

Cuaderno 75

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Año 20
Número 75
Diciembre
2019

Arte y Comunicación: Experiencias estéticas y el flujo del tiempo

N. Aguerre y M. Boivent: Prólogo | **V. Capasso:** Nuevas tramas socio-espaciales después de la inundación en la ciudad de La Plata: un análisis de experiencias artísticas y memoria colectiva | **J. Cisneros:** Operaciones de montaje y reescritura como huellas del tiempo en “Diagonal Cero” | **V. de la Cruz Lichet:** Hacia una taxonomía de la Memoria. Prácticas artísticas colombianas en torno a la reconstitución de hechos históricos | **A. del P. Forero Hurtado, Y. A. Orozco y L. C. Rodríguez Páez:** El presente y el irremediable pasado. La reconstrucción de lo público desde la música rap de la Alianza Urbana en Quibdó-Chocó, Colombia | **F. Fajole:** Mirtha Dermisache: La otredad de la escritura | **E. García Aranguren:** Vanguardias artísticas y videojuegos: retomar el pasado para el mercado futuro | **L. Garaglia:** “Cómo hacer palabras con cosas” | **L. Gómez:** El cine y esos pueblitos: Mediaciones culturales de la memoria nacional | **B. Gustavino:** Vanguardias, dependencia cultural y periodizaciones en lucha. La historización del arte argentino de los años '60 | **F. Jaubet:** Poesía de lo real en “Historia de un Clan” de Luis Ortega | **C. Juárez y J. Lamilla:** Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires | **I. Mihal y M. Matarrese:** Diversidad cultural y pueblos indígenas: una mirada sobre las TIC | **C. D. Paz:** De esta suerte se gobierna la mayor parte. La jefatura indígena examinada desde la intencionalidad performativa de la escritura etnológica de la Compañía de Jesús | **M. E. Torres:** Tiempos de Amor | **C. Vallina y C. Vallina:** Imagen y Memoria.

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

Universidad de Palermo.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Mario Bravo 1050. C1175ABT.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu
publicacionesdc@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Coordinación del Cuaderno nº 75

Natalia Aguerre. (D&C, UP, Argentina)

Marie Boivent. (Université Rennes 2, Francia)

Comité Editorial

Lucia Acar. Universidade Estácio de Sá, Brasil.
Gonzalo Javier Alarcón Vital. Universidad Autónoma Metropolitana, México.
Mercedes Alfonsín. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
Fernando Alberto Alvarez Romero. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia.
Gonzalo Aranda Toro. Universidad Santo Tomás, Chile.
Christian Atance. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
Mónica Balabani. Universidad de Palermo, Argentina.
Alberto Beckers Argomedo. Universidad Santo Tomás, Chile.
Renato Antonio Bertao. Universidade Positivo, Brasil.
Allan Castelnuovo. Market Research Society, Reino Unido.
Jorge Manuel Castro Falero. Universidad de la Empresa, Uruguay.
Raúl Castro Zuñeda. Universidad de Palermo, Argentina.
Mario Rubén Dorochesi Fernandois. Universidad Técnica Federico Santa María, Chile.
Adriana Inés Echeverría. Universidad de la Cuenca del Plata, Argentina.
Jimena Mariana García Ascolani. Universidad Iberoamericana, Paraguay.
Marcelo Ghio. Instituto San Ignacio, Perú.
Clara Lucia Grisales Montoya. Academia Superior de Artes, Colombia.
Haenz Gutiérrez Quintana. Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil.
José Korn Bruzzone. Universidad Tecnológica de Chile, Chile.
Zulema Marzorati. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
Denisse Morales. Universidad Iberoamericana Unibe, República Dominicana.

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano
Oscar Echevarría

Secretario Académico

Jorge Gaitto

Nora Angélica Morales Zaragosa. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Candelaria Moreno de las Casas. Instituto Toulouse Lautrec, Perú.

Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano. Tecnológico Espíritu Santo, Ecuador.

Guido Olivares Salinas. Universidad de Playa Ancha, Chile.

Ana Beatriz Pereira de Andrade. UNESP Universidade Estadual Paulista, Brasil.

Fernando Rolando. Universidad de Palermo, Argentina.

Alexandre Santos de Oliveira. Fundação Centro de Análise de Pesquisa e Inovação Tecnológica, Brasil.

Carlos Roberto Soto. Corporación Universitaria UNITEC, Colombia.

Patricia Torres Sánchez. Tecnológico de Monterrey, México.

Viviana Suárez. Universidad de Palermo, Argentina.

Elisabet Taddei. Universidad de Palermo, Argentina.

Comité de Arbitraje

Luis Ahumada Hinostroza. Universidad Santo Tomás, Chile.

Débora Belmes. Universidad de Palermo, Argentina.

Marcelo Bianchi Bustos. Universidad de Palermo, Argentina.

Aarón José Caballero Quiroz. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Sandra Milena Castaño Rico. Universidad de Medellín, Colombia.

Roberto Céspedes. Universidad de Palermo, Argentina.

Carlos Cosentino. Universidad de Palermo, Argentina.

Ricardo Chelle Vargas. Universidad ORT, Uruguay.

José María Doldán. Universidad de Palermo, Argentina.

Susana Dueñas. Universidad Champagnat, Argentina.

Pablo Fontana. Instituto Superior de Diseño Aguas de La Cañada, Argentina.

Sandra Virginia Gómez Mañón. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Jorge Manuel Iturbe Bermejo. Universidad La Salle. México.

Denise Jorge Trindade. Universidade Estácio de Sá. Brasil.

Mauren Leni de Roque. Universidade Católica De Santos. Brasil.

María Patricia Lopera Calle. Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.

Gloria Mercedes Múnera Álvarez. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Eduardo Naranjo Castillo. Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

Miguel Alfonso Olivares Olivares. Universidad de Valparaíso. Chile.

Julio Enrique Putalláz. Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.

Carlos Ramírez Righi. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

Oscar Rivadeneira Herrera. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

Julio Rojas Arriaza. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Eduardo Russo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Virginia Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Torres de la Torre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.

Magali Turkenich. Universidad de Palermo. Argentina.

Ignacio Urbina Polo. ProDiseño Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

Verónica Beatriz Viedma Paoli. Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.

Ricardo José Viveros Báez. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

Diseño

Francisca Simonetti - Constanza Togni

1º Edición.

Cantidad de ejemplares: 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Diciembre 2019.

Impresión: Artes Gráficas Buschi S.A.

Ferré 250/52 (C1437FUR)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] on line

Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en:

www.palermo.edu/dyc > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) se encuentra indexada por EBSCO.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.

Cuaderno 75

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Año 20
Número 75
Diciembre
2019

Arte y Comunicación: Experiencias estéticas y el flujo del tiempo

N. Aguerre y M. Boivent: Prólogo | **V. Capasso:** Nuevas tramas socio-espaciales después de la inundación en la ciudad de La Plata: un análisis de experiencias artísticas y memoria colectiva | **J. Cisneros:** Operaciones de montaje y reescritura como huellas del tiempo en “Diagonal Cero” | **V. de la Cruz Lichet:** Hacia una taxonomía de la Memoria. Prácticas artísticas colombianas en torno a la reconstitución de hechos históricos | **A. del P. Forero Hurtado, Y. A. Orozco y L. C. Rodríguez Páez:** El presente y el irremediable pasado. La reconstrucción de lo público desde la música rap de la Alianza Urbana en Quibdó-Chocó, Colombia | **F. Fajole:** Mirtha Dermisache: La otredad de la escritura | **E. García Aranguren:** Vanguardias artísticas y videojuegos: retomar el pasado para el mercado futuro | **L. Garaglia:** “Cómo hacer palabras con cosas” | **L. Gómez:** El cine y esos pueblitos: Mediaciones culturales de la memoria nacional | **B. Gustavino:** Vanguardias, dependencia cultural y periodizaciones en lucha. La historización del arte argentino de los años '60 | **F. Jaubet:** Poesía de lo real en “Historia de un Clan” de Luis Ortega | **C. Juárez y J. Lamilla:** Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires | **I. Mihal y M. Matarrese:** Diversidad cultural y pueblos indígenas: una mirada sobre las TIC | **C. D. Paz:** De esta suerte se gobierna la mayor parte. La jefatura indígena examinada desde la intencionalidad performativa de la escritura etnológica de la Compañía de Jesús | **M. E. Torres:** Tiempos de Amor | **C. Vallina y C. Vallina:** Imagen y Memoria.

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación cuatrimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas y marcas. 2. Medios y estrategias de comunicación. 3. Nuevas tecnologías. 4. Nuevos profesionales. 5. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. 6. Pedagogía del diseño y las comunicaciones. 7. Historia y tendencias.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php

Las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo actualizan sus contenidos en forma permanente, adecuándose a las modificaciones presentadas por las normas básicas de estilo de la American Psychological Association - APA.

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
Diciembre 2019.

Arte y Comunicación: Experiencias estéticas y el flujo del tiempo
Art et Communication: Expériences esthétiques et flux de temps

Prólogo

Avant-propos

Natalia Aguerre y Marie Boivent.....pp. 13-19

Nuevas tramas socio-espaciales después de la inundación en la ciudad de La Plata: un análisis de experiencias artísticas y memoria colectiva
Nouveaux complots socio-spatiaux après le déluge: une analyse des expériences artistiques et de la mémoire collective

Verónica Capasso.....pp. 21-35

Operaciones de montaje y reescritura como huellas del tiempo en “Diagonal Cero”
Opérations de montage et de réécriture comme traces de temps dans “Diagonal Cero”

Julia Cisneros.....pp. 37-50

Hacia una taxonomía de la Memoria. Prácticas artísticas colombianas en torno a la reconstitución de hechos históricos
Vers une taxonomie de la mémoire. Pratiques artistiques colombiennes sur la reconstitution de faits historiques

Virginia de la Cruz Lichet.....pp. 51-66

El presente y el irremediable pasado. La reconstrucción de lo público desde la música rap de la Alianza Urbana en Quibdó-Chocó, Colombia
Le présent et l'irremédiable passé. La reconstruction du public à partir de la musique rap de l'Alliance urbaine à Quibdó-Chocó, en Colombie

Andrea del Pilar Forero Hurtado, Yulieth Aldana Orozco y Luis Carlos Rodríguez Páez.....pp. 67-81

Mirtha Dermisache: La otredad de la escritura <i>Mirtha Dermisache: L'écriture autre, à elle-même</i> Florent Fajole.....	pp. 83-97
Vanguardias artísticas y videojuegos: retomar el pasado para el mercado futuro <i>Avant-gardes artistiques et jeux vidéo : reprendre le passé pour le marché futur</i> Erick García Aranguren.....	pp. 99-116
“Cómo hacer palabras con cosas” <i>“ Comment faire des mots avec des choses? ”</i> Laura Garaglia.....	pp. 117-128
El cine y esos pueblitos: Mediaciones culturales de la memoria nacional <i>Le cinéma et ces petites villes : médiations culturelles de la mémoire nationale</i> Lía Gómez.....	pp. 129-140
Vanguardias, dependencia cultural y periodizaciones en lucha. La historización del arte argentino de los años '60 <i>Avant-garde, dépendance culturelle et périodisations en lutte.</i> <i>L'historicisation de l'art argentin des années 1960</i> Berenice Gustavino.....	pp. 141-151
Poesía de lo real en “Historia de un Clan” de Luis Ortega <i>Poésie du réel dans “Histoire de un Clan” de Luis Ortega</i> Franco Jaubet.....	pp. 153-164
Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires <i>Pratiques sonores débordantes. L'émergence du cycle Experimenta 97 à Buenos Aires</i> Camila Juárez y Julio Lamilla.....	pp. 165-180
Diversidad cultural y pueblos indígenas: una mirada sobre las TIC <i>Diversité culturelle et villages indigènes : un regard sur les TIC</i> Ivana Mihal y Marina Matarrese.....	pp. 181-193
De esta suerte se gobierna la mayor parte. La jefatura indígena examinada desde la intencionalidad performativa de la escritura etnológica de la Compañía de Jesús <i>De esta suerte se gobierna la mayor parte. La chefferie indienne examinée depuis de l'intentionnalité performative de l'écriture ethnologique de la Compagnie de Jésus</i> Carlos D. Paz.....	pp. 195-211

Tiempos de Amor

Temps d'amour

Margarita Eva Torres.....pp. 213-225

Imagen y Memoria

Temps, image et mémoire

Carlos Vallina y Cecilia Vallina.....pp. 227-237

Publicaciones del CEDyC

Publications du CEDyC.....pp. 239-263

Síntesis de las instrucciones para autores

Synthèse des instructions pour les auteurs.....p. 265

Resumen: A través de este número específico de Cuadernos se reflexiona acerca de la relación de las manifestaciones estéticas con la temporalidad y la memoria. Se procura realizar aportes significativos sobre esta temática mediante el estudio de relatos orales, escritos, plástico, teatrales, performáticos, y/o cinematográficos abordando la pluralidad del tiempo y la construcción de la memoria para la transformación del mapa de lo perceptible y de lo pensable, en torno al arte y la comunicación.

Palabras clave: Arte - Temporalidades - Memoria.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en las páginas 18-19]

(*) Licenciada en Comunicación Social y Periodismo. Doctora en Comunicación. Profesora de grado y posgrado en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata; la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo y de posgrado en la Universidad de Quilmes. Integrante de equipos de investigación –UNLP, CLACSO–, que abordan temas sobre arte y política. Fundraiser y Gestora en Comunicación del Centro de Arte Experimental Vigo.

(**) Profesora en el Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Rennes 2. Miembro del Equipo PTAC –“Práctica y Teoría del Arte Contemporáneo”–, y del proyecto MSHB “Escritos y letras de artistas: contribuciones a escenas de arte contemporáneo en América Latina”, coordinado por Laurence Corbel. Ha organizado varias exposiciones sobre revistas de artistas publicadas desde la década de 1960. Ha escrito numerosos artículos dedicados a este tema y una tesis doctoral (2011), la cual se publicó bajo el título, *La Revue d'artiste: enjeux et spécificités d'une pratique artistique* -Rennes, Incertain Sens, 2015. (Ver CV en francés en p. 18)

Dicho Cuaderno forma parte del desarrollo editorial que lleva adelante el Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Esta publicación, que hemos titulado *Experiencias estéticas y el flujo del tiempo*, responde a la línea de investigación sobre **arte y comunicación** y se ha realizado en

forma conjunta con el Departamento de Artes Plásticas de la Université Rennes 2, Haute Bretagne, Francia.

La iniciativa surgió a partir de reflexionar acerca de las manifestaciones estéticas, en tanto prácticas en las que se conjugan temporalidades y expresiones de la memoria producto de los procesos históricos, políticos, culturales, de las innovaciones y del devenir de las tecnologías de la comunicación. Este último aspecto es sustancial, dado que las nuevas plataformas digitales no solo permiten la producción y circulación de diferentes formas y modos de construcción de la memoria, de creación y experimentación de la contemporaneidad sino porque estos medios han facilitado esta coordinación de estudios críticos haciendo presente un inmanente trabajo de investigación franco-argentino.

La cultura académica occidental ha priorizado la problemática del tiempo a los avances efectuados por las ciencias físicas y a la labor de la filosofía y la historia, pero todo tipo de representación del pensamiento opera en una re-figuración de la experiencia temporal. Tal es el caso de las prácticas artísticas que, aunque con una modalidad de expresión referencial, configuran y vinculan temporalidades divergentes mediante tejidos de discursos donde encuentran asiento para la simbolización y la formulación de diversos estados de configuración cultural.

Dado el predominio en las ciencias sociales de la disciplina filosófica e histórica sobre las cuestiones relacionadas con el tiempo, dichas manifestaciones estéticas han sido analizadas por la historia del arte. Para el estudio de las obras, la misma ha establecido una necesaria objetividad, la que ha regido los encadenamientos temporales generando que las creaciones de este campo sean frecuentemente interpretadas y consideradas como puntos sobre una línea de tiempo. Si embargo, el pensamiento estético contemporáneo ha propiciado cambios sustanciales en relación a ello. A modo de ejemplo, podemos mencionar a Aby Warburg (2017) y su perspectiva del montaje y la imagen en movimiento, a Walter Benjamin (-1940- 2014), quien ha desarmado la noción convencional de la historia y con ella la relación de transmisión y representación de hechos del pasado. Siguiendo esta perspectiva, teóricos como Giorgio Agamben (2011) han profundizado la cuestión del tiempo mediante el problema de lo contemporáneo y la comunicabilidad del lenguaje, o Georges Didi-Huberman (2006), quien construye a partir del concepto de anacronismo de las imágenes, una arqueología crítica de la historia del arte para desplazar la idea positivista de un tiempo deductivo y lineal hacia temporalidades heterogéneas, que adquieren duración o instantaneidad, continuidad o discontinuidad, genealogía o novedad.

Si bien estos enfoques no se han escindido de la descripción y conjugación temporal que implícitamente conlleva cualquier configuración estético/narrativa, los mismos viabilizan nuevas búsquedas sobre dichas producciones, en función de considerarlas como expresiones que sintetizan la pluralización del tiempo (Ricœur, 2009). Esta premisa facilita la formulación de interrogantes sobre cómo opera la dialéctica del tiempo en el sujeto creador y cómo se formula el entramado del pasado, presente y futuro en la interpretación del analista y/o espectadores de las obras, entre otros.

Asumir la heterogeneidad del tiempo posibilita entender al artista y espectador como alguien que abandona el determinismo del pasado y la incertidumbre del futuro constituyéndose en un ser-ahí que ad-viene o se deja venir con conciencia de los cambios producidos y por realizar, en la propia experiencia existencial. Si bien es cierto que ese ser-ahí,

en tanto presente, vive una cotidianeidad con intercambios específicos, considerar que los mismos se llevan a cabo en situaciones concretas permite pensar la noción de presentar; es decir, de “la posibilidad de hacer presente un ad-venir en el proceso del haber sido” (Ricoeur, 2009, p. 733).

Este hacer posible que cada autor exhibe con sus creaciones entrecruza temporalidades signadas por los procesos cronológicos y subjetivos provocando nuevos “tempos” que se re-actualizan frente al espectador/participante y por la acción de la memoria individual y colectiva. En virtud de ello, el diseño de las representaciones estéticas generan un efecto político en la producción y exhibición de sus temas mediante la producción y/o recuperación de imágenes y sonidos perdidos u ocultos, en otras palabras: en el hecho mismo de hacer presente o re-presentar. El arte es una fuente inagotable de comunicabilidades; una acción política en tanto exhibe divisiones de lo sensible que propician nuevas matrices narrativas, formas de identificación y reconstrucción de la memoria colectiva.

