional y el Gobierno de la Ciudad, espoleadas fundamentalmente, desde las páginas y las redes de los diarios *La Nación* y *Clarín*. Este hecho cultural de gran trascendencia simbólica reabrió el debate que debemos realizar como sociedad, en relación a ciertos monumentos conmemorativos de tantos personajes indignos de nuestra historia, frente al olvido de los verdaderos héroes y mártires populares. El emplazamiento de Juana Azurduy desandaba el camino de la colonización

en términos de nuestros imaginarios simbólicos y territoriales, pero, el 16 de septiembre de 2017 fue desplazada por el gobierno de Mauricio Macri con una rapidez inusitada a la plaza del correo frente al Centro Cultural Kirchner³. Lo cierto, es que con la excusa del gobierno de trasladar el helipuerto que se encontraba frente a la Casa Rosada y construir el Paseo del Bajo de Buenos Aires junto a más *espacios verdes*, se encubre una intencionalidad política, porque Juana ya no habita más en el centro del poder político, la Casa Rosada, y ya no interpela con su mirada al gobernante, como guardiana de la justicia y los derechos humanos de los más postergados. La fuerte y potente estructura de todo ese pueblo que la acompaña se ha desplazado y todo el imaginario simbólico y territorial que poseía en ese espacio de poder, se ha diluido.

La cuestión de la identidad cultural en Argentina, hoy más que nunca, debe estar garantizada a partir de un proyecto histórico de lealtad con la memoria y con el pasado. En realidad, con la lealtad de muchas memorias y muchos pasados, y en este sentido implica una inevitable destrucción de la *colonialidad del poder, del saber y del ser*. Es indispensable, durante los procesos culturales identitarios, atender a las dimensiones socioestructurales que resultan de la comprensión de la producción de los argumentos históricos, políticos, filosóficos y sociales, en las que está incluido, sin duda, el campo artístico. Los monumentos son el medio visible de identificación de modelos e imaginarios de nuestra identidad cultural, y el grupo escultórico de Juana Azurduy es la aparición de una mudez postergada que reivindica el rol de la mujer y que activa los deseos de una nueva forma de pensarnos como comunidad, afirmando nuestras particularidades culturales y ofreciéndonos la posibilidad de despatriarcalizar el modelo cultural alienante, devastador y sombrío del presente.

³ Legalmente, en el caso de que un monumento fuera desplazado y su escultor estuviera vivo, éste debe ser consultado. En este caso particular, su escultor, Andrés Zerner propuso su nuevo emplazamiento en dicho lugar.

Bibliografía

Aguerre, Marina. Buenos Aires y sus monumentos: la presencia francesa. (1999). En: Margarita Gutman y Thomas Reese (Ed.). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital* (p. 145). Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.

Becerra, María José. Buffa, Diego. Noufourí, Hamurabi y Ayala, Mario (compiladores). (2012). *Las poblaciones afrodescendientes de América Latina y el Caribe. Pasado, presente y perspectiva desde el siglo XXI*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba; Saenz Peña, Argentina: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Berjman Sonia; Gutiérrez, Ramón. (1995). *La Plaza de Mayo. Escenario de la vida argentina*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Banco de Boston.

Bourdieu, Pierre. (2002). *Campo del poder y campo intelectual, itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Argentina: Montessor.

Bringuer, Estela (1976). *Juana Azurduy, teniente coronel de las Américas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial AZ Editora.

Burke, Peter. (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Cultura Libre.

Canal Feijóo, Bernardo. (2007). *Confines de Occidente*. Buenos Aires, Argentina: Las Cuarenta.

Castilla, Américo (compilador). (2010). *El museo en escena: política y cultura en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Colombres, Adolfo. (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.

Devoto, Fernando. (2006). *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Dussel, Enrique. (1992). *1492, El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz, Bolivia: Plural Editores.

Feinmann, José Pablo. (2010). *Filosofía y nación. Estudios sobre el pensamiento argentino*. Buenos Aires, Argentina: Booket.

Foucault, Michel. (1979). *La arqueología del saber*. México DF, México: Siglo Veintiuno Editores.

Galeano, Eduardo. (2013). *Memorias del fuego II. Las caras y las máscaras*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas Híbridas*, México DF, México: Grijalbo.

Ghidoli, María y Martínez Peria, Juan (compiladores). (2013). *Estudios Afrolatinoamericanos. Nuevos enfoques multidisciplinarios*. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Jitrik, Noé. (1998) *El mundo del ochenta*. Buenos Aires, Argentina: Editores de América Latina.

Kusch, Rodolfo. (2000). *Obras completas*. Rosario, Argentina: Fundación Ross.

Malosetti, Costa Laura. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Padin Luis (compilador). *El vuelco latinoamericano. De Cristóbal Colón a Juana Azurduy*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la UNLa.

Padín Luis. (2013). *Utopía y Distopía en Domingo Faustino Sarmiento. De Argirópolis a Conflicto y Armonías de las razas en América*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la UNLa.

Pigna, Felipe. (2011). *Mujeres tenían que ser*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.

Prieto, Adolfo. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Quijano, Aníbal. (1988). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, Lima, Perú: Sociedad y Política Ediciones.

Ricaurte Soler, Batista (1968). *El positivismo argentino. Pensamiento filosófico y sociológico*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Rosa, José María. (1992). *Historia Argentina: unitarios y federales: 1826-1841*. Buenos Aires, Argentina: Oriente Editorial.

Solomianski, Alejandro. (2003). *Identidades secretas: La negritud argentina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

Svampa, Maristella. (2010). *El dilema argentino. Civilización o barbarie*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.

Terán, Oscar. (1987). *Positivismo y nación en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Puntosur editores.

Viñas, David. (1975). *Literatura argentina y realidad política. Apogeo de la oligarquía*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veinte.

Watson, Ricardo; Rentero, Lucas; Di Meglio, Gabriel. (2010). *Buenos Aires de fiesta. Luces y sombras del Centenario*. Buenos Aires, Argentina: Aguilar.

Arte, cosmovisión y territorio

Eduardo Molinari

Artista visual. Licenciado en Artes Visuales. Docente Investigador del Departamento de Artes Visuales / Universidad Nacional de las Artes (UNA). El caminar como práctica estética, la investigación con métodos y herramientas artísticas y el accionar colectivo transdisciplinario están en el centro de su labor. Su cuerpo de obra se compone de dibujo, collage, fotografía, instalación, intervención en el espacio público y sitios específicos, pintura, film, textos y publicaciones. En 2001 crea el **Archivo Caminante**, archivo visual en progreso que indaga las relaciones entre arte, historia y territorio. Desde 2010 integra junto a la artista y docente universitaria Azul Blaseotto el colectivo **La Dársena_Plataforma de Pensamiento e Interacción Artística**, herramienta dialógica situada para el desarrollo de procesos colectivos de arte y pensamiento contemporáneo en territorios específicos. Entre 2007 y 2008 fue artista en residencia en la Akademie der Künste (Berlín) y en Weltecho Art Center (Chemnitz), Alemania.

RESUMEN

Primera indagación y análisis de las dinámicas y fundamentos geoculturales y políticos que articulan las relaciones entre *prácticas artísticas* y *el trabajo social de creación en el espacio* que el despliegue territorial de una determinada cosmovisión propone. El foco está puesto en una experiencia contemporánea: la iniciativa de la ex Presidenta Cristina Fernández de Kirchner junto al financiamiento otorgado por el Presidente Evo Morales de la República de Bolivia, de desmontar el monumento que recuerda al navegante Cristóbal Colón, situado detrás de la Casa de Gobierno en Buenos Aires. Y de su posterior reemplazo por el grupo escultórico monumental que hace presente a Juana Azurduy de Padilla, heroína combatiente en las luchas por la independencia americana. Interesa el estudio

del campo de fuerzas que se activa cuando una comunidad decide inscribir en el espacio geográfico (aquí urbano) las marcas que dan testimonio de su forma de ver el mundo, pero también cuando desentierra aquello que alguna vez quiso invisibilizarse y sepultar. Desde una perspectiva geocultural, psicogeográfica y de justicia espacial, procuro dar relieve a la vitalidad que enlaza, a través de métodos y herramientas artísticas, un imaginario social con sus formas visuales materiales de representación y presentación en un determinado territorio.

Palabras clave: Arte en Contexto, Imaginación Política, Justicia Espacial.

Piedras en el agua

Me interesa afirmar a modo de introducción, que considero a mis prácticas artística y pedagógica como “dos caras de la misma moneda”. Pero los invito a realizar un primer ejercicio de imaginación política y convertir a esta moneda en una otra visión, aquella que se nos aparece cuando intentamos leer la incierta cantidad de anillos que produce una piedra al ser arrojada en el agua. Aunque siendo más riguroso con el ejercicio, prefiero los invito a imaginar en sentido inverso: mi práctica como una situación, acontecimiento o acción (artística, pedagógica, investigativa y activista) fruto de un conjunto de visiones, intuiciones y sueños solamente posibles a través de una labor colectiva y transdisciplinaria, habitando procesos de co-enseñanza y co-aprendizaje situados. También del intento de habitar la mutua crianza: una escucha y conversación con los sujetos no humanos; y una celebración de la vida junto a ellos, sin excluir a ninguno. Así, los anillos en expansión provocados por una piedra en el agua son también una metáfora (entre otras) de una práctica artístico-pedagógica-investigativa-activista en contexto, psicogeográfica y geocultural. Propongo así un giro espacial crítico a la hora afirmar que todo arte es político y precisar: todo arte es geopolítico.

Las pedagogías de la crueldad se encargan diariamente de enseñarnos a “no sentir, a no reconocer el dolor propio o ajeno (...) El mundo de dueños que habitamos necesita de personalidades no empáticas, de sujetos incapaces de experimentar la conmutabilidad de las posiciones, es decir, de ponerse en el lugar del otro” (Segato, 2018:79). Los invito a arrojar juntos piedras en las aguas de nuestras prácticas artísticas, pedagógicas, investigativas, de modo que la agitación provocada por sus resonancias nos permita salirnos de las butacas individuales y habitar la curiosidad necesaria para la lectura de dichos anillos, para desarrollar una escucha empática de lo que los sujetos no humanos nos dicen y una conversación insumisa en expansión, en busca del espacio y tiempo de lo común, en busca de nuevos posibles. Dentro y fuera del mundo académico.

Piedras caídas

“En la falda de la colina hay un conjunto de piedras que aguarda, con expectativa, su destino. Como si tuviere algún sentido atribuir razón a las piedras. Como si las piedras, conscientes, supiesen intuir el desorden con el que fueron colocadas.”¹

Mi trabajo tiene como objetivo realizar una primera aproximación, indagación y análisis respecto de las dinámicas y fundamentos geoculturales y políticos que articulan las relaciones entre prácticas artísticas y el trabajo social de creación en el espacio que el despliegue territorial de una determinada cosmovisión propone. Despliegue siempre situado, ligado a un contexto histórico particular. Interesa especialmente pensar las relaciones entre lenguajes, topografías y poderes. El texto está enfocado en una experiencia concreta de nuestra historia contemporánea. Se trata de la iniciativa del gobierno de la ex Presidenta Cristina Fernández de Kirchner junto al financiamiento otorgado por el Presidente Evo Morales de la hermana República de Bolivia, de desmontar y desplazar el monu-

¹ Tavares, André. “Devuélvanme lo absurdo, prefiero la realidad”. En: Aranberri, Ibon. *Gramática de la meseta*, Madrid, Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 54.

mento que recuerda al navegante Cristóbal Colón, situado desde 1921 en el Parque Colón (detrás de la Casa de Gobierno) en la ciudad de Buenos Aires. Y de su posterior reemplazo por el grupo escultórico monumental que hace presente a Juana Azurduy de Padilla, heroína combatiente en las luchas por la independencia americana. Este grupo incluye además sujetos humanos protagonistas populares; y sujetos no humanos, animales y piedras.

Es preciso recordar que actualmente este proceso de desplazamiento-emplazamiento ha sufrido una suerte de paradójica “continuidad discontinua”: la decisión del actual Presidente Mauricio Macri de realizar una re-inscripción, una nueva operación retórica en el espacio urbano. En esta ocasión desplazando el grupo escultórico de Juana Azurduy hacia un emplazamiento (aún precario) en el Paseo de la Alameda, frente al (aún) Centro Cultural Kirchner. En el lugar que ha quedado vacío detrás de la Casa de Gobierno se encuentra en proceso de construcción una plaza cercada. En su interior, a pocos metros del antiguo emplazamiento del monumento, se encuentra una nueva pista de aterrizaje del helicóptero presidencial.

Desde el 29 de junio de 2013, fecha en que se inició el lento, persistente e inmediatamente cuestionado proceso de desmontaje, el conjunto de esculturas que daban forma al monumento que homenajeaba al “descubridor” de América e ícono del discurso “civilizatorio” en nuestro país y región, se fue convirtiendo en un grupo de tersas piedras caídas. Las más de seiscientas toneladas de material que hacían referencia alegórica a La Ciencia, El Genio, La Civilización, La Fe, El Porvenir y El Océano; como así también a versos del poeta griego Sófocles, se mostraron ante los transeúntes durante ese proceso como enigmáticos fragmentos dispersos en el piso de la plaza. Lo mismo ocurrió con el mármol de carrara que representa al almirante: mientras estuvo erguido sobre su columna, la determinación de quienes allí lo emplazaron hizo que la mirada de Colón diera la espalda a la ciudad y a sus habitantes, posándose sobre el Río de la Plata. Luego de su desmontaje, permaneció acostado con sus ojos de piedra escrutando el cielo porteño.

Resulta de interés el estudio del intenso campo de fuerzas que se activa cuando una comunidad decide inscribir en el espacio geográfico (en este caso el espacio urbano) las marcas y señalamientos que dan testimonio de su forma de ver el mundo, pero que también hacer visible y desenterrar aquello que alguna vez quiso invisibilizarse y sepultar, tanto para los contemporáneos como para las generaciones por venir. Retomamos aquí la idea de pensar en un específico sistema de significaciones que articule lenguajes, topografías y poderes. Desde una perspectiva geocultural, psicogeográfica y de justicia espacial, nos interesa dar relieve a la vitalidad que enlaza un imaginario social con sus formas visuales materiales de representación y presentación en un determinado territorio. ¿Qué pueden las imágenes en las luchas por la autoafirmación y la emancipación? ¿Qué pueden las prácticas artísticas contemporáneas en la creación y fortalecimiento de lazos sociales y comunitarios? ¿Pueden las obras de arte activar nuevos posibles? ¿Qué ejercicios territoriales de memoria e imaginación política son deseables para efectivizar dicha activación?

En este sentido, debemos destacar otra particularidad del caso bajo análisis: Andrés Zarneri (escultor argentino elegido para llevar adelante el encargo) decidió desarrollar su proceso de creación artística en un territorio de especiales resonancias como expresión de la disputa de imaginarios en la reciente historia argentina. Estamos hablando de un viejo taller en la Ex Escuela de Mecánica de la Armada, centro clandestino de detención durante la última dictadura militar.

Podemos verificar a partir del estudio de este caso concreto, que la dinámica dialéctica “desplazamiento-emplazamiento”, al interior de los trabajos sociales y comunitarios de inscripción de una cosmovisión en el territorio, da lugar a la configuración de un vacío inmaterial-simbólico pero también material-espacial. ¿De qué modos diversos y plurales pueden las prácticas artísticas contemporáneas activar las potencias emancipatorias latentes en dicho vacío? ¿De qué manera es posible mutar piedras caídas en rocas vivas, de modo tal que permitan a una comunidad habitar su propia historia, en tiempos en los que se pretende imponer y naturalizar la visión del mundo proveniente del capitalismo extractivis-

ta, financiero y semiótico global como principal actor a la hora del diseño de los territorios?

Itinerario interior

“Cuando un pueblo crea sus adoratorios, traza en cierto modo en el ídolo, en la piedra, en el llano o en el cerro su itinerario interior. La fe se explicita como adoratorio y deja en éste una especie de residuo. Es como si fijara exteriormente la eternidad que el pueblo encontró en su propia alma.”²

En este segundo punto realizaré un recorrido analítico a través de algunos antecedentes históricos vinculados con distintas formas culturales ancestrales de territorialización, a partir de sus diversos modos de concepción espacial.

Podemos afirmar que cada comunidad define uno o diferentes modos de relación con la tierra. Ya sea a través de una actitud nómada o de la toma de posiciones estables, más o menos fijas, las comunidades establecen su *domicilio existencial*. Estas particulares formas de relación con la tierra despliegan en la geografía también particulares operaciones retóricas: trazados, marcas, huellas, señalamientos, demarcaciones, apropiaciones, jerarquizaciones, y más. A través de ellas las comunidades construyen colectivamente su propio territorio. Espacialidad más o menos flexible, más o menos permeable; según las cualidades de las líneas y contornos de las formas que lo configuran. A través de esta labor de creación en el espacio, cada cultura despliega su imaginario, universo simbólico que da cuenta de su propia cosmovisión. Este imaginario es fruto de la interacción de diferentes lenguajes –verbales, escritos, corporales, sonoros, visuales– y nos permite conocer, por un lado, las relaciones que dicha cultura establece con la naturaleza, con los otros seres vivos o entidades no humanas y con el humano otro/diferente. Por el otro, se articula con

² Kusch, Rodolfo. *América profunda*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1999, p. 84.

otra fundamental categoría de construcción colectiva: el tiempo. A través de las diferentes concepciones del tiempo podremos conocer las relaciones que cada cultura posee con el pasado, el presente y el futuro, con los ancestros, la muerte y los dioses. Juntas, las categorías espaciales y temporales, nos permiten recorrer el itinerario interior de las comunidades o pueblos, aquél espacio dialógico, material-inmaterial, rumbo a su domicilio existencial, resultante de un pensamiento que no puede escapar a la “gravidez del suelo” (Kusch, 2007: 255).

Me interesa vincular las operaciones retóricas desplegadas en el espacio, anteriormente citadas, con el caso que nos interesa, el desplazamiento del monumento a Cristóbal Colón y el posterior emplazamiento del monumento a Juana Azurduy. Para ello analizaré dos ejemplos históricos de creación en el espacio, pertenecientes a contextos culturales y períodos históricos diferentes, ejemplos de producción y expresión de un territorio: el *menhir* y el *quipildor*. Ellos nos permiten detectar modos ancestrales de relación con la tierra, saberes que considero valiosos de conocer y transportar, pero también modos de organización y articulación de relatos míticos, memorias sociales y ritualidades populares, tareas que se ponen en juego en el proceso del nuevo emplazamiento simbólico en la ciudad de Buenos Aires.

Aproximándome al primer ejemplo señalamos que, en su devenir histórico, el espacio geográfico dejó –lentamente– de ser un territorio meramente utilitario ligado a la supervivencia alimentaria para convertirse en un lugar con significaciones míticas y sagradas. Ordenado primero en base a las dos direcciones principales más claramente visibles en el vacío: el horizonte y el desplazamiento del sol. Recién en la era Neolítica dicho vacío se comenzará a poblar, y esto ocurrirá a través de la aparición de unos objetos sencillos pero cargados de significado: la primera acción humana de transformación física del espacio geográfico fue el *menhir*. El *menhir* es una gran piedra rotada de su posición horizontal, verticalizada e hincada en la tierra por los humanos, generando una presencia que detiene el tiempo y produce un sistema de relaciones con los elementos circundantes, incluidos los astros. (Careri, 2002: 52)

Cuando en vez de una sola piedra, los humanos colocaron hileras o conjuntos, estos emplazamientos dieron origen a relatos y leyendas respecto de todo aquello que ocurría en los viajes hacia y desde ellos. También sobre las celebraciones que en su entorno ocurrían. Durante los viajes, la presencia de *menhires* llamó la atención de los caminantes, brindándoles informaciones acerca de características específicas de los territorios –cambios de dirección, lugares de paso, encrucijadas, zonas peligrosas, sitios sagrados– y sobre acontecimientos singulares: rituales, procesiones, bailes, juegos. Los conjuntos de *menhires* configuraron un tipo de espacio aún abierto, anterior al espacio arquitectónico cerrado, pero que ya existía para ser habitado y recorrido, asociado a la religión pero también a la danza, la música y al relato. Justamente una de las consecuencias más importantes de su existencia será la aparición del relato-recorrido, género de tradición oral y luego literario vinculado con el viaje y la descripción del espacio.

Todas estas cualidades de una piedra verticalizada o del espacio abierto entre un conjunto de piedras, que pueden organizar relaciones a su alrededor, pueden articular ritos, recorridos y relatos, siguen formando parte –desde la perspectiva que propone mi artículo– del repertorio de potencias y dinámicas que el emplazamiento de obras fruto de las prácticas artísticas contemporáneas activa en el espacio. Podemos preguntarnos entonces: ¿qué *itinerario interior comunitario* comenzará a activarse a partir del emplazamiento del conjunto escultórico que hará presente a Juana Azurduy en el espacio porteño? ¿Qué relatos, visiones y ritualidades podrán convocar y provocar estas formas?

El segundo ejemplo de interés lo encontramos en el espacio del Noroeste de la Argentina. Dice Lucila Bugallo: “*El espacio en la Puna Jujeña está marcado, señalado, tiene relieve a partir de marcas relacionadas con la producción por una parte y con la sacralidad por otra; la mayoría de las veces, éstas son de ambos tipos a la vez*”³

³ Bugallo, Lucila, “Quipildores: Marcas del rayo en el espacio de la Puna Jujeña”. En: *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, Nro. 36, San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional

Un modo particular de historiografía –andina–, un modo particular de inscripción de las memorias y visiones en el espacio y el tiempo, es el objeto central de mis reflexiones. El llenado del vacío generado por el desplazamiento del monumento a Cristóbal Colón en la ciudad de Buenos Aires conlleva un intenso desafío respecto de la nueva marca que allí se inscribirá: ¿qué historiografía será desplegada en [desde] ese sitio?

“Cada espacio posee sus particularidades y supone dificultades para quien no forma parte de la sociedad que lo ocupa” (Bugallo, 2009: 179). Tratamos de indagar, al interior de esta conjugación dialéctica “particularidades-dificultades”, el conjunto de potencias que el nuevo monumento a Juana Azurduy tenderá a accionar. El espacio puneño se encuentra marcado por calendarios productivos, climáticos y simbólicos. A diferencia de la noción de paisaje occidental, los humanos que lo habitan no lo observan de modo contemplativo sino que están insertos en él. El espacio es expresión de un territorio mítico, habla de las relaciones con los dioses. *“Así se puede escuchar hablar a una abuela decir que Pachamama –divinidad principal de la región, que representa al medio y a la naturaleza de manera global– el día de la corpachada de Agosto: ‘nos cría, nos come’. Esa es la idea central, la de ‘crianza’”*.⁴ Dicha noción de [mutua] crianza hace que las marcas que se insertan en el espacio den cuenta de dos tipos de territorios: uno vinculado a la producción y otro relacionado con lo sagrado. Sin embargo, como ya señalamos anteriormente, muchas veces las marcas se condensan en una misma materialidad y refieren a un mismo universo. En este espacio la naturaleza no es un mero recurso, sino un entramado entre los humanos, las entidades no humanas y los dioses. Y la expresión de este entramado se manifiesta a través de las ritualidades que se realizan en específicos mojones marcados en el territorio.

No fue posible para mí dejar de pensar el proceso de creación de la escultura de Juana Azurduy como expresión de un entramado que marcaría de modo especialmente intenso el espacio de la ciudad de Buenos Aires.

de Jujuy, 2009, p. 177

⁴ *Ibíd.* p. 180

Entramado que enlaza al artista-gestor –en sentido kuscheano, canal o vía de expresión de una comunidad– Andrés Zeneri y su equipo con las comunidades argentinas y bolivianas, con los protagonistas de las luchas por Memoria, Verdad y Justicia, con los 30.000 Compañeros desaparecidos, con los ancestros que lucharon por la independencia de nuestro continente y con los que hoy continúan con esas luchas y los procesos socio-culturales que toda la región atraviesa. Pero... ¿de qué clase de marca estaremos hablando?

Nos referiremos –pues creemos que sus cualidades permiten indagar aspectos del proceso de emplazamiento del monumento de Juana Azurduy en cuestión– al *Quipildor*, el sitio que señala en el espacio puneño las huellas que deja el rayo en el suelo.

El rayo deja marcas en la tierra, toca, destruye y convierte. Tanto la superficie como el espacio mismo y los seres que allí se encuentran, cambian su condición luego de ser tocados por él. El rayo manifiesta un vínculo entre cielo y tierra, potencia destructora pero también de fecundación. Por su relación con las lluvias, los sitios marcados por el rayo son lugares en los que se realizan ofrendas y que dan cuenta de sistemas de significación que vinculan clima, producción, dioses, ritualidad y muerte. La complejidad de estos sistemas excede los propósitos del presente escrito, pero sí me interesa reflexionar acerca de distintos significados del término *Quipildor*: designa tanto al rayo en general como al rayo específico que mata a un animal. Designa al sitio adonde se recuerda esa muerte y a la osamenta del animal muerto por el rayo. En todos los casos los testimonios obtenidos por la investigadora Bugallo durante su trabajo de campo señalan que este mojón o marca que allí se crea tiene como propósito “calmar la ira del rayo”.

No debemos olvidar que la empresa de la conquista y colonización de América, liderada por los Reyes Católicos de Castilla y Aragón y cuya expedición emblemática fuera comandada por el almirante genovés Cristóbal Colón, significó el despliegue violento en el espacio americano de una maquinaria de producción y circulación de un imaginario absolutamen-

te ajeno a las poblaciones originarias. Simultáneamente a su despliegue, esta maquinaria condenó a las cosmovisiones de dichas poblaciones como cultos idólatras o diabólicos, destruyendo sus símbolos y expresiones materiales de los mismos, pero también aniquilando a los sujetos encargados de transmitir el significado de aquellos símbolos. Aquélla dinámica represiva y exterminadora tuvo una respuesta resistente por parte de los habitantes originarios, de la que surgieron distintas formas de supervivencia de las creencias perseguidas. Una de ellas fueron las identificaciones. Por su relación con el ejemplo señalado más arriba, destacamos a aquélla identificación que asimila a *Illapa* (Dios Rayo andino) con *San Santiago* (Santo matamoros y mataindios). En estos procesos resistentes, los símbolos adquieren nuevas significaciones, así, los cascos del caballo del santo católico son asimilados al trueno (por el sonido), y su espada al rayo (por su luz y capacidad destructora). Los pueblos andinos no vieron en ese ícono al protector de los conquistadores sino que lograron hacer supervivir a una entidad divina propia, central en su cosmovisión. Para estos pueblos las imágenes y objetos no solo representan lo sagrado sino que dan cuenta de su presencia, su materialidad misma es sagrada. Esta concepción es fundamental a la hora de pensar geoculturalmente nuestros monumentos.

La figura material de bronce de Juana Azurduy que será emplazada en la ciudad de Buenos Aires: ¿a quiénes y qué hace presentes? La figura material de bronce de Juana Azurduy realizada por el escultor Andrés Zerner y su equipo afirma sus pies sobre un conjunto de piedras, porta un sable en su mano izquierda y con la derecha protege a un grupo de acompañantes que incluye a sus hijos, campesinos, soldados, animales y plantas. Su materialidad inscribe una marca en el mismo sitio en el que antes estaba la figura de Colón, re-significándolo. El “rayo-Azurduy” toca la tierra. El espacio y los seres que son tocados cambian su condición.

Las marcas que los pueblos andinos realizan en el espacio, vinculadas a lo sagrado, no son todas iguales, se diferencian por su intensidad, las hay más y menos fuertes. Los habitantes de la región lo saben y andan con cuidado. Como señalé con anterioridad, dichos mojones y los vinculados

a la producción refieren al mismo universo, la actividad económica no se entiende en esta cultura como un proceso aislado. “*En la tecnología andina ‘el principal elemento activo en la crianza resulta ser un gestor espiritual’ [...] Los humanos alimentan y crían a las wa’kas⁵ y éstas hacen igual con sus crías: los humanos*”⁶ ¿Puede una creación en el espacio dar cuenta de esta mutua crianza? ¿Puede el resultado de una práctica artística contemporánea activar una historiografía y una ritualidad que a su vez, pongan en movimiento una cosmovisión que intentó ser aniquilada? ¿Puede una práctica artística contemporánea dar cuenta del itinerario interior de una comunidad? Creemos que sí.

Incrustación

“En la arquitectura –en la arquitectura entendida como instrumento de memoria, o en la memoria entendida como materia, como dimensión de la arquitectura– el tema de la memoria es un topos, un lugar común especialmente vívido del debate sobre la construcción y la ordenación.”⁷

Del mismo modo que hemos estudiado en los puntos anteriores ejemplos de modos de territorialización ancestrales considerados de interés para indagar las potencias que subyacen en el proceso que implica el desplazamiento de un monumento y el emplazamiento de uno nuevo en el mismo sitio –con la consecuente generación de un vacío en el espacio urbano que deberá ser llenado y resignificado–, nos interesa ahora analizar otro tipo de operaciones retóricas en el espacio. Prestaremos atención a modos de territorialización vinculados a la historia de la cultura denomina-

⁵ Wa’ka o Huak’a: “[...] adoratorios andinos, en donde lo sagrado y lo profano se mezclan y en donde, además la presión de la divinidad se hace angustiosa [...]”. En: Kusch, Rodolfo. *El pensamiento indígena y popular en América*, Buenos Aires, Ed. Hachette, 1977, p. 105

⁶ Kessel, J. Van y Enriquez Salas, P. “Señas y Señaleros de la Madre Tierra. Agronomía andina”. En: Bugallo, Lucila. *Óp. cit.*, p. 181

⁷ Marot, Sébastien. *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 11.

da “occidental”. Podremos encontrar en sus tradiciones un distinto tipo de articulación entre materia, espacio y cosmovisión.

Me resulta de especial interés para los objetivos del presente artículo, enfocarme en un primer momento en las relaciones entre espacio y memoria que este imaginario propone. El crítico de arquitectura y paisajismo Sébastien Marot cita a Frances Yates, quién al analizar los orígenes griegos del “arte de la memoria”, lo enlaza con su paso a Roma primero y a la tradición europea luego. Dice Yates:

Por lo común se ha clasificado (a este arte) como mnemotécnica [...] El primer paso es imprimir en la memoria una serie de loci o lugares. Por lo común, aunque no solamente, se emplea como sistema de lugares mnemónico el tipo arquitectónico [...] A las imágenes por las que el discurso se ha de recordar se las coloca dentro de la imaginación en los lugares del edificio que han sido memorizados. Hecho esto, tan pronto como se requiere reavivar la memoria de los hechos, se visitan los lugares y se interroga a sus guardianes [...] El método asegura el orden correcto en que se han de recordar los puntos, ya que la secuencia de los lugares dentro del edificio fija el orden⁸

Para este mismo autor fue Aristóteles quién asimila el logos, el discurso, con un espacio estructurado por medio de lugares que contienen “problemas” o debates comunes, cuya localización y descripción dependen, justamente, de un tópico: “el tópico o teoría de los lugares comunes del discurso, es el mapa de este espacio mental donde los oradores construyen, cada uno a su antojo, sus edificios de memoria”⁹

Nos parece sumamente importante dar relieve a esta articulación pues subyace en ella una suerte de encrucijada: según una comunidad decida uno u otro camino, los trabajos de memoria pero también los de imaginación política estarán signados por un diferente vínculo con el espacio que habitan. En ambas citas anteriores la relación entre memoria y materia

⁸ Yates Frances, “El arte de la memoria”. En: Marot, Sébastien. Óp. cit., pp. 16-17

⁹ *Ibíd.*, p. 19

—en este caso materia arquitectónica, o para ser más precisos “edificios”— lleva a evitar y descartar todo vínculo entre memoria y espacios menos estructurados, desorganizados, cambiantes. La opción, en los orígenes de las tradiciones de la cultura occidental, es el uso simbólico-inmaterial —pero también concreto-material— de un “edificio”, un paisaje artificial que permita fijar un orden en la narrativa de esas memorias.

Podemos preguntarnos entonces: ¿puede esta cosmovisión memorizar simultáneamente diversos discursos?, ¿puede un edificio quedar saturado e inutilizado para recordar? Marot propone que para “el arte de la memoria” se tornó imperiosa la necesidad progresiva de asignar distintos tipos de discursos a distintos tipos de espacios, por lo tanto esta práctica debió conducir a *“una especie de incrustación de las imágenes en los lugares”*¹⁰ El “arte de la memoria” de la antigüedad clásica convertía al orador simultáneamente en paseante, arquitecto y urbanista.

Con la llegada del cristianismo, la Iglesia Católica transformará esta técnica que le permitía al orador recordar lo que “desea” en una didáctica cuya misión es hacer penetrar en las almas todo aquello que la memoria “debe” conservar. Este cambio genera las condiciones culturales para que un nuevo sistema de lugares asociado a imágenes mnemónicas empiece a existir, lo que significa que puedan ser descriptos, pintados, esculpidos, es decir, construidos.

Los vínculos que la tradición “occidental y cristiana” establece entre las nociones de construcción y ordenación nos permiten pensar que la tarea de incrustación de imágenes que sus creaciones en el espacio propone, se caracteriza por la imposición de aquello que es un “deber” recordar. Expresión del derrotero de esta cosmovisión, resultante del accionar de una auténtica maquinaria industrial de producción de imágenes al calor de la empresa de conquista y colonización del continente americano —que he destacado en el punto anterior de mi artículo— esta operación de incrustación, ha sido también el detonante de una disputa de imaginarios

¹⁰ *Ibíd.*, p. 22

durante las luchas anticolonialistas y emancipatorias en América y con posterioridad a ellas, como parte de los procesos de conformación de los Estados nacionales en la región. En Argentina, esta disputa entre imaginarios dio testimonio –y aún lo sigue dando– de distintos y antagónicos modelos sociales, políticos, económicos y culturales. El binomio excluyente y exterminador “civilización o barbarie” impuesto por las oligarquías locales y las élites sociales porteñas ha dado origen a un sinnúmero de imágenes en la memoria e imaginación colectiva de nuestra sociedad.

*La humanidad escogió para honrar los fastos del pasado y las virtudes de sus héroes, el lenguaje mudo pero imponente de la estatua. Traduciendo en piedra indeleble el sentimiento de su veneración, pocas veces fue mejor empleada esta forma de homenaje público como en el caso de la personalidad consular de don Bartolomé Mitre.*¹¹

Lejos del aparente “lenguaje mudo” de las estatuas, este discurso que aloja el aniquilamiento del otro como dinámica central, es hasta la fecha retomado como argumento central de las propuestas políticas de los sectores dominantes locales, ahora parte de una élite transnacional beneficiada por el capitalismo financiero, postindustrial, extractivista y semiótico. Para este imaginario “civilizatorio y liberal” todo aquél que se resista o disienta suele ser un “vago, delincuente o terrorista”. Adjetivos no muy distintos a los que utilizaba la “gente decente” con anterioridad al siglo XX en nuestro país para referirse a los indios, negros y gauchos. Bien cercanos a los términos “negros de mierda” o “subversivos” con los que más recientemente el neoliberalismo estigmatiza a los trabajadores organizados o la juventud militante.

A lo largo de la historia de nuestras ciudades, este imaginario ha generado un despliegue de incrustaciones en el espacio urbano que dan cuenta de su cosmovisión. Tal vez como manifestación inconsciente de su as-

¹¹ Palabras promulgadas el 23 de septiembre de 1937 por Roberto J. Noble, entonces Ministro de Gobierno, luego fundador del Diario *Clarín*, en ocasión de la colocación de la piedra fundamental del monumento a Bartolomé Mitre, en el Paseo del Bosque, La Plata. En: <http://www.eldia.com.ar/especiales/128aniversario/bartolome.html>. (Consultado el 28-9-2014)

cendencia colonialista y recreación de sus operatorias de opresión y dominación, suelen recurrir a la imagen del “espejo” para hacer referencia a la función que las imágenes deberían cumplir en la sociedad. Podemos sin dudas pensar que hasta su desplazamiento, el monumento a Cristóbal Colón existente en la plaza contigua a la Casa Rosada de la ciudad de Buenos Aires, incrustaba y ponía en circulación una memoria del discurso “civilizatorio”. También destacar la necesidad de marcas con otra capacidad de invocación y convocatoria. En el siguiente punto investigaré la posibilidad de considerar algunos aspectos de las prácticas artísticas contemporáneas como herramientas para alcanzar tales objetivos.

Rocas Vivas

La singularidad del arte como modo de expresión y por ende, de producción de lenguaje y pensamiento (su principal potencia política) es la invención de posibles, que adquieren cuerpo y se presentan en vivo en la obra.¹²

¿Qué lenguaje y qué pensamiento adquirirían cuerpo en el histórico monumento a Cristóbal Colón? ¿Qué nuevos posibles se hacían presentes en vivo en el conjunto escultórico de Juana Azurduy? ¿Y cuáles son los que encarna actualmente una plaza cerrada y el helipuerto?

Analizaré muy brevemente en esta última parte algunos rasgos de las prácticas artísticas contemporáneas en contexto, en busca de particularidades que permitan comprender su aporte para poner a las piedras e imaginarios populares en movimiento. Nos dice el historiador Paul Ardenne: *“La primera cualidad de un arte contextual es [...] su indefectible relación con la realidad. No sobre el modo de la representación [...] sino más bien sobre el modo de la co-presencia [...] que ve a la obra de arte directamente conectada a un sujeto que pertenece a la historia inmediata”*¹³. La palabra contexto proviene

¹² Rolnik, Suely. *Anexo. Geopolítica del rufián*, Guattari, Felix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2005, p.478.

¹³ Ardenne, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, Ed. Cendeac, 2002, p.13.

etimológicamente del latín vulgar *contextus*, *contextere*: “tejer con”. Un arte en contexto lo que se propone entonces es tejer con la realidad, realidad “*que el artista quiere hacer más que representar*” (Ardenne, 2002: 15).

Desde las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001, al calor de la mayor crisis de representación política de la Argentina, crisis que afectó también con suma intensidad al campo de las prácticas artísticas, pedagógicas e investigativas, dentro y fuera del aula, estamos habitando un campo expandido en todas estas tareas. Es evidente la relevancia que han tomado los procesos por sobre los objetos, tomando cada vez más protagonismo prácticas transdisciplinarias como herramientas más eficaces para enfrentar los nuevos desafíos a nivel local, regional y global. Ya advertía en su momento Rodolfo Kusch: “*Una estética de lo americano no puede fincar en una estética del arte sino del acto artístico, precisamente porque éste incluye lo tenebroso cuando contempla ese proceso brumoso que va de la simple vivencia del artista a la obra como cosa*”¹⁴.

Creo entonces que el conjunto escultórico de Juana Azurduy es un acto artístico, resultado de un proceso brumoso de trabajo colectivo que une arte y vida. En plural: artes y vidas. Una co-presencia capaz de generar y habitar un campo de fuerzas en tensión conformado por un lado por su dimensión material monumental, representativa y situada; y por otro por las potencias alojadas en esas “piedras”. Aquéllas potencias provenientes del estrecho vínculo con los sitios en que fue concebida pero por sobre todo aquéllas provenientes de la profunda cosmovisión americana, indígena y popular negada, enterrada y oprimida hasta nuestros días y que comenzaba a hacerse presente en el espacio urbano porteño. Una cosmovisión con poder para interpelar a los cuerpos, el del peatón, al usuario del transporte público y a todos los que anduvieran por allí.

Para finalizar: la investigación se realizó en una especial coyuntura histórica que se ha visto modificada. Sin embargo, el nuevo contexto (in-

¹⁴ Kusch, Rodolfo, “Anotaciones para una estética de lo americano”. En: revista *Kenos*, Nro. 1, Febrero 2003. www.temakel.net

cluido el nuevo destino otorgado al conjunto escultórico, hasta hoy en estado notoriamente precario) refuerza la afirmación realizada a poco de comenzar este texto: todo arte es geopolítico.

Pero debo explicar qué significa geopolítica aquí. No hago referencia a la clásica influencia de la geografía sobre las estrategias políticas. Nos referimos a la posibilidad de que las prácticas, pedagogías e investigaciones artísticas puedan habitar, junto a otros (siguiendo nuevamente a Suely Rolnik) un inconfortable pliegue: aquél que pone en contacto el mundo cartografiado (que posee nombres e imágenes) con aquéllos “*mundos larvarios*”¹⁵, los que se encuentran aún bajo nuestras pieles (sin nombres ni imágenes). Mundos que resultan de los afectos y perceptos generados cuando nuestros cuerpos se ven violentados por las fuerzas que agitan el mundo mapeado. Solamente habitando este pliegue incómodo podrá hacerse presente nuestro deseo y con él, nuevos posibles.

Piedras monumentales (o diminutas) ordenadas que se convierten así en rocas vivas o piedras en el agua, interpelándonos acerca de los riesgos que conlleva, a esta altura de nuestra historia, pretender seguir ignorando nuestra historia y realidad intercultural y plurinacional. O lo que es peor (ya desde los actuales destinos espaciales que ambos monumentos en cuestión poseen hoy), de los peligros que implica repetir y recrear en el presente el pensamiento genocida en cualquiera de todas sus manifestaciones. Proponemos por ello prestar mayor atención en el futuro de las políticas públicas ligadas a las expresiones artísticas, al poder de generación y fortalecimiento de justicia espacial (y junto a ella de justicia ambiental y social) encarnado en los trabajos sociales de creación en el espacio.

¹⁵ Rolnik, Suely. *Estrategias del Capitalismo Mundial Integrado*. Ver: <http://www.re-visiones.net/antiores/spip.php%3Farticle128.html>

Bibliografía

Ardenne, Paul. (2002). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, España: Cendeac.

Bugallo, Lucila. (2009). "Quipildores: Marcas del rayo en el espacio de la Puna Jujeña". *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, Nro. 36, San Salvador de Jujuy, Argentina: Universidad Nacional de Jujuy.

Careri, Francesco. (2002). *El andar como práctica estética*, Barcelona, España: Gustavo Gili.

Enguita Mayo, Nuria. (2010). "Saber no significa recobrar". En Aranberri, Ibon. *Gramática de la meseta*, Madrid, España: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Guattari Félix y Rolnik, Suely. (2005) *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Kessel, J. Van y Enriquez Salas, P. (2009) "Señas y Señaleros de la Madre Tierra. Agronomía andina". En: Bugallo, Lucila. "Quipildores: Marcas del rayo en el espacio de la Puna Jujeña". *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, Nro. 36, San Salvador de Jujuy, Argentina: Universidad Nacional de Jujuy.

Kusch, Rodolfo. (1977). *El pensamiento indígena y popular en América*, Buenos Aires, Argentina: Hachette.

Kusch, Rodolfo. (1999). *América profunda*, Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Kusch, Rodolfo. (Febrero 2003). *Anotaciones para una estética de lo americano*. En Revista Kenos Nro.1. Ver: www.temakel.net

Kusch, Rodolfo (2007). *Obras completas. Volumen 3*, Rosario, Argentina: Fundación A. Ross.

Marot, Sébastien. (2006) *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Barcelona, España, Gustavo Gili.

Noble, Roberto. (1937) Palabras promulgadas el 23 de septiembre de 1937 por Roberto J. Noble, entonces Ministro de Gobierno, luego fundador del Diario *Clarín*, en ocasión de la colocación de la piedra fundamental del monumento a Bartolomé Mitre, en el Paseo del Bosque, La Plata. En: <http://www.eldia.com.ar/especiales/128aniversario/bartolome.html> (Consultado el 28-9-2014)

Rolnik Suely (2015) *Estrategias del Capitalismo Mundial Integrado*. En Re-visiones. #Cinco.

Ver: <http://www.re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle128.html>

Tavares André.(2010). “*Devuélvanme lo absurdo, prefiero la realidad*”. En: Aranberri, Ibon. *Gramática de la meseta*, Madrid, España: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Cristóbal Colón y Juana Azurduy. Una cosmovisión en movimiento

Luis Padin

Doctor en Filosofía. Docente Titular e Investigador Ordinario de Filosofía y Estética. Consejero Superior por el claustro docente de la UNA. Consejero Departamental del Departamento de Humanidades y Artes de la UNLa. Miembro del Consejo Asesor del Doctorado en Filosofía de la UNLa. Especialista en Filosofía y Estética Latinoamericana e Historia de las ideas en Argentina y América Latina. Expositor en congresos nacionales e internacionales en temas de su especialidad.

Resumen

El arte participa de la lucha política que se extiende a lo largo de la historia argentina, afirmando o negando una determinada interpretación de la historia. La monumentalidad urbana es parte de ese conflicto por inscribir en el espacio público una determinada cosmovisión. En la *Galería de celebridades argentinas*, se expone un modelo que desconoce la historia llevada adelante por los sectores populares y sus conductores, negando la posibilidad de construir una memoria colectiva común y representativa del conjunto social. El grupo escultórico encabezado por Juana Azurduy hace reaparecer espectros de ese pasado negado, dándole un lugar al “otro”, que la construcción de la Nación Argentina no incluyó, exponiendo una nueva cosmovisión monumental, enmarcada en la Patria Grande Latinoamericana. Logra desplazar un ícono de la dominación, Cristóbal Colón, suplantado por los anónimos luchadores populares liderados por Juana Azurduy, en las guerras de la Independencia. En la actual etapa

de restauración neoliberal se reinstala el conflicto provocando un nuevo desplazamiento que tiene como fin anular el contenido simbólico y el lugar privilegiado que ocupaba, produciendo un “vuelco” en la capacidad develadora de la obra de arte para forjar una historia propia que permita la recuperación de nuestra cultura.

Palabras clave: Emplazamiento; Desplazamiento; Arte; Cultura; Cosmovision

Introducción: Nación y guerra social

El Estado Nacional que se consolida a partir de 1862 en nuestro país, se verá en la necesidad de imponer, en todo el territorio de la nación, una interpretación de nuestra historia que haga posible, desde una supuesta objetividad narrativa, universalizar la particularidad del sector triunfante, utilizando para ello diversas herramientas, entre las cuales destacamos: la construcción de una “historia oficial” y la transmisión de la misma, a través de un contenido simbólico, que permita estructurar una subjetividad que se someta y haga propia esta cosmovisión para garantizar, en el largo plazo, la defensa de los intereses y valores del sector social triunfante en lo político-militar, post-Caseros.

La tarea no es sencilla ya que incluye mantener las diferencias sociales e imponer una política desde Buenos Aires a todo el país, ocultando la divergencia de proyectos y la existencia de vencedores y vencidos, en la larga guerra civil entre Buenos Aires y el resto de la confederación, aún no concluida definitivamente. Para consolidarla no solo es necesario el ejercicio de la violencia que permita acallar los focos de resistencia aún activos, sino que la misma debe complementarse con la elaboración de un contenido simbólico que consolide la idea de una historia única, alentada por la “civilización” y el “progreso”, guiado por los países que lideran la economía mundial. Esta interpretación debe ser considerada como representativa de la totalidad social y como el único camino posible de construcción de la idea de nación.

La ficción a consolidar entonces, es la de plantear que la nación es una construcción entre iguales ocultando que serán las poderosas elites, que representan los intereses de la ciudad-puerto aliados a las metrópolis imperiales de turno, las que definirán y determinarán quiénes deberán conducirla, como un derecho propio e autoinstituido, y quiénes no podrán hacerlo por no contar con las supuestas condiciones para hacerlo, enemigos políticos a los que no se los reconoce como tal, sino por no pertenecer a los sectores “ilustrados” o la “gente decente”:

Ficción igualitaria desde la formalidad liberal, que tiene como fin garantizar que la visión de los vencedores no sea trastocada, en lo que hace a la imposición de su poder y de su voluntad omnímoda. De ahí la necesidad de “contar una historia”, con broncíneos, inmaculados e intocables héroes, que representaran la referencia obligatoria a tener en cuenta en la construcción de la nación a imponer.

El sistema educativo, será el principal encargado de llevarla adelante y, el espacio público, ejercerá su pedagogía colectiva glorificándolos a través de la estatuaría urbana representativa de esa cosmovisión.

Esta génesis hermenéutica, que comenzamos a esbozar, nos parece necesaria como marco general de comprensión del fenómeno a analizar revelando el por qué y el para qué de la inscripción simbólica propuesta a través de la estatuaría urbana y, de este modo, poder iluminar la relación que se produce entre arte, territorio y cosmovisión, negando o destacando las marcas o huellas que se presentan estructurando una pedagogía de masas, de acuerdo a las diferentes maneras de interpretar sus significados.

El primer intento, reiterado secularmente en nuestro país, se lleva a cabo en una obra biográfica-visual, titulada *Galería de celebridades argentinas*, publicada en 1857. La misma consiste en un entramado de litografías¹ y

¹ La novedad de expresar en imágenes el contenido de esta cosmovisión, a través de los retratos litografiados, servirá de apoyatura imaginaria del lugar y el papel que se le quiere otorgar a cada uno de ellos, con una carga ideológica inocultable, observándose similitudes notables con el papel

biografías cuya finalidad principal es forjar “héroes” que consoliden la visión mencionada y por ello deberán figurar en el “Panteón Nacional”. Sus autores son diversos pero se destacan con holgura, quiénes conducen y marcan el sentido general de la obra. En primer lugar el prologuista y orientador de su contenido general, Bartolomé Mitre² que cuenta con la invalorable compañía de la pluma combatiente y descarnada de Domingo Faustino Sarmiento. Este confirma con creces la dicotomía del *Facundo*, inscribiéndola triunfante en estas páginas y, aunque a veces no firma lo que afirma, se observa su interpretación y el lugar privilegiado que le asigna a la batalla cultural emprendida.

El papel de Bartolomé Mitre está expresado claramente en las palabras que expone en el prólogo de la obra:

La historia argentina ha sido fecunda en hombres notables [...] Varones ilustres [...] La gloria de estos hombres es la más rica herencia del pueblo argentino y salvar del olvido su vida y sus facciones, es recoger y utilizar su herencia en nuestro honor y en nuestro provecho. En esas vidas encontrará la generación actual modelos dignos de imitarse. En los sucesos memorables que ellas recuerden encontrará el historiador futuro, temas dignos de meditaciones austeras. En sus nobles fisonomías buscará algún día el pincel y el buril del artista, tipos dignos de immortalizarse en lienzos, en mármoles o en bronce (Mitre *et al*, 1857: I).

que cumplió el arte para los conquistadores de América, a través de las iconografías religiosas impuestas, aunando la negación del otro y su cultura y justificando el genocidio, la apropiación del territorio y la división social, como un todo inescindible, verdaderos pilares que sostendrán la historia a los que se consideran “dueños de la historia”. El poder simbólico expresado en este caso, se refleja en la imagen que muestra a un Lavalle joven y oficial de granaderos y a San Martín, su jefe y conductor, viejo y vestido de civil. Serán modelo además, de la divulgación de las mismas, en las aulas y actos escolares como complemento del fortalecimiento de esta cosmovisión maniquea.

² La mayoría de los escritos posteriores de Bartolomé Mitre, ampliarán lo afirmado en esta obra, en sucesivas ediciones, como los que realiza sobre San Martín y Belgrano, entre otros, que darán sobrada fama al autor, a partir de los cuales, y podríamos agregar la Oración que escribe y pronuncia con motivo del centenario del nacimiento de Bernardino Rivadavia, elaborará la interpretación histórica que se convertirá en el manual oficial de la historia nacional de nuestro país.

A partir de esa orientación modélica, que deberá servir como guía a los futuros historiadores, agrega además la idea de cuáles son las figuras que el arte debiera ensalzar en mármoles, bronces o telas, forjando así una propuesta respecto de lo que debe expresar el arte de temática histórica, además de señalar quiénes merecen ser rescatados del olvido para inmortalizarlos en obra.

En una anticipación de ese derrotero, afirma que los primeros que se deberán destacar serán “Solís y Gaboto, entre los descubridores del Río de la Plata”, como “dignos émulos de los compañeros de Colón”, agregando toda una lista de conquistadores españoles, tanto militares como eclesiásticos y hombres de letras y a continuación españoles nacidos en América, correspondientes a la época colonial y después a los hombres de la Revolución de Mayo “cuyas vidas son dignas de ser transmitidas a la posteridad” donde incluye a la mayoría de los hombres que serán tratados en la obra de la *Galería* y otros que solo son mencionados por su nombre, sin dejar de mencionar a “las grandes figuras que dominan la historia contemporánea no se presentan a nuestros ojos con menos majestad que la de nuestros ilustres antepasados”, rescatando, entre otros, a Florencio Varela, a Juan Lavalle, “el paladín heroico de la cruzada libertadora”, y a Nicolás Avellaneda, otros militares y poetas entre los que se cuenta Esteban Echeverría (Mitre *et al*, 1857: III).

Todos hombres prominentes del partido unitario y, los que no lo fueron, serán edulcorados y no mentados los hechos que contraríen esta interpretación de la historia que hace Mitre.

Frente a todos ellos, considera que tenemos que tener en cuenta que existen:

Otro género de celebridades, que aunque no merezcan como los anteriores, las bendiciones de la posteridad agradecida, se presentarán a sus ojos con el resplandor siniestro de aquella soberbia figura de Milton, que pretendía arrastrar en su caída las estrellas del firmamento. Estos nombres verdadera-

mente célebres bajo otros aspectos, ejercieron una grande influencia sobre los destinos de los pueblos del Rio de la Plata: su vida está rodeada de incidentes más dramáticos, son los representantes de las tendencias dominadoras de la barbarie, y sus acciones llevan el sello de la energía de los tiempos primitivos. (Mitre *et al*, 1857: III).

Mencionando como una “lección para los venideros” a los caudillos federales como Artigas, “el Atila del caudillaje”; López, “proclamando...el pillaje y la matanza de los principios”; Facundo Quiroga “flagelo de Dios”, Ramírez, “armado de la espada y de la tea del genio del mal, a Aldao, “el fraile apóstata” e Ibarra, “cacique feroz”. Todos ellos ampliamente comparados con los peores signos del mal de la historia universal:

He ahí otra serie de retratos históricos, retratos terribles y ceñudos que inspiran horror, pero que sirven para realzar las hermosas figuras de los que se han hecho célebres por sus servicios, sus virtudes o sus trabajos intelectuales. *La Galería de celebridades Argentinas* no comprenderá sino los retratos y las biografías de los últimos, es decir, de los que tienen derecho a la gratitud de sus descendientes. Esta obra no es una historia, ni una biografía general, sino un monumento erigido a nuestros ilustres antepasados que consagraron su vida y sus afanes a la felicidad y a la gloria de la Patria. La posteridad trasladará algún día sus cenizas al Panteón de los grandes hombres de la Nación Argentina (Mitre *et al*, 1857: III).

Está suficientemente expuesto en sus palabras quiénes deberán habitar el Panteón Nacional y lo hará desde la perspectiva de los representantes de la “civilización”, los triunfadores de Caseros, frente a los de la “barbarie”, con lo cual encontrará cercanías con el acompañamiento ideológico y militante de Sarmiento que vuelve a ver la oportunidad de expresar muchas de sus ideas por haber sido un propulsor activo de la “guerra social” inevitable para él, porque la convivencia entre ambos proyectos no es posible y uno de esos sectores tiene que desaparecer definitivamente de la faz de la tierra.

Lo plantea en toda su larga trayectoria intelectual y política, citamos a modo de ejemplo, un artículo escrito en 1844, titulado “Investigaciones sobre el sistema colonial de los españoles”, donde critica la posición de José Víctorino Lastarria respecto del papel que jugaron los araucanos en la historia de la conquista española en Chile y a raíz de ello afirma que “no hay amalgama posible entre un pueblo salvaje y uno civilizado. Donde éste ponga su pie, [...] el otro debe abandonar el terreno y la existencia; porque tarde o temprano ha de desaparecer de la superficie de la tierra” (Sarmiento, 1953: 219). Lo continúa con la dicotomía jerárquica y excluyente del *Facundo* de 1845 y lo culmina en su último libro publicado en vida, el “*Facundo de su madurez*”, según sus palabras, en el prólogo de la obra, titulada *Conflicto y armonías de las razas en América* (Sarmiento, 1946: 9-53), publicada en 1883. La apuesta a la Civilización no acepta concesiones o de lo contrario caemos en el error. Y este fue el que se cometió en la América hispánica y en ello, la mayor culpa les cabe a los españoles, pero esta acción no termina con ellos ya que se continuó esta misma política, después de la independencia llevándose a cabo la integración de los aborígenes, con todos los derechos de ciudadanía ante la ley, propiciando el mestizaje, contrariamente a la política llevada a cabo en América del norte. Por ello señala que en *Conflicto y Armonías* se propone: “denunciar la presencia de este elemento, no admitido en las colonias inglesas, con lo que la raza sajona ha conservado su brío y la tradición sajona de gobierno” (Sarmiento, 1946: 334). Este mal constitutivo ya no podrá depender solamente de las relaciones de determinismo natural que, en el *Facundo*, implicaban los accidentes exteriores del suelo, si bien estos males están asociados al atraso de las naciones americana, esto no quiere decir que haya un retroceso ideológico desde el *Facundo* a *Conflicto*, sino que se trata de una profundización del mismo tema. La diferencia es que ahora surge la razón fundamental, que se encontraba escondida en las profundidades biológicas. Esta es la causa definitiva que hay que extirpar para concretar el proyecto, la cuestión racial. Recupera así el sentido utópico y político fundacional de su propuesta proponiendo también una lección para el futuro de nuestros países: el estar determinado por asimilar la raza blanca europea y/o su conformación en los Estados Unidos de Amé-

rica del Norte (Padin, Luis, 2016: 289-300) Constituyéndose en modelo ideológico del positivismo argentino, que acompañará a la Generación del 80, y a sus seguidores futuros, fomentando un elitismo aristocratizante como el de Carlos Octavio Bunge, rescatando, como pocos años antes lo había hecho José Ingenieros, su obra póstuma, publicada en 1883, por su “notable información y la relativa exactitud de sus datos, así como por su sana lógica y por el sistema de su doctrina” (Bunge, 1926: 135).