América Latina mantiene un proceso de indagación y análisis permanente sobre su pasado colonial, su condición de modernidad tardía, su lugar de tercer mundo, de tierra de liberación, de patria grande, y el ejercicio de la memoria crítica involucra a todos los actores sociales, incluidos los artistas. Cabría repensar entonces, las maneras en que las manifestaciones artísticas abordan la pluralización del tiempo y con ella, la memoria social y política de los pueblos. Por supuesto que será imprescindible adentrarse en los datos e imágenes, los testimonios o archivos, dado que el ocultamiento de hechos y documentos ha sido la principal estrategia para la eliminación y negación de determinados episodios de nuestra historia. Junto a ello, las miradas de investigadores europeos -en este caso franceses y/o residentes en Francia-, y sus trabajos en colaboración con artistas latinoamericanos permiten complejizar las interpretaciones sobre las configuraciones significativas de las tramas estéticas, las cuales se encuentran estrechamente vinculadas con la noción del tiempo, en tanto prácticas culturales inscriptas en una totalidad temporal interactiva (Hall 2017). Visto y en función de los estudios realizados por investigadores de la Universidad de Rennes 2 y del programa ECCO AM Lat, proyecto apoyado por el MSHB y dirigido por Laurence Corbel sobre: “Escritos y letras de artistas. Contribuciones a escenas artísticas contemporáneas de América Latina”, nos resultó necesario coordinar con nuestra partner, la Dra. Marie Boivent, una publicación para indagar en las formas que tienen las expresiones estéticas de hacer visible, significar, referir, connotar o decir, a través y por el tiempo. Maneras que por su propia heterogeneidad temporal trascienden la reconstrucción o evocación de las imágenes, de los registros, de las palabras, los sonidos y documentos. Imágenes, relatos y sonidos que, el ser-ahí pone en diálogo con su ad-venir y la memoria colectiva para transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable abordando problemáticas sociales en permanente disputa o tensión con las normas instituidas y el poder. El arte latinoamericano ha emprendido hace largo tiempo esa tarea. El ser-ahí de los artistas se “deja venir” con sus creaciones exponiendo imágenes y palabras, recuerdos recuperados, sonidos conjeturados, horrores intuidos, heridas que aún no cierran, o vidas silenciadas, con el propósito crítico de hacer presente la repetición anodina, las historias instituidas y el avance del olvido. En este marco, investigadores argentinos y franceses, a quienes se les suman autores de Colombia, Venezuela y España, han producido artículos para examinar en profundidad la pluralidad del tiempo que señalan los objetos seleccio-

nados como también, los procesos particulares del trabajo académico. Debido a ello, esta edición esta integrada por escritos que sintetizan resultados adquiridos por la labor investigativa y por el trabajo en conjunto de estos autores con artistas latinoamericanos donde, a través de la indagación de las distintas capas del proceso cultural, de la descripción de las líneas temáticas y los rasgos característicos de las experiencias estéticas, se vislumbra en las manifestaciones estéticas, la complejidad temporal de los modos de significar comunicacional, sensible y socialmente las formas del ser-ahí y narrar el mundo.

El “Cuaderno” esta integrado por escritos de:

Verónica Capasso, quien aborda diversas prácticas artísticas colectivas que produjeron marcas de memoria en el espacio público de la ciudad de La Plata, capital de Buenos Aires, luego de la inundación ocurrida el 2 de abril de 2013. Entendiendo a estas propuestas como instrumentos para la reflexividad sobre la catástrofe, la investigadora examina las características propias de las elecciones estéticas, las disputas entorno a la ubicación y al tipo de representaciones generadas, como también sobre las luchas por la construcción de una memoria colectiva que cuatro años después sigue vigente.

Julia Cisneros reflexiona sobre la temporalidad en la publicación *Diagonal Cero* (1962 a 1969), cuyo editor fue el artista platense Edgardo Antonio Vigo. Mediante el concepto de montaje como clave de la temporalidad, la autora trabaja tanto en lo que respecta a la publicación *Diagonal Cero* como en los libros de reescrituras, y la proyección de dicha revista en la Exposición Internacional de Novísima Poesía haciendo referencia al montaje de la misma. En función de estas descripciones releva las producciones como parte de una concepción sobre el tiempo que incluye las materialidades y la estética de la participación.

Virginia De la Cruz Lichet contextualiza su investigación en el *Bogotazo* (1948), donde los traumas de la sociedad colombiana se convirtieron en memoria colectiva, configurando una nueva cartografía del dolor. La autora plantea que frente a ello y como respuesta, los artistas hablan del Arte como un lenguaje a contracorriente buscando crear un espacio reparador que permita la reflexión en torno a los hechos traumáticos. Su trabajo nos muestra como determinadas prácticas artísticas actuales, en Colombia, entrecruzan distintas tramas temporales mediante instalaciones multimediales y envolventes con el fin de elaborar un discurso contra-hegemónico que se presenta como un acto de resistencia ante la realidad que les rodea.

Andrea del Pilar Forero Hurtado, Yulieth Aldana Orozco y Luis Carlos Rodríguez Páez indagan sobre el accionar del grupo de música “Alianza Urbana” de Quibdó, perteneciente al departamento de Chocó, Colombia. El texto busca exponer desde la perspectiva de la comunicación, las estrategias artísticas y pedagógicas constituidas por este colectivo para generar alternativas de vida, en un territorio donde los jóvenes parecen estancados en el tiempo, pero haciendo resistencia a situaciones del pasado con ritmos contemporáneos.

Florent Fajole ha trabajado con la artista Mirtha Dermisache, quien es una artista que a lo largo de su carrera, ha concentrado su obra sobre la creación y el desarrollo de “escrituras ilegibles” adoptando formatos de expresión y comunicación occidentales, con el fin sistemático de editarlas. “Lo mío, afirma ella -en un reportaje a Edgardo Cozarinsky (1970)-, no quiere decir nada. Únicamente cobra valor cuando el individuo que lo toma se expresa a través de él”. El autor de este artículo, editor de Mirtha Dermisache desde 2003, indica como aceptó el reto de esta invitación y destaca sus incidencias sobre el dispositi-

vo de la obra. La cuestión del tiempo aparece como un aspecto clave, tanto en la fase de producción de las escrituras, ya que éstas evolucionan permanentemente, como en la fase editorial considerada como proceso de actualización.

Erick García propone con su ensayo la observación de ciertas vanguardias cinematográficas para indagar las temporalidades de las imágenes en la producción de los videojuegos.

Laura Garaglia se ocupa de las nuevas formas de circulación de textos y de los modos de producción y recepción de los objetos artísticos en sede literaria y ficcional. Su trabajo da cuenta de cómo la experiencia artística literaria se volvió elástica y siempre digna de expresión y difusión, a través del planteo de dos interrogantes: ¿Cómo se percibe la creación literaria? y ¿De qué manera son vigentes los conceptos de literatura, inspiración, autor/autoridad, que legitimara el Romanticismo?

Lía Gómez aborda dos artículos de Roberto Arlt (1933) para revalorizar el papel del Estado en la construcción cultural de un pueblo, y establecer la discusión en torno a “lo nacional” desde las narrativas audiovisuales diversas surgidas en los últimos tiempos.

Berenice Gustavino examina las primeras tentativas de historización del arte argentino de los años sesenta emprendidas a comienzos de la década siguiente. La elaboración de ese relato reaviva confrontaciones entre los autores que discrepan sobre la definición y la periodización de la vanguardia y sobre la relación del arte argentino con el arte de las metrópolis. A partir de un conjunto de textos de los años 1975 y 1976, su trabajo muestra las luchas discursivas orientadas a determinar los períodos, los criterios que servirán a dividir las distintas etapas, lo que será incluido y lo que será olvidado, y quién asumirá la tarea en cuestión.

Franco Jaubet trabaja con la serie “Historia de un Clan”, estrenada en la televisión argentina en septiembre de 2015 para examinar la articulación entre realidad/ficción y la complejidad de un tiempo histórico que expresó las contradicciones de una época, a través del denominado Clan Puccio.

Camila Juárez y Julio Lamilla reconstruyen el proceso de realización del primer ciclo de Experimenta ocurrido entre marzo y noviembre de 1997, en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la ciudad de Buenos Aires. Este estudio, les permite organizar un primer acercamiento hacia esas otras circulaciones de lo sonoro, en un juego de tensiones con el canon musical hegemónico local de la época. El texto registra las resonancias y divergencias con otros acontecimientos históricos, en conjunto con la emergencia de incipientes teorías y prácticas sobre lo sonoro tanto a nivel local como internacional.

Ivana Mihal y Marina Matarrese desde una perspectiva antropológica, indagan la relación entre pueblos indígenas y las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), a partir del análisis de las políticas indigenistas en materia de TIC y particularmente de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual de Argentina (26.522/09). El artículo examina cuáles son las simbolizaciones y representaciones subyacentes con respecto a los pueblos indígenas que permean dichas políticas.

Carlos Paz adentra sus estudios en la forma de organización social del liderazgo indígena –caracterizado como jefatura–, en la provincia del Chaco durante siglo XVIII para reconstruir desde las escrituras elaboradas por los sacerdotes de la Compañía de Jesús, las acciones e intencionalidad de la tipología construida como un aspecto temporal de una forma particular de gobierno de las voluntades.

Margarita Eva Torres mediante el testimonio de Amor Perdía –hija del que fuera el dirigente nacional de Montoneros–, vincula su historia y relatos poéticos con el momento político y social de la Argentina de los '70 para estudiar la construcción del pasado, las formas de evocación presente y sus posibles manifestaciones futuras.

Carlos y Julieta Vallina configuran la dialéctica del tiempo, a partir de la descripción en primera persona del inicio de un acuerdo entre padre e hija para la producción cinematográfica de un documental sobre la represión política Argentina 1972-1973/1995-2010.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Adriana Hidalgo.
- Echeverría, B. (2014). *Walter Benjamin. Tesis de filosofía de la historia y otros fragmentos*. Recuperado de: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf>
- Hall, S. (2017). *Estudios culturales. 1983. Una historia teórica*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós.
- Michaud, P.-A. (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Libros UNA.
- Ricœur, P. (2009). *Tiempo y Narración. El tiempo narrado. III*. Buenos Aires, Argentina. Ed. S. XXI.

(**) Maître de conférences en Arts Plastiques à l'Université Rennes 2, membre de l'Équipe d'Accueil PTAC –"Pratique et Théorie de l'Art Contemporain"– et du projet MSHB "Écritures et paroles d'artistes : contributions aux scènes artistiques contemporaines d'Amérique latine" coordonné par Laurence Corbel. Elle a organisé plusieurs expositions sur les revues d'artistes publiées depuis les années 1960, écrit de nombreux articles consacrés à ce sujet et soutenu en 2011 une thèse, dont une version a été publiée sous le titre *La Revue d'artiste : enjeux et spécificités d'une pratique artistique* –Rennes, Incertain Sens, 2015–.

Résumé : Ce numéro thématique de *Cuadernos* se propose de réfléchir aux relations entretenues entre des manifestations esthétiques dans leur diversité et les questions de la temporalité et de la mémoire. Il vise à apporter des contributions significatives sur ce sujet à travers l'étude d'histoires orales, écrites, plastiques, théâtrales, performatives et/ou cinématographiques. Chacune de ces entrées permet d'aborder la pluralité du temps et la construction de la mémoire, en vue de reconfigurer la carte du perceptible et du pensable, autour de l'art et de la communication.

Mots-clés : Art - Temporalités - Mémoire.

Abstract: Through this specific issue of *Cuadernos*, we can reflect on the relationship of aesthetic manifestations with temporality and memory. The intention is to deepen something and make significant contributions on this subject through the study of oral, written, pictorial, theatrical, performative, and/or cinematographic stories addressing the plurality of time and the construction of memory for the transformation of the map of the perceptible and of the thinkable, around art and communication.

Keywords: Art - Temporalities - Memory.

Resumo: Nesta área particular de *Cuadernos*, foi dada atenção à relação das manifestações estéticas com as temporalidades e a memória. Obteve a ser realizado e realizado de relatos orais, escritos, imaginários pictóricos, teatrales, performáticos, e / o cinematográficos que abordam a pluralidade do tempo e a construção da memória para a transformação do mapa de perceptible lo do pensável, em torno de arte e comunicação.

Palavras chave: Arte - Temporalidades - Memória.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Nuevas tramas socio-espaciales después de la inundación en la ciudad de La Plata: un análisis de experiencias artísticas y memoria colectiva

Verónica Capasso *

Resumen: En el marco de tematizar la inundación ocurrida en la ciudad de La Plata -Buenos Aires, Argentina-, el 2 de abril de 2013, esta investigación propone abordar diversas prácticas artísticas colectivas que produjeron marcas de memoria en el espacio público. A partir de la aparición y del despliegue en múltiples tipos de materialidades, estas propuestas artísticas se instituyeron como instrumentos para la reflexividad sobre la catástrofe. Se examinarán las características propias de las elecciones estéticas, de disputas entorno a la ubicación y al tipo de representaciones generadas, como también sobre las luchas por la construcción de una memoria colectiva que cuatro años después sigue vigente.

Palabras clave: Prácticas artísticas - Marcas de memoria - Inundación - La Plata - Espacio público.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en la página 35]

^(*) Magister en Ciencias Sociales y Doctoranda en Ciencias Sociales, Profesora en Historia del Arte, orientación artes visuales y Licenciada en Sociología por la Universidad Nacional de La Plata –UNLP–. Posee un Diploma en Cultura Brasileña –Universidad de San Andrés–. Actualmente es Ayudante diplomada en la cátedra Cultura y sociedad del Profesorado en Portugués de la UNLP. Ha publicado numerosos trabajos académicos en el marco de su trabajo de investigación en Sociología e Historia del Arte.

Introducción

El 2 de abril de 2013 la ciudad de La Plata –capital de la Provincia de Buenos Aires–, sufrió la peor inundación de su historia dejando innumerables secuelas económicas, sociales, psicológicas y políticas. Llovieron casi 400 milímetros en muy pocas horas –más del doble que el promedio de todo el mes–, rompiendo con ello los registros históricos. La inundación fue desigual, ya que algunos barrios fueron más perjudicados que otros como la mayor parte del casco fundacional que quedó anegado.

La nómina oficial de la Localidad reconoció 52 muertos mientras que la causa del Juez Arias registró 89 y la cifra final que expuso la investigación de López Mc Kenzie y Soler (2014) asciende a 109 muertos, incorporando a quienes fallecieron por falta de luz en los hospitales, por estrés, por ACV, por depresión y por enfermedades de transmisión hídrica.

La inexistencia de medidas de seguridad para contrarrestar el estado de emergencia civil sirvió para darle más realce a una constatación de importancia pública: los efectos devastadores de la falta de planificación urbana y la ausencia de una reflexión, en torno a la sustentabilidad de los cambios estructurales propiciados.

Es preciso decir que si bien desde su fundación en 1882, La Plata se diseñó y planificó caracterizándose por una estricta cuadrícula con avenidas y diagonales, esta concepción de ciudad ha sido reinterpretada a lo largo del tiempo, con lo cual se constituyó un espacio urbano en el que los vínculos entre los poderes públicos, la gestión del territorio y la sociedad civil fueron y son promovidos en relación con metas y objetivos muchas veces disímiles. A medida que la población creció, esta programación urbana fue cada vez menos eficaz, producto de las reglas del mercado, y la especulación inmobiliaria desconsiderando una planificación estatal sustentable e integral ocupando –formal e informalmente–, áreas de alto riesgo ambiental.

La ciudad se encuentra sobre la cuenca hídrica del Río de la Plata, con los arroyos El Gato, Regimiento, Pérez, Maldonado, Garibaldi y sus respectivas ramificaciones rodeados de viviendas. En suma y lejos de pensar en términos integrales, el crecimiento urbano en beneficio de la comunidad se contribuyó a la concentración edilicia en el casco urbano, lo que produjo el incremento de problemas de degradación urbana, contaminación sonora, déficit de infraestructura básica, en torno a los servicios públicos –luz, agua, entre otros–, y aumentando la superficie construida en detrimento de zonas verdes o de fácil y rápida absorción de agua de lluvia. A su vez, muchos barrios han crecido alrededor de los arroyos y no se han hecho las obras de entubamiento pertinentes.

Retomando, si bien los efectos de la inundación fueron catastróficos, durante y después de la inundación se desplegaron múltiples formas de solidaridad en la escena pública y diferentes prácticas y estrategias de acción y organización social, entre ellas las artístico-culturales. Estas últimas contribuyeron a generar espacios de narración –verbales, visuales– de la experiencia traumática, ya sea en espacios institucionales –como lo fueron los museos de arte de la Ciudad–, como en la vía pública urbana.

En este artículo, trabajaremos con tres casos desplegados en el espacio público: el Monumento a las Víctimas de la Inundación de la Asamblea Vecinal Parque Castelli, las intervenciones de La Marca del Agua y el trayecto performático de una marcha, realizada por el colectivo artístico “Volver a habitar” junto a los colectivos “Intervenir LP” y “La Joda teatro”, a los que se le sumaron vecinos, artistas de la Ciudad, familiares de víctimas de la inundación y la Asamblea de Asambleas barriales. Las propuestas aquí analizadas produjeron una memoria sobre los hechos a los cuales refirieron y a su vez, estas prácticas, no sólo cristalizaron modos particulares de recordar y de reactualizar lo sucedido, sino que también supusieron compartir lazos y solidaridades. En este sentido, configuraron nuevas tramas socio-espaciales constituyéndose como marcas de memoria, siendo unas más efímeras y otras permanentes, a la vez que en determinadas fechas, algunas de ellas se re-actualizaron.

En suma, consideramos que, por un lado, el espacio social no es una *tabula rasa* sino que se trata siempre de una superficie señalada por una infinidad de marcas del pasado, las cuales son “centros mnemónicos” o puntos de referencia para el recuerdo (Giménez, 2009, p. 22). Por otra parte, el arte, aquí aparece como portador de memoria y permite el montaje de

tiempos heterogéneos (Oviedo, en Didi-Huberman, 2006): el pasado al referir un hecho, la experiencia del presente y el porvenir en los procesos de reactualización que buscan evitar el olvido. Es decir, la dimensión espacial y temporal son centrales, como veremos en la construcción de memoria colectiva.