Podemos afirmar en definitiva, que la fundamentación ofrecida por esta interpretación de la historia, deshecha no solo la posibilidad de que los pueblos participen en la acción política, fuera de los mandatos de la clase dirigente, y más aún, que los dirigentes políticos estén acompañados por los sectores populares. Manuel Dorrego se convertiría en el paradigma de esta situación y por ello se ensalza, en la biografía de Lavalle, lo acertado de su fusilamiento porque el gobernador legal de la provincia, “escalaba el poder empujado por el brazo robusto del populacho [...] estrechando sus relaciones con los caudillos del interior, y excitando cada vez más el espíritu salvaje de la plebe” (Mitre *et al*, 1857: 229-230). Aún más, por ser el “jefe natural del partido federal [...] el caudillo de las masas desenfrenadas” que hacía estremecer a la República “con su algazara salvaje”, Lavalle, en palabras de Sarmiento, “creyó que haciéndolo desaparecer, la sometería por medio de un tremendo ejemplo” (Mitre *et al*, 1857: 234-235) que debería servir para las generaciones futuras que pretendieran discutir el poder en la Argentina oligárquica y que resultó operativa para los “golpes de estado” contra el poder constituido que desconociera esta lección³.

³ Su vigencia se mantiene incólume y sus enemigos reaparecen en lo que dio en llamarse “populismo”, fortalecido por la propagación que realizan los grandes medios de comunicación, los servicios de información inficionados por el imperialismo norteamericano y sus satélites, a los que se agregan los representantes de la justicia, dando visos de legalidad jurídica a la persecución política de sus enemigos, sin necesidad de apelar a las fuerzas armadas como garantía de los intereses de las clases dominantes, en pleno siglo XXI. En toda esta formulación, se afirma con énfasis la visión porteña y liberal, exaltando la blancura y europeidad de sus ejecutores que se convertirán en los dirigentes principales del país, ocupando los más altos cargos del Estado, imponiendo un verdadero monopolio discursivo que implicó no solo, desconocer el pasado anterior a “Mayo”, antes y después de la conquista y sus huellas en la historia y las costumbres de los

Hay una cuestión central en el modo de comprender la historia y la sociedad en el liberalismo argentino que se continúa hoy en lo fundamental, en esta etapa del neoliberalismo gobernante: el no poder aceptar que no exista la división social, obtenida en épocas pretéritas por los sectores dominantes, y que ésta no sea aceptada, mansamente, como definitiva e inmodificable por los dominados y explotados. Les preocupa la posibilidad de la movilidad social ascendente que implica igualdad de derechos y obligaciones, en la mayoría de los casos, pretendiendo volver a etapas anteriores a la Ley Sáenz Peña y sus resultados en 1916 y especialmente, borrar las posteriores a 1945. Hay una profunda añoranza del modelo de la “década infame”, desde el punto de vista político, ideológico, social y moral. Nuestra historia y la historia de América en su conjunto, no coincide con la lectura de los ideólogos de antes y de ahora, fueran de la generación del 37, la del 80, la del positivismo o la del neoliberalismo - con su auge del capitalismo financiero global y el triunfo de las derechas en el mundo y en nuestro continente - se proclama un nuevo darwinismo y spencerismo social desde la metrópoli norteamericana y los centros de poder mundial, volviendo a construir un solo sujeto de la historia que tiene como objeto la explotación y concentración del capital en el mundo contemporáneo, de ahí la importancia de borrar de la memoria colectiva la historia de las luchas por la dignidad y la igualdad del pueblo y sus líderes populares y todo lo que signifique memoria de ello, debe ser sistemáticamente eliminado. De ahí que el problema actual no sea solamente si Colón o Juana, ni siquiera eso, no tenemos historia propia, no hace falta tener historia, la historia es la de los vencedores atiborrados de corrupción, solo hay puro presente de negocios y oportunidades para invertir y obtener grandes beneficios. Basta de ideologías cuestionadoras, han “muerto” y la única verdad es el llamado “mercado” y la desigualdad como promesa pretendidamente definitiva.

hombres que habitaban América, sino también y particularmente, desconocer las luchas de los líderes populares del federalismo argentino. Ejemplo histórico mayor entonces, el de esta *Galería*, y modelo extendido en el tiempo como representativo de la división social y política de la Argentina con ansias de permanencia coagulada.

Juana Azurduy y la “historia oficial”. Debates.

Para poder acercar la historia de Juana Azurduy a los antecedentes de las interpretaciones mencionadas con anterioridad, veamos como lee Bartolomé Mitre la guerra de la independencia en el norte argentino porque nos acerca al papel que se les atribuyó a estos hombres y mujeres que lucharon contra el régimen colonial español en las cuales participó Juana. En la *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*, editado en 1857, en *Estudios históricos sobre la revolución argentina: Belgrano y Güemes*, editado en 1864, califica a estas acciones militares como “Guerra de Republicuetas” llevadas adelante por gauchos, mestizos e indios, que en grupos aislados y en montón (montoneros) surgieron en el Alto Perú y en territorios cercanos como Chiquitos, Santa Cruz y Tarija⁴, hostigando permanentemente a los ejércitos realistas.

Las califica como un movimiento “multiforme y anónimo”, impulsado por “la pasión y el instinto”, afirmando que esas “multitudes insurreccionales pertenecen casi en su totalidad a la raza indígena o mestiza”, “masa inconsistente” cuyo concurso “nunca pesó en la batalla”, si bien “reemplaza con eficacia la acción de los ejércitos regulares ausentes, concurriendo a su triunfo, con sus derrotas más que con sus victorias” Esas masas populares levantadas en armas a las que califica de “multitudes” que actúan por “instinto” sin tener las características civilizadas de racionalidad, dirigidas o aliadas a Güemes no son confiables para los porteños ni los sectores conservadores de Salta, a las que se suma Juana con sus tropas, después de la muerte de su esposo, Manuel Ascencio Padilla.

La polémica no es nueva y la inicia Dalmacio Vélez Sársfield, en las páginas del *Nacional* primero, y posteriormente se publican en sendos libros, en 1864: *Rectificaciones Históricas: General Belgrano, General Güemes*; y el de Mitre: *Estudios Históricos sobre la Revolución Argentina. Belgrano y Güemes*. Planteando que es una injuria y una calumnia a los pueblos del interior,

⁴ Los mismos fueron fundamentales para contener a los españoles en el norte y permitir que San Martín llevara adelante la campaña en el Alto Perú para poder arribar a Lima triunfalmente.

la interpretación que hace Bartolomé Mitre, porque fueron esas masas y sus caudillos los que jugaron un papel principal en las luchas de la independencia desligados del liderazgo porteño, y con sus ejércitos de gauchos, verdaderos “patriotas nativos”, fueron decisivos para rechazar a los realistas.

El problema con los caudillos en general y con Güemes en particular, es la resistencia a los intentos porteños de controlar el interior del país para imponer su proyecto, amén de las medidas que Güemes toma cuando le toca ser gobernador de Salta; ambas cosas lo enfrentaron con Mitre, si bien rescata su figura como caudillo por su grandeza en la lucha contra la causa común, lo califica de “funesto” porque con su ejemplo contribuyó a la “desorganización política y social” de ahí concluye que adquirió una “gloriosa [y] a la vez siniestra celebridad” por su tendencia a “halagar las pasiones de las multitudes” para conquistar su afecto y “dividir las de las clases cultas de la sociedad” (Mitre, 1947: 329).

Vélez Sarsfield, le responde que se lo culpa de atraerse a las masas y que fueron efectivamente esas masas y sus caudillos los que salvaron al país y a la Revolución de Mayo, considerando que la historia de los pueblos reconoce la existencia de “grandes hombres” pero que ellos no actúan aislados sino que es fundamental el valor de los pueblos que cuando los acompañan, dejan todo en esa noble misión y esto no se puede desconocer; de ahí que también critique las “pruebas documentales” a las que hecha mano Mitre, ya que reflejan a las “clases altas” porque las “masas y sus líderes populares” dejan pocos rastros escritos y por ello agrega que el método histórico debe incluir “la leyenda, la tradición oral y otros testimonios” porque al pretender extraer la historia de los “documentos oficiales”, desaparece la verdad histórica y eso, es lo que hace Mitre (Shumway, 1995:, 229-235).

Para ir concluyendo este apartado, consideramos que al recuperarse la figura de Juana Azurduy se está ejerciendo justicia con las luchas populares, rescatando la historia de los pueblos junto con los líderes que los representan, que es lo que está en el fondo de la discusión.

Aparece de manera fantasmal el pasado negado y esto es percibido por los sectores dominantes como una amenaza simbólica a su poder presente y futuro. Lo expresará cuestionando el reemplazo de Colón por Juana, como vocero de esos sectores, el diario que fundó en 1870, Bartolomé Mitre, *La Nación*, representante de los poderosos medios concentrados y del gran capital nacional y transnacional, que sigue siendo “una tribuna de doctrina”⁵, legado que dejó a sus descendientes con la finalidad de seguir defendiendo no solo su memoria y la de la oligarquía argentina aliada al capital extranjero que prohió como dueña del país, sino que su prédica aún continúa con el sabor del viejo elitismo antidemocrático.

La vigencia de estos conflictos en la actual realidad argentina -en plena colisión en este presente- estructuran una particular dialéctica entre desplazamiento-emplazamiento-nuevo desplazamiento, que expone la lucha entre dos modos de comprender y de construir nuestra historia y, en consecuencia interpretaciones que avalan una u otra a través de acciones concretas, donde reaparecen aquellos “espectros” del pasado que es necesario borrar de la memoria porque son vividos como amenazantes por el pensamiento neocolonial vigente.

La polémica es profunda porque lo que se está discutiendo, no es solo un movimiento de materias inertes, sino la posibilidad de dar vuelta nuestra historia, producir un “vuelco”, un cambio en el orden de las cosas, una modificación en la comprensión de la realidad, un nuevo pacto para habitar el mundo, una inversión del tiempo y el espacio para encontrar un equilibrio justo e inaugurar un tiempo de encuentro entre opuestos, un cambio en el ámbito político que trastoque el modo de convivir, un verdadero Pachacuti, como utopía del Incario. Por ello inquieta porque sale a la luz un problema cultural central reencarnado, en este caso, en la materialidad monumental que escenifica la persistencia de una lucha decisiva respecto de la construcción de un determinado sentido de nacionalidad, reapareciendo caminos de antigua y larga data, haciendo que un mundo

⁵ Son notables las coincidencias de opinión del diario *La Nación* en diferentes épocas, con su posición euro y etnocéntrica, pro-imperialista siempre, ya sea en 1892, 1921, 2013 o 2014.

“otro” reaparezca. De ahí que una luz tenue brille desde las sombras hacia una oscuridad mutante, que siempre acecha y que también promueve la posibilidad de la reiteración, en esta lucha inacabada en nuestras patrias: la de construir nuestra propia historia junto al resto de Latinoamérica o de ser parte de un proyecto de dominación. La memoria negada se encarna en bronce convirtiéndose en el soporte material de otro relato histórico, articulando lenguajes, resignificando territorios y reinventando poderes.

Arte. Poder. Representación

El arte auténtico y necesario en América no puede ser un ámbito de transmisión de una cosmovisión ajena, alienante y alienada, sino que, contrariamente, debe ser capaz de expresar aquello que permita que una comunidad se comprenda más a sí misma haciéndose cargo de un compromiso con el tiempo que vivimos, objetivando una construcción comunitaria totalizadora, capaz de armonizar opuestos, facilitando un modo de comprender y de estar en el mundo haciendo surgir lo que no está dado, creando un modo de interpretarlo por medio de la imaginación, que es nada más y nada menos que la “puesta en imágenes” de ese mundo. De esta manera, los creadores, en la medida en que en sus obras formulen ámbitos de comprensión y de construcción de sentido de lo vivido por la comunidad pudiendo alumbrar lo aún no tematizado y que necesita ser develado, son una fuente de expresión de lo esencial de la vida de una cultura.

Elaboración a la vez, individual y colectiva, que hace presente lo común, lo que está situado allí, donde un pueblo con su historia y su geografía propia, construye su particular visión del mundo. Al significarla a través de las creaciones, se señala un camino y ese camino, que es de todos, les permite incluso desligarse del creador, de su propia individualidad biográfica y personal, porque expresan lo común, lo que incluye a los que están inmersos en esa cultura particular. Es por ello que muchas veces la obra de arte pone en juego una “mediación” entre el creador y la cultura

en la que está inmerso, permitiendo que a través de su obra se exprese lo profundo y auténtico de la misma.

En nuestro caso, y en referencia al grupo escultórico encabezado por Juana Azurduy, afirmamos que revela lo negado por siglos, rescatando a los pueblos originarios y a la humanidad mestiza, que afirman su vigencia y existencia, a pesar de la tragedia de la conquista y de todas las luchas posteriores que contribuyeron para hacer emerger, a través del monumento, una historia propia y común al resto de América Latina.

Los monumentos entonces, como discurso simbólico, podrán expresar o bien la imposición del relato europeizante con la consecuente entronización de la imagen de Colón o la rebeldía y resistencia a ese proyecto por medio de la contra-imagen que representa Juana Azurduy.

Y así, en la obra de arte, vemos plasmada materialmente, la lucha por la construcción de una “nueva” historia.

Pero el conflicto por las interpretaciones existe y las cosmovisiones se mueven en un juego de aparición-desaparición con reflejos espectrales que anuncian los monumentos, en una verdadera lucha por representar el poder simbólico y sus encarnaduras materiales, instaladas en el espacio público. El estar o no estar de cada uno de ellos es parte de un entramado de oposiciones que ilustran una agónica lid que remueve la quietud de mármoles y bronces consagrados. En el caso de América y su larga historia de usurpación, genocidio y etnocidio se buscó y logró, en gran parte, el ocultamiento de sus diversos modos de comprender el mundo, resignificando el espacio, el tiempo y la cultura, en el cual los habitantes de América desarrollaban su existencia, convirtiendo a ésta, en una prolongación del espacio cultural y económico de las metrópolis, que se validará con una nueva designación apropiatoria: espacio “civilizado” frente al espacio “bárbaro”.

El vencido se convertirá, con el transcurrir de la dominación en el tiempo, en una invención colonial ineludible justificadora de la inferioridad

de los sometidos y de la supremacía de los vencedores, alumbrando la idea de “raza” (Quijano, 2005: 2), como diferenciación interna-externa que justificará la superioridad de unos hombres sobre otros, naturalizando las diferencias, considerando a las mismas como si estuvieran fundadas en condiciones biológicas inmodificables.

Las proclamadas independencias del siglo XIX solo mutaran de metrópolis a las cuales proveer sus materias primas a través de las administraciones neocoloniales en los respectivos países. A esto se agregará la novedad de condenar a nuestros pueblos a la ausencia de pasado y de historia propia, convirtiéndonos en una “nada” antes de la invasión y en una nada después, guiada por un destino ajeno de objetivos metropolitanos externos a perseguir, ocultados con palabras altisonantes como “libertad”, “progreso”, “racionalidad”, “desarrollo”, “mercado”, entre muchas otras.

Negación de la historia propia que las “elites” construyen para implantar su poder, cuyo único interés en esta etapa, es complementar el proyecto hegemónico norteamericano negando nuestra pertenencia a la historia de América en contraposición a los movimientos nacionales y populares que avalan la unidad latinoamericana y la construcción de la Patria Grande.

Y no es extraño que le toque al ámbito del arte exponer esta lucha, ya que los pueblos plasman, muchas veces, a partir de él, su proyecto vital forjando re-existencias culturales que construyen memoria, resguardando sus pasos, sentires y pensamientos con el fin de poder arraigarse al suelo propio, fuera de las culturas dominantes impuestas, estructurando su propia identidad cultural y el proyecto-utópico que los dignifica y, cuando se producen las condiciones histórico-políticas acordes con esta situación, los antiguos símbolos y mitos reaparecen volviendo a construir historia, mucho más aún, “gran historia” (Kusch, 1986: 136-139) cobrando vida un pasado velado y negado, popular y latinoamericano, que modifica la función pedagógica de la estatuaría, acompañando la conformación cultural de nuestros pueblos, desplazando los íconos de la cultura impuesta, de marcadas características eurocéntricas y etnocéntricas, iluminándose una nueva cosmovisión monumental, concreta y situada, como

forma privilegiada de comprender nuestra realidad, apropiándonos de nuestro suelo, recuperando a los luchadores de un pasado no reconocido como tal, colmado de “relatos oficiales” ampliados con silencios y fusiles.

A pesar de ello lo inevitable se produce y, por más que se lo abata, el pasado retorna apoyando los pies de Juana sobre las piedras que la sostienen y elevan, con su espada apuntando al cielo y al continente de Nuestra América Profunda y, de esta manera, el arte cumplirá su misión de trastocar los “espacios vacíos”, dejados por una cosmovisión ajena a nuestra verdadera historia, que puso en juego los mecanismos de alienación cultural impuestos por los grupos hegemónicos, que usufructuaron e impusieron la cultura colonial y su sucesora neocolonial, que hoy nos envuelve.

La lucha por el sentido recobra nuevos bríos al decidir instalar la obra, desterrando ajenidades y construyendo cercanías con la propia historia, rompiendo con la artificiosa separación entre arte y política, detrás de la supuesta oposición entre cultura de elites y cultura de masas, ya que todo arte es político, como lo fue la imposición de una cultura extraña y lo será la decisión política de construir la propia, instituyendo un nuevo fundamento.

Aún más, la obra nos permite retrotraer e iluminar otro suelo, que es el del lugar donde se produjo y creó el grupo escultórico: la Ex ESMA, máximo exponente de los lugares de tortura, muerte, exterminio y desapariciones de la última dictadura militar, eclesial y empresarial, y por ello también en la obra escultórica, se hacen presentes las huellas de las tragedias pasadas, anunciando y construyendo un presente diferente, capaz de engendrar un futuro de justicia y verdad.

Los dueños del poder acechan y, a pesar de que en su momento prefirieron el monumento a Colón emplazado dando la espalda a América mirando hacia el noreste, precisamente por ello, hoy lo importante es deshistorizar todo y especialmente todo lo que sea sospechado de nacional y popular por ello, necesitan volver a desplazar la obra porque comprenden que el monumento erigido en su memoria, se contrapone a sus ideales y a la expresión simbólica de sus intereses.

No se puede considerar un dato menor que Juana Azurduy sea mujer, lo que la convierte en un límite infranqueable, para la pacata y machista sociedad porteña de antes y de ahora, a la que se suman y se sumaron, los sectores conservadores de las provincias argentinas.

No pertenece ni representa lo que esas elites extranjerizantes y neocoloniales, en pleno siglo XXI, desean que sea expresado; aún tiene el “hedor” de América y no es parte de la “civilización”, en los estrechos márgenes que la generación del 37 y posteriormente la del 80, concibieron ese término, trasladado acríticamente al presente.

No se sentía “europea nacida en América” ni tiene la sangre “pura”, es mestiza y pertenecía a las “razas malditas” que hacen inviable el progreso el América por no tener aptitudes para la civilización, como afirmaba Sarmiento en su obra póstuma, *Conflicto y armonías de las razas en América*. Por ello, no perteneció ni pertenecerá a la cosmovisión que dio sentido a la historia mitrista ni al “Panteón Nacional” por él imaginado.

Contrariamente el grupo escultórico rescata, a los hombres y mujeres anónimos del pueblo, representados por los indios tarabucqueños, quechuas, aymaras, chiriguano, mestizos y gauchos, acompañando a Juana, al resguardo de su brazo y de su espada, incluyendo sus propios hijos. Se otorga así materia y forma a un pasado que se hace presente y parirá futuro, en la América profunda, indígena, mestiza y nuestra, haciendo justicia con los héroes populares y sus luchas, rescatando la historia de los pueblos junto a sus dirigentes para lograr una patria que nos cobije a todos, que es en definitiva, lo que está en el fondo de la polémica que se produjo a causa de estas transformaciones.

En definitiva, la dialéctica desplazamiento-emplazamiento, signa una historia surcada por la colonialidad del poder, arrastrando con ella, el significado de la obra de arte y el cambio/vuelco propuesto, hace trama con la necesaria, urgente y definitiva, descolonización de América.

La implantación de un monumento forja historia y, en el caso que nos ocupa, los hombres y mujeres del pueblo pueden sentirse comprendidos y expresados en la figura de Juana Azurduy, que niega la posibilidad neocolonial de implantar una interpretación de la historia que se forjó para dominarnos y no para liberarnos, reflejando la representación del sistema de comprensión del dominador que, imponiendo una cultura ajena, alienada y alienante, pretende que los pueblos la reconozcan como propia, naturalizando y validando las figuras impuestas, ya que la finalidad principal de la Historia Oficial, es implantar una historia y el monumento a Juana Azurduy, en su materialidad pétrea y broncea, la desmiente enfáticamente.

Derribando símbolos

En esa lucha de proyectos que no cesa, una nueva desmentida se ha hecho presente para borrar las luchas por construir una visión desde los pueblos de América que los represente y dignifique. Actualmente se llevan a cabo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, transformaciones en el espacio urbano propuestos como de “remodelación urbanística”, cuya finalidad implícita es construir identidades vacías borrando la significación de este importante capital simbólico, tanto histórico como cultural. Se lo caracteriza como “empresarialismo urbano”, acción que consiste en llevar a cabo los procesos de transformación neoliberal, financieros, posindustriales y corporativos, en el ámbito de la ciudad.

Estas transformaciones operan como metáforas de modelos de pensamiento afianzados desde el poder, consolidados en la puesta en práctica de la maquinaria capitalista avanzada con lógicas narrativas de propaganda y tienen la explícita finalidad de gestar imaginarios, a partir de discursos ideológicos regularizadores de las subjetividades colectivas, produciendo enormes fracturas en la forma de pensar al otro y a sí mismo, en un territorio urbano que se transforma rápidamente, presentando una cartografía a la medida del mercado y de la sociedad del espectáculo, publicitados en discursos institucionales que hacen referencia a la revita-

lización del espacio público, aunque el objetivo buscado es transformarlos para convertirlos en fuentes de ganancias millonarias manejadas desde el poder, proporcionando riquezas innúmeras a una minoría comprometida con el sostenimiento de sus propios y particulares intereses que hoy se expresan sin tapujos, habiendo colonizado con empresarios, el Estado Nacional. De ahí se desprende la importancia de suprimir aquellos símbolos que hacen a la historia de nuestro pueblo, reavivando las disputas e inventando una “nueva” tradición, borrando los “lugares de la memoria” con sus tramitaciones estético urbanísticas, inscribiéndose dentro del ámbito político-ideológico que expresa un conflicto de antigua data entre dos concepciones opuestas, aún no resueltas, que signaron y signan, la historia de nuestro país y que hoy reaparecen, en pleno siglo XXI, reinstalándose una vez más, el debate sobre la importancia de la estatuaría urbana de temática histórica y la posibilidad de su anulación simbólica.

En el sentido anteriormente expuesto podemos afirmar que el nuevo desplazamiento-emplazamiento del grupo escultórico vuelve a significar un hito que debe anularse por la significación que pudiera tener en la memoria colectiva. De ahí que, la materialidad simbólica que encarnaba dicho imaginario emancipatorio, protagoniza un nuevo “vuelco”, una nueva inversión del tiempo y el espacio para ser ubicado dentro de un nuevo emprendimiento urbano que lleva adelante el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en el llamado “Paseo de la Alameda”, cumpliéndose el objetivo de alejarlo de la sede del poder central, instalándolo en la plazoleta contigua a la Plaza del Correo, frente a lo que fuera el edificio del Correo Central, hoy Centro Cultural Néstor Kirchner, en la avenida Leandro Alem.

Esta decisión tiene como finalidad principal la anulación del contenido simbólico que había sido instaurado con el emplazamiento anterior, donde el cuerpo y la espada de Juana, en la mano izquierda, apuntaban a Nuestra América, como principal razón de ser de una obra de arte que restituía memoria propia; ahora en cambio apunta al Sur, quizás señalando el deseo de una nueva “campana del desierto”.

Su desplazamiento material implica un nuevo ocultamiento y la anulación de una orientación cultural ligada al camino interior recorrido por nuestros pueblos americanos.

Contrariamente, el cambio de lugar, anula esta posibilidad y los argumentos esgrimidos afirman que se realiza por el grado de deterioro que mostraba el monumento y se agrega que la nueva ubicación posibilitará una mejor “visibilidad material”. Se niega así el verdadero objetivo sin ocultar que se lo traslada en la histórica fecha del “16 de setiembre”, del año 2017.

El verdadero objetivo es deshistorizar y ocultar la “visibilidad simbólica” que expresaba su anterior emplazamiento que además, había sustituido un ícono de la cultura de la dominación. De ahí que el nuevo desplazamiento afirme la importancia de acentuar la desmemoria, evitando que la memoria de los pueblos se transforme en un camino que descubra lo oculto del pasado, construyendo un presente diferente capaz de engendrar un futuro de justicia y verdad.

Este nuevo “vuelco”, significa un paso de lo fasto a lo nefasto, como se menciona en las antiguas cosmovisiones andinas y, en algún tiempo histórico futuro, se producirá otro vuelco, otra inversión del tiempo y el espacio, anunciando lo contrario, el paso de lo nefasto a lo fasto y en él, la obra, cumplirá con la posibilidad de significar esencialmente el mundo propio de una cultura, iluminando el camino que permitirá que los hombres y mujeres de nuestras patrias recuperen su historia y, en ese momento, Juana Azurduy volverá apoyando sus pies en las piedras de la montaña y elevará su espada al cielo de América porque mirará sin vergüenza hacia ella, la América Profunda⁶, Nuestra América⁷.

⁶ Nos referimos a la fundamental obra de Rodolfo Kusch cuya primera edición data de 1962 y significó el redescubrimiento de la verdad de América, lectura filosófica situada desde nuestro continente que significó un verdadero “vuelco” en la forma se situarnos en nuestra propia cultura

⁷ Ensayo fundamental de José Martí, de 1891 que, con el nombre “Nuestra”, le quita el pretendido monopolio del nombre del continente a los americanos del norte anglosajón; cuestiona y refuta la dicotomía sarmientina y su idea de razas superiores e inferiores; alerta sobre el peligro del “tigrillo de afuera”, el Imperialismo Norteamericano, sobre nuestros países, entre muchas otras ideas

De ahí la tremenda responsabilidad de los creadores y su dimensión que podríamos llamar “utópica” pero no en el sentido de irrealizable, sino de crítica del presente, que es esencial al arte por la importante operatividad simbólica que lleva en sí, además porque en Latinoamérica necesitamos producir una verdadera emancipación cultural, en la cual se encuentren los creadores con sus pueblos y los pueblos con sus creadores, contribuyendo a llenar los “espacios vacíos” dejados por una cosmovisión ajena a nuestras realidades propias y lo hará “mediante un collage heterogéneo de asimilaciones y rechazos”, ya que la autenticidad de una cultura no se identifica con un pasado que contenga “una esencia fija e invariable de lo tradicional-popular” (Richard, 2011: 10).

Nuestros pueblos entonces, junto con sus creadores, tendrán que hacer el esfuerzo de construir sus propias significaciones simbólicas para domiciliarse en el mundo, y no para alienarse en él. Y en ese espacio el arte tiene mucho para decir por su capacidad de contribuir a moldear la verdad histórica en su obra, producir el hecho transformador que marca los caminos de encuentro con las fuentes de una cultura singular, particular e universal a la vez pero gestando futuro nuestro; amasando tierra y cielo; rescatando los símbolos negados, y transfigurando “todo aquello que flota a la deriva como señal residual de biografías truncas, de símbolos rotos, de narraciones incompletas, de imaginarios heridos” (Richard, 2004: 14).

Tarea profunda y comprometida, será entonces, la de rescatar la totalidad de las cosmovisiones pobladas de mitos, leyendas y creencias de las culturas degradadas y envilecidas por la dominación de ayer y de hoy, para revelar los mecanismos de alienación cultural impuestas por los diferentes grupos hegemónicos que usufructuaron e impusieron la cultura colonial y su sucesora neocolonial, que aun nos envuelve. Esto implica considerar que el arte supone una actitud develadora y enriquecedora de lo real, una fuente de nuevos significados que operaran como re-existencia y, a la vez, reconocen alteridades, negando la pretensión universalista de la cultura

dominante. Su lucha es parte de la lucha por el sentido, no siempre explícita, que consideramos necesario develar a través de la obra.

De lo que se trata nos es solo de reemplazar sino de desterrar la ajenidad y construir cercanías con la propia historia, la historia de los pueblos que las elites extranjerizantes y liberales convirtieron en “oficial” y antipopular y el arte, tiene mucho para valorizar, en este ámbito.

Por todo ello podemos afirmar, a modo de conclusión, que no encontramos escisión entre arte y política e incluso construimos el neologismo “Artepolítica” (Padin, 2013: 31-46), ya que optar por la construcción de su propia cultura es una decisión política que los pueblos toman, y los creadores, contribuyen a ella traduciéndola en obras.

Bibliografía

Bunge, Carlos Octavio. *Sarmiento. (Estudio biográfico y crítico)*, Madrid, Espasa Calpe, 1926.

Kusch, Rodolfo. *América Profunda*, Buenos Aires, Bonum, 1986.

Martí, José, *Nuestra América*, Buenos Aires, Losada, 1980.

Mitre, Bartolomé *et al.* *Galería de celebridades argentinas. Biografías de los personajes más notables en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Ledoux y Vignal, 1857.

Mitre, Bartolomé. *Estudios Históricos sobre la Revolución Argentina. Belgrano y Güemes*, Buenos Aires, Imprenta del Comercio del Plata, 1864.