Por último, metodológicamente, el fenómeno a estudiar cruza los campos de los estudios sociales del arte y los estudios de la memoria proponiendo un punto de vista transdisciplinario que implica una mirada compleja de la relación entre el proceso político social y las producciones artísticas. Al respecto, es pertinente la formulación de Giunta de conectar lo artístico con procesos culturales más amplios (Richard, 2014). En virtud de ello, nos posicionamos desde la idea de la existencia de un campo cultural expandido, ampliando la teoría de los campos disciplinares tradicionales. Debido a ello, el análisis se realizará a partir de una metodología de corte cualitativo. De este modo, recurrimos a observaciones participantes y no participantes de las prácticas artísticas y a entrevistas.

El relato se estructura de la siguiente forma: Abordaremos algunos tópicos centrales respecto a la memoria. No es nuestra intención sumergirnos en este amplio y complejo tema sino que nos interesa recuperar algunas herramientas conceptuales que nos permitan, en un segundo momento del trabajo, examinar un corpus de producciones artísticas post inundación. Por último, concluiremos que diversas prácticas y marcas de memoria, cuyos procesos han sido diferenciales, coincidieron en plantearse como objetivo para activar dinámicas de significación y lectura ciudadanas sobre la inundación. A través de la aparición y del despliegue en múltiples tipos de materialidades –lugares, trayectos urbanos de marchas, manifestaciones virtuales, cuerpos, etc.–, estas propuestas artísticas se instituyeron como instrumentos para la reflexividad sobre la catástrofe. Así, de la mano del arte como “una potencia de significación” (Richard, 2010, p. 187), se ha podido visualizar el “movimiento de la memoria” (Schindel, 2009).

Memorias, arte, espacios y tiempos

El campo de la historia y la memoria es profuso y existen distintos autores que se han abocado a responder las siguientes preguntas: ¿Qué es la memoria?, ¿quién recuerda?, ¿qué se recuerda?, ¿cómo pensar lo social en los procesos de memoria? También existen planteos acerca de la dificultad de cómo se representa la memoria, quién dice, qué memorias son representadas, qué memorias quedan fuera, cuáles memorias entran en conflicto, cómo podemos traducir una experiencia de tipo traumático. Al respecto, es relevante la idea de que existen momentos propicios para que los recuerdos sean expresados y ello se vincula con que existan personas con capacidad de escuchar esas experiencias. Muchos de los desarrollos teóricos sobre el tema se centraron en relación al pasado reciente –por ejemplo, al Holocausto o, en nuestro país, a la última dictadura cívico militar– y, si bien no es el contexto aquí abordado, sí podemos repensar algunos conceptos como herramientas teóricas a la luz de nuestros casos.

En primer lugar, partimos de entender la memoria como categoría social (Jelin, 2001), es decir, como la facultad que excede el nivel individual para comprenderse enmarcada socialmente siendo un proceso constante e indefinido de resignificación. La memoria social

se constituye a partir de experiencias vividas por grupos sociales, “se articula con la oralidad, la pluralidad y la sociedad civil” (Lifschitz, 2012, p. 2) y, “por eso, la memoria es del orden del lazo social” (Lifschitz, 2012, p. 3), y se relaciona con compromisos emocionales y políticos.

En segundo término y siguiendo a Pollak (1989), la memoria está compuesta por acontecimientos –vivos personalmente o por el grupo al cual la persona siente que pertenece–, por sujetos y lugares particularmente relacionados con el recuerdo. Además, es selectiva, ya que no registramos todo. En parte es heredada, excediendo el tiempo de la vida física de la persona y también posee una perspectiva de futuro; por ello, la dimensión temporal es relevante, en tanto, como sostiene Jelin (2017), la memoria es la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que se actualiza con el presente y también con un futuro deseado –un horizonte de expectativas–, en el acto de recordar, olvidar y/o silenciar.

En tercer lugar, nos interesa retomar la propuesta de Halbwachs (1990) quien establece una relación entre espacio y memoria bajo la idea de que la memoria colectiva no existe al margen de un marco espacial que le da sentido. Para el autor, todo grupo y actividad colectiva están ligados a un espacio específico, el cual es transformado mediante actos de apropiación. Existe entonces una relación entre grupos y espacios que se van modificando y/o transformando por sucesos, que al ser extraordinarios, pueden alterarla. Asimismo, la memoria no sólo se halla asociada a un marco espacial concreto sino también a un momento temporal específico; es decir, al contexto social y político en el que emergen las marcas –en nuestro caso la post inundación–. Es mediante diversos tipos de marcas que se expresa el recuerdo y se intenta transmitir a otros una memoria colectiva y social. Así, estas marcas pueden servir de referencia para las generaciones posteriores y también a públicos no familiarizados con el tema mediante la evocación de un hecho.

Ahora bien, además de considerar que la memoria es una construcción individual y colectiva, que posee una dimensión temporal –de pasado, presente y futuro–, y que se vincula con el espacio, focalizaremos en este artículo en dos conceptos centrales: marcas de memoria y vehículos de memoria. Las marcas de memoria pueden adoptar distintas formas: monumentos, placas, baldosas, plazas, nombres de calle, esculturas, fotografías y algunas pueden ser efímeras como las performances.

Es interesante considerar que la marcación de espacios de memoria no siempre se produce con una intención definitiva sino que puede ser el resultado de prácticas breves y/o fugaces. Es el caso, por ejemplo, de una manifestación o un acto de homenaje. Recuperando a Schindel (2009), podemos hablar de tres tipos de marcas: los sitios testimoniales –sedes de crímenes humanitarios y violaciones de los derechos humanos–, los monumentos, museos y memoriales –como otros espacios de conmemoración–, y las estrategias locales, descentralizadas y/o performativas de marcación de la memoria en el espacio. Estas últimas son aquellas prácticas que resultan efímeras y suponen intervenciones en el espacio público por un determinado lapso de tiempo, materializándose el recuerdo en las prácticas mismas de los actores sociales, en sus cuerpos.

Por otra parte, será útil el concepto de vehículos de memoria (Jeling y Langland, 2003) para referirnos a cómo la memoria se corporiza en diversos productos culturales –como libros, museos, monumentos, películas, murales, fotografías, etc.–; es decir, las vías por las que se transmiten las memorias, las historias del pasado que adquieren significados

en el presente como las fechas importantes para un sujeto, los aniversarios y/o las conmemoraciones. En suma, el uso de las nociones de marcas y de vehículos de memoria como herramientas conceptuales son relevantes en tanto nos permiten abordar los diferentes tipos de propuestas artísticas y las distintas formas que pueden adoptar los modos que se va dando la sociedad de recordar.

En las propuestas artísticas, muchas veces puede haber divergencias en los modos de representación de los hechos traumáticos, lo cual muestra la dificultad y variedad de formas que existen sobre cómo se representa la memoria, desde qué discurso nos posicionamos, qué memorias son visibilizadas, cómo podemos traducir una experiencia tan trágica en algo materializado y cómo re-significarla a través del paso del tiempo. Podemos manifestar entonces que las producciones artísticas vinculadas con la memoria, en algunos casos, permiten indagar sobre un suceso, pues suelen no limitarse a registrar sino que muchas veces habilitan poner en juego diversas variables que hacen a una memoria activa. A su vez, el acontecimiento traumático queda ligado a cómo representar determinado hecho, bajo qué formas y cuáles son las maneras y límites que tiene el arte de aproximarse al horror o trauma. Igualmente, es importante tener en cuenta, como sostiene Foster (2002), que la memoria se plantea como un campo de batalla, conflictivo, nunca neutral, ni objetivo y que “hay representaciones mejores y peores, pero no hay una representación correcta” (Huysen, en Gianera, 2002, p. 27).

Al respecto, las producciones estéticas pueden ser pensadas como una estrategia, como “vehículos” donde la memoria es un proceso de creación de significados, esencial en la construcción de identidad individual y colectiva. Para Nelly Richard (2007), “sólo una escena de producción de lenguajes permite quebrar el silencio traumático de la no palabra cómplice del olvido (...). Imágenes y palabras, formas y conceptos, ayudan a trasladar la resignificación de la experiencia a planos de legibilidad” (p. 147).

En síntesis, el recurso artístico empleado y la forma en que se plasma no siempre es la misma. La cultura crea nuevas formas de expresar y esto también incluye nuevas formas de representación de la memoria (Battiti, 2007). Muchas de estas estrategias se constituyen como marcas societales –en oposición a las marcas territoriales oficiales o diseñadas desde el Estado–, que proponen la participación ciudadana y algunas –las de carácter performático, por ejemplo– se agotan en la acción del momento. Pero otras aún perviven disputando espacios y sentidos en las especialidades, como es nuestro de observación, en la ciudad de La Plata. Son señales en la calle, en paredes anónimas o en edificios públicos, espacios de territorialización de la memoria, iniciativas que tienen el objetivo de que se mantenga el recuerdo vivo, activo, para que no vuelva a repetirse. A continuación analizaremos tres casos cuyas prácticas artísticas han referido a la inundación en distintos espacios y desde diferentes dispositivos estéticos.

1. Monumento a las Víctimas de la Inundación de la Asamblea Vecinal Parque Castelli

La Asamblea Vecinal Parque Castelli se conformó a los pocos días de sucedida la inundación. Entre sus múltiples acciones –entre las que encontramos la realización de murales y un li-

bro—, la Asamblea realizó un monumento en conmemoración a quienes fallecieron a raíz de la inundación. La obra, ideada por un vecino artista del barrio, fue emplazado en el Parque Castelli, espacio donde la Asamblea se reúne cada quince días y todos los días 2 de cada mes. La escultura está compuesta por manos de distintos tamaños, hechas con hierro recolectado en el barrio representando manos de mujeres, hombres, niños y personas mayores, que buscaron la superficie ante la correntada del agua (Ver Figura 1). La propuesta fue identificar a las diversas personas que se ahogaron. Este modo de representación de las manos, puede ser leído en primer lugar, como el último gesto entre la vida y la muerte, sin distinción de sexo o edad. En segundo término, paradójicamente, también habilita una lectura en donde las manos en alto refieren a la modalidad de voto de una asamblea. Por otro lado, se rodeó al monumento con un jardín con plantas y una placa de mármol que describe el para qué se hizo, cuándo y quién lo realizó. También se marca la fecha estatuida como origen de la Asamblea:

Primer monumento en homenaje a las víctimas fatales de la tragedia evitable del 2 de abril de 2013.

Inaugurado el 19 de octubre de 2013.

Asamblea Vecinal Parque Castelli.

Autor: Carlos Franchimont.

Juntos desde el 9-4-13.

Esta iniciativa no sólo ofició como una manera de recordar a los fallecidos tras la inundación, sino que también operó como un lugar de recuerdo material al cual se llevaban flores y se rezaba, generando un espacio considerado “sagrado”, altamente ritualizado. Como ya dijimos, una cuestión importante a tener presente es que el debate estético también es parte constitutiva de los procesos de memoria. Así, puede haber mensajes que sean claros y literales, basados en una estética mimética y descriptiva. También existen aquellos más ambiguos con el objetivo de llamar la atención o despertar la curiosidad y la libre interpretación del espectador. En otras ocasiones puede haber una identificación no buscada con la imagen que instituye la marca o el monumento de memoria. Esto último sucedió con la representación de las manos en el Monumento a las Víctimas de la Inundación. Carlos, asambleísta y quien ideó su forma, relata que:

En el monumento hay dos manos. A mí me pareció que podía ser una pareja, él trató de salvarla a ella y se ahogaron los dos. Y es una mano agarrándose de la otra. Bueno eran justo los padres de Rocío Aguirre (familiar de víctimas de la inundación). Y ella se molestó cuando yo dije eso. Después hablamos de forma personal y terminamos que el año que viene ella quiere que yo le haga un monumento cerca de la casa que simbolice a los padres (Entrevista a Carlos, 22/12/2016).

En este ejemplo se ve un caso de identificación no buscada entre lo que se quiso representar como una escena posible de haberse vivido aquella noche trágica y un hecho que realmente ocurrió. Si bien se ha privilegiado un lenguaje figurativo —a partir de las manos—, no

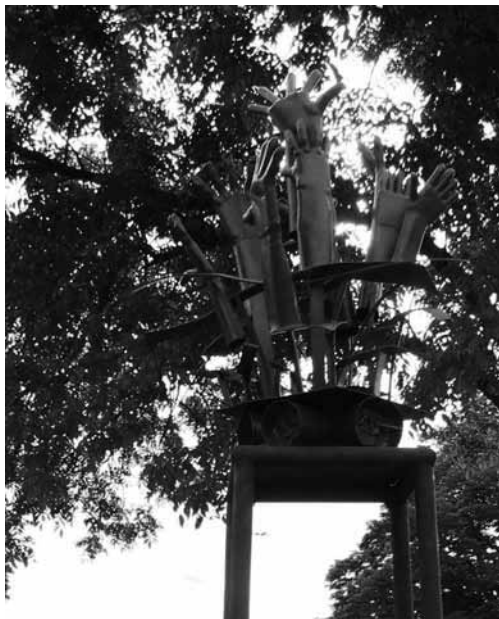


Figura 1. Detalle Monumento a las Víctimas de la Inundación (Asamblea Vecinal Parque Castelli, Parque Castelli, 2013).

es posible generar una asociación directa entre la representación y la singularidad biográfica de las víctimas de la inundación. Esta situación generó roces entre los asambleístas y un familiar de víctimas de la inundación, ya que mientras los primeros buscaban producir una imagen anónima o general -que por la variedad de tamaños y formas apelaba a “que no se estereotipara con algún fallecido específico” (Entrevista a Carlos, 22/12/2016)-, el familiar la veía personalizada y particular, acorde a su vivencia. Por otra parte, aparece aquí una imagen del dolor, de aquellos que murieron ahogados, una imagen que muchos vecinos de La Plata rememoran haber visto esa noche trágica.

Por otro lado, el monumento no sólo funciona como punto de encuentro y de reunión de la Asamblea sino que cada 2 de abril, en un nuevo aniversario de la tragedia, se realiza allí un homenaje a las víctimas. Este acto de reactualización de la memoria se viene haciendo desde hace ya cuatro años. Luego, los asambleístas, vistiendo las remeras que los identifica como tales, se movilizan a la Plaza Moreno para unirse a la marcha general que se realiza cada año. Por ejemplo, el 2 de abril de 2017, se han colocado globos y paraguas negros en el monumento en alusión a las víctimas. Al respecto, podemos decir que la conmemoración -que en este caso ocurre en una fecha clave, relativa al aniversario de la inundación o al segundo día de cada mes- es ante todo una acción para el presente que busca constituir un proceso actual de identificación -en tanto damnificados- y que además, como horizonte de expectativas, pretende que el hecho que se rememora no vuelva a ocurrir. Es por ello que las fechas, los aniversarios y las conmemoraciones también pueden ser vehículos de la memoria.

2. Acciones performáticas de La Marca del Agua

El colectivo La Marca del Agua surgió en junio de 2013 a raíz de la Feria del Libro que la Municipalidad de La Plata organizó en el Pasaje Dardo Rocha. Un grupo de personas –entre los que se encontraban editores, fotógrafos, diseñadores, artistas, entre otros– decidió reunirse y promover una acción de protesta y reflexión. Así, realizaron intervenciones performáticas en diferentes espacios de la Ciudad. La primera fue en el Pasaje Dardo Rocha y la Feria del Libro constituyó el hecho por el cual surgió el colectivo. Frente a la mirada sorprendida de feriantes, compradores y organizadores, este colectivo repitió varias veces una poesía que a la vez describía el desastre de la inundación y denunciaba la falta de responsabilidad en las acciones del Municipio y los medios de comunicación.

Parte de la poesía –gritada entre el ruido de la feria–, decía: “Desde la puñalada de la espalda, nos queda esta intemperie desmedida, de galopar de la crónica perfecta, la misma que los noticieros desafían, en su banquete diario de perversión y especuladora miseria”. La forma de pensar la acción poética estuvo relacionada con intervenir en un espacio público normalizado, mostrando la ausencia de acciones efectivas orientadas a resolver la situación de la población afectada por la catástrofe y también de los negocios y políticas urbanísticas que eran parte causal de la inundación. La operación literaria fue doble: exhibir lo que la política debería hacer y señalar su ineficacia. La poesía fue recitada varias veces desde diferentes lugares en el espacio de la Feria y rompía con la regla de no hablar de política, de la inundación, ni del intendente, mientras que en el lugar se subía el volumen de la música para que no fuesen escuchados. Para ese momento, sólo habían pasado dos meses desde la catástrofe y la prohibición se relacionaba con dos cuestiones. Por un lado, con el contexto de un duro cuestionamiento hacia el accionar previo, durante, y después de la inundación, por parte del entonces intendente Pablo Bruera. Por otra, porque era un tema de conversación recurrente, aun entre desconocidos.

La segunda intervención de La Marca del Agua se realizó en la Plaza Moreno de la ciudad de La Plata el día 2 de abril de 2014, al cumplirse un año de la inundación y en el marco del evento cultural Desbordes¹ (Ver Figura 2). En la plaza central, rodeado de muchas actividades artísticas tendientes a realizar la denuncia contra el poder político, el grupo invitó a leer a quienes transitaban por allí. Repartieron copias a entre ochenta y cien personas que devinieron en ese instante en ciudadanos gritando poesía. Pero el ejercicio del grito no era ya porque había censuras institucionales como en la feria. Era un grito colectivo que señalaba a los culpables –por los contenidos de la poesía–.

Dos días después, el 4 de abril de 2014, tuvo lugar la tercera intervención en el marco de la inauguración de la muestra “Inundación y después”, en el Museo de Arte y Memoria. En la muestra, como ya dijimos, se presentó una exposición de fotografías sobre la catástrofe, en la cual podía observarse los daños en la Ciudad. En el marco de esta actividad, se invitó al Juez Arias, quien había denunciado el ocultamiento de la cantidad de muertos, a disertar sobre su investigación. El enfrentamiento en este sentido se generó entre los organizadores que plantearon realizar la intervención dentro de un horario del cronograma mientras que la contrapropuesta de La Marca del Agua era generar sorpresa, a la vez que proponer como disertante a una persona que había estado en los barrios trabajando con intervenciones visuales, a través del proyecto “Volver a habitar”. Ante la negativa de am-



Figura 2. “Episodio 2”. (La Marca del Agua, Plaza Moreno, 2014).

bas cuestiones, decidieron hacer la irrupción de todos modos. El colectivo invadió la sala leyendo una poesía y entregando copias al auditorio para que acompañaran con su voz. Algunos siguieron el texto con la vista, otros con el recitado. Luego, todos quedaron unos minutos en silencio. Los integrantes del grupo se retiraron y comenzó la exposición del Juez. El efecto sorpresa y de desacomodamiento fue nuevamente una de las características de las irrupciones artísticas del grupo, dado que evitaba que se sepa el momento exacto en que se iba a llevar a cabo el recitado a la espera que el espectador se corriera de su lugar asignado de expectación para participar activamente en la propuesta. Por último, el 14 de marzo de 2015, el grupo realizó una intervención y “volanteada” caminando por la calle 8 de la Ciudad, un lugar céntrico y muy concurrido, invitando a participar del evento a Desbordes 2015.

Todas las intervenciones performáticas fueron lecturas colectivas de textos poéticos, a diferencia de otras prácticas artísticas que ocurrieron en La Plata. Esto se hallaba en estrecha relación con que los integrantes formaban parte de las editoriales independientes locales: Pixel Editora, Club Hem Editores y Estructura Mental a las Estrellas. La elección del dispositivo poesía, entonces, estuvo relacionado con “el grupo editorial” (Entrevista a Agustina realizada por la autora, 09/04/2014) y con que consideraban que “llevar una poesía a la calle es más lindo que leer un discurso o un manifiesto: como que te lleva de la forma, la forma de leerlo, aparte, es diferente” (Entrevista a Guillermina realizada por la autora, 09/04/2014).

Otra dimensión que caracterizó a las acciones directas del colectivo en cuestión es el lugar del espectador que, según cada caso, asumía la postura de observador o de partícipe activo en la práctica artística. Por último, y con relación a los espacios de intervención, siempre fueron públicos. Las acciones oscilaron entre el espacio público institucional –Pasaje Dar-do Rocha, Museo de Arte y Memoria–, y el espacio público urbano –Plaza Moreno, calle 8–. Ello le aportó a cada acto características y desarrollos particulares. En suma, las intervenciones de La Marca del Agua pueden ser leídas como marcas de la memoria efímeras, que han aparecido en distintos espacios de la Ciudad, y que, por un lapso de tiempo, se escenificaron, al igual que en el próximo caso que analizaremos, en el cuerpo de quienes participaron en la propuesta.

3. Performance y marcha por la ciudad de La Plata

Al año de la inundación –el 2 de abril de 2014–, los colectivos Volver a habitar², Intervenir LP³ y La Joda teatro⁴, junto con vecinos, artistas de la ciudad, Familiares de Víctimas de la inundación y la Asamblea de Asambleas barriales⁵ realizaron una performance por la ciudad de La Plata⁶, en la cual mediante el uso del cuerpo tradujeron, reelaboraron, re-crearon e interpretaron el suceso. La intervención performática fue grabada y difundida en formato audiovisual vía YouTube –disponible hoy en día–, lo cual también muestra cómo los espacios virtuales, en tanto archivos, permiten reactivar en cualquier momento, el recuerdo, incluso si se trata de acciones efímeras.

En el video se puede ver la emoción y lágrimas de transeúntes al ver la intervención que remite a la inundación –en este sentido, la puesta en escena de la situación es un recurso que apunta a lo afectivo y sensorial para comprometer a los participantes–. En ella se muestra parte de la marcha que se realizó ese día, en la cual se ve una multiplicidad de símbolos desplegados como banderas, imágenes, flores y finalmente culmina con la siguiente frase o consigna: “por el esclarecimiento del número real de víctimas, por las obras hidráulicas necesarias, por la indemnización a los afectados y juicio político a los responsables”.

Asimismo es interesante esta propuesta, a la vez simbólica y emotiva, porque culminó con el acto de depositar tres mil flores alrededor de las velas que la gente había colocado en las escaleras de la Catedral. Vemos aquí cómo aparece el acto de poner una flor como forma de homenaje (Ver Figura 3). Como mencionamos anteriormente, también vecinos y víctimas colocaron flores en el Monumento a las Víctimas de la inundación. En el caso de la performance se conjugaron flores y velas para recordar a quienes no estaban, acciones típicas utilizadas generalmente en rituales religiosos como velar o enterrar a un ser querido. Aquí, entonces, la memoria, más que apoyarse en un soporte que tienda a una marcación más o menos estable en el espacio, se constituyó en un “compromiso con el cuerpo y un modo alerta de la conciencia (...), un acontecimiento colectivo” (Schindel, 2009, p. 84). Este tipo de prácticas existen en tanto hay individuos que las portan y, en este caso, la performance, “(igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática y a la vez su re-escenificación”. (Taylor, 2009, p. 34)



Figura 3. “Primer aniversario de la inundación del 2 de abril de 2013” (Plaza Moreno, 2014). Fuente: Intervención 2A

Esta acción puede ligarse al tipo de prácticas semejantes que suceden cuando hay casos de desapariciones de personas o muertes. Es decir, el recurso de las velas, las flores, las marchas, forman parte de un repertorio que se repite en situaciones similares. La originalidad de esta propuesta radicó en el soporte, que no fue un material estable, sino que encarnó en los cuerpos, en la performance. Como dijimos en un comienzo, estrategias locales y performáticas, por más que sean efímeras, también son marcas de la memoria en el espacio. En síntesis, hasta aquí vimos diversas modalidades de comunicación y de reactualización de la memoria luego del 2 de abril de 2013, unas efímeras, otras permanentes. Otra de estas modalidades son los aniversarios, es decir, las recordaciones anuales conmemorativas de determinados acontecimientos. Suele ser en esas fechas especiales en las que el recuerdo se reactualiza a partir de actividades comunes, colectivas y ritualizadas. Es por ello que en los tres casos aquí analizados, es relevante el momento y la fecha en que se realizaban las iniciativas artísticas. De esta forma, “pensar en la contundencia de los aniversarios” (Entrevista a Santiago, de Volver a habitar, 10/10/2017), formaba parte de una “estrategia comunicacional”, apuntando a la construcción de una memoria colectiva de la inundación.

Consideraciones finales

Luego de que un acontecimiento irrumpe y desestructura nuestra cotidianeidad y rutinas, puede aparecer la rememoración sobre ese hecho con el objetivo de darle un sentido y de narrarlo, lo cual se vincula con objetos e imágenes para hacerlo comunicable. En este

sentido, nos parece interesante retomar la idea de la existencia de una “cultura material de las memorias” (Jelin 2017, p. 156) que aparece y se despliega en múltiples tipos de materialidades –edificios, documentos, lugares, trayectos urbanos de marchas, archivos, manifestaciones virtuales, cuerpos, etc.–, y que se instituyen como instrumentos para la reflexividad sobre acontecimientos pasados.

Se puede hablar entonces de diferentes tipos de prácticas de memoria, algunas, como vimos de carácter más o menos permanente, otras más dinámicas y efímeras. Esta idea se conjuga con que el recurso artístico empleado y la forma con la cual se plasma el recuerdo no siempre es la misma. Además sucede que estas marcas de memoria en el espacio público que, en este caso buscan exponer el recuerdo de la inundación, están sujetas a (re) interpretaciones, (re) actualizaciones y eventualmente a escenarios de confrontación y/o disputa. Así, el recuerdo que se realizó a partir del trabajo artístico –las performances, el monumento–, es habilitado por vía de diversos canales de expresión, una puesta en discurso mediado por imágenes y palabras. Concordamos con las palabras de Nelly Richard (2010), para quien

Les corresponde al arte, al pensamiento estético y crítico hacerse cargo de las subjetividades rotas y de las narraciones de los dañados que carecen de poder enunciativo en la esfera de los medios de comunicación, para que puedan inscribir en algún soporte pacientemente disponible los relatos vulnerables (...). Ahí encuentran su trama privilegiada de efectos y afectos. (p. 183)

Al respecto del arte, a partir de lo expuesto, podemos plantear dos cuestiones. En primer lugar, que el procesamiento del trauma, de “las subjetividades rotas” y de los “dañados”, a veces es individual y otras colectivo. Si bien la producción artística devenida en marca de memoria es colectiva, hay diferencias entre quienes por un lado se acercan a partir de su vivencia personal –y por ejemplo colocan una flor o una vela en una marca de memoria– y, por otro, quienes participan de una producción artística colaborativa –aquellas propuestas en las cuales los vecinos o espectadores son partícipes activos, deviniendo productores. En este último caso, la tramitación es colectiva en tanto se acercan a la producción artística y forman parte de su elaboración a partir de compartir momentos con otros.

En segundo lugar, si bien el arte se posiciona como uno de los medios privilegiados para generar formas de rememoración –representaciones de la memoria, reconstrucciones, diseños y lenguajes visuales que se emplean para comunicar–, el debate estético también es parte constitutiva de los procesos de memoria. Con ello, hacemos referencia a que algunas marcas de memoria pueden contener mensajes literales y una estética mimética, mientras que no sucede lo mismo con otras.

También pueden existir conflictos entre quienes, como emprendedores de dichas marcas, producen determinada memoria visual y quienes no se sienten representados o identificados con ella, tal como vimos en el caso del Monumento a las Víctimas de la inundación. En este sentido, el acontecimiento visual que se genera entre la imagen y el espectador se constituye en un proceso que genera diversos sentidos y significaciones, que exceden a los esperados. Dimos cuenta de una pluralidad de espacios donde se despliegan las acciones de memoria: una calle, una plaza, un parque, el cuerpo. Esto nos permite ver que existen distintas dimensiones del espacio, el cual es construido y reconfigurado a partir

de la inscripción de nuevas narrativas. A su vez, las prácticas artísticas como marcas de memoria, además de remitir a lo que pasó con la inundación y generar una reconfiguración de los espacios intervenidos, son relevantes en tanto lo que producen es también una reconfiguración temporal, del presente y del futuro. Es decir, muchas imágenes funcionan como soporte para el recuerdo, vivifican de una manera diferente, remiten al pasado pero interpelan desde el presente, contienen el tiempo de quien la mira e interpreta, además de poseer una expectativa de futuro. Es así que se puede hablar de un “montaje de tiempos heterogéneos”, donde “la imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira” (Didi-Huberman, 2006, p. 12). De esta forma, las imágenes no sólo funcionan como marcas de memoria, sino que además se configuran como un vehículo de ella. En síntesis, en cuanto a los espacios de despliegue de memoria, hicimos referencia a lugares físicos específicos, y al trayecto efímero de una marcha. Todos reconfigurados a partir de la inscripción de nuevas narrativas, marcas generadas desde la sociedad civil, relativas a la inundación. Estas propuestas llevaron adelante una reprogramación de la temporalidad; es decir, las producciones artísticas, como soporte para el recuerdo, referenciaron el pasado, interpelaron desde el presente y poseyeron una expectativa de futuro en su reactualización. También propusieron una “reconfiguración” de la memoria, o sea, otra memoria diferente a la memoria oficial –del Municipio y la Gobernación–, plasmando lo ocurrido, lo no dicho, lo ocultado, en un ejercicio de búsqueda de verdad y de justicia.

Notas

1. Desbordes es un evento artístico, cultural y comunicacional realizado desde el año 2014 para conmemorar los aniversarios de la inundación del 2 de abril de 2013, del cual participan distintos colectivos locales. Hasta el momento, cuenta con cuatro ediciones. Todos los eventos se llevaron a cabo en la Plaza Moreno, que es la plaza central de la ciudad y está ubicada frente al Palacio Municipal.
2. El colectivo artístico Volver a Habitar, realizó murales en distintos barrios afectados por la inundación y entrevistas a inundados con el objetivo de “restaurar comunidad”, donde el mural era una excusa para un “ejercicio de memoria” colectivo.
3. Intervenir LP fue un ciclo de intervenciones socio/artísticas en el espacio público de la ciudad de La Plata que además realizó micros documentales sobre dichas acciones para difundir on-line. Para más información ver: <https://www.youtube.com/user/intervenirLP>
4. Tal como sostiene el colectivo en su página web, La Joda Teatro nace en 2007 con la intención de poner en crisis la noción clásica de escenario, retomando un concepto de teatro más participativo en el espacio público. Por lo tanto, se asume la necesidad de brindar funciones en centros culturales, facultades, clubs y –fundamentalmente– en la calle. En algunos casos, los límites entre la producción teatral y la performática se vuelven difusos. Para más información ver: <https://lajodateatro.wordpress.com>
5. La Asamblea de Asambleas barriales de La Plata agrupó a las distintas asambleas surgidas en diferentes barrios luego de la inundación del 2 de abril de 2013.
6. “Intervención 2A | Adelanto | Intervenir LP”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MY-TLcgEqyw>.

Referencias Bibliográficas

- Battiti, F. (2007). “Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina posdictadura”. En: Buchenhorst, R E Lorenzano, S (org.). *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, (309-321). Buenos Aires, Argentina: Ed. Gorla.
- Battiti, F. (2013). “Las exposiciones como formas de discurso. Algunas consideraciones sobre las muestras de artes visuales en los espacios de memoria en la Argentina. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*. Buenos Aires, Argentina.
- Cabutti, M. (2014). “Mirá cuántos barcos aún navegan”. Recuperado de: <http://superbias-tudios.com/art/marcela-cabutti/>
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina. Ed: Adriana Hidalgo.
- Foster, R. (2002). “La memoria como campo de batalla”. En: *Puentes*, N° 8. Buenos Aires, Argentina. Centro de Estudios de la Memoria, La Plata.
- Gianera, P (2002). “El arte puede plantear nuevas preguntas”. Entrevista a Andreas Huyssen. En *Puentes*, N° 8. Buenos Aires, Argentina. Centro de Estudios de la Memoria, La Plata.
- Giménez, G. (2009). “Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas”. En: *Frontera Norte*. Buenos Aires, Argentina.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, España: Ed. Cátedra.
- Halbwachs, M. (1990). “Espacio y memoria colectiva”. En: *Revista Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Buenos Aires, Argentina.
- Jelin, E. (2001). “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?” En: *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Ed. Siglo Veintiuno editores.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Siglo Veintiuno editores.
- Jelin, E. y Langland, V. (2003). “Introducción: las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente”. En: Jelin, E. y Langland, V. (comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid, España: Ed. Siglo Veintiuno editores.
- López Mac Kenzie, J. y Soler, M. (2014). *El naufragio de La Plata*. La Plata, Buenos Aires: Ed. La Pulseada.
- Pollak, M. (1989). “Memoria, olvido y silencio”. Texto publicado originalmente en portugués en la Revista Estudios Históricos. Río de Janeiro, N° 3. Esta traducción es de uso interno del curso de posgrado en Antropología de la Memoria y la Identidad. Maestría en Historia y Memoria de la UNLP. Traducción de Renata Oliveira.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Siglo Veintiuno editores.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile, Chile: Ed. Universidad Diego Portales.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile, Chile: Ed. Universidad Diego Portales.
- Schindel, E. (2009). “Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano”. En: *Política y Cultura*, (31), 65-87. México.

Taylor, D. (2009). "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política". *Teatro al sur*, 15, 33-40.

Résumé : En prenant pour cadre l'inondation survenue dans la ville de La Plata, Buenos Aires, Argentine, le 2 avril 2013, cet article propose d'aborder diverses pratiques artistiques collectives ayant produit des traces mémorielles dans l'espace public. S'incarnant et se déployant selon des modalités matérielles diverses, ces propositions artistiques ont été instituées comme instruments de réflexion sur la catastrophe. Il s'agira d'examiner les caractéristiques des choix esthétiques, les différends sur la localisation et le type de représentations générées, ainsi que les luttes pour la construction d'une mémoire collective, toujours d'actualité quatre ans plus tard.

Mots-clés : Pratiques artistiques - Marques de mémoire - Inondation - La Plata - Espace public.

Abstract: In this paper we analyze collective artistic practices that, after the flood suffered by the city of La Plata –Buenos Aires, Argentina– on April 2, 2013, produced memory marks in the public space. From multiple types of materialities, these artistic proposals reflected the catastrophe. We will see the characteristics of the aesthetic choices, the disputes surrounding the location and the type of generated representations will be analyzed, as well as the struggles for the construction of a collective memory that still remains valid four years later.

Keywords: Artistic practices - Memory marks - Flood - La Plata - Public space.

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo abordar várias práticas artísticas coletivas que depois da inundação que sofreu a cidade de La Plata –Buenos Aires, Argentina–, no 2 de abril de 2013, produziram marcas de memória no espaço público. Com base em múltiplos tipos de materialidades, essas propostas artísticas foram instituídas como instrumentos para refletir sobre a catástrofe. Serão analisadas as características das escolhas estéticas, das disputas sobre a localização e o tipo de representações geradas, bem como as lutas pela construção de uma memória coletiva que ainda permanece válida quatro anos depois.

Palavras chave: Práticas artísticas - Marcas de memória - Inundações - La Plata - Espaço público.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Operaciones de montaje y reescritura como huellas del tiempo en “Diagonal Cero”

Julia Cisneros *

Resumen: Se reflexionará sobre la temporalidad en la publicación *Diagonal Cero* (1962 a 1969), cuyo editor fue el artista platense Edgardo Antonio Vigo. Trabajaremos con el concepto de montaje como clave de la temporalidad, tanto en lo que respecta a la publicación *Diagonal Cero* como en los libros de reescrituras del artista. Proponemos examinar la proyección de esta revista en la Exposición Internacional de Novísima Poesía haciendo referencia al montaje de la misma. A partir de estas descripciones relevaremos las producciones como parte de una concepción sobre el tiempo que incluye la materialidad de la publicación y la estética de la participación.

Palabras clave: Edgardo Antonio Vigo - Diagonal Cero - Poesía Visual - Temporalidades.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en la página 50]

(*) Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Egresada de la Tecnicatura en Artes Visuales por la Universidad Provincial de Córdoba. Cursa la Maestría en Estética y Teoría del Arte en la Universidad Nacional de La Plata. Desde 2013 integra el equipo de investigación “Heterodoxias y Sincretismos en el Sistema Literario Argentino”, dirigido por Dra. Cecilia Corona Martínez y Dra. Andrea Bocco (UNC). Participa desde 2015 como investigadora en el Centro de Arte Experimental Vigo.