Mitre, Bartolomé. *Historia de Belgrano y la independencia argentina*, Buenos Aires, Estrada, 1947.

Padin, Luis. Compilador. *El vuelco latinoamericano. De Cristóbal Colón a Juana Azurduy*, Buenos Aires, Ediciones de la UNLa., 2015.

Padin, Luis. *Producción artística y Políticas públicas en América Latina*, “Artepolítica”, Buenos Aires, Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón, UNA, 2013.

Padin, Luis. *Utopía y Distopía. De Tomás Moro a Domingo Faustino Sarmiento*, Remedios de Escalada, PBA, De la UNLa, Universidad Nacional de Lanús, segunda edición, 2016.

Quijano, Aníbal. ¡Qué tal raza!, Perú, Boletín Río Abierto, 2005, <http://rioabierto.org/boletin/11/articulo9.htm>.

Richard, Nelly. Prologo al libro de Ticio Escobar, *El arte fuera de si*, Asunción del Paraguay, edición Cav-Museo del barroFondec, 2004.

Richard, Nelly. Presentación de la edición chilena de *Mito del arte y mito del pueblo*, de Ticio Escobar, Asunción del Paraguay, Museo del Barro, 2011.

Sarmiento, Domingo Faustino. “Investigaciones sobre el sistema colonial de los españoles”, *Artículos críticos y literarios (1842-1853)*, Obras completas, tomo II.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Artículos críticos y literarios (1842-1853)*, Obras completas, tomo II, 1953.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Conflicto y armonías de las razas en América*, Buenos Aires, Intermundo, 1946.

Shumway, Nicolás. *La invención de la Argentina. Historia de una idea*, Buenos Aires, Emece, 1995.

SUMARIO MESA VII

Procesos de producción, de circulación, de recepción. Espacios y lecturas

Resignificando la temporalidad de una narrativa. 375
Herramienta para el análisis de percepción temporal
en obras cinéticas

Badini, Ana Laura, Fernández, Juan Manuel y
Menichetti, Vera Paula lauritabadini@gmail.com

Experiencias en torno a los procesos de producción artística. 395
Recursos metodológicos para un avance integral

Iris Marcela Loza, María Trinidad Mora, María Micaela Trocello
irisloza@live.com, artesvisualesmicatrocello@gmail.com

Características, avances y desafíos de un grupo de 437
investigación sobre Historia cultural del pasado reciente en
Argentina

Dra. Alejandra Soledad González. soledadgonzalez@yahoo.
com.ar

Resignificando la temporalidad de una narrativa. Herramienta para el análisis de percepción temporal en obras cinéticas.

Badini, Ana Laura*
Fernández, Juan Manuel**
Menichetti, Vera Paula***

*Lic en Cine y Televisión. UNC. Participante en Proyectos de Arte Ciencia y Tecnología UNC vía SeCYT desde el 2010. Participación en diversas reuniones científico-tecnológicas. Lic en Cine y Televisión. UNC. Profesora de música, Kumelen Escuela. Directora de sonido en “Cine AD Producciones”.

**Lic en Cine y Televisión. UNC. Participante en Proyectos de Arte Ciencia y Tecnología UNC vía SeCYT desde el 2010. Participación en diversas reuniones científico-tecnológicas. Docente Facultad de Artes Lic. en Cine y Televisión U.N.C. Diseñador de Sonido.

***Profesora en Educación Musical. Tesista de Composición Musical de la UNC. Programa de Posgrado Online en Artes Mediales. Universidad Nacional de Córdoba, Universidad de Chile, Universidad de Caldas (Colombia). Profesora en “Lenguaje Digital y Audiovisual” y “TICS y la enseñanza en el nivel primario” en el IFD Dante Alighieri (2008- 2014); Adscripción Sonido II, Cine y Televisión de la UNC (2014- 2015). Profesora de “Composición, diseño y arte sonoro”, Colegio secundario Maestro Diehl. Profesora de música en Escuela Unión Latinoamericana. Participante en Proyectos de Arte Ciencia y Tecnología UNC vía SeCYT desde el 2010. Participación en diversas reuniones científico-tecnológicas.

Palabras Claves: Percepción Temporal, Herramienta de análisis, Obra Cinética, Tiempo.

Resumen

Como resultado de un proceso de investigación en torno a *la dimensión temporal en las artes cinéticas*, surge una herramienta didáctica para identificar estrategias de narración ligadas a la construcción temporal del relato audiovisual, decodificando niveles de información que se vinculan en cada una de las dimensiones discursivas relacionadas a los diferentes recursos visuales, sonoros y narrativos. Entendiendo que siempre estos resultados van a estar mediados por la subjetividad de quien lo analice y por el medio a través del cual se vincule con la obra, esto es tanto la mediación técnico/tecnológica que opere como interfaz como los modos de reproducción. Si consideramos que al percibir una obra el espectador elabora un mapeo, almacenamiento y vinculación de la información adquirida a partir de *mapas cognitivos* únicos para cada individuo; se infiere que no existe un “espectador tipo”. De allí la importancia de esta herramienta didáctica que propone una deco-interpretación que puede aplicarse de manera general en obras cinéticas.

Su aplicación posibilita tanto un análisis perceptivo desde la decodificación temporal del relato, como la opción de convertirse en un instrumento capaz de acompañar una acción creativa. Propone el abordaje de una narración audiovisual, desde su construcción temporal, resignificando los modos de reproducción como contrato audiovisual, como proceso inmersivo (analizando cómo el usuario se vincula con la obra y las estrategias que se apelan desde la obra para mantener la atención)

A fines didácticos, esta herramienta recupera y categoriza una serie de indicadores que permiten reconocer ciertas operaciones concretas en la estructuración temporal de los relatos cinéticos (puntualmente desde el ámbito audiovisual)

La propuesta de trabajo se divide en diferentes etapas que permiten tanto un análisis y registro desde la subjetividad de la percepción temporal del espectador, como de aquellas operaciones y representaciones de tiempo que pueden encontrarse en los diferentes niveles de información

que cada dimensión de la obra proponga. El abordaje en simultáneo, pensando en un modo de trabajo on line o en directo entre percepción y herramienta de decodificación, como un registro espontáneo habilitan la interpretación de los diferentes estímulos, generando una profundización individual y consciente, y una sistematización de los resultados de manera progresiva. Ésta posibilita poner en evidencia y lograr un registro de aquellos elementos propios de la narrativa, así como de aquellos elementos que son significativos para quien lo analiza.

Esta herramienta puede ser interpretada y llevada a cabo por cualquier interesado en el análisis. Los resultados de la misma tienen como objetivo comprender modos de narrar propios de una cultura o movimiento artístico-estético, como así también, elaborar conclusiones para la construcción de una crítica o determinar pautas o criterios de narración contemplando el factor temporal y la percepción como estrategias para construir discurso audiovisual.

Introducción

Como equipo de trabajo perteneciente al proyecto de investigación “La dimensión temporal en obras cinéticas. Ilusión y recursos ampliados en un tiempo virtual”, dirigido por Magalí Vaca y codirigido por Gustavo Alcaraz (años 2016-2017), nos vemos motivados por una construcción colectiva sobre pautas de interpretación del devenir temporal del relato audiovisual en obras cinéticas, con el fin de poder comprender de qué manera la relación del tiempo es significativa a la hora de narrar. Como resultado de un proceso de investigación en torno a dicho proyecto, surge una herramienta que puede utilizarse para comprender estrategias de narración ligadas a la construcción temporal del relato audiovisual, decodificando niveles de información que se vinculan en cada una de las dimensiones discursivas relacionadas a los diferentes recursos visuales, sonoros y narrativos.

Originalmente, esta herramienta nace a partir de la propuesta del análisis del film "Tren Paraguay" (Rial Bianti, 2011) para analizar la dimensión temporal del discurso sonoro, por parte de nuestro grupo de investigación. Como dinámica de trabajo, se propuso detectar micro y macro operaciones que pudieran entenderse como posibles modificadores de la percepción temporal. Se nos presentó el desafío de representar los distintos niveles de información temporal, considerando las operaciones que se presentan de manera simultánea en la percepción; "necesitábamos tocar el tiempo" y de allí surgieron las principales hipótesis que sustentan nuestra línea de trabajo.

Antes de adentrarnos en la herramienta propiamente dicha creemos necesario establecer ciertas pautas sobre el concepto de Análisis, el cual servirá para determinar nuestra postura ante la construcción de un dispositivo como herramienta didáctica.

Según Francesco Casetti y Federico Di chio. En cómo analizar un film (1991)

Podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento.

Además, estos autores plantean una distancia óptima al sugerir la realización de sucesivas audiovisiones del material para realizar una descomposición y registro con mayor detalle de los elementos que la componen. Nosotros, con nuestra herramienta sugerimos que antes que se realicen varios visionados, registrar la primera audiovisión, la cual está fuertemente ligada a la atención y percepción de la construcción temporal y a su narrativa. La primera etapa de análisis propone realizar un registro gráfico de las cadencias y sensaciones de contracción y dilatación del transcurrir del tiempo, para dar cuenta y plasmar lo espontáneo e intuitivo de la percepción. Dicho registro se retomará más adelante para

realizar comparaciones y análisis, dónde se encontrarán los procesos y elementos propuestos que responden a los niveles de interés de quién ha registrado.

Creemos que en el proceso cognitivo que implica llevar adelante un análisis entran en juego estrategias de decodificación de información para generar categorías, habiendo comprendido como se cohesionan entre ellas. Este proceso cognitivo va estar directamente ligado por la subjetividad de quien lo analice, dado que al percibir una obra, el espectador elabora un mapeo, almacenamiento y vinculación de la información adquirida, entendida ésta como *mapas cognitivos*. Estos Mapas Cognitivos son relativos a cada individuo, ya que se ven condicionados a su propia biografía. A partir de esto, teniendo en cuenta que no existe un espectador tipo, trabajamos sobre una herramienta didáctica de deco-interpretación que puede aplicarse de manera general al análisis de obras cinéticas.

Entendemos la percepción temporal de una obra como relativa, según la particular interpretación de cada espectador; por lo tanto no se puede medir la “percepción temporal” en unidades concretas, pero sí podemos considerar efectos perceptivos similares entre más de un espectador (las comparaciones de los registros realizados en una primera etapa de análisis determinarán aquellos momentos en los que el transcurrir del tiempo se perciben de manera similar). Suponemos que estas afinidades perceptivas están condicionadas por las representaciones que se tienen sobre el tiempo, los medios técnicos tecnológicos de reproducción y la propia biografía del espectador. Estas representaciones de tiempo se encuentran inmersas en la estructura sociocognitiva que tiene el individuo (representaciones de conceptos a nivel cultural, económico, científico, histórico, etc.), que generan un entramado de elementos del entorno inmediato, remoto u imaginario. Dichos conceptos se vinculan entre sí y a través de conexiones en forma de red (construcción virtual en forma de sistema) en donde cada elemento nuevo debe categorizarse y ubicarse dentro del mismo para poder ser anclado a largo plazo. A estas representaciones proponemos considerarlas como imágenes virtuales de conceptos. El modo en que estas representaciones se entran y configuran en la mente del

espectador genera un mapeo, almacenamiento y vinculación de la información adquirida. Dicho proceso genera conexiones mentales en forma de mapas que posibilitan una particular decodificación de la obra.

Las obras cinéticas en la actualidad están mediadas por un desarrollo técnico tecnológico que implican un nuevo modo de consumir o hasta incluso producir contenidos. Los modos de reproducción desarrollados por los sistemas de vídeo y audio de alta inmersión tienen un auge importante en entornos audiovisuales realistas, en donde la percepción de los espectadores está directamente relacionado a sentirse parte, como un hacedor directo, de lo que le ocurre.

Si pensamos el cine y su contrato audiovisual (pantalla delante y una multiplicidad de parlantes que transmiten información sonora) o la lógica de consumir series desde el hogar (televisor y un buen sistema de audio) o los modos on demand/on line y la portabilidad de Internet o videojuegos (pantalla y auriculares), siempre vamos a estar pensando un modo de disposición de fuentes de información, como pantallas y parlantes, que permite sobre el espectador la múltiple recepción de informaciones visuales y sonoras pensando lógicas en el proceso de inmersión (mediadas por el espacio donde está inmerso el espectador y el modo en que se presentan los estímulos audiovisuales a lo largo del tiempo).

Estos modos de aproximación, proponen las sensaciones visuales y sonoras que crean en el público un alto grado de similitud a lo percibido en el entorno real que pretenden recrear. Para ello, los estímulos deben contener toda la información necesaria, tanto espacial como temporal, que permita crear la ilusión de que el objeto audiovisual es real.

Los sistemas que existen actualmente en salas específicas, como cines, auditorios experimentales o museos no tienen una lógica de transferencia directa para los espectadores que desean percibir estos productos en su hogar o fuera de este espacio. En estos sistemas, se realiza un gran esfuerzo en dotar de dimensionalidad a la imagen y se desarrollan altos y diversos estímulos auditivo a una serie de efectos que aumentan el

dramatismo de la imagen, y su consecuente vinculación en la percepción de los estímulos en las micro y macro operaciones. Trasladar estos modos de reproducción, como mediación tecnológica a la realidad directa del espectador en su cotidiano, plantean una nueva lógica de consumo, en donde su modo de interactuar con los dispositivos técnicos tecnológicos le permiten ser un actor presente en la definición de las estructuras narrativas. El ahora usuario (anterior mero espectador) puede definir duraciones sobre los relatos o hasta incluso una hiper vinculación con otras estructuras; los modos de reproducción pueden ser de una calidad diferentes a las grandes estructuras convencionales como salas de cine, pero desde el alcance de un control (touch pad o extensión de sus dedos) el espectador se vincula de manera activa con la obra audio visionada. Según su grado de vinculación y atención, éste puede determinar duraciones, cambios o evoluciones sobre los relatos y los dispositivos de reproducción como pantallas y parlantes; y, si bien le ofrecen un mayor o menor grado de inmersión con la obra, siguen siendo sus mapas cognitivos los que le permiten mantener la atención sobre ésta. La percepción del tiempo está mediada directamente por las posibilidades que tenga el espectador de vincularse con la obra y como realizadores debemos comprender que no deben ser una limitación los modos de reproducción, sino pensarlos como una estrategia que vuelvan único a cada discurso, habilitando nuevas posibilidades de comunión con la obra. En esta lógica donde el espectador se vincula como un actor participe en la determinación de la obra, su rol es fundamental y debemos contemplar modos que le permitan esa vinculación; creemos necesario y conveniente llegar un nuevo término, dejando atrás la concepción de espectador y la de usuario, para comenzar hablar de prosumidor: según el escritor Alvin Toffler (1980), quién acuñó dicho término, la palabra prosumidor es un acrónimo formado por la fusión de las palabras productor (también profesional o proveedor, dependiendo el contexto) y consumidor.

Desde esta perspectiva y como resultado del poder de atención y vinculación con la obra, es éste nuevo sujeto activo, con una postura crítica (subjetiva o personalísima), quien ahora determina las duraciones de los

productos consumidos y, dependiendo desde la plataforma desde la cual se conecte con la obra, puede no solo determinar duraciones o posibles fragmentaciones, sino que tiene la capacidad de dar respuesta y cambiar la evolución de la narración. A fin de sólo mencionar un ejemplo, la plataforma Netflix dispone de producciones audiovisuales en donde el prosumidor opta sobre qué ver, cuándo ver y hasta incluso, con el acceso de su control remoto o pantalla, determinar una posible vinculación de obras.

El Dispositivo

El dispositivo de análisis que nosotros proponemos es una herramienta didáctica aplicable a todo tipo de público, cuya función es abordar el análisis de la construcción discursiva de obras cinéticas contemporáneas a partir de su dimensión temporal. Cuando hablamos de dispositivo lo hacemos desde las tres primeras acepciones que nos da la definición de la RAE: “Que dispone”, “Mecanismo dispuesto para hacer una acción prevista” y “Organización para acometer una acción”. Es decir que este dispositivo, al ser didáctico, crea las condiciones para que se produzca el proceso de enseñanza-aprendizaje, y que su particular organización propicia un proceso que permite arribar a las metas educativas propuestas.

Este dispositivo plantea la identificación de los elementos que componen el tiempo de una obra, y creemos necesario detenernos para explicar toda la implicancia que conlleva hablar de tiempo. Al trabajar la temporalidad hacemos referencia a las variables del tiempo dentro del discurso audiovisual, donde notamos cierta opacidad y complejidad en la relación, ya que se involucran modos de percepción que exceden el aspecto cronológico real. Creemos necesario abordar, entonces, conceptos propuestos por Carmelo Saitta como: tiempo cronométrico, tiempo psicológico y tiempo virtual.

Respecto al tiempo vivencial o psicológico

Podemos considerar al tiempo psicológico como la relativización de la experiencia temporal de la duración de un determinado acontecimiento condicionado por las funciones psíquicas, es decir, por las actividades mentales, objeto de la conciencia (Saitta, 2011)

Saitta afirma que cuando percibimos, nuestro organismo reacciona ante excitaciones simultáneas y sucesivas que se encuentran influenciadas por la reacción de la propia personalidad, que tiene sus recuerdos, sus hábitos, su orientación intelectual y afectiva. Podemos decir, entonces, que emociones como la ira, la alegría o la vergüenza, la biografía propia de cada espectador y su estructura sociocognitiva condicionan la experiencia que se tiene del tiempo que vivimos; si a esto anexamos las estrategias comunicacionales y simbólicas que imprime el realizador, a través del movimiento y la organización, a su obra, tendremos una particular experiencia temporal de las duraciones y el tiempo psicológico podrá variar, en relación con las duraciones del tiempo cronométrico.

Apoyándonos en estas reflexiones reafirmamos la importancia del registro gráfico y simultáneo de la primera percepción de la obra. Por otro lado, este dispositivo tiene también como objetivo el análisis de las operaciones que modifican la representación del tiempo desde el plano virtual. Aquí se tendrán en cuenta, tal como enumera Carmelo Saitta (2011), usos propios del montaje tales como la elipsis, la analepsis, la prolepsis y todas aquellas alteraciones temporales dentro de la construcción lineal del relato.

Relacionando los tres niveles entre sí, se considerarán momentos de simultaneidad cómo así también momentos de disociación temporal, (es decir que se construye una idea de tiempo distinta entre los niveles).

Entendiendo nuestra posición sobre la construcción del tiempo es que proponemos, de manera sistematizada, el registro de la percepción del transcurrir temporal de una obra, organizando el mismo en niveles de información que nos proporciona el lenguaje audiovisual: imagen, soni-

do y relato. En cada nivel habrá elementos que determinarán, por medio de la comparación, situaciones de duración, movimiento y cambio que aportarán a la construcción de la percepción temporal del espectador.

Este dispositivo de análisis se desarrolla en tres etapas, (para un efectivo resultado se sugiere realizarlas en el orden propuesto), las cuales incluyen pautas concretas pensadas de manera progresiva y pedagógica, respecto al nivel de profundidad del análisis de los elementos temporales, siempre contemplados desde variables subjetivas como construcciones analíticas duras.

La primera etapa implica el *Reconocer* a través de un registro espontáneo, como habíamos anticipado en párrafos anteriores (registro gráfico y cronológico) y a grandes rasgos, los momentos de cambio, de permanencia y de retorno que articulan la obra y que pueden evidenciar la presencia de macro operaciones. Vinculamos esta primera etapa al momento más intuitivo del espectador, donde su percepción va estar mediada por su interpretación de los estímulos (tiempo psicológico) decodificando los estímulos que expresan contracción y dilatación ante los elementos que construyen a la narración.

La segunda etapa tiene la función de *Describir*, desde la percepción, de manera sistematizada y a través de una guía de preguntas, los diferentes elementos que construyen la idea de tiempo en los tres niveles propios del discurso audiovisual. En esta etapa, el análisis estaría focalizado en el tiempo virtual formulado por Saitta. Se plantean realizar cortes cuando se perciban cambios significativos en algunas de estas dimensiones.

En el transcurrir del tiempo de una narración audiovisual existen fenómenos acentuales, es decir “fenómenos destacables o destacados a la percepción” (Saitta, 2011), que se constituyen como momentos de referencia en la sucesión temporal y que van estableciendo segmentos en el discorrir del tiempo del discurso audiovisual. Partiendo de esta premisa según lo plantea el autor, es que nosotros proponemos jugar con instancias de contracción y dilatación en los discursos. Esta manipulación en los usos

del tiempo generarán puntos de referencia o “ictus”, que deben evidenciarse en al menos alguno de los niveles de información. En esta suerte de producción lúdica, damos lugar a crear contracción o dilatación, desde la utilización de micro operaciones que construyen al relato, ya sea desde la imagen (composición del cuadro y los elementos que lo componen, movimientos de cámara, transiciones), como así también desde el sonido (densidad cronométrica, construcción del campo sonoro), y desde el relato (orden temporal: flash back, flash forward, momentos de condensación y/o expansión del relato).

Denominaremos a estos cortes como bloques temporales, los cuales nos servirán para organizar la información y poder realizar comparaciones entre los mismos. Es esta etapa un momento de vinculación con el objeto de estudio de modo más concreto, donde los elementos pasan a ser tangibles y se les asignan categorías. Nuevamente la construcción de los mapas cognitivos serán determinantes para poder reconocer y asignar categorías.

La tercera etapa consiste en realizar el análisis teniendo como referencia las respuestas de las etapas anteriores, registrando las mismas en un cuadro que tenga en cuenta los bloques seleccionados como así también los diferentes niveles del discurso. En esta etapa se habilita el uso de comparaciones, la búsqueda de relaciones, etc. Es de vital importancia que el destinatario de la herramienta pueda interpretar desde lo personal, implicancias temporales sobre las herramientas que le llamaron la atención, detectadas a través de interrogantes propuestos.

La principal función de este dispositivo es didáctica, ya que permite reconocer y cuantificar la utilización del tiempo en una obra, posibilita realizar una pequeña descripción de lo que se entiende como discurso temporal, expresado en cada uno de sus niveles de información.

Permite además, tener contacto con una obra desde una postura analítica, poniendo en evidencia el uso de los recursos y sistematizando el registro.

Los alcances de este dispositivo son, por un lado académicos, debido a que posibilita la toma de datos (reconocimiento), la realización de comparaciones, su interpretación (desglose) y la elaboración de conclusiones (interpretación). Por otro lado podemos encontrar en esta propuesta alcances realizativos, ya que la elaboración de conclusiones nos permite pensar en una nueva obra, teniendo en cuenta la posibilidad que nos brinda de identificar funcionamientos propios de la narración, el montaje, el sonido, de una manera flexible y permeable.

A continuación haremos una descripción detallada del dispositivo, atendiendo a un desarrollo profundo y detallado de cada una de las etapas, como así también a las sugerencias de orden pedagógico para el desarrollo de la misma.

Etapas de Análisis

En este apartado presentamos, a modo de sugerencia, herramientas que puedan ser permeables a la hora de desarrollar el dispositivo, conforme a las tres etapas mencionadas anteriormente, y creemos acertado hacer la aclaración sobre su implementación como método pedagógico ya que su aplicación debe ser pensada previamente según el interés (educativo o realizativo) y a quién se le ofrece.

Primera Percepción

Para comenzar a trabajar dentro de la primera etapa se sugiere que el destinatario del dispositivo pueda accionar de modo intuitivo, como referimos anteriormente, y tratar que la vinculación entre percepción temporal y bajada de datos no modifique su interpretación de la obra o sea un hecho engorroso.

En los primeros análisis que realizamos utilizamos papel y lápiz, mediante gráficos de coordenadas. Luego, con el objetivo de plasmar todas

las dimensiones que íbamos descubriendo, experimentamos con plastilina: decidimos representar la sensación de contracción y dilatación que cada uno iba percibiendo del tiempo de manera que a mayor superficie de plastilina el tiempo se percibía más lento y menor superficie el transcurrir del tiempo se percibía más rápido.

Actualmente estamos desarrollando un aplicación para sistema operativo android apta para celulares y tablets (Figura 1). Elegimos este medio ya que nos permite, con sólo deslizar el dedo por la pantalla del celular, representar de manera análoga las contracciones y dilataciones del tiempo que se están percibiendo en el momento de la primera etapa de análisis, permitiendo de esta manera que el usuario siga audiovisionando mientras registra. El eje horizontal representa el tiempo cronológico, el vertical, el psicológico. A mayor contracción la curva se dibuja más arriba de la línea de tiempo, a mayor dilatación más abajo.

Objetivos de la primera etapa

- Transferir de modo análogo lo que percibe como estímulos ante el factor de paso de tiempo, ya sea por interés o desinterés.
- Trabajar de manera intuitiva lo que considere como contracción (tiempo dinámico) o dilatación (tiempo estancado).
- Reconocer qué elementos de la obra audiovisual son condicionantes para la percepción temporal de la obra.

Metodología: Mientras visualiza la obra cinética se pide al destinatario que transfiera gráficamente su nivel de interés, es decir, más o menos atractivo según su percepción del transcurrir del tiempo.

Describir: Desglose Selectivo

En la segunda etapa se sugiere que el destinatario del dispositivo haga una bajada concreta de los elementos que pueda identificar de cada uno de los tres componentes a trabajar (imagen sonido y discurso). Se seleccionarán los bloques temporales y reordenará la descripción de los elementos en cada uno de ellos, esto permitirá ordenar la información y establecer cortes para su posible comparación. Para llevarlo adelante se solicita que el destinatario vuelva a visualizar la obra audiovisual cuantas veces sean necesarias para poder identificar y transferir los elementos que permitan reconocer tanto los momentos de interés como aquello que no es significativo.

Objetivos: Reconocer e identificar a modo de desglose los elementos propios de cada uno de los recursos del lenguaje audiovisual (imagen, sonido y discurso).

Metodología: Consiste en Asignar nombres o categorías a fin de nombrar (se sugiere trabajar vocabulario específico dentro del campo a trabajar) y su anclaje con la vinculación temporal. Se indica también que se vinculen los recursos, desde la propia percepción, con la incidencia directa del transcurrir temporal, como contracción o dilatación del tiempo, como así también se determinen lo que llama la atención, a fin de poder registrar desde los diferentes bloques un grado de incidencia personal entre recursos y el devenir temporal.

En la figura 2 se pueden apreciar un modelo de tabla con las categorías sugeridas.

Analizar: Interpretación

En esta tercer y última etapa el usuario de la herramienta debe finalizar el proceso analítico interpretando los resultados de las etapas anteriores. Se pretende que elabore conclusiones de índole personal, pero ad-

quiriendo el vocabulario específico del ámbito donde serán aplicados los resultados. La interpretación debe estar dotada de resultados que habiliten comprender construcciones narrativas en funciones del manejo del tiempo que pueda detectar desde las herramientas propias del audiovisual. Para llevar adelante esta etapa se sugiere utilizar una serie de preguntas que sirven como guía para identificar que aporte detecta en las herramientas dentro de la imagen y el sonido para dar sentido al relato, desde la interpretación del manejo del tiempo.

Objetivos:

- Interpretar las herramientas desde una reconstrucción de la obra comprendiendo estrategias temporales para la construcción de la narrativa audiovisual.
- Construir conclusiones personales sobre el proceso de identificación de las herramientas, para comprender de qué manera el manejo de estrategias narrativas infieren en el orden de la interpretación temporal de la obra.

Metodología: Se sugiere guiar al destinatario de la herramienta por una serie de preguntas capaces de detectar vinculaciones de orden temporal entre estrategias de narración, imagen y sonido. Estas preguntas son solo orientadoras a fin de detectar de qué manera se construyen sobre la mente del usuario interpretaciones de índole temporal en el desarrollo de la historia. En una segunda instancia se propone volcar estos datos sobre un cuadro que permita reconocer y detallar las interpretaciones no solo de las herramientas sino de los bloques temporales designados en las etapas anteriores. Esto dará cuenta de micro y macro operaciones detectados sobre cada uno de los bloques y puntualmente desde los recursos interpretados, entendiendo una perspectiva global que permitirá reconocer pautas concretas para el desarrollo de la obra misma, como así también plantear estrategias para el desarrollo de producciones personales.

En la tabla 3 vemos un ejemplo de análisis de un fragmento de la película “El Artista” dirigida por Gastón Duprat y Mariano Cohn (2009).

Posibles preguntas orientadoras para la construcción del Dispositivo

Imagen

Para guiar el análisis de la construcción temporal en el nivel imagen se interrogará sobre la construcción de manera generalizada sobre el uso de los encuadres, en esto consideraremos la profundidad de campo de las tomas, la constitución de los planos, como así también la implementación de las transiciones dentro del discurso visual. También se considerará el uso del montaje interno la presencia de elementos icónicos y claves para la construcción temporal de la trama. En el caso que lo requiera se sugiere identificar textos placas que condicionan la construcción temporal, la identificación de elementos visuales que remiten a un tiempo y un espacio concreto de la trama. La presencia de loops y la reiteración de elementos visuales también se deberán identificar.

Sonido

Para guiar el análisis de la construcción temporal desde el nivel sonoro se tendrá en cuenta la información que transmite dentro de la construcción del Sonomontaje tanto de manera vertical como horizontal. Se sugiere calificar el nivel poético o narrativo según la función del diseño sonoro calificando con una escala del 1 al 5. Para identificar la presencia de espacios de silencio entre los diálogos se calificará en mayor o menor presencia de textos oralizados.