Introducción

Diagonal Cero fue una publicación dirigida por el artista platense Edgardo Antonio Vigo. Desde su aparición (1962), la revista se centró en la difusión de la poesía, en principio tradicional y hacia 1965 de tipo experimental (Barisone, 2012, 2016, 2017; De Rueda, 2003; Davis, 2006, 2009; Gradowczyk, 2008; Perez Balbi, 2009, 2016). En este artículo, trabajaremos con el concepto de montaje como clave de la temporalidad, en lo que respecta a dicha publicación. Proponemos examinar la proyección de *Diagonal Cero* en la Exposición Internacional de Novísima Poesía (1969), haciendo referencia al modo en que se organizó el montaje para la muestra. A partir de estas descripciones analizaremos las producciones como parte de una concepción sobre el tiempo que incluye la materialidad de la publicación y la estética de la participación (*Diagonal Cero* N° 23, 1967, p. 2).

El propósito es abordar las temporalidades de estos objetos desde dos claves: por un lado, relevando las publicaciones literarias con las que dialoga *Diagonal Cero*, a partir de la observación del viraje del canon de lecturas que Vigo propone en la revista; por otro, focalizando en su práctica de reescritura. Concibiendo como antecedente a dicha publicación, en una segunda instancia, estudiaremos las tres secciones en las que se dividió la Exposición Internacional de Novísima Poesía '69 para estudiar el montaje, en tanto entrecruzamiento de actos que indican la convivencia de temporalidades heterogéneas (Didi-Huberman, 2015).

Dado que estos materiales forman parte del archivo del Centro de Arte Experimental Vigo, nos detendremos también en el proceso de digitalización, el cual facilita nuevas lecturas y sentidos de estas prácticas experimentales de la vanguardia argentina.

Plataforma “*Diagonal Cero*”: Diálogo y tensión

Las revistas literarias se presentan como fuente para analizar el círculo de intereses cognoscitivos de una época, pero además revelan puntos de contacto y estrategias de vínculo en sus sistemas de legitimidades. En este apartado, relevaremos las revistas literarias platenses —específicamente aquellas contemporáneas a *Diagonal Cero*—, para examinar los modos en que esta publicación estableció lazos explícitos y rechazos. Para ello, hacemos una breve referencia al documento “Las revistas literarias argentinas 1893 a 1967” (1968), por el histórico Centro Editor de América Latina puesto que presenta una fuente insoslayable de datos que permiten acercarnos a las ediciones platenses que convivieron con la revista sobre la que nos interesa indagar.

En el prólogo, los compiladores Lafleur, Provenzano y Alonso argumentan sobre la selección de las publicaciones y definen el concepto de revista literaria como la “exteriorización de un grupo, conjunto o cenáculo de intelectuales que buscan a través de ellas la difusión de su mensaje, libres de objetivos comerciales y al margen del presupuesto oficial” (Lafleur Provenzano y Alonso, 1968, p. 9).

Respecto de la generación del '40, los investigadores destacan el aumento en la cantidad de ejemplares referidos a la literatura, en especial a la poesía, manifestando que:

En este momento de gran efervescencia juvenil que va trepando los escalones de la década del '40 y '50, cobra auge una forma de publicación distinta a las revistas: son los cuadernillos de poesía y prosa, hojas de poesía, cuadernos de literatura. De aparición periódica, son editados generalmente por una sola persona y, por supuesto, sin características de empresa editorial. (Lafleur Provenzano y Alonso, 1968, p. 188)

Sobre las revistas platenses distinguen a *Teseo* (1941), dirigida por Denis-Krause y quien también interviene en las *Ediciones del Bosque*, cuyas series dieron voz a autores tales como: Aurora Venturini, María Elena Walsh, Vicente Barbieri, entre otros. “En tantos años de su publicación, *Teseo* queda en la extensa galería de las revistas argentinas como una alta empresa de arte” (Lafleur Provenzano y Alonso, 1968, p. 209).

Denis-Krause, en colaboración estrecha con Marcos Fingerit, fundará los cuadernillos conocidos como *M. F* (1942-1943). Las publicaciones *Delfin* (1944) y *Unicornio* (1948-1953) de Krause y Fingerit, “son muestras más de su incansable actividad de revistero. Las mismas, de excelencias tipográficas y la impecable diagramación, que siempre han distinguido sus realizaciones, hacen de ellas dos curiosas piezas para bibliófilos” (Lafleur Provenzano y Alonso, 1968, p. 210). Destacan la publicación *Árbol* del Centro de Estudiantes de Humanidades, editado en 1942 y *Libertad Creadora* (1943), dirigida por Alejandro Korn donde escriben Anderson Imbert, Ezequiel Martínez Estrada, Pedro Henriquez Ureña, entre otros.

En el capítulo “Los Últimos Años”, las revistas platenses recopiladas son:

Buenos Aires (1961-1962), dirigida por Ataúlfo Pérez Aznar.

Cencerro (1958-1961), dirigida por Felipe Pérez Pollan.

Diagonal Cero (1962-1968), dirigida por Edgardo Antonio Vigo.

Edición (1951).

Espacios (1963-1964), dirigida por Mario Porro, José A. Jorajuria, Elba Ethel Alcaráz.

Letras (1951).

Lori Bilorí (1955), dirigida por Eduardo Zapiola.

W. C. (1958), dirigida por E. A. Vigo.

Remitido (1962-1963), dirigida por Angel Hector Azeves.

Sudestada (1952), dirigida por Hebert B Smith.

Vértice (1963), dirigida por Leonardo Simone.

Ahora bien, ¿cómo *Diagonal Cero* establece vinculación con las revistas contemporáneas? En su primer número se explicita: “Deseamos el canje con todas las publicaciones de tipo similar” (*Diagonal Cero* N° 1, 1962). Debido a esto, en los números 3 y 4, hemos encontrado no solo referencias a publicaciones de la ciudad de La Plata como *Teseo* -dirigida por Krause-, sino ejemplares en su biblioteca personal del resto del país y con orientación surrealista como *Cero* (1964-1967), coordinada por Vicente Zito Lema, así como fascículos de *A partir de Cero*.

Dado que Vigo mantiene correspondencia con otros productores y editores, desde el N° 7 se sugiere la adhesión a otras revistas. “Suscríbase a: Caballete, Espacios, La Voz en el Tiempo, Eco Contemporáneo, El Fantasma Flaco, Tiempo de Cine y Mediodía”. En la editorial del mismo número toma postura hacia una participación centrada en el reconocimiento de autores y artistas locales, enunciado que: “*Diagonal Cero* sin poner barreras a los testimonios nacionales y extranjeros de vital importancia para el progreso comunicativo, hará especial importancia en la transcripción de testimonios de nuestro acervo local: La Plata”. (*Diagonal Cero* N° 7, 1963)

En concordancia con la afirmación sobre la importancia de visibilizar los testimonios locales, *Diagonal Cero* pone en circulación poemas del Grupo los Elefantes integrado por del editor platense Denis Krause y los artistas Pacheco, Pazos, Guinzburg, entre tantos otros. La obra: “Palabras colgadas ante los ojos”, da muestra de ello. (*Diagonal Cero* N° 5-6, 1963)

Si al comienzo decíamos que las revistas literarias son espacios donde se visibilizan tensiones y discursos de época, Vigo es categórico respecto a ello y a la orientación estética de las publicaciones locales. En su artículo: “Balance de la Plástica platense” afirma:

Las revistas: casi inexistentes, dan poca importancia a la plástica local, y siguen en su mayoría la línea escapista-europea, (puede ser producto de nuestra Universidad) perdiéndose en el análisis de los movimientos internacionales sin ninguna referencia a la plástica nacional o latinoamericana. Ejemplo la desaparecida o adormilada SIGLO XXI. (*Diagonal Cero* N° 9-10, 1964, p. 3)

Consideramos que Vigo utiliza *Diagonal Cero*, para interactuar con sus colegas de manera polémica no solo con los valores que, según él, persiguen sus contemporáneos platenses sino también, en el modo de concebir la producción de estos objetos. En términos de Vigo, se debe trabajar por una estética participante (*Diagonal Cero* N° 23, 1967), contrapuesta a una estética de la observación; en esta línea de concepción editorial, el procedimiento de montaje será la clave temporal y material con la que el autor interviene en su publicación disputando espacios de legitimidad para ofrecer otro tipo de materialidad y de lecturas. El procedimiento de montaje propuesto en las páginas de toda la serie de *Diagonal Cero* consolida la metáfora del tiempo, en tanto que a partir de la calidad y el formato que propone, el lector contemporáneo advierte las discusiones de ese tiempo histórico, sobre los modos de lectura y procedimientos de edición. Según Ana Bugnone (2014), esto se debe a la concepción de ensamble que corresponde a:

Montaje de trabajos de diversos artistas que un editor se encarga de aunar, similar al libro de artista y cuyas estrategias comunicativas se separan de las limitaciones del mundo editorial (...). Si bien en las revistas ensambladas el contenido fundamentalmente tiende a ser visual, Vigo propuso también la permanencia de textos propios y de otros autores. (Bugnone, 2014, p. 6)

El canon que propone *Diagonal Cero* se expone no solo desde los postulados teóricos sino también desde la acción concreta de la publicación. Irrumpe y discute con el formato tradicional de la revista ensayando un tipo de diseño donde se modifica el tiempo de lectura y el continente material de la misma. Desde esta perspectiva, el montaje es un aspecto sustancial para la creación; esta práctica que ha sido estimada por los estudios de vanguardia (Bürguer, 1987) como un procedimiento técnico que destruye la concepción de obra orgánica, permite que cada parte –que conforma el todo–, posibilite la producción de una aparente unidad emancipadora, en términos de Bürguer (1987, p. 113). Este principio impacta en la recepción de la obra, puesto que “la atención del receptor deja de dirigirse hacia un sentido de la obra que se alcanza por la lectura de las partes, por el contrario, debe lograrlo a partir del principio constructivo” (Bürguer, 1987, p. 115). Por su parte, Didi-Huberman (2008) analizando el teatro épico de Brecht, señala que el montaje se asocia a un ordenamiento de temporalidades heterogéneas donde,

No se muestra, no se expone más que disponiendo, no las cosas mismas (...). Sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos (...). Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que disponiendo primero. No se muestra más que mostrando la aberturas que agitan a cada sujeto frente a los demás. (Didi-Huberman, 2008, p. 97)

Diagonal Cero establece el canje con publicaciones similares pero expresa un alejamiento de las revistas platenses de su contemporaneidad, puesto que éstas no darían importancia al acervo local y mantendrían estructuras vinculadas a las formas de lectura y escritura de la poesía tradicional, signadas por una estética de la observación. Como productor y editor, Vigo expone mediante el montaje, la convivencia de temporalidades en documentos de autores platenses junto a teóricos y artistas extranjeros. Así, su enciclopedia de lecturas se vincula no solo con publicaciones de su geografía próxima sino con revistas tales como: *Les Leters*, *Phantomas*, *Los huevos de Plata*, *Approches 3*, *Doc(k)s*, que, entre otras obras de divulgación, son insumo para las transformaciones que se generan en *Diagonal Cero*. Estos textos exponen un corrimiento de referencias teóricas que confrontan con la estructura analítico-discursiva del poema tradicional. Como señala Magdalena Pérez Balbi (2008), “analizando el devenir de la revista, podemos observar que la reflexión sobre la palabra y el rol de la literatura y el arte, se inclina progresivamente hacia soluciones plástico-visuales y da cuenta de una crisis de ciertas convenciones literarias”. (Pérez Balbi, 2008, p. 19)

En virtud de la cita, las modificaciones teóricas y la implicancia de la materialidad en *Diagonal Cero* plasman las tensiones con el universo de relaciones dejando expuesta la heterogeneidad de temporalidades, tanto con la estética como con los postulados planteados de su época. Siguiendo esta línea, interesa indagar a continuación, cómo opera el tiempo en las lecturas que Vigo consume y difunde. Las formas en que Vigo selecciona un canon de autores para su publicación mediante las prácticas de reescritura, que además incidirá en las decisiones montaje para la organización de la Exposición Internacional de Novísima Poesía '69.

Casos de reescritura sobre Poesía Visual

Los textos de reescrituras expuestos en *Diagonal Cero* nos interpelan: ¿Por qué volver a escribir algo que ya existe? Ejemplares únicos mecanografiados y re-diagramados por el artista, libros completos o bien partes de artículos y textos, muchos de ellos traducidos del francés por su esposa Elena Comas. Las temáticas fundamentales que abordan corresponden a vanguardias históricas, historietas y poesía visual. Estas reescrituras dan cuenta de un tiempo de lectura en el que opera tanto la apropiación como la reformulación y difusión de estos materiales.

La práctica de la reescritura en la obra de Vigo se configura como una incursión temprana en el mundo de la edición donde el procedimiento de montaje posibilita observar el fluir del tiempo, en función de los cambios del artista sobre la concepción de la poesía. Si, como afirmamos en páginas precedentes, el montaje facilita la convivencia de tiempos heterogéneos (Didi-Huberman, 2015), el diseño organizativo que exponen estos libros posibilitan

generar una diversa disposición del material preexistente produciendo un nuevo ejemplar. Estas reescrituras se corresponden con la práctica de montaje, dado que en ellas conviven: un catálogo seleccionado por Vigo –fragmento de textos o textos completos–, un diseño de libro –transcripción mecanografiada y encuadernación artesanal–, imágenes –anexas o producidas por Vigo–, y un diálogo con la edición original. Los libros de reescritura de Vigo son obras que nos brindan conocimiento sobre tendencias artísticas, además de postular la diferenciación con una tradición poética desde una mirada crítica para modificar su estructura tanto en su formato –elaboración de nuevos ejemplares–, como en la circulación de estos textos en un nuevo contexto. Pero: ¿Cómo incide la acción de reescribir sobre la materialidad de *Diagonal Cero*? Sostenemos que este montaje corresponde, por un lado, al tiempo de la reescritura y por otro, al tiempo en el que esos textos son re-publicados en la revista. En el caso que analizamos a continuación, el manifiesto de Garnier, ha sido publicado inicialmente el 30 de septiembre de 1962 por la revista *Les Leters* haciendo sido traducido, reescrito y vuelto a publicar en *Diagonal Cero* N° 23 (1967). Así, mientras en 1962 *Diagonal Cero* exponía referentes de las vanguardias históricas junto a poetas platenenses, cinco años después, publicaría el manifiesto para una poesía visual, acercándose a los postulados que sustentan la Exposición Internacional de Novísima Poesía '69. Las fechas en las que fueron elaborados estos ejemplares comprenden desde mediados de la década del '50 –luego de su viaje a Europa– hasta comienzos de la década del '70. El corrimiento de las referencias en las lecturas de Vigo, europeas y, particularmente, francesas primero, estadounidenses y latinoamericanas después, está acompañado de una fragmentación en los textos que se manifiesta en los tomos de reescrituras de libros completos y los tomos de reescrituras de artículos. En los segundos se transcriben mayormente artículos de periódicos, suplementos culturales y revistas. Los dos textos que examinaremos a continuación corresponden a dos cronologías distintas en la trayectoria de Vigo como lector y editor, la primera vinculada a las vanguardias históricas, la segunda a una *Diagonal Cero* consolidada.



Figura 1. Francis Picabia, “Aforismos” (*Diagonal Cero* N° 2, 1962).

En el N° 2 (1962) de la revista, encontramos de Francis Picabia una selección extraída de “Aforismos reunidos por Poupard”. Se especifica que pertenece a la edición Lieussou, *Le Terrain Vague*, (París, 1960), con traducción de Elena Comas. En el mismo número también figura una “Pequeña Antología de Poetas Jóvenes”: Barragan Lid, Raúl Fortín y Omar Gancedo, (1962) y extractos de “Poemas Radioactivos”, del grupo Los Elefantes (1962). Vemos aquí la combinación de referentes nacionales y extranjeros, temporalidades y perspectivas que se exponen en los inicios en la publicación: vanguardias históricas junto a poemas y obras de jóvenes artistas platenses. Conforme Vigo establece comunicación con otras publicaciones y documentos teóricos se produce el viraje de *Diagonal Cero*, sin embargo, veremos como las vanguardias históricas continuarán siendo insumo.

Como señalamos al comienzo de este artículo, muchos textos teóricos sobre poesía experimental anunciados en *Diagonal Cero* pertenecen a extractos de revistas extranjeras y nacionales que Vigo consume, los cuales han sido reescritos y vueltos a publicar en las páginas de *Diagonal Cero*. Las reescrituras sobre las que el artista trabaja se configuran como un espacio de reflexión acerca de la poesía y los movimientos estéticos; tal es así que partir del N° 20, se modifica el perfil de la revista. Nos detendremos en el N° 23 donde se difunde el “Manifiesto para una nueva poesía Visual y Fónica”, de Piere Garnier, reescrita de la revista *Les Letters* N° 29 (1962). Acompañan esta publicación tres obras de la poeta visual italiana Mirella Bentivoglio, junto a “Composición poema matemático”, de Vigo y poemas de Jorge de Lujan Gutiérrez, Carlos Raúl Guinzburg y Luis Pazos.



Figura 2.



Figura 3.

Figura 2. Tapa “Garnier” (Reescritura de Vigo, 1967). Archivo CAEV.
Figura 3. “Manifiesto para una nueva poesía Visual y Fónica”. (Garnier, 1967, en *Diagonal Cero* N° 23).

El género manifiesto, explotado por las vanguardias históricas y retomado por Garnier, destaca la existencia de un “nosotros”; junto al intento por asir determinados valores como definir y actuar conforme a una postura (Cippolini, 2003). El “Manifiesto para una nueva poesía visual y fónica” postula:

Las palabras deben ser vistas.
 La palabra es un elemento,
 La palabra es una materia,
 La palabra es un objeto.
 (Garnier, 1967, *Diagonal Cero* N° 26).

Si en los inicios de *Diagonal Cero*, Vigo publica aforismos de Picabia junto a las escrituras del grupo los Elefantes; con el correr del tiempo, encontramos una coherencia interna entre lo que se dice sobre la palabra, en tanto objeto, en términos de Garnier (1967) y las experiencias plásticas que circulan en la revista. Consideramos que el corrimiento en el perfil de la revista se corresponde, en gran parte, con las transformaciones en las lecturas que consume su editor plasmadas en los libros de reescrituras. De cualquier forma, no se eliminan los antecedentes de las vanguardias históricas, éstas se integran en la narración de un origen. La publicación *Diagonal Cero* vinculada a los libros de reescrituras permite un acercamiento a las modificaciones tanto materiales como teóricas que operan en la temporalidad publicación.

Por último reflexionaremos sobre el lugar del lector en *Diagonal Cero* como modo de establecer una diferenciación con las publicaciones contemporáneas platenses: “La poesía visual y la poesía fónica cambian la destinación del lector. Este hasta entonces era preciso. El poema se cerraba sobre él. La poesía nueva exige su colaboración” (Garnier, 1967, *Diagonal Cero* N° 23). El tiempo de lectura que ensaya esta revista discute con el formato de revista tradicional puesto que su manipulación implica otro cuerpo y otras claves de leer, respecto de la estructura analítico-discursiva del poema tradicional, aquella estética de la observación de la que hablaba Vigo (1967). En este sentido, los libros de reescrituras no son solo un ejercicio de transcripción de textos escritos en el pasado hacia el presente sino experiencia de diseño de la palabra hacia el futuro.

Nos detendremos a continuación en las decisiones de montaje, en tanto manifestación de temporalidades (Didi-Huberman 2015), de la Exposición Internacional de Novísima Poesía '69.

Exposición Internacional de Novísima Poesía '69

La poesía neo concreta brasileña ingresa a *Diagonal Cero*, a partir del N° 22 (1967) donde Vigo traduce y publica “Poesía Concreta Brasileira” de Haroldo de Campos y el poema concreto de Augusto de Campos “Sem un numero”. Así mismo, en el N° 26 (1968) encontramos de Decio Pignatari, “Hombre” y el poema de Alvaro de Sá “Poema de 12x9”. Haroldo De Campos, sugiere a Jorge Romero Brest la coordinación de esta muestra a cargo de Edgardo Antonio Vigo. En la epístola, De Campos señala:

En Argentina, el coordinador de la muestra podría ser Edgardo Antonio Vigo, coordinador de *Diagonal Cero* que está ya en contacto con los poetas visuales de todo el mundo y empieza a introducir el movimiento en la Argentina (Carta de Haroldo De Campos a Romero Brest, 1967, Archivo Di Tella).

La exposición reunió más de 150 obras realizadas por 132 artistas de 15 países y tuvo lugar entre el 18 de marzo y el 13 de abril de 1969, en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. El montaje fue diseñado en tres secciones, tal como quedó de manifiesto en el catálogo de la exposición. En la primera se mostraron revistas, catálogos y libros-objeto; en la segunda sección, poesía visual impresa y objetos; y la tercera, audiciones de poesía fónica. Las operaciones de montaje que Vigo organiza no son ajenas a sus preocupaciones por la materialidad de la palabra y la participación del espectador. Los cambios en sus postulados teóricos —plasmado en los libros de reescrituras y en *Diagonal Cero*—, se materializa en esta muestra como un alejamiento de los modos de disposición, respecto a las temporalidades que implica una exhibición tradicional.

Primera Sección: Orientado a ofrecer un panorama general de los estudios y experiencias sobre poesía visual en libros, catálogos y revistas. Las consideraciones teóricas que hemos relevado en el manifiesto de Garnier (1967), vuelven a resonar en las reflexiones sobre la muestra puesto que en la Exposición de Novísima Poesía '69 este argumento se exponen y se leen. Los cruces temporales y genealogías que inventa esta exposición se presentan, por ejemplo, en la sección de libros argentinos, donde conviven de Oliverio Girondo: “Veinte Poemas para ser leídos en el tranvía” (1922) “Calcomanías” (1925) y “Espantapájaros” (1932), junto a creaciones de los platenses Lujan Gutiérrez, Pazos, Vigo y Ginzburg. Sin embargo no aparecen, por ejemplo, las grafías plastiútiles de Xul Solar.

El corrimiento que produce la operación de este evidenciar la teoría para ofrecer al espectador/lector herramientas de lectura y genealogías temporales es una forma de incluirlo, informarlo y formarlo en estas prácticas experimentales. Si en el manifiesto de Garnier (1967), se indicaba que la poesía nueva exige la colaboración del espectador, Vigo sugiere que el artista debe propiciar espacios e instrumentos para esas lecturas, con el fin de que sean “programadores” (Vigo, 1969, p. 8); pero no solo eso, deben ser re-creadores atentos a la estética de la participación (*Diagonal Cero* N° 23, 1967).

Libros



Figura 4.

Catálogos



Figura 5.

Revistas



Figura 6.



Figura 7.

Figura 4. “Antología Noingrandes” (Grupo Noingrandes, 1962). **Figura 5.** “Typoems” (Hansjörg Mayer, 1965). **Figura 6.** “Invenção” (s/r, 1962). **Figura 7.** “Los huevos del Plata” (s/r, 1966).

Vigo realiza fichas mecanografiadas de más de doscientos ejemplares entre libros, catálogos y revistas. En el Catálogo de la muestra se explicita:

Cada volumen es acompañado por una ficha bibliográfica conteniendo datos editoriales, pequeño comentario de las características fundamentales de la publicación, artículos que se incluyen en el texto y lista de las reproducciones de los artistas incluidos (Vigo, 1969, p. 10).

En la década del '60, estas fichas servirían para el reconocimiento y control de cada ejemplar. La breve descripción y diseño de estas tarjetas pueden vincularse con la práctica de reescritura que abordamos en el apartado anterior. En ellas Vigo describe y diseña el contenido de ese libro/revista o catálogo, respetando sus datos de edición pero evocándolo de manera personal, en una suerte de reescritura. En la actualidad, la versión digital de las mismas, las transforma en piezas de un rompecabezas que convergen en un tiempo presente entrecruzando el pasado, en tanto material creado para ser expuesto, y futuro como documentación a intervenir. Si, como señala Boris Groys (2014), cada acto de documentación y archivo supone un criterio de ordenamiento en relación al contenido, en este caso la diferencia entre aquel fichaje y el actual no solo radica en las tecnologías, allá la máquina de escribir y el soporte papel y aquí la web, sino también en las categorías de ordenamiento temporal y sus implicancias.



Figura 8. Fichas elaboradas por E. A. Vigo.

Segunda Sección: Referida a poesía visual impresa y objetos. Vigo confeccionó soportes rígidos de 35 x 50 con cuatro ojales en las esquinas para exponer las obras y unificar el formato de los afiches. La digitalización y conservación de estos materiales resulta dificultosa y a casi 60 años de la exposición, por las huellas que representan el paso del tiempo en el tipo de pegamento utilizado, la decoloración y los daños en el papel. Junto al equipo del Centro de Arte Experimental Vigo, hemos decidido realizar fichas digitales por países donde ordenamos el material perteneciente a los autores respetando el ordenamiento que Vigo le otorga en el catálogo de la muestra. Muchos de los poetas visuales que exponen en esta sección han transitado por las páginas de *Diagonal Cero*, como los casos de: Mirella Bentivoglio (1968), Timm Ulrich (1968), Eugen Gomringer (1968), Luigi Ferro (1968), entre otros. Este hecho da cuenta de los diálogos y proyecciones temporales que se presentan entre la publicación y la muestra.

Se conservan fotografías de esta sección de la muestra en general y de las intervenciones tri-dimensionales –sobre las cuales Vigo reflexionara en su ensayo “De la Poesía/ Proceso a la poesía para i/o a realizar” (1969)–, pero no las obras originales de la exposición.

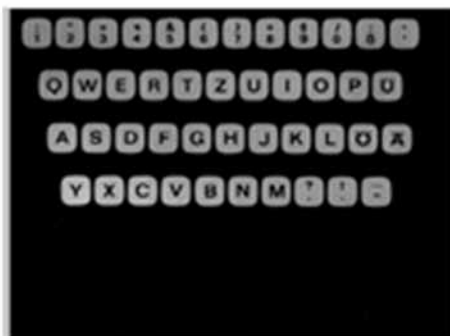


Figura 9. S/t (Timm Ulrich, 1969).

Tercera Sección: Dedicada a la poesía fonética. En el texto que antecede al programa de la Exposición Internacional de Novísima Poesía '69, “A manera de introducción a los Poemas Sessions” dice:

El panorama comprende desde los históricos poemas fónicos, provenientes de las composiciones tipo collage y de carácter visual (...). Hasta el aprovechamiento de las reverberaciones, ecos, superposiciones de texto y voces, destrucción del registro natural por medios electrónicos, pasando por la poesía líquida, también escucharán los poemas pornográficos de John Giorgio quien ironiza al decirlos el tono de la oración colectiva en templo religioso (E. A. Vigo, en “A manera de introducción a los Poemas Sessions”, s/f, Colección Archivo Di Tella).

En esta genealogía, también dialogan vanguardias históricas y obras de su contemporaneidad. Resulta interesante que, en la carta enviada por Haroldo De Campos a Romero Brest, se indican como referentes para la exposición, poetas del campo de las experiencias visuales como Mathias Goeritz, Jasja Reichardt, Max Bense, y el Grupo Noigandres, sin hacer mención a la posible inclusión de poetas fónicos. Vigo incluye en la muestra a Raul Housmann con “Cinco poemas dadaístas”, a Henri Chopin con “Audiopoema”, Bob Cobbing y Dick Higgins con “Alienación”, entre otros. En relación con la circulación de estas creaciones y el modo en que llegan a Vigo, se especifica en el programa de los Poema Session que fueron extraídos de la revista *Disco OU*, de H. Chopin, también presente en la biblioteca de Vigo.

En el desarrollo de las tres secciones que compusieron la Exposición Internacional de Novísima Poesía, hemos relevado el peso que adquiere la experimentación con el lenguaje a partir de decisiones sobre un espacio/tiempo, las maneras en que *Diagonal Cero*, como plataforma de poesía experimental, es un antecedente para el análisis del montaje de la misma.

Las obras seleccionadas representan un acercamiento al público argentino de expresiones poco reconocidas dentro del ámbito artístico por su carácter liminar. Este carácter liminar, tensión que Vigo capitaliza, contempla la posibilidad de temporalidades de lectura y genealogías. Sobre la primera, el antecedente corresponde a *Diagonal Cero* donde el espectador es un hacedor del desmembramiento de la lectura; lo mismo ocurre con las decisiones de montaje para la Exposición Internacional de Novísima Poesía '69, el contacto directo del espectador con la materialidad y recorrido en los formatos es una manera de mostrar las aberturas que agitan tanto lecturas como sentidos. Respecto de las genealogías, se visibiliza en la muestra la herencia de las vanguardias históricas en los cruces temporales que inventa la Exposición Internacional de Novísima Poesía: *Martinferismo* y *Diagonal Cero*, históricos poemas fónicos tipo collage y destrucción del registro natural por medios electrónicos.

El lugar preminente que ocupan las revistas y publicaciones con las que Vigo toma contacto, vuelven a ser el punto de inflexión en relación a las modificaciones que propone respecto del montaje como clave del tiempo. El viraje en las referencias teóricas plasmado en la publicación, gracias al trabajo con las reescrituras y la búsqueda de referentes teóricos, se materializa en la Exposición Internacional de Novísima Poesía como un alejamiento de los modos de presentación respecto de la exposición tradicional.

Consideraciones finales

En el recorrido propuesto para analizar el montaje como clave del tiempo en *Diagonal Cero* para observar el campo discursivo en el cuál se inserta esta publicación mediante los diálogos y tensiones que Vigo establece con las revistas de su contemporaneidad y antecedentes sobre los que se asientan los marcos históricos que propone. Analizamos también el modo en que la materialidad de *Diagonal Cero* ensaya cruces temporales, a través del procedimiento de montaje.

Interesó indagar la acción del tiempo en dos de las reescrituras que Vigo decidió publicar, considerando que ambas son hitos en la modificación del perfil editorial. Aquí intentamos dar cuenta de los cruces temporales mediante dos reescrituras que el artista selecciona para su difusión en la revista y la importancia que cobra este material teórico en su producción. Hicimos referencia a la transformación que opera en la producción de Vigo el viraje en sus lecturas, vinculadas con textos y obras publicadas nacionales y extranjeras.

Finalmente trabajamos con los elementos que compusieron la muestra organizada por el artista en el Instituto Di Tella, los cruces entre *Diagonal Cero* y la poesía brasileña, así como las secciones en las que se organizó. La acción del tiempo aquí abordada desde el montaje, en relación a los modos de lectura, las genealogías y el aporte de los materiales teóricos.

En la actualidad, el objetivo de reconstruir la Exposición Internacional de Novísima Poesía '69 es doble: por un lado pretende lograr una facilidad para que investigadores interesados en el tema puedan acceder a este material desde el sitio web del Centro de Arte Experimental Vigo y por otro, para garantizar su conservación. Esta acción se constituye como un desafío respecto del ordenamiento y la decisión sobre categorías para su digitalización como también, sobre el flujo del tiempo que esta experiencia y la de los potenciales lectores conlleva.

Notas

1. Remitimos a la Tesis Doctoral de Berenice Gustavino (2014): *La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana*. FBA, UNLP.
2. Dentro de la publicación, el autor no es el único referente teórico de la poesía experimental. Figuran textos de Julien Blaine (DC N° 21, 1967), Jean F. Bory (DC N° 21, 1921), Henri Chopin (DC N° 24, 1928), Mike Weaver (DC N° 22, 1967).
3. En la biblioteca personal de Haroldo de Campos constan las siguientes publicaciones de E. A. Vigo: Vigo, Edgardo Antonio. "Edgardo Antonio Vigo Y Sus Cosas". São Paulo, 1996. /Vigo, Edgardo Antonio. "Poème Mathématique Baroque". Paris, Contexte. (1967) /Diagonal Cero. N° 1 Al 4. La Plata, Buenos Aires, 1962. /Catálogo Movimiento Diagonal Cero. La Plata, Buenos Aires, 1967.
4. Se agradece el material facilitado por la Biblioteca Di Tella para la realización de esta publicación.
5. Dicha documentación puede verse en: www.caev.com
6. El Centro de Arte Experimental Edgardo Antonio Vigo, dirigido por Ana Maria Gualtieri y Mariana Santamaría, tiene como propósito, entre otros, la custodia, exposición y organización en archivos de los documentos del artista.

Referencia Bibliográfica

- Barisone, O. (2012). *Vigo y la Expo Internacional Novísima Poesía/69 (CAV-ITDT, 1969) como materialización del intercambio. Posibilidades del concretismo*. Actas VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata.
- Bugnone, A. (2014). *La revista Hexágono '71: 1971-1975* La Plata, Buenos Aires, Argentina. Biblioteca Orbis Tertius. Universidad Nacional de La Plata; Centro de Arte Experimental Vigo.
- Bürguer, P. [1987] (2010). *Teoría de la Vanguardia*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Las Cuarenta.
- Cipollini R. (2003). *Manifiestos Argentinos*. Buenos Aires, Argentina. Ed: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid. Ed. Machado Libros.
- Didi-Huberman G. (2015). *Ante el Tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina. Ed: Adriana Hidalgo.
- Groys, B. (2014). *Volverse Público*. Buenos Aires. Ed. Caja Negra.
- Gustavino, B. (2012). *Relevamiento de Libros artesanales de Vigo*. Manuscrito que forma parte del Centro de Arte Experimental Vigo y que aún no ha sido publicado.
- Pérez, Balbi M. (2008). *Movimiento Diagonal Cero: Poesía Experimental Desde La Plata (1966-1969)* Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46011>.
- Lafleur H., Provenzano S. y Alonso F. (1968). *Las revistas literarias argentinas*. Buenos Aires, Argentina. Centro Editor de America Latina. Vigo E. A. *Diagonal Cero* (1962- 1968). Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

Archivos consultados

Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.
Archivo Instituto Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

Résumé : Il s'agira dans cet article de se pencher sur la temporalité à l'œuvre dans la publication *Diagonal Cero* (1962-1969) éditée par l'artiste platense Edgardo Antonio Vigo. Nous travaillerons avec le concept de montage comme clé pour aborder cette temporalité, à la fois dans la publication de *Diagonal Cero* et dans les livres de réécriture de l'artiste. Nous examinerons la projection de *Diagonal Cero* à l'Exposición Internacional de Novísima Poesía (l'Exposition Internationale de la Nouvelle Poésie), par le prisme de son montage. Ces descriptions nous permettront de considérer les productions comme partie prenante d'une conception du temps, intégrant la matérialité de la publication et l'esthétique de la participation.

Mots-Clé : Edgardo Antonio Vigo - *Diagonal Cero* - Poésie Visuelle - Temporalité.

Abstract: We propose to reflect on the temporality in *Diagonal Cero* publication (1962 to 1969), edited by the platense artist Edgardo Antonio Vigo. Work with the concept of montage as a key to temporality, both in terms of *Diagonal Cero* publication and in the artist's rewriting books. We propose to examine the projection of *Diagonal Cero* in the *Exposición Internacional de Novísima Poesía*, making reference to the assembly of the same. From these descriptions, we take the productions as part of a conception about time that includes the materiality of the publication and the aesthetics of participation.

Keywords: Edgardo Antonio Vigo - *Diagonal Cero* - Visual Poetry - Temporalities.

Resumo: Propomos refletir sobre a temporalidade na publicação *Diagonal Cero* (1962-1969), o editor foi o artista platense Edgardo Antonio Vigo. Trabalharemos com o conceito de montagem como uma chave para a temporalidade, tanto em termos da publicação *Diagonal Cero* quanto nos livros de reescrita do artista. Propomos examinar a projeção da *Diagonal Cero* na *Exposição Internacional de Novísima Poesía*, fazendo referência à montagem do mesmo. A partir dessas descrições, tomamos as produções como parte de uma concepção sobre o tempo que inclui a materialidade da publicação e a estética da participação.

Palavras chave: Edgardo Antonio Vigo - *Diagonal Cero* - Poesia Visual - Temporalidades.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Vers une taxonomie de la mémoire. Pratiques artistiques colombiennes sur la reconstitution de faits historiques

Virginia de la Cruz Lichet *

Résumé : En raison du *Bogotazo* (1948), l'histoire de la Colombie se résume à l'histoire d'un conflit armé où la violence devient la toile de fond. Dans ce contexte, les traumatismes de la société forment une sorte de mémoire collective qui configure une nouvelle cartographie de la douleur. En réponse à cela, les artistes colombiens parlent de l'Art comme d'un langage à contre-courant, cherchant à créer un espace de réflexion pour la réparation. De nombreuses pratiques artistiques, souvent des installations multimédia, leur permettent d'entrecroiser différents temps. Ces œuvres environnantes créent alors un discours contre-hégémonique, soit un acte de résistance face à la réalité de ce contexte.