Para analizar el uso de la música se hará énfasis en la percepción primaria, invitando al destinatario a calificar la presencia de la misma y su grado de interés (teniendo en cuenta que si se identifica una obra musical, por ejemplo, causaría otro efecto de interés que una obra desconocida), y

si logra identificar la función de la misma y su procedencia (para identificar si es extradiagética o no)

Con respecto a la banda de sonido ambiente y fx (efectos especiales) se valorará en mayor y menor según su presencia. Se sugiere describir elementos del sonomontaje horizontal identificando si predominan enlaces entre un sonido y otro. Y por último, para determinar la densidad cronométrica, se identificará si hay mayor o menor cantidad de elementos sonoros por unidad de tiempo. También se considerará características propias del diseño sonoro tales como la duración predominante de los sonidos (entendiendo a estos como sonidos que condicionan la dilatación y contracción del tiempo), si identifica sonidos puntuales (referenciales e icónicos). Se le solicitará que describan la utilización de las bandas y o sonido multicanal.

Relato

Para analizar la construcción temporal de la trama se sugiere analizar si se encuentran momentos de disociación temporal entre la imagen y el sonido.

Se interrogará sobre la presencia de secuencias y escenas que generan giros y que alteran la percepción temporal y el ritmo de construcción de la trama. Se interrogará sobre el transcurrir del relato identificando saltos en el tiempo, la implementación de recursos como el flashback y el flashforward y la presencia de elipsis. Se sugiere que identifique qué tipo de montaje predomina según las categorías Marcel Martín montaje alternativo, montaje paralelo, montaje abolido y montaje lineal.

Rasgos estos serían los interrogantes que se sugieren trabajar con el destinatario sin dejar de hacer énfasis en que identifique los elementos de construcción temporal y los clasifique según el nivel de discurso o el nivel narrativo al cual pertenece.

Conclusiones

Como equipo de trabajo creemos interesante que al indagar sobre la vinculación que existe entre la percepción y la interpretación del devenir temporal del relato audiovisual en obras cinéticas, se puede comprender de qué manera la relación del tiempo es significativa a la hora de narrar. Esta indagación tiene como fin primero poner en estado de conciencia analítica al destinatario y en una segunda instancia comprender estrategias que definen modos de narrar. La implicancia de este dispositivo tiene un uso pedagógico a fin de brindar una progresión en la comprensión de estrategias de narración en los relatos audiovisuales, pensándolo desde procesos educativos aplicables dentro de los ámbitos específicos de una carrera de grado, como así también dentro de espacios educativos que tengan el interés de abordar construcciones de las artes cinéticas.

En las últimas décadas notables pensadores han puesto en valor la centralidad de las narraciones audiovisuales, no sólo como modos de producciones artísticas, sino como construcciones que definen la constitución identitaria de la cultura de nuestros pueblos. De este modo creemos coherente hacer una vinculación entre tratados de la percepción con modos de construcciones temporales audiovisuales, a fin de hacer una vinculación teórica entre marco precedente y estado actual del campo de estudio. En ellos encontramos vínculos intersubjetivos interesantes, para darle sentido a modos de narración vinculadas al orden de estrategias temporales y su progresión pedagógica sobre la mente del destinatario, aspectos que son constitutivos de cualquier práctica educativa. Desde esta herramienta proponemos presentar, analizar, reflexionar y debatir acerca de los aportes del trabajo con narrativas audiovisuales desde el uso del tiempo, atendiendo a la subjetividad de la percepción, como construcciones subjetivas culturales o construcción de mapas cognitivos, para ser aplicados dentro de procesos educativos en un sentido amplio, considerando tanto instancias de producción y experimentación, como así también instancias de análisis para comprender el estado actual de los procesos de construcciones audiovisuales.

Bibliografía

Casetti, F. y Di Chio, F.. (1991) *Cómo analizar un film*. Barcelona. España. Paidós.

Pérez, S. Español, L. Skidelsky y R. Minervino (comps) (2010) *Conceptos. Debates contemporáneos en filosofía y psicología*. Buenos Aires. Argentina: Catálogos.

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

Rial Bianti, M. (director). *Tren Paraguay*. Uruguay-Argentina: INCAA / Universidad del Cine / Fondo Nacional de la Cultura y las Artes.

Rodríguez Bravo, A. (1998). *La dimensión sonora en el lenguaje audiovisual*. Barcelona. España: Paidós.

Saitta, C. (2011). *La construcción del tiempo en las artes temporales*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” Año XXV, N°25.

Saitta, C. (abril de 2018). *El ritmo*. Anecdótico Urbano. Recuperado de <https://www.anecdotiourbano.com/2018/04/el-ritmo-carmelo-saitta.html>

Sokolowicz, F. (productor) y Cohn, M. y Duprat G. (directores). (2008). *El Artista*. Argentina.

Toffler, A. (1980) *La tercera ola*. Bogotá. Colombia: Plaza & Janes.

Anexo

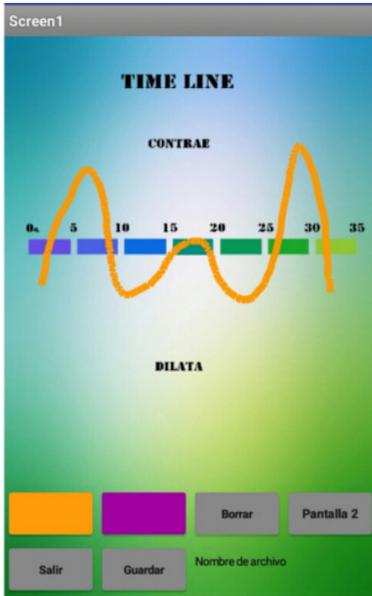


Imagen 1

Tabla 2 y Tabla 3

BLOQUES	Tiempo Cronológico	Imagen / Interés	Sonido/ Interés	Relato / Interés

Tiempo (en segundos)	Bloque	Imagen	Sonido	Relato	Dinámica de la percepción	Observaciones
0:01:46	Nombre del bloque: presentación del personaje	Macro y micro operaciones: Imagen estática, plano subjetivo de la mirada del personaje	Macro y micro operaciones: sonidos largos en primer plano - loop en segundo plano - la gota no cae a tiempo (búsqueda de irregularidad rítmica) Respiración en segundo plano. Baja Densidad cronométrica o (búsqueda de irregularidad rítmica) Respiración en segundo plano. Baja Densidad cronométrica	Macro y micro operaciones: el relato transcurre de manera lineal	Interpretación: permite un recorrido por toda la imagen y una atención focalizada sobre los elementos nuevos visuales y sonoros.	

Experiencias en torno a los procesos de producción artística. Recursos metodológicos para un avance integral

Prof. Lic. Iris Marcela Loza*
Prof. María Trinidad Mora**
Lic. María Micaela Trocello***

*Córdoba, 1970. Licenciada en Pintura (UNC), Técnica Universitaria en Artes del Fuego (UPC), Profesora de Música y Preparadora de Coros, Cantante estable del Teatro del Libertador Gral. San Martín, Córdoba. Actualmente prepara el Trabajo Final de la Licenciatura en Grabado (F. de A., UNC). Ha realizado diversos Cursos de Posgrado, capacitación y perfeccionamiento. Integrante de EL CALDERO colectivo creativo, grupo de producción y gestión cultural. Fue Adscripta en las cátedras de Dibujo I y Grabado III (UNC). Participó en diversas muestras individuales, colectivas y salones. Sus obras forman parte de la Colección del Centro de Arte Contemporáneo Chateau Carreras de la Ciudad de Córdoba, y de varias colecciones privadas. Disertante en el 12° Congreso Argentino del Color y 1° Encuentro de Estudiantes y el Color, en las II Jornadas de Educación Artística. Actuales contextos sociales, políticos e institucionales y en las II Jornadas de Investigación en Artes. Contextos, Paradigmas y Metodologías (UNVM).

**Esquel, Chubut 1969. Reside en Córdoba. Profesora Superior en Artes Plásticas – Escultura, UNC. Cursó la Licenciatura en Escultura UNC- (1989-1993). Ayudante alumna en la Cátedra de Escultura III (UNC). Posgrado en Gestión Cultural FCE-UNC, 2012. Trabajó en diseño y realización de vestuario y artesanía textil. Actualmente desarrolla un Emprendimiento Grafico. Ha realizado diversos cursos y seminarios en búsqueda de conocimientos técnicos e interrelaciones disciplinarias asistiendo a diversos talleres: seminario del papel al papel, títeres, realización y lenguajes escénicos, tintes naturales, seminario de textiles andinos, curso de posgrado en grabado no tóxico, cursos de técnicas de encuadernación, taller de montaje y conservación de obra, entre otros. Participó de diversas muestras, la última en noviembre de 2018. Disertante en las II Jornadas de Educación Artística UNC-UPC y II Jornadas de Investigación en Artes UNVM.

***Profesora Asistente (Ex J.T.P) en la Cátedra de Procesos de Producción y Análisis II Grabado, Carrera de Licenciatura en Artes Visuales con orientación en

Grabado, F.A, U.N.C. Integrante del Equipo de Investigación Desde el Dibujo. Procesos y Prácticas de Dibujo en el Campo Ampliado del Arte Contemporáneo. Dirección Cecilia Irazusta. F.A, U.N.C. Sec. y T.Córdoba, 13 de octubre de 1978. Licenciada en Grabado por la U.N.C (2009). Diplomatura en Investigación y Conservación de Fotografía Documental, F.F y L, U.B.A (2016). Profesora Asistente en la Cátedra de Procesos de Producción y Análisis II Grabado en la Carrera de Licenciatura en Artes Visuales con orientación en Grabado, F.A de la U.N.C. Profesora invitada por el N.A.I de la Universidad Federal de Río Grande del Sur, Porto Alegre, Brasil (2016) y la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, España (2019). Artista residente en CIAGMA *Taller Xalubinia* (2019), Menorca, España y en Fundación ACE' *para el Arte Contemporáneo* (2016 y 2012). Bs. As., Argentina. Participa de Muestras Colectivas y Salones de Grabado en Argentina, Brasil, Bulgaria, China, España, Corea del Sur, México y Polonia. Por su obra gráfica, ha recibido Menciones y Premios en el ámbito nacional e internacional.

Palabras Clave: Educación En Artes Visuales; Herramientas De Taller; Procesos Creativos.

Resumen

El presente trabajo expone dos experiencias de implementaciones metodológicas, diseñadas a partir del corpus teórico desarrollado por la Dra. Bibiana Anguio (UNLP-UNA) en su tesis doctoral *Herramientas de taller para una didáctica propiciadora de subjetivación en artes visuales*, sustento éste del Seminario de Posgrado Herramientas de Taller: Artes Visuales, dictado por su autora en 2017 en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

En el mismo, se indagó y reflexionó acerca de las problemáticas y principales dificultades en torno a la enseñanza / aprendizaje de las artes visuales y de los distintos momentos de los procesos de producción artística, atendiendo tanto a las particularidades individuales como al contexto del espacio taller y a los vínculos desarrollados en él, como factores de relevancia e influyentes en dichos procesos.

Al culminar el seminario, cada participante asumió el desafío de multiplicar y adaptar las diferentes herramientas¹, generando nuevas propuestas alternativas para la resolución de diversas dificultades puntuales en el ámbito formal, no formal o en el desarrollo del propio trabajo creativo-constructivo.

Dentro de este marco se presenta *T.I.P. de Arte* de las autoras Lic. Iris Loza y Prof. María Trinidad Mora y *Edición Cruzada, experiencias de Gráfica Colaborativa* de la Lic. María Micaela Trocello.

Experiencias en torno a los procesos de producción artística. Recursos metodológicos para un avance integral

TIP de Arte. “Trayecto de Introspección y Producción hacia la elaboración del Trabajo Final de grado de las carreras de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la UNC” Prof. Lic. Iris Loza y Prof. María Trinidad Mora

Este trabajo presenta y describe tres herramientas novedosas como recursos metodológicos diseñadas especialmente para un avance integral en los procesos de producción artística en miras al desarrollo y producción de los Trabajos Finales de Artes Visuales y su aplicación en una experiencia de Seminario-Taller.

TIP de Arte nace como una iniciativa autorreferencial en la búsqueda de herramientas propiciatorias para el trabajo en la producción personal de obra artística.

Las autoras fundamentan su búsqueda haciendo foco en la instancia previa a la elaboración de sus Trabajos Finales de Licenciatura, frente al desafío de realizarlos tras muchos años de haber cursado la carrera. A partir

¹ El término herramienta/s refiere, en este contexto, a múltiples actividades, procedimientos, experiencias y/o ejercicios, diseñados por Anguio para ser implementados individual o grupalmente, en los diferentes momentos del proceso creativo de cada uno/a de los/as integrantes de un Grupo Taller en un tiempo y espacio específico dado, a los fines de contribuir a superar diversas dificultades y avanzar en el fortalecimiento de una imagen personal.

de esto, consideraron oportuno elaborar una propuesta para contribuir al proceso de reflexión y superación de bloqueos y temores tan comunes en esta etapa, con la intención de extenderla a otras personas que se encuentren en la misma situación.

Teniendo en cuenta que muchas veces el abordaje al trabajo final presenta una serie de dificultades, en el caso de quienes deciden afrontarlo después de estar alejados mucho tiempo del ámbito universitario influyen, además, diferentes factores. Por un lado, factores del ámbito personal, como enfrentarse al trabajo solitario y la falta del intercambio en el espacio taller, donde se pone en juego la autogestión y aparecen las voces y jueces internos, temores, bloqueos o memorias de registros de experiencias previas, y donde se evidencian además las debilidades y fortalezas personales. Como dijo una de las participantes “en la soledad se hacen más evidentes las falencias que hubo en la formación”. Por el otro, factores externos que, en el caso de la Escuela de Artes de la UNC, se potenciaron ante el paso de Escuela a Facultad. Estos factores externos implican enfrentarse y lidiar con fantasías y temores ante lo nuevo, el sentimiento de extrañeza al regresar a la facultad, el desconocimiento de las nuevas formas de hacer, los nuevos requisitos y reglamentaciones y la renovación del staff docente, que además representa la dificultad para elegir un asesor. Todo esto genera gran ansiedad que, en este caso, fue desapareciendo a partir del intercambio mutuo de información.

Considerando este contexto se propuso un Seminario-Taller, para ser realizado por fuera de la práctica institucional y de cualquier ámbito académico, que propiciara la introspección y la producción y se convirtiera en puntapié para la elaboración de los Trabajos Finales de Artes Visuales.

Se inició con algunas invitaciones personalizadas que rápidamente se multiplicaron de boca en boca hasta llegar a conformar un grupo de 13 personas que generaron un intercambio acelerado de información. Algunas de ellas residentes en otras provincias. Todas egresadas de la Facultad de Artes de la UNC y con el mismo pendiente: la presentación o concreción de sus Trabajos Finales de Licenciatura. Finalmente se conformó un grupo concreto de trabajo de 4 personas para realizar la experiencia de TIP de Arte.

La propuesta de trabajo se organizó en tres encuentros con un intervalo de 20 días entre sí y se planteó en dos instancias paralelas:

Una Instancia Íntima, reflexiva e introspectiva, con herramientas que se propusieron como ejercicios de revisión personal, auto-indagación y desbloqueo:

- La “Encuesta introspectiva sobre modalidades creativas”².
- Una Bitácora diaria.
- Un ejercicio de elaboración de “un dibujo diario sin juicio”.
- Un Relevamiento fotográfico de imágenes de obra propia a modo de recopilación y archivo personal.

Luego de un primer momento de presentación, se propuso trabajar durante 20 días en las tres primeras tareas que, al ser tareas diarias, personales e íntimas no implicarían necesariamente ser compartidas con los demás y se realizarían continuamente a lo largo de todo el Seminario-Taller. Así mismo, se solicitó la elaboración de un Relevamiento Fotográfico de imágenes de Obra propia durante ese mismo lapso de tiempo que sería puntapié para nuevas actividades.

Otra Instancia Compartida fortaleciendo el intercambio y la reflexión a partir de:

- Relevamiento fotográfico de imágenes de obra propia.
- Adjetivación de la producción ajena modificada.
- Producción de obra.

Encuesta disparadora hacia la elaboración del propio Trabajo Final de grado.

² Herramientas elaboradas y descriptas por la Magister Bibi Anguio en su Tesis doctoral “Herramientas de Taller para una didáctica propiciadora de subjetivación en artes visuales”, UNLP, 2015.

Esta instancia se dividió en dos encuentros. En el primero se desarrolló la puesta en común del Relevamiento Fotográfico de imágenes de Obra propia, junto a la Adjetivación de la producción ajena modificada.

En un tercer encuentro, pasados 20 días, se compartió la Producción de Obra y la Encuesta disparadora hacia la elaboración del propio Trabajo Final de grado, y un cierre que incluyó compartir apreciaciones, evaluación y aportes.

Como se mencionó, en esta propuesta de trabajo se incluyeron varias de las Herramientas presentadas por la Dra. Anguio en su tesis doctoral y se presentaron otras aportadas por las autoras, para lo cual modificaron una de las herramientas propuestas por la Dra. Anguio (la Adjetivación de la producción ajena) y crearon dos especialmente para este proyecto: el Relevamiento fotográfico de imágenes de obra propia y La Encuesta disparadora hacia la elaboración del Trabajo Final. En esta presentación se hará hincapié en la descripción de estas últimas y el aporte que significaron en el trabajo del Seminario-Taller.

Relevamiento fotográfico de imágenes de obra propia (archivo personal)

En un primer encuentro se solicita a los participantes realizar un relevamiento fotográfico de imágenes de obra propia que incluya desde bocetos, trabajos prácticos, dibujos y obras realizados a través del cursado de la carrera, hasta obras realizadas fuera del marco académico. Sólo obra personal. Sin límite de cantidad ni de antigüedad. Guardar en algún dispositivo que permita ser compartido. Este “archivo” de imágenes será expuesto a modo de película personal en el siguiente encuentro como disparador de la actividad de adjetivación grupal.

Adjetivación de la producción ajena modificada

Esta herramienta fue modificada de la propuesta original, que menciona la elección de una sola obra y la adjetivación con una sola palabra. Para

el caso de TIP de Arte, las autoras consideraron conveniente a los fines perseguidos no poner tope de cantidad de imágenes ni de palabras para adjetivar, permitiendo incluso todo tipo de sugerencias o evocaciones que pudieran surgir y enriquecer la devolución.

Esta actividad se plantea como un ejercicio práctico grupal compartido en un encuentro. Se trabaja a partir del Relevamiento fotográfico de imágenes de obra propia realizado previamente por cada participante, compartiéndolo a modo de película personal, en silencio, deteniéndose lo menos posible en cada imagen y tratando de evitar comentarios anecdóticos o diálogos. A partir de esta serie de imágenes, a medida que se van sucediendo, el resto de los asistentes va tomando nota de las sensaciones, conceptos, asociaciones que éstas les evocan.

Luego de terminada cada exposición se otorga un tiempo en silencio para escribir algo más sobre la obra que se acaba de ver, como aporte extra para quien expuso. Sin diálogo entre una exposición y otra.

Una vez terminado de ver el relevamiento personal de todos los participantes se procede a realizar las devoluciones a cada uno. Al hacer una devolución cada persona rescata al final de su lectura tres conceptos “clave” elegidos como representativos de esa adjetivación. Así, cada participante se lleva una cantidad interesante de palabras disparadoras y una serie acotada de conceptos “clave” sobre los que trabajar.

En la experiencia del Seminario-Taller esta instancia fue un encuentro de trabajo, de intercambio de percepciones y experiencias, ansiedades y expectativas. Y un gran aporte al proceso de trabajo. A medida que se compartía este “archivo personal” se fue haciendo la Adjetivación de la producción ajena modificada, según lo pautado. Esto se dio en un clima de absoluto silencio y concentración, generándose un intercambio enriquecedor y muy nutritivo.

Como resultado hubo una devolución de abundantes palabras, conceptos y sensaciones (entre 60 y más de 100 para cada participante) que se vieron reflejados en la obra final.

Selección de imágenes *Participante 1*

FIGURA 1



FIGURA 2



FIGURA 3



Adjetivaciones recibidas | TABLA 1

Participante 1
Sueño. Levedad. Tersura. Muñeco. Oriental. Sombras. ¿Quién soy? Observando / Esperando. Ideas de color(es). Ideas de fuego. El vuelo. Mientras sueño. Grotesco. Inquietante
LEVEDAD – ¿QUIÉN SOY? – EL VUELO
Delicadeza. Ensueño. Paz. Sorpresa/inquietante. Fluidez. Apacible. Textura tersa / "acariciable". Gracia. Sutileza. Idealismo. Síntesis y planos. Introspectiva. Silencio /contemplación. Poético. Lo humano y orgánico / lo geométrico
SUTILEZA – INTROSPECTIVA – POÉTICO – LO HUMANO Y ORGÁNICO / LO GEOMÉTRICO
Descansado. Relajado. Gestual. Pulcro. Acabado. Liviano. Expresivo. Envolverte. Continente. Intervenido. Reinante. Solemne. Interesante. Arrancada. Levantada. Vertiginosa. Emocionante. Gestual. Geométrico y orgánico
EXPRESIVA – INTERVENIDA – GESTUAL

Participante 2

FIGURA 4



FIGURA 5



FIGURA 6



Adjetivaciones recibidas | TABLA 2

Participante 2
Bien y Mal. Mezcla de lenguajes. (la fuerza y exuberancia del) Color! Surrealismo. Seres pájaros. Mosaiquismo. Mujer. ¿Qué pienso? Ilustración. Cuentos y sueños. Riquezas técnicas. Interesante el Collage! Onírico. ¿Emancipación femenina? Intimidades
MEZCLA DE LENGUAJES – SURREALISMO – INTIMIDADES
Lo femenino: origen, creación. Expresión, alerta. Contraste de colores planos y texturas. Personajes antropomorfos. Humor. Algo siniestro. Sutileza. Shock. Serenidad. Metáforas visuales. Transparencias, líneas, formas, color. Ambigüedad. Retratos. Atmosferas sutiles, coloridas, suaves, envolventes. Juego de Trazos y manchas. Composición sólida y dinámica
METÁFORAS VISUALES - AMBIGÜEDAD - ATMÓSFERAS SUTILES
Femenina. Emocionante. Solitaria. Sugestiva. Desgarrada. Metamorfosis. Desolada. Camuflada. Explosiva. Carácter. Asombrada. Bondadosa. Luminosa. Autorreferente. Expresiva. Desmembrada Expectante. Infinita. Descarnada...
EMOCIONANTE - METAMORFOSIS – EXPLOSIVA – DESCARNADA

Participante 3

FIGURA 7



FIGURA 8



FIGURA 9



Adjetivaciones recibidas | TABLA 3

Participante 3

Impronta espontánea. Actitud de pensamiento. Abstracción... sugerencia de figura humana. Trazo libre. Textura, gesto, síntesis. Rastros, transparencias... secretos, veladuras. Dolor, peligro, agresivo. Corrosión. Línea y volumen. Danza, nado, vuelo, aéreo, sutil. Huella. Nudo. Seres ocultos forman parte del paisaje. Exterior - interior. Afuera – adentro. Formas orgánicas. Multiplicidad de formas, texturas, intervenciones. Transparencia y luz- proyección. Contenidos escritos

HUELLA- FORMAS ORGÁNICAS - GESTUALIDAD

Contundente (arcilla). Dibujo fluido. África/máscaras. Estilización rostros. Tótemico. Texturado/Gestual/Signos. Brotes. Dolores. Integración de calidades materiales. Fluidéz de metal/Liviano. Nudos/ Presencia de líneas. Fuego marcando la arcilla. Abstracción/Figuración. Coleccionismo de pequeños objetos y memorias. Naturaleza/Tierra/Madera/Metal. Natura/Lo artificial. Sensación claustrofóbica en los frascos cerrados conteniendo palabras.

ABSTRACCIÓN/FIGURACIÓN - NATURALEZA/TIERRA/MADERA/METAL

Rastro – Textura. Materialidad natural. (Me encantaron las) Fotos de detalles. Ancestral. Composición. Detalles exquisitos. Maorí. Rústico. Suavidad que pincha. Reverencia. Ensamble (¡me encantan!!!). Luminosidad. Comunicación / Comunidad. Vuelos. Gráfica. Línea. Mujer-madera. Recopilación de sueños /recuerdos. Femeidad. Madre Tierra. Experimentación y búsqueda

MATERIALIDAD NATURAL – MUJER-MADERA – MADRE TIERRA

Participante 4

FIGURA 10



FIGURA 11



FIGURA 12



Adjetivaciones recibidas | TABLA 4

Participante 4

Tiempo, paso del tiempo. Formas simples. Texturas: vegetales. Escrituras. Rastros. Elementos / formas centrales = equilibrio – Simetría. Sutileza, gamas cromáticas. Juego de texturas y tramas. Diarios del tiempo. Reminiscencias antiguas- cultura –naturaleza. Módulos- geometría. Color asomando. Huellas del Fuego. Orgánico y geométrico. Lo que se desprende... Etéreo. Espacio. Trazos sutiles en el vacío. Formas abiertas que se disuelven. Semilla, embrión, origen. Primitivo

DIARIOS DEL TIEMPO - HUELLAS DEL FUEGO - ORIGEN

Secretos - Misterio - "lo sagrado" – iniciación. Texturas -cicatrices - huellas - gestos -escritura sacra. Simetría - "solemnidad". Conocimiento oculto- sabiduría. Armas medievales- época feudal -civilizaciones antiguas. El efecto del tiempo - lo que queda –vestigios. Lo orgánico - ritmos de texturas. "piel/cuero"- tatuajes –incisiones. Piedras -minimalismo-racionalidad. Grietas –resquebrajaduras. Klimt (el beso). Mandalas. Fluidez/transparencias/alegría/luz (vidrio). Figuración/Abstracción - Ternura e inocencia en lo figurativo. Metamorfosis -parcialidades físicas. Semillas/germinaciones/células. El origen de la vida- lo "primitivo". Sutileza -tramas- áspero. "entidades"- formas anónimas. Arte de miró

MISTERIO - EL EFECTO DEL TIEMPO – FIGURACIÓN/ABSTRACCIÓN – EL ORIGEN DE LA VIDA

Simétrica. Equilibrada. ¿Experiencial? Centrada. Firme. Guardianas. Lúdica. Mecánica. Humana. Cálida. Sensible. Juegos. Descubierta. ¿Hallazgos? Sutil. Costuras. Luminosa. Sorpresiva. Construcción – reconstrucción. Azaroso...

SENSIBLE – HALLAZGOS – SUTILEZA

Esta Adjetivación grupal fue el puntapié para una nueva etapa de trabajo: la Producción de Obra a partir de los conceptos, palabras, ideas y sugerencias sobre la obra propia que aportaron los demás, sumando los hallazgos de la primera encuesta introspectiva, el cuaderno de bitácora y el dibujo diario. Obra que fue compartida en el siguiente encuentro, acompañada de una nueva Encuesta Disparadora orientada hacia la elaboración puntual del Trabajo Final, que fue respondida como tarea para el último encuentro.

Encuesta disparadora hacia la elaboración del Trabajo Final

Esta actividad se plantea como una instancia de reflexión, aprendizaje, cruce de saberes y enriquecimiento colectivo, pudiendo ser dialogada y cuestionada como aporte de intercambio.

El objetivo más ambicioso de este proyecto era que los participantes pudieran terminar este Seminario-Taller con algunas ideas que les permitieran poder formular un esbozo con los primeros trazos para comenzar a plantear el Trabajo Final, para lo cual se creó esta encuesta.

En el último encuentro se compartió la producción de obra surgida a partir de la propuesta de TIP, y se realizó la encuesta en un diálogo dinámico que sirvió para aclarar conceptos en relación a la obra propia y al estado de situación personal (recursos, dificultades técnicas, metodologías de trabajo, enfoques).

A través de esta Encuesta y con todos los hallazgos hechos a lo largo de estos encuentros se propuso esbozar un comienzo de Proyecto de Trabajo Final. Esta fue una instancia de aportes, intercambio de saberes y distintas ópticas desde lo técnico a lo conceptual, con lo cual se pudo arribar a una previa de esbozo de conceptualización de Trabajo Final partiendo de las preguntas: ¿Qué? ¿Para qué? ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Cuándo?, realizando una traspolación y correspondencia de los conceptos hallados con los ejes estructurales de todo proyecto o Trabajo Final donde poder describir sin-

téticamente el eje o tema de nuestro trabajo, los objetivos, formular una pequeña y acotada fundamentación, intuir un posible Marco Teórico, reconocer Antecedentes y Referentes, esbozar una descripción procesual, metodológica o técnica y un posible plan de trabajo (en plazos, cronograma, etc.).

Se detalla a continuación el esquema básico final trabajado:

1. Sobre el Objeto o Tema

¿Qué quiero hacer? (una muestra, un libro, una instalación, una investigación, etc.)

¿Qué pregunta quiero responder?

¿Qué historia quiero contar?

2. Sobre las Motivaciones

¿Qué me motiva a hacerlo?

¿Por qué elijo esto?

3. Sobre los Recursos

¿Con qué cuento para hacerlo?

4. Sobre las dificultades

¿Qué dificultades tengo?

¿Qué temores tengo?

¿Cómo puedo positivarlos / transmutarlos?