Mots clés : Histoire - Temps - Mémoire - Installations multimédia - Colombie.

[Résumés en espagnol, anglais et portugais sur les pages 65-66]

(*) Docteur en Histoire de l'Art, Université Complutense de Madrid, 2010. Professeur-chercheur d'Histoire de l'art en Licence d'Arts Plastiques et de Design, UFV, Madrid 2010/2015- et au département d'espagnol et LEA, Université Rennes 2, France, 2016-2018. Sous-directrice de la Galerie Rafael Pérez Hernando, Madrid, 2008/2011. Elle réalise actuellement sa deuxième thèse de doctorat intitulée "Mémoire et identité : construction, reconstruction à travers l'art contemporain colombien, des années 1960 à nos jours" à l'Université Rennes 2. Depuis 2003 elle a été membre de différents projets de recherche et a réalisé des séjours de recherche à l'étranger. Elle est aujourd'hui également commissaire d'exposition et critique d'art. (Voir CV en espagnol sur p. 65)

Introduction

En raison du *Bogotazo* (1948), l'histoire de la Colombie se résume à l'histoire d'un conflit armé où la violence devient la toile de fond. Dans ce contexte, les traumatismes de la société apparaissent comme une sorte de mémoire collective qui configure une nouvelle cartographie de la douleur. En réponse à cela, les artistes parlent de l'Art comme d'un langage à contre-courant, cherchant à créer un espace pour la réparation qui permet la réflexion ; des faits qui, par ailleurs, doivent être reconstitués car l'Histoire doit être réécrite. Dans cette démarche d'exploration et de taxonomie des différents récits, de sélection des faits historiques qui sont partie intégrante de l'histoire de la Colombie et qui rendent

mémoire aux victimes, les artistes utilisent un processus archéologique de récupération du temps et des narrations pour reconstituer les faits. De nombreuses pratiques artistiques, souvent des installations multimédia, s'appliquent à entrecroiser différents temps. Ces œuvres environnantes construisent un discours contre-hégémonique qui se présente comme un acte de résistance face à la réalité de ce contexte et permettent d'élaborer de nouvelles temporalités convergentes. Les artistes réécrivent ainsi cette *autre* histoire, amenant le passé au présent pour pouvoir l'interpréter à nouveau.

Pour cela, les faits opèrent comme des indices qui prennent tout leur sens dans un récit chronologique d'événements passés. Dès lors, les artistes deviennent un outil sociologique et historique puisqu'à travers leurs œuvres, ce sont finalement de nouvelles histoires des souffrances vécues que nous pouvons nous représenter. La Colombie, en situation de crise depuis plus de soixante ans, se trouve aujourd'hui dans une période d'incertitude en raison de la signature d'un traité de paix qui a mis plus de quatre ans à être rédigé à La Havane (Cuba) et qui n'a pas été validé par les Colombiens lors du référendum du 2 octobre 2016. Or pour retrouver la paix, il semble nécessaire de récupérer cette histoire afin de revoir la manière dont elle a été écrite à partir d'un discours hégémonique. Dès lors, la Colombie se présente sous un angle beaucoup plus complexe, prise en étau dans une violence qui n'est pas simple à définir et qui ne peut être réduite à une seule modalité ou à un terme trop général. La violence en Colombie se présente ainsi sous une forme stratigraphique, provenant de différents groupes en conflit : les militaires, les paramilitaires, les *guerrilleros*, les trafiquants de drogue et, à leurs côtés, la population civile souvent définie comme "victime" de ces conflits. Depuis les années 1990, le nombre de victimes s'accroît et dépasse celui des morts par conflits de guerre. C'est ainsi que cette réalité colombienne a été nommée "la sale guerre" ou encore "la guerre contre la société¹", faisant allusion à une crise humanitaire réelle. (Ruiz Guerra, 2005)

Stratégie n° 1 : L'évidence du crime et la reconstitution des faits

Dans un pays ayant vécu un état de violence quasi permanent depuis plus de soixante-dix ans, les artistes se sont appliqués à dénoncer les ravages des crimes. Cette violence faisant partie intégrante du quotidien, la société a développé une grande capacité de résistance à son égard, tel que l'indique le rapport *Basta ya*². Si l'année 1948³ est considérée par tous comme le début de cette ère à la suite de l'assassinat de Jorge Eliécer Gaitán et la révolte consécutive de *El Bogotazo*, cette période est plus qu'une simple confrontation entre les Libéraux et les Conservateurs, connue depuis la fin du XIX^e siècle. Une des pratiques les plus répandues dans l'expression de cette violence et des crimes commis est la "figure du disparu". Le *Registro Único de Víctimas* [Registre Unique de Victimes] (RUV) de la *Unidad de Atención y Reparación Integral a las Víctimas* [Unité de service et de réparation aux victimes] a indiqué en 2013 que le nombre officiel de civils morts à cause du conflit depuis 1985 était de 166069. Il faut cependant ajouter à ce chiffre les 11 238 victimes entre 1958 et 1985 et les 40 787 combattants morts sur le terrain. En conséquence, nous pouvons dire que le conflit armé a fait plus de 220 000 morts recensés, dont 81,5% de civils et 18,5 % de combattants. (GMH, 2013, p. 32) Malheureusement ces chiffres officiels ne sont pas

réels. Beaucoup de ces assassinats n'ont pas encore été révélés par leurs auteurs et le chiffre des portés disparus, présumés morts, n'est pas comptabilisé. Par ailleurs, une autre réalité indéniable a changé la physionomie du territoire colombien : les "déplacés", près de 6 millions de personnes (GMH, 2013, p. 34). À cela il faut inclure en tant que victimes de guerre les personnes ayant subi des violences sexuelles, des tortures, les séquestrés, etc. (Sofsky, 1996, pp. 155-170). Le *Registro Nacional de Desaparecidos* [Registre National des Disparus] a chiffré en novembre 2011 à 50 891 le nombre de disparitions, parmi lesquelles plus d'un tiers de disparitions forcées. Cette ampleur ne peut être comprise lorsque nous constatons que ce chiffre dépasse amplement celui enregistré durant les dictatures militaires dans d'autres pays d'Amérique Latine comme par exemple les 485 disparitions forcées du Paraguay entre 1958 et 1988, les 979 du Chili entre 1973 et 1990 ou encore les 9 000 en Argentine entre 1976 et 1983 (GMH, 2013, pp. 30-110).

Il faut préciser que le statut de "disparu forcé" (*desaparición forzada*) est défini par le GMH (2013) comme toute personne qui a été privée de liberté et qui est portée disparue. Il ne s'agit pas d'un kidnapping puisque l'assaillant ne demande aucune rançon et ne se met pas en contact avec la famille. Cette modalité de violence est la plus difficile à mesurer par son invisibilité dans les médias, peu reconnue par les autorités compétentes, car il y a une intention claire de rendre invisible les faits par les acteurs armés: "l'on savait que lorsque quelqu'un disparaissait, toute la famille mourait à petit feu" (p. 57), déclare une femme en 2010 à San Carlos, Antioquia. La dissimulation de ce crime et sa reconnaissance presque inexistante s'explique par trois éléments : la confusion de ce délit avec l'homicide ou l'enlèvement ; la minimisation de son impact face à la nature spectaculaire et la grande visibilité d'autres crimes comme les massacres ou les actions de guerre; la difficulté ou l'impossibilité de dénoncer les faits en raison des pressions subies par les responsables de ces crimes. La disparition forcée devient, dès lors, un crime contre l'humanité selon le Droit International et a été la pratique de violence la plus fréquente lorsque l'on optait pour une stratégie d'invisibilité et consistant à semer la terreur (GMH, 2013, p. 58).

Pour cela, l'usage des fosses communes et des disparitions dans les fleuves n'était qu'une stratégie pour faire disparaître les corps. Entre 2005 –date de la Loi *Justicia y Paz* [Justice et Paix]– et 2012, 4809 cadavres ont été retrouvés, exhumés de fosses communes, et ce n'est que la partie apparente de l'iceberg, explique-t-on dans le rapport (GMH, 2013, p. 247). Ces données peuvent rendre compte de l'ampleur de la tragédie vécue et du rôle des artistes lorsqu'ils affrontent ce sujet. C'est donc dans ce contexte que certaines œuvres prennent tout leur sens, comme *Levantamientos* [Levée du corps] (1987), où Óscar Muñoz accroche au mur deux dessins sur papier de 140 x 140 cm, obtenus par des frottages de carrelage à l'aide de graphite (Garzón, 2005, p. 57). La technique d'accrochage est sans doute ce qui met le plus en évidence cette idée d'une représentation de la scène du crime. Le support n'est pas encadré, et le papier, partiellement fixé au mur, retombe sur lui-même se décrochant, comme les affiches dans les rues lorsqu'elles commencent à se décoller et laissent voir leur verso. Dans cet accrochage, contrairement aux habitudes, la diagonale l'emporte sur les lignes orthogonales. À ce sujet, le titre de l'œuvre est révélateur : *Levantamiento* peut être traduit par "soulèvement" ou par "levée", et il peut en ce sens être associé à la levée du corps, du cadavre. Nous sommes face à la scène de crime. L'œuvre accrochée au mur présente une image d'un sol de carrelage avec ce qui est supposé être un corps recouvert d'une

toile blanche. Cependant, la perspective est ici basculée, voire même décalée dans l'espace. Le titre peut également faire référence au soulèvement, c'est-à-dire à l'idée de déplacement et de rébellion. On déterre le mort, le cadavre ressurgit, menaçant le spectateur "d'un regard qui fait vaciller l'ordre arbitraire des valeurs et plus profondément l'ordonnement symbolique de la représentation" (Baudry, 1998, pp. 253-266). Cette série s'insère parfaitement dans une réflexion menée par Óscar Muñoz durant cette période, comme avec *Tiznados* [Noircis] (1990), en référence à des corps marqués par la mort. Son point de départ était des photographies qu'il avait collectées durant plusieurs années et qu'il transposa sur bois à l'aide de plâtre, de charbon et de papier. L'artiste explique :

Cette série représentait des corps très abstraits, des cadavres photographiés avec le flash. On voyait des images très illuminées car la lumière sans pitié dévoilait tout. Ce qui m'intéressait n'était pas d'apporter un témoignage du crime, mais de me rapprocher des derniers résidus qui restent sur la scène, en tant que vestiges. C'est là que l'on remarque quelques dernières fissures, des accidents, des traces, comme le dernier bastion où la poussière est piégée (Garzón, 2005, p. 57).

Dès lors, la scène du crime, devient également la scène de la remémoration des faits. Dans l'ouvrage *Écorces* de Georges Didi-Huberman –un photo-essai qui se présente comme une poétique de l'oubli et de l'acte de faire mémoire– la trace devient l'évidence du crime, en tant que trace de l'inhumanité. À ses yeux, l'inhumanité réside dans un excès de barbarie qui, ne l'oublions pas, se réfère à un manque de civilisation, mais surtout à un acte cruel. La visite de Georges Didi-Huberman (2011) à Auschwitz-Birkenau met en évidence une réalité historique dont la trace semble disparaître peu à peu et qu'il importe de conserver afin de faire une archéologie de la barbarie et de la violence. Résumant son projet, il écrit :

C'est la tentative d'interroger quelques lambeaux du présent qu'il fallait photographier pour voir ce qui se trouvait sous les yeux, ce qui survit dans la mémoire, mais aussi quelque chose que met en œuvre le désir, le désir de n'en pas rester au deuil accablé du lieu. C'est un moment d'archéologie personnelle, une archéologie du présent pour faire lever la nécessité interne de cette déambulation. C'est un geste pour retourner sur les lieux du crématoire V où furent prises, par les membres du *Sonderkommando* en août 1944, quatre photographies encore discutées aujourd'hui. C'est la nécessité d'écrire –donc de réinterroger encore– chacune de ces fragiles décisions de regard (quatrième de couverture).

Se sentant comme un élément de cette histoire, sans l'avoir vécu personnellement, Didi-Huberman fait partie de la génération de la post-mémoire, celle qui n'a pas vécu le traumatisme mais en a hérité (Hirsch, 2012). Ce n'est que cette seconde génération qui va permettre de reconstruire le récit, la mémoire et l'histoire. Comme le déclare Ernst van Alphen, la mémoire est dans un premier temps intrinsèquement indicielle, pour qu'il y ait finalement une construction (Hirsch, 2008, pp. 107-109). Il est donc nécessaire de s'arrêter

sur les détails –en tant que traces– de la petite histoire pour ainsi pouvoir se remémorer la grande Histoire :

J'ai posé trois petits bouts d'écorce sur une feuille de papier. J'ai regardé. J'ai regardé en pensant que regarder m'aiderait peut-être à lire quelque chose qui n'a jamais été écrit. J'ai regardé les trois petits lambeaux d'écorce comme les trois lettres d'une écriture d'avant tout alphabet. Ou, peut-être comme le début d'une lettre à écrire, mais à qui ? [...] Ce sont trois lambeaux arrachés à un arbre, il y a quelques semaines en Pologne. Trois lambeaux de temps. Mon temps lui-même en ses lambeaux : un morceau de mémoire, cette chose non écrite que je tente de lire, un morceau de présent, là, sous mes yeux, sur la blanche page; un morceau de désir, la lettre à écrire, mais à [...] Que pensera mon enfant lorsqu'il tombera, moi mort, sur ces résidus ? (Didi-Huberman, 2011, pp. 9-10)

Il faut donc partir des faits. Dans *Atrabiliarios* (1992-1993), l'artiste Doris Salcedo part de l'identification des corps des fosses communes grâce à leurs vêtements et, plus particulièrement, à leurs chaussures –paires ou dépareillées, d'homme et de femme– ; métaphore cette fois des différentes tentatives d'identification des corps retrouvés au début des années 1990 (Pricenthal, 2000, p. 49). Elle réalise une œuvre qui s'incruste littéralement dans le mur de la salle d'exposition, simulant des niches funéraires comme s'il s'agissait d'une mise en vitrine. Ces niches sont creusées dans le mur et recouvertes d'une fine pellicule –de peau d'animal– cousue avec du fil chirurgical, évoquant ainsi les points de suture d'une autopsie. Cette métaphore de la scène du crime, cette recherche des indices afin de les rendre enfin visibles, répond presque à un processus archéologique de collecte, de taxonomie et d'exposition.

La stratégie pour rompre avec l'anonymat des disparus employée par Doris Salcedo dans *Atrabiliarios* est très efficace. Cette représentation métonymique du corps crée une émotion intense chez le spectateur –identifiée comme de la compassion par Daniel Jerónimo Tobón Giraldo (2014, pp. 120-128)–, qui non seulement est renvoyé à la scène du crime, donc à l'acte violent, mais est également confronté au moment de la récupération des corps (Merewether, 1998, p. 19). L'artiste présente chaque chaussure sous un voile qui à la fois est translucide et empêche de distinguer son contenu, métaphore de cette difficulté d'identification des corps. La présentation de ces chaussures usées, parfois dépareillées, nous indique que l'artiste veut insister sur ces fragments d'identités qui se présentent à nous souillées, torturées, désincarnées, où ce qui reste n'est qu'une trace contaminée et qui vraisemblablement révèle la présence de corps maltraités. Elle nous montre ainsi les effets de la guerre, comme le faisait Goya dans ses *Desastres de la Guerra*. Nous ne sommes pas face à une représentation de la violence en soi, mais face à une proposition provocante mettant en présence l'acceptation de la mort, presque en tant que rédemption, comme le décrit Ivonne Pini (2001, pp. 132-133), et le rôle souvent passif des espaces consacrés à l'art –galeries et musées– limités à devenir des dépôts de l'oubli, car l'horreur n'est pas seulement dans l'acte violent mais aussi dans celui de son oubli. Doris Salcedo a été particulièrement explicite sur le sens de cette œuvre :

Atrabiliarios est basé sur l'expérience de personnes qui ont disparu. Lorsqu'une personne chère disparaît, chaque chose s'imprègne de la présence de cette personne. Chaque objet, mais également chaque espace, est un souvenir de son absence, comme si l'absence était plus forte que la présence. Aucun espace n'est épargné, et il n'y a pas une seule partie de la vie de chacun qui n'ait été corrompue par la tristesse (Basualdo, 2000, p. 16).

Ainsi, devant ces récits mis sous silence, l'objet se fait présent, en tant que témoignage, comme un processus de conservation d'histoires qui n'ont jamais été racontées. La trace devient alors l'objet de ressouvenance⁵. Doris Salcedo représente les traces de cette violence à travers des installations qui sont exposées en tant que simulacres de caveaux, en tant que traces de l'individu absent, assassiné ou disparu, qui sait ? Comme le souligne Mary Ann Doane (2000) "les indices font toujours référence à des unités singulières, individus ou événements uniques" (p. 100). Dans les deux cas, nous sommes dans un processus de lecture stratigraphique. La douleur est proportionnelle à la somme de violences subies et son émergence est une menace redoutable pour le sentiment d'identité (Le Breton, 2006, p. 25). Sous cet aspect morbide des corps retrouvés, il y a la présence de maltraitance du corps récupéré par la société. Un corps révélant les indices de la torture, qui fait surface, se laissant enfin voir. Le travail de Juan Manuel Echavarría, dans *Retratos* (1996) et *Corte de florero* (1997), révèle la présence de cette violence mais d'une manière assez subtile.

Je pense que lorsque j'étais enfant, les années 1950, est une période qui s'appelle la "Violencia" en Colombie... Et moi je me souviens que chez moi il n'y avait pas de télévision à l'époque et [...] mon premier contact avec la violence a été par la radio. Et on parlait des entailles qui étaient faites aux cadavres, *corte de corbata*, *corte de franela* [entaille de cravate, entaille de flanelle], et moi je savais que mes parents parlaient de ces entailles et de la brutalité de la violence [...] et cela m'a marqué [...]. Je crois que j'avais besoin d'arriver inconsciemment à cela. Je ne sais pas d'où m'est venue l'idée de travailler avec des ossements humains [...] Et je ne sais pas d'où m'est venue l'idée de présenter des fleurs avec des ossements humains [...]⁶.