¿Cuento con herramientas o estrategias propias?

¿A quién o qué puedo recurrir para encontrar soluciones?

5. Sobre el corpus del Trabajo Final

¿Puedo elaborar un comienzo de Proyecto de Trabajo Final respondiendo los siguientes ítems?

- Tema
- Objetivos (General/Específicos)
- Fundamentación (pequeña o acotada)
- Descripción Procesual/Técnica
- Posible Plan de Trabajo (en pasos o cronograma)

6. Sobre el recorrido propuesto en este Proyecto-Taller

¿Me sirvió?

¿Qué es lo que más rescato para mi proceso?

¿Pude lograr las consignas propuestas?

¿Alcanzó mis expectativas?

¿Qué observaciones le haría al proyecto?

¿Qué aportaría para mejorarlo?

Las respuestas se comparten a continuación:

Participante 1 - Preparación para fundición



¿Qué quiero hacer?

Escultura instalada. Una instalación donde la escultura dialogue con el espacio.

¿Qué quiero contar?

No lo tengo claro. Pero sí sé que quiero provocar alguna sensación en el espectador. Que se encuentre frente a algo que le produzca emoción. Lo que más me atrae es la

valoración de la presencia. Aunque siempre está presente o latente lo armonioso, el silencio. Siempre partiendo de la figura humana. Poniendo el énfasis no en la figura sino en las situaciones en las que se encuentra.

¿Por qué? ¿Qué me motiva? ¿Por qué elijo esto?

Quiero buscar generar lo que a mí me gusta ver. Buscar la emoción. A mí me gusta, cuando voy a ver una muestra, una obra, que me pase “algo”. Que te mueva algo que lo cotidiano no te genera. Creo que ese es el sentido del arte. Que te deja algo que te alimenta. A lo mejor lo podés racionalizar, podés entenderlo, pero hay otra cosa que va por otro plano, que es más sensorial. Y que puede ser afectivo también. Intentar movilizar al otro. Ofrecerle ese espacio donde pueda conectar con “algo”.

¿Con qué cuento?

Primero, desde lo inmaterial, siento que cuento con una capacidad, que quiero reconocer y valorar. Y segundo, con un impulso. Hacer artes del fuego (en la UPC) me calmó un poco, pero mientras no hice nada sentí mucha angustia. Como un árbol que no da frutos. Sentía que quería y

podía, pero no hacía. Aunque mantuve otros espacios, como el teatro, no llegaban a calmarme.

¿Qué dificultades o temores tengo? ¿Cómo puedo positivarlos o transmutarlos? ¿Cuento con herramientas propias o a quién o a qué puedo recurrir para encontrar soluciones?

Dificultades: falta de espacio y de taller. Falta de tiempo. Aunque ya me estoy organizando para disponer en estas vacaciones de un tiempo para “hacer”. Tengo herramientas internas propias para gestionarme.

Participante 2 - Caja collage



¿Qué quiero hacer?

Una muestra donde no todo sea bidimensional. Tal vez con objetos, libro de artista. Algo más múltiple, no tan cerrado. Seguramente figurativo, simbólico y con elementos autorreferenciales.

¿Qué quiero contar?

Quiero contar cosas que me pasan o me han pasado o he sentido, pero que veo que son de lo particular a lo universal. Donde la experiencia mínima y personal puede traducirse a millones de experiencias de muchísimas mujeres. Dicen “pinta tu aldea y pintarás el mundo”. Creo que también desde el pintar nuestra pequeña historia uno está reflejando y pintando la situación de muchas mujeres. Brindar un espejo.

¿Para qué?

Un proyecto autorreferencial para provocar una respuesta en el otro.

Explorar algunas ideas. La mujer y las problemáticas de la mujer. Evidenciarlas.

¿Por qué? ¿Qué me motiva? ¿Por qué elijo esto?

Creo que hay dos motivaciones bien diferentes. Una: la necesidad de cerrar un ciclo, una etapa. Otra: la necesidad de expresarse. La necesidad de dar cauce a la vivencia. Hay muchas imágenes que siento que las tengo que sacar, materializar. Es un poco catártico. Una forma de compartir lo que me pasa y sublimarlo.

Interés ecológico de reutilizar material de desecho (papel maché)

¿Con qué cuento?

Con lo que tengo. Puedo buscar en lo posible, en mis posibilidades concretas y reales. La acuarela. Los papeles.

Pensé aprovechar materiales de desecho. Trabajar con el papel maché como una cuestión ecológica y hasta como una cuestión ideológica.

Por lo pronto a lo más básico lo tengo.

¿Qué dificultades o temores tengo? ¿Cómo puedo positivarlos o transmutarlos? ¿Cuento con herramientas propias o a quién o a qué puedo recurrir para encontrar soluciones?

Dificultades: falta de espacio propio.

Temores: que me gane la pachorra o la rutina de la otra vida que no es la creativa. Que me absorba.

Cómo positivarlos: buscando volver a una rutina de trabajo, que no sea ambiciosa, para no frustrarme. Espero con ansias las vacaciones para

eso. Esto me ha servido de motivación. Me activó. Pude dar una vuelta de tuerca e investigar otras posibilidades a lo que ya venía trabajando.

Participante 3- Talla en madera en proceso



¿Qué quiero hacer?

Una instalación de objetos cotidianos. Una investigación basada en el origen del arte como objeto cotidiano pasando referentes de la utilización de objetos en diferentes culturas a lo largo de la historia: civilizaciones precolombinas, la fusión de lenguajes en la arquitectura barroca colonial, Tonanzintla (Puebla, México), *Art Nouveau*, de *Stijl*, la *Bauhaus*, Pedro Friedeberg, entre otros.

¿Qué quiero contar?

Quiero ver la unión del arte con lo cotidiano, el arte con la manualidad, con la artesanía, con esa cosa de interceptar al otro y dialogar con el otro. Como

una convivencia entre lo artístico con el uso de lenguajes y recursos expresivos y lo cotidiano. Lo lúdico y lo emocional.

¿Para qué?

La búsqueda personal de sentido. Generar, con un lenguaje sensible, un mensaje que provoque emoción, accesible. En ambientes no especializados, en entornos cotidianos.

¿Por qué? ¿Qué me motiva? ¿Por qué elijo esto?

Necesidad de sentirme contenida y en paz. Contenida porque me expreso con lenguajes y conocimientos técnicos afines a mi interés. En paz porque termino un ciclo inconcluso, pendiente. En el taller, en la casa.

¿Cómo?

Echando a rodar intención-emoción-mensaje acompañado con recursos y conocimientos técnicos.

¿Con qué cuento?

Cuento con todo. No tengo excusas: material, un espacio, herramientas. Me falta tiempo, sobre todo tiempo mental. Y ponerlo para lo creativo.

¿Qué dificultades o temores tengo? ¿Cómo puedo positivarlos o transmutarlos? ¿Cuento con herramientas propias o a quién o a qué puedo recurrir para encontrar soluciones?

Dificultades: tiempo cronológico y tiempo emocional, sobre todo. Acomodar el hábito de producción continuo en el tiempo, que conviva con otras actividades trabajo, hijos, familia...

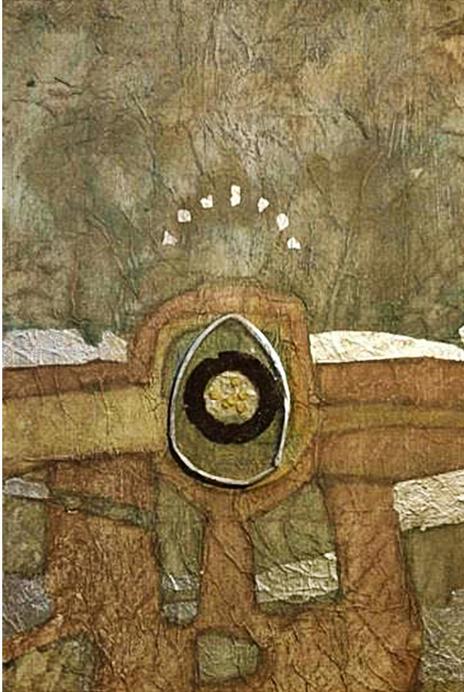
Temores: las inseguridades. Falta de concentración debido a no poder poner todo mi potencial en la obra por razones de las actividades cotidianas.

Cómo puedo transmutarlo: empezando con pequeñas cosas. Empezar, sin ambiciones grandes, a sentirme más segura y firme.

Me cuesta encontrar herramientas y estrategias.

Estas herramientas me han motivado un poco, han sido un pequeño disparador. Pequeño porque me cuesta combinar tiempo de producción, lectura específica, etc. Con la vida cotidiana.

Participante 4- Pintura collage



¿Qué quiero hacer?

Una muestra, una serie donde poder explorar toda esta mezcla de cosas que quiero juntar.

Quiero explorar la hibridación de géneros, de disciplinas, los límites entre lo artesanal y el arte. Los límites entre las disciplinas, las preguntas del collage.

¿Qué quiero contar?

Tiene que ver con lo ancestral, lo original como previo. Lo que subyace, lo que no está dicho. Lo que está en todo. Algo tan sutil.

Esa presencia de algo inmanente. Que tiene que ver también con lo ancestral.

En este momento lo ancestral tomado desde la herencia biológica y/o cultural.

Últimamente lo vivo o lo quiero llevar como una exploración más desde la herencia. Herencia biológica y herencia cultural.

Por eso no sé bien puntualmente lo que quiero contar.

Tal vez llevarlo hacia lo ancestral directo mío, no sé.

¿Por qué? ¿Qué me motiva? ¿Por qué elijo esto?

Me motiva la necesidad de integrar, de integrar disciplinas, y de integrarme yo misma también. Poder encontrar que puedan dialogar tantas cosas que a mí me interesan, en algo, en una sola cosa acabada.

Elijo esto también como una necesidad de cerrar un ciclo. Pero la mayor motivación es, en un punto, sentir que quiero arrancar, que quiero tirarme a la piletta, que quiero avanzar. Porque nunca me animo a tirarme a la piletta. Me quedo en el borde.

Yo siento que los miedos y la sensación de riesgo es lo que me frena, a diferencia de la actitud de los niños, que no ven el riesgo. Yo lo veo en todo. Tengo la sensación de que todo es un riesgo, todo es miedo...

Todo parece un “preámbulo para...” nunca estoy lista. Tengo necesidad de buscar permanentemente. Estoy convencida de que todo va a cuajar y a converger en algo. Pero es tiempo de vencer esa sensación que me generan esas “voces”. Es tiempo de integrar. Y vencer esa sensación. La sensación de vulnerabilidad.

Enfrentar la soledad del taller y las “voces” que se han ido construyendo a lo largo del camino y condicionan e influyen a la hora del hacer.

En la soledad se hacen más evidentes las falencias que hubo en la formación.

La necesidad del intercambio y el compartir con pares.

Superar situaciones y vivencias vinculares que me marcaron.

¿Cómo? Integrando

¿Con qué cuento? Con material y un espacio. Los recursos están. Falta coraje, decisión y tiempo. Pero sobre todo coraje y decisión.

¿Qué dificultades o temores tengo? ¿Cómo puedo positivarlos o transmutarlos? ¿Cuento con herramientas propias o a quién o a qué puedo recurrir para encontrar soluciones?

Dificultades. Las inseguridades emocionales y a veces un poco lo técnico. La concentración.

Herramientas o estrategias para positivarlas: no escuchando esas voces nocivas y tratando de ser lo más fiel a mí misma. E ir produciendo de a poco. Otra herramienta para mí es el grupo, una instancia que me parece súper nutritiva y de ayuda. Tener otro par que nos refleja. Encontrarnos y hablar, reflexionar, positivar.

Conclusiones

Finalmente se realizó el cierre y se invitó a los participantes a dar opiniones y realizar aportes. A continuación, se comparte una síntesis de las devoluciones y sugerencias recibidas sobre el trabajo realizado:

- Se rescató el espacio de encuentro, la posibilidad de intercambio, el aporte y la conexión con el disfrute.
- Se sintió como un espacio de taller.
- Se valoraron las palabras y sugerencias de los compañeros.
- Se pudieron encontrar identificaciones con las adjetivaciones recibidas.
- Se generó un círculo virtuoso de retroalimentación desde lo técnico y lo conceptual.
- Se rescató el intercambio y la retroalimentación que se generó, como lo más valioso de todo el proceso.
- Se valoró especialmente el aporte a nivel de contactos e informaciones. (a través del intercambio).
- De las herramientas que se eligieron para trabajar las que resultaron más fructíferas fueron la Adjetivación de producción

ajena modificada, el Relevamiento de imágenes de obra propia y la Encuesta disparadora hacia la elaboración del Trabajo Final.

Sugerencias:

- Tener encuentros más frecuentes (20 días resultó demasiado espaciado).
- Realizar encuentros con alguna propuesta de práctica artística.
- Compartirlo con un grupo mayor de gente, por el intercambio.

Como equipo de trabajo las autoras pudieron realizar la evaluación de los logros y alcances de la propuesta y llegar a las siguientes conclusiones:

- Las actividades que proponían un trabajo individual sistematizado fueron las que más costaron.
- Si bien se trabajó con todas las herramientas propuestas, en general se notó más dificultad para generar una disciplina diaria (Cuaderno de Bitácora / Dibujo sin juicio).
- Se evidenció la aparición de Bitácoras alternativas como nuevas posibilidades más inmediatas de almacenamiento de imágenes o documentos (celular, Pinterest, pc, algún tipo de nube, entre otros).
- Al decir de los participantes, de las herramientas que se eligieron para trabajar las que resultaron más fructíferas fueron la Adjetivación de producción ajena - modificada, el Relevamiento de imágenes de obra propia y la Encuesta disparadora hacia la elaboración del TF, cumpliendo el objetivo para el cual fueron diseñadas.
- Se enfatiza y valora la importancia del intercambio personal y de información, la puesta en marcha en el trabajo de pro-

ducción artística y de investigación, la generación de una red de vínculos, la reconexión con el placer y el lado creador en el proceso de producción-creación-reflexión.

- Se evidencia la necesidad del intercambio y el compartir con pares.
- Lo que más se rescata es la cuestión vincular y de vuelta a la producción.
- Se valoró el hecho de trabajar por fuera de cualquier ámbito académico, donde se pone en juego la autogestión, quedando así en evidencia tanto las flaquezas y debilidades como las fortalezas y virtudes para capitalizar.
- La experiencia en términos generales colmó las expectativas tanto de las autoras como de los participantes, al convertirse en puntapié real hacia la concreción del Trabajo Final de grado.
- Por momentos la elaboración del trabajo final quedó temporalmente en segundo plano, incluso algunos participantes se replantearon la necesidad de llevarlo a cabo. Otros lo tomaron como excusa para volver a la producción de obra artística.

Este proyecto se extendió más allá de esta experiencia y siguió en proceso a través del contacto en redes y la intensión de seguir generando propuestas en conjunto.

En el mes de octubre de 2017 TIP de Arte, aún en proceso, fue presentado en las II Jornadas de Educación Artísticas, dentro de la ponencia “Experiencias en torno a las Herramientas de Taller. Innovaciones Didácticas y Projectuales en Artes Visuales: registros de multiplicación” junto a un grupo de colegas (Bibi Anguio, Julia Tamagnini, Renata Finelli, Micaela Trocello, Carolina Bustamante).

Edición Cruzada. Experiencias de Gráfica Colaborativa en un curso de taller de grabado

Por Lic. Micaela Trocello

El presente texto da cuenta de la implementación de una de las herramientas de taller diseñadas y ofrecidas por la Dra. Anguio en su tesis doctoral *Herramientas de taller para una didáctica propiciadora de subjetivación en artes visuales*, U.N.L.P, año 2015.

Se detalla a continuación, el sitio y destinatarios donde se llevó adelante la propuesta, y sus respectivos resultados, analizados y documentados.

Lugar de la implementación: Facultad de Artes, Departamento de Artes Visuales, U.N.C.

Cátedra: Procesos de Producción y Análisis II, Grabado (b), correspondiente al cuarto año de la Licenciatura en la orientación mencionada. Plan 2014.

Rol docente: Profesora Asistente (Ex J.T.P). Cantidad de alumnos/as: 5 en condición de regulares.

Duración de la implementación: Septiembre y Octubre de 2017.

El diseño y desarrollo de esta experiencia, surge y se apoya en la herramienta Evaluación Cruzada:

cada alumno analiza la obra de otro compañer@, designados por el docente dependiendo de algún posible contacto entre las producciones de cada uno. El que evalúa debe destacar aspectos positivos de la/s obra/s analizadas y problemas que consideraba todavía no resueltos. 2: similar al anterior excepto en que esta vez cada uno elige al compañer@ que desea analizar. (Anguio, 2015, p.131)

La misma, corresponde al 3er momento pedagógico definido por la Anguio dentro del trabajo del Grupo Taller³: La EVALUACIÓN Y AUTOEVALUACIÓN, paralela y posterior a la producción, tanto individual como grupal. En palabras de la autora, es preciso señalar lo siguiente:

Los denomino momentos sabiendo que no son necesariamente secuenciales, sino que se alternan y repiten de manera distinta en cada caso, pero mantienen una identidad útil para el análisis y a su vez requieren de herramientas específicas en su abordaje como problemas. (Anguio, 2015, p.111).

De este modo, se propuso a cada integrante del Grupo Taller, llevar adelante una edición de estampas, a partir de la elección de una matriz realizada por un/a compañero/a. Poner especial atención a la fase de impresión, atendiendo a las múltiples variables que ofrecen las secuencias procesuales en este punto, implicó además poner en valor dentro del espacio taller a la figura del Maestro/a Impresor/a o *master printer*, rastreando sus orígenes en la tradición de la disciplina y visibilizando las actuales actuaciones en los talleres internacionales de gráfica contemporánea, radicados hace menos de una década, también en Buenos Aires. Dedicados especialmente a editar obras de artistas provenientes de diferentes áreas dentro de las artes visuales, desarrollan proyectos de modo colaborativo, valiéndose tanto de los procesos técnicos tradicionales, como de las posibilidades experimentales, contemporáneas, híbridas y también digitales.

Propiciar la apertura y abordaje a este modo particular de abordar la práctica artística en el escenario del taller de grabado, implicó además que los alumnos/as descubran la posibilidad de un oficio concreto dentro de las estrategias o recursos laborales que podría ofrecerles la formación dentro de la carrera universitaria elegida. Al igual que en la opción 1 de la H.T Evaluación Cruzada, la docente designó a las parejas de compañeros/as para ejecutar la experiencia, pero, al contrario de la herramienta mencionada, se decidió seleccionar a los pares a partir de las diferencias

³ (Anguio, 2015: 102 - 104)

y no desde los puntos de encuentros posibles en sus respectivas producciones como también en sus particulares *modus operandum*.

De este modo, las operaciones de análisis e interpretación de la imagen del compañero/a se desplegaron a lo largo de la experiencia de edición, evaluando los aspectos positivos y negativos, posibilitando resoluciones o estrategias a los posibles problemas, aunque esta vez, desde un lugar centrado en la materia y su manipulación manual, sobre la base de un pensamiento visual existente: la imagen matriz.

Implicó “recorrer” desde otro lugar esa imagen, elaborar interpretaciones respecto a la misma, ya no desde una “zona de mayor confort”, que sería la del “crítico espectador especializado”, sino desde, por decirlo de alguna manera, la de “crítico hacedor especializado”. La particularidad procedimental que implica el área, a partir de la multiplicación sucesiva de una imagen plasmada sobre un soporte matriz/huella, permitió este acercamiento estrecho entre la producción ya realizada del compañero/a y la nueva producción que se iría realizando. Así, fue consolidándose la trama de análisis e interpretaciones evaluativos. Extrapolando el término fotográfico de imagen latente⁴, se podría pensar en un primer término al soporte de imagen o matriz como tal (en este contexto específico de la experiencia) reconociendo a la estampa en su doble condición de original múltiple. Esta especificidad de los procesos creativos/constructivos en el ámbito del Grabado y el Arte Impreso, permitirían proponer nuevos desafíos en la búsqueda de estrategias que permitan la construcción colectiva de estos conocimientos también específicos.

Con todo, y en consonancia con las consideraciones de la Dra. Anguio respecto a los criterios de evaluación, esta actividad propició privilegiar la capacidad interpretativa singular de/l alumno/a, en donde cada una de éstas singularidades tramaron una red de diversas y múltiples interpretaciones entre docentes y compañeros/as.

⁴ <https://www.textoscientificos.com/fotografia/latente>

Así, cada alumna/o pudo trabajar tanto en ediciones regulares como variables, pudiendo además realizar intervenciones de pos edición con técnicas de otras áreas, como el dibujo y la pintura, por ejemplo.

Es a partir de éstos ejercicios o prácticas particulares del área, que los/as alumnos/as pudieron además tanto ampliar como profundizar sus conocimientos respecto a materiales como papeles de impresión y tintas gráficas, cuestiones difíciles de atender dado los acotados tiempos institucionales. En general, se ha advertido que, a lo largo del cursado de la carrera, se presta especial atención a la elaboración de la matriz, quedando siempre relegadas las instancias que aquí se propusieron ponderar. Estas búsquedas, elecciones y selecciones en la propia práctica, resultaron vitales en muchos casos, ya que permitieron por ejemplo, la resolución de problemas puntuales en las imágenes procesadas. Así, estas cuestiones se pusieron de relieve en cada caso, señalando a los/as participantes que, generalmente, estas exploraciones y elecciones son las bases o inicios de las investigaciones en Artes Visuales.

El necesario despliegue de las capacidades de elección para avanzar en el trabajo de edición, siempre en pos de lograr una edición positiva y favorable a la imagen y su discurso, resultó otra de las cuestiones fuertemente implicadas. Y es justamente desde aquí que se comenzó a advertir la activación de un conjunto de mecanismos procedimentales experimentados por el Grupo Taller, que irían más allá de los primeros objetivos planteados, a saber, - analizar y evaluar la imagen del compañero/a partir de una mirada más próxima y directa, - poner en valor la figura de/l maestro/a impresor/a, - fortalecer el pensamiento crítico visual. A su vez, esta focalización en uno de los momentos del proceso creativo, es decir, el momento de los juicios, a través de la evaluación y la autoevaluación, se ampliaría hacia otros focos permitiendo cumplir con el objetivo general planteado en el presente trabajo: La Autonomía integral del alumno/a.

Insistiendo desde el escenario de la acción concreta, la implementación de una actividad anclada en primera instancia en la evaluación integral respecto a la imagen del compañero/a, pronto fue desdoblándose tam-

bién hacia una autoevaluación, también integral. Es decir, en el proceso de trabajo de cada alumno/a, se activaron mecanismos duales de evaluación y autoevaluación. En el transcurso de la implementación, fue advirtiéndose esta consideración tanto en lo vincular, actitudinal y procedimental, sostenido desde el diálogo grupal, pero es especialmente a partir de los escritos ofrecidos por cada participante que se evidencian con mayor claridad.

Luego de finalizadas las ediciones, se les solicitó a los alumnos/as, desarrollar un pequeño texto en donde pudieran dar cuentas de lo que significó la experiencia para cada uno/a.

Texto original remitido a los alumnos/as

Respecto a la experiencia de “Edición Cruzada”, podrán desplegar, desde las primeras sensaciones espontáneas en el comienzo del proceso de trabajo, como también desafíos, dudas y certezas, alcances y limitaciones. Asimismo, detallar las decisiones tomadas en cada caso, al momento de realizar cada estampa fundamentando las mismas (tipo de papel, color de tinta, estrategias en general, etc.) Finalmente, ofrecer al compañero/a sugerencias respecto a la matriz abordada, destacando aspectos positivos y negativos, en todos los casos, expresándose con sinceridad y respeto.

A continuación, se transcriben 4 experiencias individuales, organizadas en 2 parejas.

Recopilación de la documentación

Participante 1 pareja A:

Si de las primeras sensaciones espontáneas hablamos, porqué negar que una pequeña oleada de pánico me invadiera cuando la profesora propuso esta actividad. Soy consciente de que mis impresiones dejan mucho

que desear en cuestiones de prolijidad y limpieza en comparación con los trabajos que veo producir a mis compañeros. Más allá de ese temor inicial, me resultó divertida la propuesta, como cuando leía “Arma tú Propia Aventura” y no sabía si los exploradores iban a encontrar el camino correcto o caer por un acantilado. – María vas a editar una matriz de Guillermo y él editará una tuya. Una oración con mucho peso, teniendo en cuenta que nuestros estilos y *modus operandi* son muy distintos. Después de darle mis matrices de fotolitografía, me di cuenta que tenía que dejar que Guille editara las impresiones a su antojo y no ponerme nerviosa con su presencia expectante mientras yo entintaba su matriz. Lograr una impresión clara, fue una pequeña traba, la matriz de litografía en seco presenta grandes zonas de blanco fácilmente percutidas con el paso sucesivo del rodillo. Inclusive tuve ciertos problemas con el papel. Eran hojas gruesas y necesitaba más tiempo del que estoy acostumbrada a dejarlas en la batea. Después de contadas impresiones, no paraba de pensar cómo podría realizar una edición alternativa de una imagen fuertemente inmanente. ¿Podría acaso romper con ese diseño tan preciso y compacto? Entonces se me ocurrió “recortar” la impresión aplicando tinta en la mitad de la matriz y colocando el papel de modo que la estampa quedara sólo en un costado de la hoja. Esas enormes manos coprotagonistas del diseño de la matriz, desde el inicio llamaron mi atención. Opté por retomar el título de la obra: “Génesis”, desde un formato un poco más descentralizado y colorido. Patentando la asociación con esas manos creadoras de una figura pigmaleónica. Si bien realicé una pequeña tirada, me gustó la idea de intervenir las impresiones con lápices de colores.

En base a mi experiencia con esta matriz, unas pequeñas sugerencias... El estilo que presentan los diseños y la definición de la línea son ideales para agregarles colores fuertes. El marco negro que encierra no solo esta matriz, sino muchos de sus dibujos, se me figura como un arma de doble filo. No es un recurso que desentone, se integra muy bien en la imagen. Si bien es lo que acoge la atmósfera del dibujo, también a mi parecer, es lo que la limita. Sinceramente creo que todos los dibujos que traslade a una matriz, podrían explotarse muchísimo más en una etapa de post-impresión sino tuviesen esa contención.

A partir de aquí, se consideró oportuno organizar y sintetizar estas devoluciones o aseveraciones, atendiendo a lo referido a: autoevaluación, evaluación y autonomía de trabajo como también a ciertos aspectos vinculados con la estimación de la propuesta, permitiendo en este último caso, analizar y evaluar al docente su propia práctica.

Autoevaluación

- Soy consciente de que mis impresiones dejan mucho que desear en cuestiones de prolijidad y limpieza en comparación con los trabajos que veo producir a mis compañeros.-Nuestros estilos y modus operandi son muy distintos.

Autonomía de trabajo

- No paraba de pensar cómo podría realizar una edición alternativa de una imagen fuertemente inmanente.-Se me ocurrió “recortar” la impresión aplicando tinta en la mitad de la matriz. - Opté por retomar el título de la obra: “Génesis”, desde un formato un poco más descentralizado y colorido. - Me gustó la idea de intervenir las impresiones con lápices de colores.

Evaluación

- El estilo que presentan los diseños y la definición de la línea son ideales para agregarles colores fuertes.- El marco negro (...) Si bien es lo que acoge la atmósfera del dibujo, también a mi parecer, es lo que la limita.

Estimación de la propuesta dada

- Más allá de ese temor inicial, me resultó divertida la propuesta, como cuando leía “Arma tu Propia Aventura”.

Proceso de estampación inicial sin intervención

Matriz de litografía en seco sobre aluminio. Medidas 10cm x 10 cm. Año de realización 2017. Autor: Guillermo Blanco.



Proceso de edición variable y posterior intervención manual

Maestra Impresora: María Fourcade.



Participante 2, pareja A

- En medio del desarrollo de la producción personal, se nos invitó a manipular la matriz de un compañero; respecto a dicha experiencia de intercambio de matrices se me dificultó por el hecho de no poder conectarme directamente con la imagen y la matriz de la compañera en un primer momento, resultando un proceso en el cual me decanté por intentar marcar una guía a fin de centrar la imagen respecto del papel, ciñéndome a la cantidad de hojas dispuestas. Encaré esta experiencia más como un ayudante el cual desempeña un oficio en una cadena de producción de estampas, ajustándome al material dado, y buscando una impresión óptima, a fin de respetar a la autora de la matriz. Sin embargo, una vez realizadas las impresiones, y prestando atención a la imagen, me di con que podía agregarle cierto contenido propio de mi repertorio visual. Se planeó llevar a cabo intervenciones, valiéndome del uso de pintura acrílica, debido a que por la cualidad del papel, el usar acuarelas habría resultado en vano. Pero, luego de hacer una primera aproximación, me fui dando cuenta que el resultado deseado no se conseguiría al modificar la impresión; sino que funcionaría mejor modificándose la imagen en la primera instancia, para luego pasarla a la matriz. La inclusión de ciertos elementos terminaría resultando en un ruido visual que acabaría por perjudicar ambas imágenes; posiblemente debido a que mi estilo de imagen difiere bastante del de la actual matriz, siendo esta una limitación mía que deberé trabajar en el futuro a fin de poder dialogar con diferentes formas. En conclusión, esta experiencia me resultó propicia, como un primer acercamiento de trabajo de taller/estudio, y a su vez sirvió para darme cuenta de una deficiencia en mi metodología de trabajo, al no poder dialogar con una matriz ajena, la cual veré de modificar en el tiempo. En cuanto a la chapa de mi compañera, no hay ninguna observación negativa que le pueda dar, su matriz

funciona según las condiciones decididas específicamente para la misma.

Autoevaluación

- Se me dificultó por el hecho de no poder conectarme directamente con la imagen y la matriz del compañero.- Posiblemente debido a que mi estilo de imagen difiere bastante del de la actual matriz, siendo esta una limitación mía que deberé trabajar en el futuro a fin de poder dialogar con diferentes formas.

Autonomía de Trabajo

- Prestando atención a la imagen, me di con que podía agregarle cierto contenido propio de mi repertorio.- Me fui dando cuenta que el resultado deseado no se conseguiría.- La inclusión de ciertos elementos terminaría resultando en un ruido visual que acabaría por perjudicar ambas imágenes.

Evaluación

- No hay ninguna observación negativa que le pueda dar, su matriz funciona según las condiciones decididas específicamente para la misma.

Estimación de la propuesta dada

- Esta experiencia me resultó propicia, como un primer acercamiento de trabajo de taller/estudio profesional.

Proceso de edición variable y posterior intervención manual

Matriz de fotolitografía en seco, medidas 13 cm x 28. Año de realización 2017.

Autora de la matriz: María Fourcade. Maestro Impresor: Guillermo Blanco.



Participante 1, pareja B

Autoevaluación

- Lograr un resultado al menos correcto, no fue una tarea fácil, pero hice todo lo posible. - Debí corregir varios errores de impresión - Logró mejores resultados que los míos.

Autonomía de Trabajo

- Tener la alegría y responsabilidad de compartir esta instancia fue un paso para mí muy importante. - Iluminé con acuarelas varias estampas.

Evaluación

- Me encantó el trabajo que mi compañera realizó con mi matriz, porque experimentó de manera diferente y creo que logró mejores resultados que los míos.

Estimación de la propuesta dada:

- Realmente fue una experiencia muy buena. - El trabajo de los artistas suele ser muy solitario y en los talleres es el lugar donde se hace posible lo comunitario.

Proceso de edición

- Matriz de fotolitografía 20 cm x 28 cm. Año de realización 2017. Autora de la matriz: Magalí Serrati. Maestra Impresora: Susana Salas.



Participante 2, pareja B

Autoevaluación

- La edición fue interesante porque logré salir de mi círculo, de mis limitaciones, y pude concentrarme únicamente en una matriz que no tenía como destino una presentación. -Su tipo de imagen era totalmente diferente a la mía, por lo que no de-

bía, en lo posible, trabajarla de la misma manera.- No había presión encima por lo que pude trabajarla de forma relajada, solo pensando en esa imagen y en lo que me podría ofrecer.

Autonomía de trabajo

- Se me ocurrió trabajarla con una tinta de tono sepia, para remarcar eso mismo. (Una imagen de otro tiempo).- Probé tres tipos de papeles diferentes (...).- Su tipo de imagen era totalmente diferente a la mía, por lo que no debía, en lo posible, trabajarla de la misma manera.- Fue intervenida con lápices acuarelables, dándole tonos entre grises y sepias para iluminar un poco la imagen y no perder la idea del recuerdo. - Se me ocurrió hacer una especie de díptico.

Evaluación:

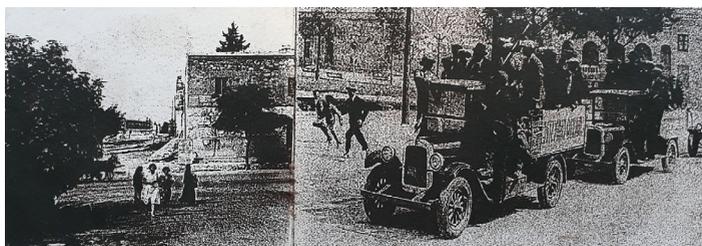
- Me interesaba mucho, era llamativa y encima a estrenar, me gustaba por ser de otros tiempos, una imagen fuera de lo que vemos ahora.

Estimación de la propuesta dada:

- La experiencia de la edición cruzada tuvo un aspecto muy positivo para mí.

Proceso de edición variable y posterior intervención manual

Matrices de fotolitografía sin agua. Medidas 10cm x 10 cm y 10 cm x 18 cm. Año de realización: 2017. Autora: Susana Salas. Maestra Impresora: Magalí Serrati



No deberíamos dar por supuesto que los estudiantes vayan siempre a reconocer el progreso que han hecho en nuestras clases. Deberíamos, por lo tanto, crear prácticas que les permitan comparar sus trabajos a lo largo del tiempo, con el fin de que puedan ver cuánto han avanzado y, además, para hacer posible que juzguen su propia obra. La valoración de su propia obra nos aportará una comprensión significativa sobre lo que son capaces de ver y de decir sobre lo que han creado. Tal comprensión es un recurso nada desdeñable a la hora de expandir su conciencia y de fomentar su crecimiento. La evaluación tiene que ver con juzgar los méritos. (...).Eisner (citado en Anguio, 2015, p.130)

A partir del análisis de los textos citados, elaborados por los/as alumnos/as, resulta evidente el desplazamiento en las respuestas, de la primera intención docente. El general, se observa un marcado interés en torno a otro aspecto también importante dentro de los momentos del proceso creativo en un G.T: La Autoevaluación. Evidenciada esta cuestión, resulta de igual importancia atender y analizar estas inquietudes. Para avanzar al respecto, resultan interesantes las palabras de Fick y Grabowski(2015):

Conocemos por excelencia la magia del proceso. Cuando una persona saca por primera vez una estampa y vemos que su

rostro se ilumina por la emoción, sabemos que acaba de “engancharse”. A pesar de la atención que requieren y de su importancia, reducir el concepto de la impresión a una serie de procedimientos técnicos, resulta muy restrictivo.

Muchas de las variables analizadas y autoevaluadas por los/as alumnos/as se vinculan a cuestiones meramente técnicas. Preocupaciones y desafíos vinculados fuertemente con superar obstáculos de procedimientos técnicos, resultó una constante. En la misma línea, el desafío docente fue acompañar a superar estos obstáculos, poniendo especial atención a NO vaciar de sentido a esas mismas prácticas técnicas, sino muy por el contrario, propiciar construcciones de sentido en las mismas.

Continuando con los anteriores autores, entendemos que,

(...) muchas veces, los procesos y las funciones intrínsecas de los medios impresos, dan forma a la propia estrategia de creación artística. Y, por tanto, además de aprender el “cómo” de los procedimientos técnicos, el “porqué” de cualquier aspecto técnico también es crucial. Si idea y proceso se presentan como componentes relacionados de manera integral para la resolución de problemas creativos, podremos liberarnos de la dualidad “correcto/incorrecto” en lo que respecta al proceso. (Ficket *al.*, 2015)

Con todo lo expresado, se pretenden respaldar las acciones realizadas, pudiendo obtener finalmente, un análisis general positivo respecto al avance y maduración de una imagen personal por parte de cada alumno/a. Y, si bien hubo desplazamientos respecto a las intenciones primeras por parte de la docente, este nuevo estado de situaciones y resultados, permitió detectar un avance considerable respecto al objetivo general de este trabajo, ya que, acciones como: definirse, señalarse, circunscribirse en sus alcances y limitaciones, implican un acercamiento profundo a la autonomía integral.

El arte es colaborativo por naturaleza

Es en la teoría pluralista del crítico David Shapiro (Monser, 1995: 10-11) que Monser destaca la principal oposición a la teoría de genio individual. Shapiro sugiere que el arte es colaborativo por naturaleza, citando las relaciones comunales dentro del movimiento del Modernismo. Aquí Shapiro quita importancia a la noción romántica del genio aislado, ofreciendo cómo podríamos posiblemente “...empezar a tener un Van Gogh sin Gauguin (...), movimientos de tierra, sin la alianza feroz de Serra, Holt y Smithson...” (Laidler, 2017, p.29). Utilizando el enfoque de Shapiro de la interacción entre artistas, Monser destaca el intercambio de la colaboración en particular; donde un artista depende de las manos de otro para ejecutar una obra. Este particular tipo de colaboración ha sido el método más importante entre los talleres de grabado, por ejemplo, las colaboraciones de Ken Tyler con Robert Rauschenberg para *Booster*- 1967, y James Rosenquist's para *Time Dust*-1992.

La misma naturaleza de colaboración puede producir una cantidad infinita de resultados, que depende de una serie de circunstancias y de las variables que existen dentro de ellas. El artista que produce grabados con un taller colaborativo renuncia a cierto control durante la producción de su grabado, en favor de un individuo que puede conocer o no, mediante un proceso que quizá nunca ha visto o usado antes. Cuando los artistas trabajaban con un maestro grabador no solo accedían al aprendizaje artesanal y habilidades técnicas, sino también a las filosofías colaborativas de los grabadores. (Laidler, 2017, p.30)

Se considera oportuno enlazar y fortalecer en palabras de Eisner el enfoque de Gráfica Colaborativa propuesto en los últimos dos meses de clases (Septiembre y Octubre 2017), en el marco de las acciones de implemen-

tación de las Herramientas de Taller en los diferentes “momentos” del proceso creativo y constructivo.

Históricamente, la educación artística se ha centrado en los individuos y en el cultivo de la individualidad. Así debería ser. Sin embargo, al dar prioridad al individuo hemos descuidado el potencial educativo del grupo al que pertenecen los estudiantes, y el hecho de que cada estudiante es un miembro de una comunidad en la práctica. El trabajo en las artes resulta favorecido cuando es sostenido por una constelación de miembros de la comunidad, que aportan apoyo, que muestran las normas, que proveen de modelos de compromiso, y que ofrecen a los demás una respuesta constructiva. Eisner (Citado en Anguio, 2015, p.104)

Y, con el objetivo de avanzar en nuestras consideraciones, son oportunas las palabras de Anguio: “Si el vínculo es la construcción intersubjetiva conformada por el cruce de los supuestos básicos subyacentes en alumnos y docentes y el taller es el espacio diferencial de la producción entonces los vínculos en el Taller influyen en el proceso creador”. (Anguio. Extraído de *II Jornadas Educación Artística*. U.N.C, U.P.C, 2017)

Es a partir de esta experiencia concreta, que puede advertirse la posibilidad de pensar el concepto de Gráfica Colaborativa y sus diversas posibilidades de acción en un curso dado, como estructura amplia y dinámica, propicia para construir, desplegar y fortalecer los múltiples aspectos concernientes al G.T, tal como lo plantea Anguio. Los procesos de enseñanza y aprendizaje son necesariamente colectivos, multidireccionales, abiertos, continuos e imperfectibles.

Bibliografía

ANGUIO, B. Herramientas de Taller. *Para una didáctica propiciadora de subjetivación en artes visuales*. Tesis Doctoral Universidad Nacional de La Plata, 2015.

CAMERON, J. El camino del artista. Ed. Troquel. Bs. As., 2002.

CURREY, M. Rituales cotidianos. *Cómo trabajan los artistas*. Turner Publicaciones S.L. Madrid, 2014.

FICK, B. y GRABOWSKI, B. El Grabado y la Impresión. *Guía completa de técnicas, materiales y procesos*. Blume. Segunda Edición, Barcelona, 2015.

LAIDLER, P. Taller de Grabado Colaborativo. Revista G&E, Grabado y edición n°55. pp. 26-41. Estudios Gráficos Europeos. Madrid. 2017

NAVARRO, L. Talento à prova de crise. Thomas Nelson: Rio de Janeiro. 2009.

OROZCO, J. EGO y conductas patológicas en las comunidades artísticas. Tinta-Libre: Córdoba. 2015.

THARP, T. The creative habit. Simon & Schuster Paperbacks: New York. 2003.

Características, avances y desafíos de un grupo de investigación sobre Historia cultural del pasado reciente en Argentina

Dra. Alejandra Soledad González
Dra. María Verónica Basile, Lic. Claudio Bazán,
Lic. Yanina Floridia, Prof. Verónica Heredia,
alumna-tesista de grado Paula Bazán,
Prof. Fabiana Navarta, Prof. Martín Rodríguez.

Área Historia, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. El grupo de investigación *Hacia una Historia Cultural del pasado reciente argentino: artes, juventudes y políticas en la segunda mitad del siglo XX. Córdoba en red (inter)nacional* bajo la dirección de la Doctora Alejandra Soledad González se origina en el año 2011 en el área de Historia del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Desde entonces se encuentra funcionando con proyectos bianuales que tuvieron el aval y subsidio de la SECyT – UNC. Además de investigadores ya formados, el grupo de compone de integrantes en diferentes estadios de formación (tesistas, licenciados y estudiantes de posgrado). Se ha publicado un libro que congregó trabajos de algunas integrantes compilado por González & Basile (2014) y diversas ponencias, además de participar como organizador en diferentes eventos científicos.

Resumen

Las siguientes líneas proponen sintetizar algunas características, avances y desafíos vivenciados en el marco un grupo de investigación cuyo proyecto vigente se titula: *Hacia una Historia cultural del pasado reciente argentino: artes, juventudes y políticas en la segunda mitad del siglo XX. Córdoba en red (inter)nacional*. El equipo radicado desde el año 2012 en el Área Historia del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Hu-

manidades (CIFYH) de la Universidad Nacional de Córdoba, cuenta con el aval de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC. La ponencia se detendrá en los sub-proyecto que componen al citado grupo, se trata de ocho casos de estudio los cuales abordan diversos procesos culturales. Esos sub-proyectos están articulados mediante delimitaciones a nivel temático, espacial y temporal que establecen coordenadas compartidas en el proyecto general. El punto de partida explora una década – los sesenta - donde comenzaron a proliferar experiencias artísticas y juveniles que fueron adquiriendo alcances y resignificaciones en escala local, nacional y mundial; el punto de llegada reflexiona sobre las prácticas culturales que formaron parte del convulsionado giro de siglo y de milenio. Se estudian fragmentos que, desde Córdoba, articulaban redes translocales y, en varios casos, posibilitaban reinención de tradiciones y construcción de imaginarios en clave nacional e internacional.

Palabras clave: Historia Cultural; Historia De Las Artes; Transdisciplina; Objetos y Métodos

Características, avances y desafíos de un grupo de investigación sobre Historia cultural del pasado reciente en Argentina

Nuestra ponencia propone sintetizar algunas características, avances y desafíos vivenciados en el marco un grupo de investigación cuyo proyecto vigente se titula: *Hacia una Historia cultural del pasado reciente argentino: artes, juventudes y políticas en la segunda mitad del siglo XX. Córdoba en red (inter)nacional*. El equipo se encuentra radicado desde el año 2012 en el Área Historia del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH) de la Universidad Nacional de Córdoba, contando con el aval de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC. En estas II Jornadas propuestas por la UNVM, nuestro objetivo principal es entablar y amplificar diálogo con otros grupos académicos, pertenecientes tanto a la universidad organizadora como a otras instituciones, acerca de objetos de estudio y métodos analíticos.

La exposición se detiene en los sub-proyectos que componen al citado grupo, se trata de ocho casos de estudio los cuales abordan diversos procesos culturales. Esos sub-proyectos están articulados mediante tres delimitaciones que establecen coordenadas compartidas en el proyecto general. A nivel temático, analizamos prácticas sociales anudadas en torno a tres ejes: artes, juventudes y políticas culturales. Estos objetos de estudio permiten acercarse a distintas dimensiones culturales, de la trama social de la segunda mitad del siglo XX, que se conformaban entre polos que evidenciaban puentes complejos: lo material y lo simbólico, lo individual y lo colectivo, la edad y la generación, el género y la clase, la política y la economía, tradiciones e innovaciones estéticas; especificidades y redes entre diversos “campos” y “mundos” artísticos. A nivel temporal, exploramos distintos procesos desarrollados entre la década de 1960 y el año 2000 estudiando acontecimientos y coyunturas, un análisis focalizado en las emergencias, procedencias, permanencias y discontinuidades. El punto de partida explora una década donde comenzaron a proliferar experiencias artísticas y juveniles que fueron adquiriendo alcances y resignificaciones en escala local, nacional y mundial; el punto de llegada reflexiona sobre las prácticas culturales que formaron parte del convulsionado giro de siglo y de milenio. A nivel espacial, estudiamos fragmentos que, desde Córdoba, articulaban redes translocales y, en varios casos, posibilitaban reinención de tradiciones y construcción de imaginarios en clave nacional e internacional. Particularmente, la coyuntura elegida permitirá indagar diversos contactos con otras ciudades de Argentina, Latinoamérica y Europa.

En cuanto a los antecedentes generales del proyecto, cabe nombrar dos redes de trabajos que problematizan a las prácticas sociales que se sucedieron entre el Onganiato, el tercer gobierno peronista, la última dictadura, la posdictadura y la reconstrucción democrática de los años 80 y 90. A) Por un lado, disponemos de una mayoría de estudios de Historia Reciente, Historia Oral e Historia Política, donde los temas artístico-culturales presentan escasos abordajes. Si bien podemos coincidir en que tanto los estudios de Historia Reciente (Franco & Lvovich, 2017) como los de

Historia Oral (Gartner, 2015) constituyen, en la Argentina del siglo XXI, dos campos de investigación en expansión; continúan presentando dos delimitaciones principales: a nivel temático predomina el abordaje de objetos vinculados a los procesos políticos traumáticos de las dictaduras (sesentista y setentista); a nivel geográfico, las historizaciones sobre Buenos Aires evidencian trayectorias consolidadas, mientras ciudades como Córdoba poseen desarrollos incipientes. Conjuntamente, las lagunas se multiplican en torno a períodos intermedios y posteriores, escenarios provinciales y temas artístico-culturales¹. Entre las publicaciones que reconstruyen los procesos sociales de Córdoba entre los años 60 y 2000, cabe citar a un conjunto de historiadores cuya producción académica constituye un insumo importante al momento de situar nuestros objetos en un contexto histórico más amplio. En sus investigaciones detectamos una preeminencia de enfoques y temas de Historia Política, junto a un menor número de abordajes de Historia Económica y Social. Entre ellos, retomamos los aportes de: Celton (1994); Closa (2010); Ferrari & Gordillo (2015); Philp (2009); Ramírez (2000); Servetto (2016); Solís (2011) y Tcach (2010).

Por otro lado, contamos con una minoría de trabajos de Historia de las Artes, Historia Cultural y otras ciencias sociales dedicadas al estudio de las prácticas artístico-culturales, cuyos caudales evidencian desarrollos crecientes sobre los procesos de los años 60, pero abordajes incipientes para el resto de décadas y diferentes áreas de vacancia en las provincias. Entre los trabajos de

Historia de las artes desarrollados desde y sobre el terreno porteño recuperamos los textos colectivos dirigidos por Burucúa (1999) y el Centro Argentino de Investigadores en Arte, cuya Revista CAIANA ofrece algunos artículos para abordar prácticas emergentes entre 1960 y 2000. Para-

¹ En torno a esas áreas de vacancia, se van produciendo algunos avances, por ejemplo, desde dos grupos de investigadores con propuestas nacionales: la Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Historia Reciente (RIEHR) y la Asociación de Historia Oral de la República Argentina (AHORA). Al respecto, pueden consultarse sus sitios web: <http://www.riehr.com.ar/riehr.php> y <http://www.historiaoralargentina.org/>.

lamente, encontramos un conjunto de trabajos de Estudios Culturales interesados en la última dictadura y la postdictadura, por ejemplo: Ana Longoni coordina el proyecto de investigación “Entre el terror y la fiesta”, donde se problematiza a las prácticas de los circuitos oficiales y under de Buenos Aires y Rosario².

A modo de antecedentes específicos sobre las prácticas artísticas y juveniles de Córdoba entre 1960-2000, cabe subrayar la escasez de estudios emprendidos desde las carreras de grado y postgrado en Historia, unas lagunas que nos hacen recurrir a aportes provenientes de otras humanidades y ciencias sociales cuyos estudios de maestría, doctorado y grupos de investigación contribuyen a mapear algunos acontecimientos y coyunturas de diversos mundos del arte: música (Díaz, 2005; Blázquez, 2008), teatro (Maccioni, 2000; Musitano, 2017); plástica (Irazusta & Di Lollo, 1996; Moyano, 2010; Rocca, 2009; Nusenovich y Zablosky, 2013). Entre las publicaciones dedicadas a las artes rescatamos los aportes de la Revista Avances. A la vez, nuestros trabajos devienen antecedentes directos del actual proyecto colectivo³.

Varios de los autores citados entre los antecedentes son retomados para construir un enfoque teórico-metodológico de “historia cultural” trans-

² Integrantes de ese grupo también forman parte de la Red Conceptualismos del Sur (2012), donde se han ampliado las investigaciones hacia el terreno latinoamericano (en especial hacia las ciudades capitales), materializando exposiciones y publicaciones.

³ Entre las investigaciones individuales que integraron 3 proyectos colectivos precedentes, y funcionan como antecedentes directos del actual proyecto, cabe citar: a) la historización sobre representaciones y políticas culturales juveniles emergentes en la esfera política y artístico-plástica durante las décadas de 1970-1980 (González, 2012; 2018); b) el estudio de políticas culturales dictatoriales (como el Encuentro Intercolegial de Teatro) y de aquellas emprendidas en la década de 1990 (Basile, 2014; 2016); c) la investigación de Heredia (2014) sobre el Festival Latinoamericano de Teatro desarrollado por el gobierno democrático local entre 1984 y 1986, donde predominaron los jóvenes entre sus públicos y actores; d) el Trabajo Final de Florida (2017) sobre construcción cultural de juventudes durante la Guerra de Malvinas; e) las indagaciones de Claudio Bazán sobre rock y música popular (2017 y 2018); f) el trabajo de 3 colegas que integraron nuestros proyectos SECyT en bienios anteriores: la indagación de la música contemporánea de los años '80 (Bruno, 2014); el análisis sobre prácticas de sociabilidad recreativas de jóvenes “gays” durante la década de 1980 (Reches, 2014) y la reconstrucción sobre las bienales de humor e historieta desplegadas en Córdoba entre 1972 y 1986 (Rugnone, 2017).

disciplinar. Al respecto, acordamos con Myers (2002: 127) cuando argumenta que:

la historia cultural contemporánea emergería de una confluencia entre distintas tradiciones de análisis cultural. Las más importantes de éstas serían la antropología cultural – tanto en su versión estructuralista (...) cuanto en su versión hermenéutica (Clifford Geertz, Víctor Turner)-; el marxismo cultural inglés (E.P. Thompson) resignificado por el materialismo cultural (Raymond Williams); los estudios culturales británicos (Stuart Hall); el postestructuralismo filosófico (Michel Foucault) o sociológico (Pierre Bourdieu); ciertas variantes de la microhistoria (Carlo Ginzburg); y (...) los estudios de género, de identidades étnicas, subalternos y pos-coloniales.

Hipótesis y consideraciones metodológicas

Más allá de las hipótesis y el marco metodológico establecido en cada uno de los subproyectos, estos se articulan en torno algunos parámetros comunes.

Se proyectan cinco etapas interrelacionadas que se desarrollarán de modo paralelo en un cronograma bianual: La profundización de pesquisa y discusión bibliográfica; el relevamiento, sistematización e interpretación de documentos históricos; la participación y organización tanto en congresos como en publicaciones científicas; la socialización de los conocimientos mediante la continuidad del dictado de Seminarios de grado en la FFYH-UNC⁴ y actividades de extensión; como así también las reuniones grupales para trabajar en equipo sobre avances y desafíos en el proceso de investigación.

⁴ Hasta el momento hemos desarrollado cinco seminarios cuatrimestrales dictados desde la Escuela de Historia en: 2013, 2014, 2015, 2016 y 2017. En cada uno de esos años focalizamos distintos temas culturales que veníamos investigando en el grupo del CIFYH.

Respecto al corpus documental proponemos diferentes tipologías de materiales que serán abordados desde métodos de Historia cultural transdisciplinar:

Fuentes escritas. Para indagar políticas culturales en torno a “juventudes” y “artes” exploraremos documentos gubernamentales. Mediante el relevamiento de la prensa epocal analizaremos cómo ambas categorías fueron conformadas en objetos de preocupación social. Los catálogos artísticos de muestras, conciertos y festivales permitirán bosquejar un mapa de artistas, obras y públicos.

Archivos filmicos y fotográficos. Documentos de Canal 10 y Canal 12 resguardados en el CDA-UNC. A la vez, en cada entrevista se procurará acceder a archivos personales de fotografías.

Fuentes orales. Se realizarán entrevistas semi-estructuradas con artistas y gestores culturales de los mundos de la danza, la música, la plástica y el teatro, cuyas trayectorias de vida constituyen un testimonio significativo para la comprensión de los objetos de estudio.

Una de las principales hipótesis que surge de los trabajos sostiene que la diversificación de propuestas artísticas (materiales y simbólicas, individuales y colectivas, dancísticas, musicales, plásticas, teatrales, inter y transdisciplinarias) permite pensar a la Córdoba de la segunda mitad del siglo XX como un mundo artístico creciente y movilizad por tendencias dominantes, residuales y emergentes (Williams, 1994). Este enclave ciudadano, donde se fueron conformando espacios de consumo para las diversas artes, fue producto y productor de distintas redes trans-locales: tanto entre agentes que circulaban por los circuitos oficiales y alternativos de las distintas disciplinas; como entre algunos artistas, obras e instituciones que remitían a contactos inter-nacionales. Ambos flujos de objetos y sujetos posibilitan indagar apropiaciones culturales en escala interprovincial, latinoamericana o europea.

Breve caracterización de los objetos empíricos trabajados

Teniendo en cuenta la hipótesis ya señalada, la/os investigadora/os que integran el equipo desarrollan los siguientes subproyectos:

Paula Bazán: *El Instituto Di Tella como nudo de redes corporativas entre agentes del campo artístico musical de Córdoba y Buenos Aires a partir de la experiencia de Oscar Bazán como “joven” becario en la década de 1960.* En este sub-proyecto se busca historizar los lazos musicales entablados durante la década del '60 entre Córdoba y Buenos Aires a partir de la trayectoria de Oscar Bazán como “joven” becario en el Instituto Di Tella. Los interrogantes que guían este sub-proyecto son: ¿Qué redes con otros agentes del campo se formaron y cómo funcionaban? ¿Qué rol asume en este contexto el Instituto Di Tella? A partir de dicha hipótesis general del proyecto, se explora la diversificación de propuestas musicales (materiales y simbólicas, individuales y colectivas, inter y transdisciplinarias) que permiten pensar a la Córdoba de la década del 60 como un mundo artístico creciente y movilizado por tendencias dominantes, residuales y emergentes (Williams, 1994). Este enclave ciudadano, donde se fueron conformando espacios de consumo para las diversas artes, fue producto y productor de distintas redes trans-locales: tanto entre agentes que circulaban por los circuitos oficiales y alternativos de las distintas disciplinas; como entre algunos artistas, obras e instituciones que remitían a contactos inter-nacionales (es el caso de Oscar Bazán y sus relaciones con los profesores porteños y extranjeros del Instituto Di Tella). Ambos flujos de objetos y sujetos posibilitan indagar algunas apropiaciones culturales en escala interprovincial, latinoamericana y europea. Algunos resultados de esta investigación pueden consultarse en: Bazán P. (2018).

Martín Rodríguez: *Tradiciones culturales y desarrollos plásticos alternativos frente a la política cultural hegemónica: El grupo Elece (1965-1970)*. El interés se centra en el estudio de un grupo de artistas plásticos cordobeses, el grupo Elece, en sus años de conformación, en el marco del desarrollo de transformaciones sociales, políticas y culturales de las cuales el campo artístico no fue ajeno. Dichas transformaciones se expresaban en la política cultural iniciada tras el golpe de 1955, caracterizada por la búsqueda de la internacionalización del arte local, influenciada por la teoría de la modernización, el panamericanismo y el predominio hemisférico de EEUU, y por otro lado, en la creciente influencia que la izquierda política va a tener sobre el campo artístico a partir, sobre todo, de mediados de la década de los sesenta y principios de los setenta. El objetivo del presente sub-proyecto es indagar sobre las opciones estéticas tomadas por los jóvenes integrantes del grupo, y las características formales de sus obras, frente a las tendencias predominantes. ¿Qué elementos culturales, artísticos y/o ideológicos determinaron esas opciones y configuraron la obra plástica? En un texto reciente (Rodríguez, 2018) fueron publicados algunos avances del trabajo.

Claudio Bazán: *¿Rockeros y juveniles? Grupos musicales cordobeses entre lo local y lo internacional en los años 70 y 80*. Este subproyecto explora grupos musicales juveniles que surgidos en Córdoba entre 1970 y 1980 mixturaban tendencias tanto locales como extranjeras donde se definían y traspasaban los límites del denominado rock (y lo vinculaban, entre otros géneros, con el folclore, el jazz y el punk). Recurre a los aportes de la Historia Oral para desarrollar entrevistas con distintos músicos y gestores culturales vinculados a un mundo del arte (Becker, 2008) musical –rock- de los años 70 y 80 en Córdoba. Con ello se busca un acercamiento a experiencias de vida de artistas “jóvenes” que comenzaron sus estudios y prácticas musicales en dictadura y fueron agentes activos en el retorno democrático. Como objetos empíricos se hará foco en: Tamboor; Los Músicos del Centro; y Los Enviados del Señor. Por otro lado, se indagará la participación de bandas locales y nacionales en los festivales Chateau Rock, desplegados en el Estadio Olímpico Córdoba. En torno a los productos musicales,

se pretende explorar cuáles de las corrientes rockeras eran consideradas “dominantes, residuales y emergentes” (Williams, 1994) en los años '80 en Córdoba, así como las diversas generaciones de “jóvenes” vinculadas a esas tendencias. Algunos resultados de esta investigación pueden consultarse en: Bazán C. (2018a; 2018b).

Yanina Floridia: *Manifestaciones artísticas y juveniles en torno a la Guerra de Malvinas y su rememoración (Córdoba, 1982-1989)*. Dicha guerra, en términos de Lorenz (2012: 24), es un episodio emblemático de un proceso mucho más amplio: “aquel mediante el cual la sociedad argentina se relaciona con sus jóvenes, les otorga y vive su protagonismo y los disciplina. Es, en consecuencia una aproximación al lugar de las juventudes en la política” (y, permítasenos agregar, en la cultura). Este subproyecto es una continuación y profundización la tesina de Licenciatura en Historia (Floridia, 2017), donde se logró hacer un mapeo de las diversas manifestaciones artístico-juveniles de Córdoba desarrolladas durante la Guerra de Malvinas y se detectaron redefiniciones nacionalistas, latinoamericanistas y anti-británicas. La hipótesis sostenía que: para el discurso dictatorial el enemigo deja de ser interno para ser externo. Por lo tanto las representaciones que se jugaban en torno a las “juventudes” cambian. En 1982 es el joven héroe la imagen que ocupa el centro de la escena y desplaza al joven subversivo. A la vez, se redefine la idea de Argentina, como una joven nación en oposición a una vieja e imperialista Inglaterra, mientras se van buscando apoyos en clave de hermandad latinoamericana. Este subproyecto se centra en las conmemoraciones de aquella guerra desplegadas tanto en el último año dictatorial como en el posterior período democrático alfonsinista. En un texto reciente (Floridia, 2018) fueron publicadas algunas profundizaciones y revisiones sobre las juventudes en la Guerra de Malvinas, particularmente sobre el tema de las cartas.

Alejandra Soledad González. *Políticas culturales y procesos artísticos (inter) nacionales de la década de 1980: las ferias El Arte en Córdoba y sus redes con Mendoza, Santa Fe y Tucumán*. El objetivo específico de este subproyecto consiste en investigar, en torno a las ferias denominadas El Arte en Córdoba (1983-1985), las redes entre distintos campos artísticos, variadas

generaciones y diversos contactos provinciales e (inter)nacionales. Las ferias *El Arte en Córdoba* iniciaron en 1983 y alcanzaron cinco ediciones anuales. Su locación fue el predio de FECOR, un espacio fundado por la dictadura para el Mundial '78. Fueron eventos masivos con preponderancia juvenil; la prensa epocal informa que implicaron la circulación de centenares de artistas, más de 1000 obras y 20.000 asistentes. Una de nuestras hipótesis sostiene: las imágenes y los cuerpos juveniles emergentes en esas ferias fueron producto y productoras de distintas redes (trans)locales que traspasaron el campo de la plástica. Mientras la primera edición, realizada en 1983 en el marco de la política cultural dictatorial, estuvo circunscripta a Córdoba; la segunda edición, concretada en 1985 mediante patrocinio del gobierno democrático y mecenazgo privado, reunió, además de representantes locales a artistas invitados provenientes de Mendoza, Santa Fe y Tucumán. ¿Qué factores hicieron posible tanto los lazos interprovinciales como la continuidad de la feria? Mediante la triangulación de fuentes escritas, orales y visuales, profundiza en el estudio de las redes inter-provinciales que confluyeron entre 1983-1985, una coyuntura “inestable” donde Argentina transitaba “entre” un conjunto de diadas repletas de continuidades y grises (Usubiaga, 2012; Longoni, 2013): dictadura y democracia, terror y fiesta, tradiciones y experimentaciones, cooperación y puja entre variadas generaciones (como los maestros-modernos de los años '60 y los jóvenes contemporáneos de los años '80). Algunos resultados de esta investigación en curso pueden consultarse en: González (2016)

Verónica Heredia: *I Festival Latinoamericano de Teatro en Córdoba en 1984. (Re)significaciones artísticas, geográficas y políticas*. Este subproyecto explora, en torno al I Festival Latinoamericano de Teatro (1984), la política cultural que definía a Córdoba como una

ciudad con proyección latinoamericana. El trabajo propuesto tiene por fin investigar las motivaciones políticas que alentaron la organización del Festival Latinoamericano de Teatro que se realizó en Córdoba en 1984 pocos meses después de restaurada formalmente la democracia. Desde la esfera oficial se comenzó a considerar a la cultura como un arma de

liberación y un recurso para afianzar la nueva situación política y hacer partícipes a los ciudadanos de los acontecimientos y eventos propuestos. Se propone estudiar dicho festival en relación al proceso político y social que se vivía en el país en 1984, el cual ha sido calificado por algunos autores como un período de “democracia hora cero” (Feld & Franco, 2015). Al respecto, interesa explorar cómo se vivió ese primer año de posdictadura en la ciudad de Córdoba con la instauración del gobierno de Eduardo Angeloz. La pregunta que guiara la investigación es ¿Por qué el teatro fue la expresión elegida para festejar la vuelta de la democracia y restablecer los lazos con Latinoamérica? La hipótesis de trabajo es que si bien el campo teatral en Córdoba sufrió la censura y persecución durante la dictadura logró hacerse de un circuito alternativo que le permitió seguir con la actividad. Esta cierta continuidad y vigencia del teatro fue lo que hizo que el gobierno provincial recurriera a esta expresión para convertirla en un símbolo de la vuelta a la democracia y la libertad recuperada. También exploraremos la invención de tradiciones (Hobsbawm & Ranger, 1983) que consistió en (re)definir a Córdoba como un polo cultural en conexión directa con Latinoamérica sin pasar por el filtro de una Buenos Aires calificada como eurocéntrica. En un texto reciente (Heredia, 2018) fueron publicados algunos avances del trabajo.

María Verónica Basile: Redes transdisciplinarias e intergeneracionales en las Bienales CID (1986-2000). Como punto de partida se propone la exploración de las Bienales de Arte CID. Estas consistían en muestras de artes interdisciplinarias (plástica, música, teatro, danza), creadas por el bailarín M. Gradassi y el artista plástico Juan Canavesi, coordinadores del espacio independiente de arte (otrora centro de formación en danza que posteriormente incorpora otros lenguajes artísticos). En ese sentido, se pretende reflexionar sobre un conjunto de lugares de arte en la ciudad de Córdoba sobre los que se advierten reconfiguraciones y cambios en los dispositivos, modos de exhibición y consumo de las artes. Entre los 90/2000, a la par del cierre de galerías de arte “tradicionales” en la ciudad de Córdoba, emergen los autodefinidos “espacios no convencionales”. Para su análisis proponemos un recorte temporal extendido entre las dé-

cadras de 1980 y 1990, que posibilite problematizar y reflexionar sobre los alcances de la nominación de espacio “no convencional”. A la vez, sostenemos que en las bienales confluyeron distintas generaciones de artistas jóvenes. Entre los conceptos reseñados en el proyecto grupal, se anclara en el andamiaje analítico de los *mundos del arte* (Becker, 2008). Algunos resultados de esta investigación en curso pueden consultarse en Basile (2016).

Finalmente, el subproyecto de Fabiana Navarta: *Espacio Cultural Museo de las Mujeres (MUMU), ¿un museo que fomenta el arte femenino o feminista en la Córdoba contemporánea?* (2011) indaga sobre los procesos de clasificación genérica y generacional. Como un objeto de estudio novedoso para la historiografía argentina, se enmarca dentro del campo de Historia del Arte con Perspectiva de Género (Rosa 2011). Desde su creación por iniciativa provincial, ha tenido por objetivo “facilitar la producción, exhibición y promoción de la cultura contemporánea local, en especial las vinculadas a las artes visuales”. En este sentido, se indaga sobre el porqué de la elección del nombre de Espacio Cultural Museo de las Mujeres si en realidad por sus características (muestras no permanentes, espacios de generación y expresión artística-culturales) corresponde más a la descripción de un espacio cultural que a la definición de museo establecida por el Consejo Internacional de Museos (ICOM). Nuestro objetivo se orienta al análisis de los sentidos asignados a esta institución en tanto “Espacio Cultural” y/o “Museo” en el arte cordobés. En un texto reciente (Navarta, 2018) fueron publicados algunos avances sobre este trabajo en curso.

Algunas consideraciones finales

El proyecto de investigación grupal como hemos intentando dar cuenta, pretende contribuir a dos sub-campos de investigación que en Argentina evidencian algunos avances y consolidaciones, pero también múltiples áreas de vacancia y desafíos (especialmente en terrenos provinciales como Córdoba). Por un lado, una Historia de las artes del “pasado reciente” (Franco & Lvovich, 2017) interesada en: prácticas artísticas

inter y transdisciplinarios (de danza, música, plástica y teatro), políticas culturales y distinciones generacionales. Por otro lado, unos Estudios e Historias sobre “juventudes” (Chaves et al, 2013; Seia, 2014) centrados en la indagación de procesos de objetivación y subjetivación que, mediante prácticas materiales y simbólicas, conformaban a artistas, obras y públicos recurriendo, entre otras variables, a categorías de edad.

Entre las actividades que ayudaron a la concreción de los objetivos plasmados en el proyecto de investigación grupal, pueden distinguirse además las tareas en docencia y extensión. En relación a la docencia de grado, desde el año 2013, bajo la función de Profesora responsable la Dra. González, se ha dictado durante el segundo cuatrimestre un seminario en la Escuela de Historia destinados a alumnos de la FFYH-UNC y en el cual distintos integrantes del grupo de investigación han asistido como docentes invitados. Los mismos permitieron tanto difundir algunos de los conocimientos desarrollados en el marco del proyecto SECyT como contribuir a la construcción de un área de conocimiento y especialización (Historia cultural e Historia de las artes) cuyo desarrollo es incipiente en Córdoba. Los títulos de cada seminario daban cuenta tanto de algunas líneas de investigación constantes como del abordaje de temas y enfoques vacantes.

En materia de extensión, en el año 2016, algunas integrantes del Proyecto SECyT (Basile, González, Heredia y Rugnone) participamos como profesoras disertantes invitadas en el Seminario abierto de lectura y discusión: A 40 años de la dictadura en Córdoba, organizado por el Programa de Investigación “Política, sociedad y cultura en la historia reciente de Córdoba” (CEA) y el Programa de DDHH (FFYH), UNC.

En el año 2017, se organizó la *Mesa de diálogo entre artistas e historiadoras: Dibujo. Posibilidades y límites durante la última dictadura* en la Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta”, en el marco del Proyecto de Investigación y Extensión titulado: *Hacia una Historia de las artes del pasado reciente (Argentina, 1960-2000)*. Facultad de Arte y Diseño,

Universidad Provincial de Córdoba. Este proyecto es dirigido por la Dra. González e integrado por: Dra. Basile, Prof. Picconi y Prof. Rugnone.

Por otra parte, se han establecido lazos académicos con otros científicos del país dedicados a la indagación de las prácticas de objetivación y subjetivación juvenil, como la Red de Investigadores/as en Juventudes de Argentina (ReIJA), quienes mantienen: por un lado, un sitio web (<http://www.redjuventudesargentina.org>) y por otro, la realización bianual de una Reunión Nacional de Investigadores/as en Juventudes de Argentina (RENIJA). En la última edición del año 2018, concretada en la ciudad de Córdoba, la Dra. González coordinó el Grupo de Trabajo Historia de las juventudes y todos los integrantes participaron con ponencias que daban cuenta de los resultados alcanzados en cada uno de los subproyectos. Se posee además redes académicas con grupos de investigación de Buenos Aires abocados al estudio de prácticas artísticas y culturales del pasado reciente. Junto a otros cinco grupos⁵, nuestro equipo CIFYH-SECyT, organizó las Jornadas de discusión de avances de investigación: “Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina”, celebradas en Biblioteca Nacional de la ciudad de Buenos Aires en las ediciones de los años 2014 y 2016. En relación a esta experiencia, en el año 2018 se organizó la Jornada “(Re) Pensar Malvinas Visualidades, representaciones y derechos humanos”, en el Instituto Gino Germani de la ciudad autónoma de Buenos Aires. En ese evento, Gonzá-

⁵ Los equipos participantes fueron: I- Grupo de estudios sobre arte, cultura y política en la Argentina reciente. (IIGG-FCS-Universidad de Buenos Aires). Dirigido por la Dra. Ana Longoni; II- CRAL (Centre de Recherches sur les Arts et le Langage), EHESS (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales). Dirigido por el Dr. Esteban Buch ; III- Núcleo de Historia del Arte y Cultura Visual (IDAES-Universidad Nacional de San Martín). Coordinado por la Dra. Isabel Plante; IV- Grupo de investigación “Hacia una Historia Cultural del pasado reciente argentino: artes, juventudes y políticas en la segunda mitad del siglo XX” (CIFYH-Universidad Nacional de Córdoba), dirigido por la Dra. A. Soledad González; V- Proyecto de investigación “Territorios de la música argentina contemporánea” (Escuela Universitaria de Artes de la Universidad Nacional de Quilmes). Coordinado por el Prof. Martín Liut; VI- “Grupo de Estudios sobre historia reciente, cultura y política” (Instituto de la Cultura de la Universidad Nacional de Lanús). Coordinado por la Prof. Lucía Patiño Mayer.

lez participó en la organización y con una ponencia individual, mientras que Basile y Floridia presentaron un trabajo en conjunto.

Finalmente, los resultados alcanzados han sido presentados a través de diversas ponencias con las cuales participamos en reuniones científicas, en algunos casos, creando mesas específicas como así también en artículos publicados en revistas científicas. Además de las publicaciones individuales, cabe subrayar la participación de varios integrantes en Números Especiales relacionados a nuestros objetos de estudio (por ejemplo, el N° 13 y N° 15 de la Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural, 2013 y 2015; así como el Dossier “Arte, cultura y política en dictadura y posdictadura. Diálogos locales e (inter)nacionales”. En: Testimonios. Revista de la Asociación de Historia Oral de la República Argentina

En base a este conjunto de antecedentes, consideramos que nuestro proyecto grupal (así como los subproyectos que lo integran) se presenta como pionero y sumará aportes a la tarea de problematización del pasado reciente argentino: se toma como umbral al caudal de estudios sobre prácticas artísticas y juveniles de los años 60, mientras se focaliza períodos donde emergen numerosas lagunas (las décadas de 1970, 1980 y 1990). A la vez, si bien el abordaje se centra en Córdoba, se profundiza sobre contextos poco atendidos: redes, circulaciones y contactos, entre sujetos y objetos, que abarcan desde la escala local hasta lazos inter-provinciales e internacionales. A partir de la recolección y análisis de “huellas” (Ginzburg, 2010) dispersas se reconstruyen algunos “hilos” importantes de la trama culturales desarrolladas en la ciudad y el país.

Bibliografía

AAVV. *Revista Avances*. CePIA-FA-UNC; *Revista Afuera*. *Estudios de crítica cultural*. Dossier N° 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina*, 2015

A.H.O.R.A, 2016. Ponencias presentadas en el VI CONGRESO INTERNACIONAL de Historia Oral de la República Argentina. Organizado entre otros, por la Asociación de Historia Oral de la República Argentina y la UNT. 5 al 8 de octubre de 2016, Tucumán.

ANDERSON, Benedict. 1993 (1991): *Comunidades Imaginadas*, ed. FCE, México.

BLÁZQUEZ, Gustavo. 2008: *Músicos, Mujeres y Algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*, ed. Recovecos, Córdoba.

_____. 2012. ¿“Cultura para todos” (y todas)? EDITORIAL CEPIA. Reflexiones, Publicación #0 - Julio 2012.

BOURDIEU, Pierre. 1989: “La ilusión biográfica”. *Historia y Fuente Oral*, núm. 2, Universidad de Barcelona., España.

_____. 2003: *Creencia artística y bienes simbólicos*. ed. aurelia* rivera, Córdoba-Buenos Aires.

BURUCÚA, José. (Dtor.) 1999: *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Tomos I y II, ed. Sudamericana, Buenos Aires.

_____. “Teorías y prácticas en la historia del arte”. Entrevista. *Caiana#7*, *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual* del CAIA, 2015: 175-178.

CELTON, Dora E. 1994: *Informe demográfico de la Provincia de Córdoba*. CEA-Colección Debates, UNC, Córdoba.

CHARTIER, Roger. 2005: *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. Universidad Iberoamericana, México.

CHAVES, M., Cortés, F., Flaster, G., Galimberti, C. y Speroni, M. 2013: "En busca de nuevas cartografías para un campo de estudios en consolidación: balance y perspectivas a seis años del informe "Investigaciones sobre juventudes en Argentina: estado del arte en ciencias sociales 1983-2006". *Revista Sudamérica*. UNMP.

CLOSA, Gabriela. 2010: "La recuperación de la democracia y los gobiernos radicales. Angeloz y Mestre (1983-1999)" en: TCACH, César (coord.): *Córdoba Bicentenario. Claves para su historia contemporánea*. Ed. UNC-CEA. Córdoba.

DÍAZ, Claudio. 2005. *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino, 1965-1985*. Córdoba: Narvaja editor.

FELD, Claudia y Marina FRANCO (dirs.) *Democracia, hora cero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

FERRARI, Marcela y Mónica GORDILLO (comps), *La reconstrucción democrática en clave provincial*, Prohistoria Ed., Rosario, 2015.

FRANCO, M. & Daniel Lvovich. 2017: "Historia Reciente: apuntes sobre un campo de investigación en expansión". Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani", Tercera serie, núm. 47, segundo semestre de 2017, pp. 190-217. (en línea)

FOUCAULT, Michel. 2002 (1977): *Historia de la Sexualidad*, Tomo I y II, ed. SXXI, México.

FOUCAULT, Michel. 2004 (1988): *Nietzsche, la genealogía, la historia*, ed. Pre-textos, Valencia.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1999: "Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano". En: García Canclini & Carlos

Moneda (coord.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Buenos Aires, Eudeba/SELA.

GARTNER, Alicia. *Historia oral, memoria y patrimonio*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2015.

GINZBURG, Carlo. (2006) 2010: *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. FCE: Buenos Aires.

GUTNISKY, Gabriel (2006) *Impecable – Implacable. Marcas de la contemporaneidad en el arte*, Brujas, Córdoba.

IRAZUSTA, Cecilia & Elena Di Lollo. 1996: *Cronología. Instalaciones en Córdoba 1960-1990*, Editado por la Secretaría de Cultura de Córdoba (video).

HOBBSAWM, Eric & Terence RANGER. 1983: *La invención de la tradición*, ed. Crítica, Barcelona.

LONGONI, Ana 2013: “Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer”. Introducción al Número especial *Entre el terror y la fiesta*. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural* N° 13. Septiembre.

LORENZ, Federico (2006). *Las guerras por Malvinas*, Buenos Aires: Edhasa.

MACCIONI, Laura. 2000. “Políticas culturales: el apoyo estatal al teatro durante la transición democrática en Córdoba” en *Estudios*. Revista del CEA. N° 13. UNC.

MILLER, Toby & George YÚDICE. 2004: *Política cultural*, ed. Gedisa. Barcelona.

MOYANO, Dolores. (Dir.). 2010: *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI*. Imprenta de la Lotería de Córdoba.

MUSITANO, Adriana. (Dir.). 2017: *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975*. Edit: UNC e Instituto Artes del Espectáculo. Universidad Nacional de Buenos Aires.

MYERS, Jorge. 2002: "Historia cultural" en ALTAMIRANO, C. (dtor.): *Términos críticos de sociología de la cultura*, ed. Paidós, Buenos Aires.

NUSENOVICH, Marcelo y Clementina ZABLOSKY (Dtores) 2013: *Fragmentos para una historia de las artes en Córdoba*. UNC, Brujas

PHILP, Marta. 2009: *Memoria y política en la historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba*, ed. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

RAMÍREZ, Hernán. 2000. *La Fundación Mediterránea y de cómo construir poder. La Génesis de un proyecto hegemónico*. Ferreyra editor: Córdoba.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. 2012. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. MNCARS, Madrid.

RICHARD, Nelly. 2007: "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes". En *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, SXXI.

ROSA, M. Laura. *Fuera de discurso. El arte feminista de la 'segunda ola' en Buenos Aires*. Tesis doctoral. UNED. 2011.

ROCCA, Maria Cristina. 2009: *Arte, Modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los '60*, ed. UNC, Córdoba.

SEIA, Guadalupe. "Historizar la juventud, problematizar las generaciones: los aportes de las categorías "juventud" y "generación" en el análisis histórico". En: *Conflicto*

Social. Revista del Programa de Investigaciones sobre Conflicto Social. Vol. 7 N° 11. 2014

SERVETTO, Alicia. 2016: *INTERPELACIONES AL PASADO RECIENTE. APORTES SOBRE Y DESDE CÓRDOBA*. Cuadernos de Investigación. Editorial: CEA-UNC.

SOLÍS, Ana Carol. 2011: “Los derechos humanos en la inmediata posdictadura. (Córdoba, 1983-1987)”, en Estudios n° 25. CEA-UNC.

TAYLOR, Diana, y Marcela A. FUENTES (edits.). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, 2011.

TCACH, César (coord). 2010: *Córdoba Bicentenario*, edit. UNC_CEA. Córdoba.

WILLIAMS, Raymond. 1994 (1981): *Sociología de la cultura*, ed. Paidós, Buenos Aires.

Publicaciones del grupo de investigación

BASILE, M. Verónica. 2013. “Encuentro Intercolegial de Teatro. Políticas culturales y juventud en la ciudad de Córdoba (1980 – 1983), I Congreso Internacional de Cs Soc. y Humanidades. Perspectivas y debates actuales a 30 años de la democracia, UNC, Esc. de Tjo Social, CEA, CIFYH, 20 al 22 de noviembre de 2013. Disponible en: <http://conferencias.unc.edu.ar/index.php/ponencias/ponencias2013/paper/view/1724/364>

_____. 2014. “Políticas de juventud, teatro y dictadura en la ciudad de Córdoba (1980 – 1983)”, González & Basile (coordinadoras) *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos sobre la década de 1980*, Córdoba: Alción.

_____. 2016. *Políticas culturales del municipio de Córdoba, 1991-2003*. Tesis Doctoral, Dtor: Dr. C. Tcach. Estudios Sociales de América Latina, CEA-UNC. Inédita.

_____. 2018. “Una aproximación a las prácticas teatrales del pasado reciente cordobés. El uso de fuentes orales en la historia cultural”, Revista Testimonios Año 7, N° 7, Dossier “Arte, cultura y política en dictadura y posdictadura. Diálogos locales e (inter)nacionales”. URL: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/index>. ISSN 1852-4532, pp. 50-68

BASILE Ma. Verónica & HEREDIA, Verónica. 2015. "I Festival Latinoamericano de Teatro: escenas de la democracia recuperada", Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural, N°15 (septiembre) Número especial: "Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina". URL: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=342&nro=15>

_____ "La dimensión política del I Festival Latinoamericano de Teatro (Córdoba, Argentina -1984)" en Revista *Telón de Fondo*

Basile, M. V, Floridia, Y.; Heredia V. & Rugnone, A.: "Artes, juventudes y políticas en el pasado reciente cordobés en los '70 y '80", Actas de las IX Jornadas Interdisciplinarias de Ciencias Sociales y Humanas. "Preguntas en torno a lo social y lo humano" _____, Córdoba (Argentina) C I - FFyH – FFyH. Disponible URL: <https://ffyh.unc.edu.ar/ciffyh/wp-content/uploads/sites/10/2017/12/Actas-Jornadas-CIFFyH-2017.pdf>

BAZÁN, Claudio. 2017. "Músicas Populares e Impopulares con ADN". Ponencia. 6to Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, UNVM.

_____ 2018a: *Entrevista al músico José Halac. Una mirada sobre el rock cordobés en la década de 1980*. Revista *Testimonios* N° 7, Dossier "Arte, cultura y política en

dictadura y posdictadura. Diálogos locales e (inter)nacionales". AHORA Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/issue/view/1659/showToc>

_____ 2018b: "¿Rockeros y juveniles? Grupos musicales cordobeses entre lo local y lo internacional en los años 80". Ponencia presentada en la VI Reunión Nacional de Investigadorxs en Juventudes de Argentina. Organizado por la REIJA (Red de Investigadorxs en Juventudes de Argentina) y la UNC (FCS, FCC, FFYH, FP). Córdoba, 14, 15 y 16 de noviembre de 2018

BAZÁN, Paula. 2018: “La trayectoria del compositor cordobés Oscar Bazán como “joven” becario del Centro de Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella durante los años 1963 y 1964”. Ponencia presentada en la VI Reunión Nacional de Investigadorxs en Juventudes de Argentina. Organizado por la REIJA (Red de Investigadorxs en Juventudes de Argentina) y la UNC (FCS, FCC, FFYH, FP). Córdoba, 14, 15 y 16 de noviembre de 2018

FLORIDIA, Yanina (2017): *(Re)presentaciones “juveniles” en la sociedad cordobesa durante la Guerra de Malvinas*. Trabajo Final de Licenciatura en Historia. Dtora: Dra. A. S. González. FFYH-UNC.

_____ 2018: “Representaciones “juveniles” en torno a la Guerra de Malvinas”. Ponencia presentada en la VI Reunión Nacional de Investigadorxs en Juventudes de Argentina. Organizado por la REIJA (Red de Investigadorxs en Juventudes de Argentina) y la UNC (FCS, FCC, FFYH, FP). Córdoba, 14, 15 y 16 de noviembre de 2018

GONZÁLEZ, A. Soledad & M. Verónica BASILE (coords.). 2014: *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos sobre la década de 1980*. Edit. Alción. Córdoba.

GONZÁLEZ, A.S.; Basile. M. V.; Bruno, M.S.; Chabrando, V.; Reches, A. L; Heredia V.; Floridia, Y & Cascos Méndez, A.: “Historia cultural del pasado reciente cordobés: juventudes, artes y políticas en la transición democrática de la década de 1980”, VII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XV Jornadas CAIA: Las redes del arte. Intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 23 al 26 de octubre de 2013. Libro resúmenes.

GONZÁLEZ, A. Soledad. 2012: *“Juventudes” (in)visibilizadas en la última dictadura. Estetización de la política y politización de la estética en performances oficiales de*

Córdoba (1980-1983), Tesis de Doctorado en Historia dirigida por el Dr. Gustavo Blázquez. UNC, Córdoba, Inédito.

_____ « Una “feria masiva” de artes plásticas en el ocaso de la última dictadura argentina ». En: Nouveau Monde Mondes Nouveaux (Nuevo Mundo Mundos Nuevos) [En ligne], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 07 juillet 2016 (URL: <http://nuevomundo.revues.org/69444>). Editorial: Mondes Américains (unité CNRS/EHESS/Universités Paris 1 et 10).

_____ “Artes plásticas y mujeres en la última dictadura argentina: análisis desde un caso trans-local”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. ISSN:

2215-9959. Volumen 13 (1), pp. 01-30. 2018. Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

HEREDIA, Verónica. 2014: “Los Festivales Latinoamericanos de Teatro en Córdoba: escenarios de la democracia. 1984-1986”. En:

_____ 2018: “I Festival Latinoamericano de Teatro en Córdoba: redes y conexiones locales e internacionales”. IX JORNADAS DE TRABAJO SOBRE HISTORIA RECIENTE. Organizado por FFYH y CEA-FCS (UNC) CÓRDOBA. 1 al 3 de agosto de 2018.

NAVARTA, Fabiana. 2018: “De la emergencia de dos jóvenes artistas a su consolidación como artistas reconocidas en el ámbito cordobés. Los casos de: Martha Bersano y Gabriela Barrionuevo”. Ponencia presentada en la VI Reunión Nacional de Investigadorxs en Juventudes de Argentina. Organizado por la REIJA (Red de Investigadorxs en Juventudes de Argentina) y la UNC (FCS, FCC, FFYH, FP). Córdoba, 14, 15 y 16 de noviembre de 2018

RODRÍGUEZ, Martín. 2018: “De la fábrica al taller. Jóvenes trabajadores, en el arte y la cultura, el grupo EleCe”. Ponencia presentada en la VI Reunión Nacional de Investigadorxs en Juventudes de Argentina. Organi-

zados por la REIJA (Red de Investigadorxs en Juventudes de Argentina) y la UNC (FCS, FCC, FFYH, FP). Córdoba, 14, 15 y 16 de noviembre de 2018

RUGNONE, Andrea. 2018: "La 3ra Bienal del Humor y la Historieta: hacia lo internacional – Museo Municipal de Bellas Artes Genaro Pérez – (Córdoba, 1976)". Revista Testimonios N° 7, Dossier "Arte, cultura y política en dictadura y posdictadura. Diálogos locales e (inter)nacionales". Revista científica de AHORA. En URL: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/article/view/20815>