Si dans *Retratos* nous retrouvons des photographies de mannequins avec le crâne cassé, comme l'artiste les avait vus dans les magasins colombiens, dans *Corte de florero* nous sommes face à une réalité reconstruite. Dans cette dernière, l'artiste présente des coupes d'ossements humains sous l'aspect de planches botaniques reproduisant des plantes dessinées pour l'étude scientifique. Une transformation de l'image des os en une représentation autrement plus esthétique, est présentée au spectateur sous cette apparence de composition florale. Cette transposition de l'image crue de la mort, camouflée par une représentation qui montre sans montrer la réalité colombienne, devient la stratégie artistique choisie pour rendre hommage aux centaines de corps maltraités dans le passé, ayant perdu tout signe d'identité, dans le but de retrouver une représentation "belle" des restes et leurs redonner un nouveau corps métaphorique et esthétique. Le titre fait à nouveau référence à la période de violence qui allait de 1948 à 1964, période caractérisée par la pratique d'une

série de mutilations connues comme les *cortes* [découpes]. Ceux-ci consistaient en un démembrement du corps et en sa réorganisation conformément à des codes particuliers. Le *corte de florero* [découpe en forme de vase] visait à éliminer la tête de l'individu, puis à utiliser la cavité laissée par celle-ci comme l'ouverture d'un vase où étaient insérés les bras et les jambes de la victime en guise de bouquet (Tiscornia, 1998, p. 8). Juan Manuel Echavarría s'intéresse à ces images paradoxales qui fonctionnent comme des métaphores d'une violence anesthésiée. N'avons-nous pas l'habitude de nous anesthésier face à la douleur ? Les *cortes* sont des rituels, en tant qu'actes de transgression avec la mort, car le bourreau veut montrer son pouvoir absolu sur cette dernière.

Comme l'indique Ana Tiscornia (1998, p. 10), l'artiste cherche à traiter le thème de la violence et de sa complexité par un langage artistique et conceptuel. Ainsi, il réordonne ou reconstitue ces corps démembrés, leur donne une nouvelle forme et ce faisant, comme s'il s'agissait d'une malédiction, tente de conjurer le mauvais sort qui sévit sur la Colombie. L'assemblage des ossements humains selon un système de représentation évoquant les fleurs permet de fermer la boucle. Ce que les bourreaux ont pu altérer, l'artiste tente de le réparer, sans pour autant aspirer à retrouver le monde avant l'horreur. L'artiste sait qu'il ne peut effacer la trace de l'horreur, mais essaie de réparer –dans le sens de prendre soin, de soigner– une réalité ensanglantée par la terreur et les corps meurtris par cette violence. L'ironie de cette série se trouve dans la manière dont il associe la beauté de la flore colombienne et sa fragilité à la brutalité et l'horreur des assassinats, des massacres et des mutilations infligés aux corps, de façon littérale et métaphorique, car c'est à travers le corps social que l'image de la victime devient celle d'une réparation collective, accentuée par cet aspect esthétique que nous pouvons retrouver dans l'œuvre.

Il faut rappeler qu'une des expéditions les plus importantes du Royaume d'Espagne a eu lieu entre 1783 et 1808 : *la Real Expedición Botánica* de José Celestino Mutis au Royaume de Nouvelle Grenade. Cette expédition botanique a lieu à l'époque de l'Illustration où l'intérêt scientifique prend une place importante en Europe puis à une période historique qui marque également la fin de ce colonialisme. Mais comme l'affirme ironiquement l'artiste, le début de l'indépendance sera aussi le début d'un cycle vicieux de guerres qui persistent encore de nos jours en Colombie⁷ (Tiscornia, 1998, p. 10-11). Ces fleurs en os créant des espèces morbides et imaginaires⁸, s'accompagnent d'une légende avec les vrais noms en latin de la flore colombienne. Ainsi une taxonomie botanique s'établit parallèlement à la taxonomie des *cortes*, bien connue en Colombie. Cette analogie entre ces assemblages floraux et les planches botaniques du XVIII^e siècle, crée des images étranges dignes de figurer dans les Cabinets de Curiosités du XVI^e siècle et XVII^e siècle. À cela s'ajoute un glossaire d'adjectifs inventés par l'artiste accompagnant les noms réels des plantes colombiennes. L'élément textuel accentue cet aspect à la fois d'hybridité et de bizarrerie de l'œuvre, avec par exemple des noms comme : *Aloe Atrox*, *Anthurium Nefandum*, *Anthurium Putridum*, *Passiflora Sanguinea*, *Anthurium Mutilatum*, *Cattleya Afflicta*, *Orquis Lugubris*, etc.⁹ (Durán Gamba, 2008, p. 120). Ces 36 photographies et les 36 légendes descriptives, unissant beauté et horreur, douceur et sadisme, fragilité et brutalité. Mais le langage employé par Juan Manuel Echavarría, comme par tant d'autres artistes colombiens, est plus subtil, délicat même, bien que le résultat final reste dur dans ses propos, transparent dans la vérité qui est révélée. Il y a une certaine perversité visuelle dans ces œuvres.

Je crois que la beauté dans mon travail est un moyen, jamais une fin, car à ce moment là je tomberais dans le piège de l'art pour l'art. Je cherche la beauté pour accrocher le spectateur, pour qu'il se rapproche de l'œuvre et, qu'une fois placé face à elle, peut-être –et je l'espère– il puisse réfléchir. Plus spécialement avec une série comme *Corte de florero* où l'on voit des planches qui ressemblent à des dessins botaniques d'une grande beauté, elles attirent, mais ensuite, lorsque le spectateur découvre qu'il s'agit d'ossements humains, soudain à partir de ce moment les questions commencent à surgir (Herzog, 2004, p. 180).

Stratégie n° 2 : Le devoir de mémoire comme acte de résistance

Si la photographie a été à l'origine associée à l'idée d'une preuve de la réalité, un document considéré comme *vera icon* de la Modernité, elle a été peu à peu mise en examen à ce sujet. Pour reprendre les termes de Hans Belting (2007, p. 270), la photographie a été un jour une "marchandise de la réalité", et est donc devenue suspecte. Pour lui, il ne s'agit même pas d'un mécanisme qui capte la réalité mais d'un outil qui synchronise notre regard avec le monde. Ainsi la photographie serait plutôt le reflet de notre regard changeant face au monde et le regard porté vers nous-mêmes. En conséquence, l'image est un instrument de connexion, de synchronisation avec un fait du passé et donc avec le monde lui-même. Citant Charles S. Peirce, Rosalind Krauss (1990) affirme :

Si l'on peut peindre un tableau de mémoire ou grâce aux ressources de l'imagination, la photographie, en tant que trace photochimique, ne peut être menée à bien qu'en vertu d'un lien initial avec un référent matériel. C'est de cet axe physique, sur lequel se produit le procès de la référence, dont parle C. S. Peirce quand il se tourne vers la photographie comme vers un exemple de cette catégorie de signes qu'il nomme "indiciels". [...] Et Peirce donne à cette classe de signes le nom d'"indice" (p. 77).

Charles S. Peirce établit une taxonomie des signes¹⁰, entre les icônes qui maintiennent une relation de ressemblance avec le référent, les indices qui instaurent une certaine référence à partir de la trace, puis les symboles. Ces trois niveaux de référence peuvent être mis en relation avec la pensée de Georges Didi-Huberman (2011) lorsqu'il écrit : "Ce que l'écorce me dit de l'arbre. Ce que l'arbre me dit du bois. Ce que le bois, le bois de bouleaux, me dit de Birkenau" (p. 67). N'est-il pas en train de parler des indices de ce qui reste dans les camps de concentration ? Dans *Écorces*, Georges Didi-Huberman nous parle de la recherche du crime et de l'acte de faire mémoire, cette fois, de façon particulière et intime. Et dans cet acte de faire mémoire, Doris Salcedo (2007) nous donne des indices. Elle déclare : "Le 6 et 7 novembre 2002 je ferai un acte de mémoire pour signaler les événements tragiques qui ont eu lieu au Palais de Justice de Bogotá le 6 et 7 novembre 1985" (p. 83). Il s'agit d'un acte d'intention, d'une proclamation, d'un présage sous la forme d'un symptôme. Le mal-être de celui qui reste est le symptôme d'une souffrance difficile à pallier. Le

symptôme, selon Georges Didi-Huberman (1995), ne répond pas aux mêmes exigences de visibilité ou de clarté que le signe : “[...] le signe est un objet, le symptôme est un mouvement” (p. 199). Si le *signe* est une forme indicielle, une trace, une preuve, comme nous l’avons vu dans les différentes “scènes de crimes” de la première partie, le symptôme est un présage de ce qui peut arriver et non pas la trace de ce qui a été. Georges Didi-Huberman (1995) insiste sur le caractère dynamique du symptôme, qui est, dans l’image, ce qui travaille. Le symptôme est un mouvement, il est *symptōma*, “ce qui choit avec” (p. 200). Dès lors, précise-t-il :

En aval, donc, du symptôme “séméiologique” classique, nous pouvons nous attendre à retrouver chez Freud cette originaire dissociation du symptôme (présentatif, mouvementé, déformant) et du signe (représentatif, fixé dans une forme articulable, voire dans une “portrait-robot” : ainsi, ce que tu mettais en cause [en dialogue avec Patrick Lacoste] dans le symptôme comme “signallement”, je ne le nomme donc pas, quant à moi, “symptôme”, mais “signe du symptôme” un symptôme mis en représentation pour une idée. (p. 200)

Ce concept que Didi-Huberman emprunte à Sigmund Freud, doit, selon lui, permettre au penseur de rendre compte des mouvements de sens –souvent jugés incompréhensibles parce que paradoxaux– qui persistent secrètement dans les œuvres d’art (Hagelstein, 2005, pp. 81-96). Les artistes dévoilent donc les symptômes de cette souffrance collective dans un geste contenu, à travers l’objet métonymique qui cesse d’être signe pour se mettre en mouvement et devenir enfin symptôme, tel que l’entend Georges Didi-Huberman. Dès lors, leurs actes dilapident les quelques lueurs du passé, “en faisant déterrer les morts de leur oubli sans révéler leur nom”, déclare Mieke Bal (2014, p. 208).

Nous avons pu observer différentes manières qui permettent aux artistes d’aborder le sujet délicat du conflit armé et du post-conflit colombien. Il n’y a pas encore de recul suffisant pour parler de ces événements traumatiques, bien que de nos jours le temps se soit accéléré et que cette distance se réduise chaque fois plus. Si le film d’Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (1955) a été réalisé dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, il faudra attendre les années 1980 pour que sorte le film *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. En ce qui concerne le conflit colombien, les artistes sont aujourd’hui en train d’évoquer cette réalité traumatique presque en temps réel –ou du moins avant la fin de ce conflit. Mais cela n’a pas été toujours le cas. Il est vrai que si nous considérons l’installation de Doris Salcedo, *Noviembre 6 y 7* (2002), il aura fallu attendre dix-sept ans pour que l’artiste relate cet épisode de l’histoire de la Colombie. Des œuvres qui se situent dans la première décennie du XXI^e siècle n’auraient jamais pu voir le jour dans les années 1990 ou au début des années 2000, étant trop proches des événements qu’elles retracent. Elles ont pu être réalisées et exposées un peu plus tard, mais progressivement, sans pour autant se libérer de toute polémique et de toute critique au sein même de la société.

Dans cet effort pour mettre en place la réparation et afin de pouvoir avancer dans le deuil individuel et collectif, les artistes ont misé sur le fait de favoriser cette idée du collectif, dans la réparation et la justice. Le nombre très élevé de victimes –en incluant toute personne qui d’une façon ou d’une autre a souffert ce conflit, environ sept millions– repré-

sente presque 15 % de la population ; ce qui nous montre l'ampleur du problème. Le rituel devient donc une forme de cohésion et la stratégie adoptée par les artistes afin de rendre hommage et de sacrifier cet acte, de dénoncer les faits violents, mais également de mettre en place une certaine réparation collective en constituant une "*communitas* de la souffrance". L'usage des œuvres qui prennent la forme de *mémorial*, c'est-à-dire d'objets sacrés dans l'intention de rendre hommage aux victimes, apparaît comme une autre forme de réparation. La constitution de ces espaces d'interaction, rendant possible le rituel collectif du culte à la mémoire, aide cette souffrance contenue à se diluer. À l'instar de la veillée, cet accompagnement de la communauté est indispensable pour aider à faire ce deuil. À travers leurs œuvres, les artistes colombiens contribuent ainsi à la mise en place d'un espace facilitant ces étapes nécessaires à tout deuil. Par la même occasion, ils deviennent à leur tour les accompagnateurs des victimes. Ce rôle social a été incarné par certains artistes – consciemment ou inconsciemment – au sein même de la société colombienne.

Ces natures mortes rappellent les vies brisées ; elles se présentent en tant que cicatrices, comme des *memorabilia*, objets de remembrance des morts, demeurant présentes grâce à l'action de l'artiste qui produit des images solides, qui pèsent et se pétrifient. C'est cette corporéité qui devient source de réparation car l'épaisseur du corps – métaphorique –, loin de rivaliser avec celle du monde, comme affirme Maurice Merleau-Ponty (1964), est au contraire le seul moyen pour aller au cœur des choses, en les faisant chair :

Car le poids du monde naturel est déjà un poids du passé. Chaque paysage de ma vie, parce qu'il est, non pas un troupeau errant de sensations ou un système de jugements éphémères, mais un segment de la chair durable du monde, est prégnant, en tant que visible [...] (p. 164).

Comment rendre solide ce qui est éphémère, trop limité dans le temps pour que sa pesanteur demeure ? L'apparition et la disparition des chaises dans l'œuvre *Noviembre 6 y 7* de Doris Salcedo ne peut pas être qualifiée de monument, mais d'action ; une action de courte durée, une performance plutôt, un acte d'évocation comme le nomme Mieke Bal (2014, p. 219). Mais cette œuvre sera transformée en 2003 en sculpture pour la huitième Biennale Internationale d'Istanbul : ces "memory sculptures" ou sculptures de la mémoire font partie d'une mémoire en tant qu'expérience corporelle qui active le corps, l'espace et le temps, la présence et l'absence dans une relation complexe avec le spectateur. Elles défient les politiques de la rédemption, la spéculation de la mémoire et l'esthétisation d'une expérience traumatique. Et pourtant ces sculptures de la mémoire opèrent comme des inscriptions du temps et dans le temps, presque comme des déplacements temporels (Lauzon, 2017, p. 28). À ce sujet, rappelons-nous l'œuvre de Christian Boltanski *Missing House* (1990) : ce que nous voyons est une œuvre mémorielle, ce *site-specific* – comme celui de Doris Salcedo à Istanbul – devient une architecture indicielle insistant sur l'irréversible absence et la nécessité de commémoration. Sur une parcelle de terrain vide, située au 15/16 Grosse Hamburger Strasse, *Missing House* est un projet public relié à l'exposition *Die Endlichkeit der Freiheit*. Christian Boltanski parle de l'absence des habitants en portant notre attention sur le vide de cet espace qui, avant la guerre avait été occupé d'une façon fonctionnelle (Saltzman, 2006, pp. 92-93). Sur les murs latéraux l'artiste a

accroché des plaques portant des noms faisant référence aux allemands morts durant la guerre et apparus dans annonces nécrologiques de la presse. Nous sommes en présence d'une archive, des obituaires, cette fois prenant un caractère monumental et mémoriel. Mais Christian Boltanski souligne cette absence par le vide d'un espace qui "devrait" être habité et ce faisant insiste sur la blessure, la cicatrice qui marque la ville de Berlin, encore sous le choc. C'est un processus différent qu'emploie Doris Salcedo pour élaborer le même discours. Dans son œuvre, elle remplit l'espace, tout en laissant entrevoir les interstices. L'absence se trouve dans l'usage et l'accumulation des chaises vides. Nous retrouvons à nouveau un espace condamné, cloisonné, qui n'est là qu'en tant que monument mémoriel. De la même manière, l'œuvre *Relicarios* (2011-2017) de Erika Diettes se fait le cimetière métaphorique de tous ces corps disparus et l'exposition, un lieu pour faire le deuil. Après avoir collecté¹¹ des objets ayant appartenu aux personnes disparues, l'artiste les immerge dans des moules cubiques remplis de tri-polymère de caoutchouc, une substance visqueuse et translucide, afin de les "encapsuler". Une fois refroidi, le nouvel objet créé, un bloc translucide de 30 x 30 x 12 cm, emprisonne des effets personnels (Photo 1). L'installation se compose au total de 165 capsules, mettant de nouveau en évidence cette nécessité d'accumulation. Lors de l'inauguration en novembre 2016, la salle est devenue une chambre de veillée métaphorique, une salle lapidaire qui rappelle toutes ces disparitions forcées, toutes ces morts violentes et inutiles, en vue de remémorer l'ampleur de cette souffrance collective. Il s'agit la plupart du temps d'objets personnels des victimes –des enfants, des femmes et des hommes, conservés précieusement par leur famille– : comment comprendre qu'une mère confie à l'artiste l'objet qui est le plus précieux pour elle ? S'en détacher signifie renoncer à l'espoir de retour, comme l'exprime Christian Boltanski dans son exposition *Départ-Arrivée*. Dans *Relicarios*, les objets pris dans cette substance amniotique deviennent des reliques, des objets fétiches, contenant une charge émotionnelle lourde et même magique. Cette installation est, en réalité, une métaphore du deuil (Photo 2). L'artiste met d'ailleurs en place un rituel de donation où elle s'entretient avec chaque famille qui raconte son histoire, faisant l'adieu véritable avant de se dessaisir de ces objets. En tant qu'offrande, voire même en tant que sacrifice, ces objets sont offerts pour leur donner enfin la place qui leur correspond et restituer ainsi le statut de défunt de la victime.

Ouverture. À la recherche de la justice

Dans le contexte colombien, les artistes ont contribué à établir des processus référentiels et relationnels face aux événements marquants de leur histoire à partir d'éléments ponctuels et fragmentaires. Ainsi, la construction d'un ensemble relationnel et interconnecté amène le passé au présent pour redonner un sens au passé, à partir d'une vue surplombante qui nous place à une certaine distance pour élaborer des processus constructifs de la mémoire. Pour en arriver là, l'artiste s'applique, tel un enquêteur, à retrouver la trace du crime. Une reconstitution des faits du passé, à partir d'éléments fragmentaires, indiciels, comme les textes, les objets personnels, les témoignages oraux, est enfin possible. Ces traces deviennent donc l'élément générateur pour la mise en place de nouvelles narrations de cette histoire douloureuse. Dès lors, les artistes récoltent et agencent les éléments nécessaires

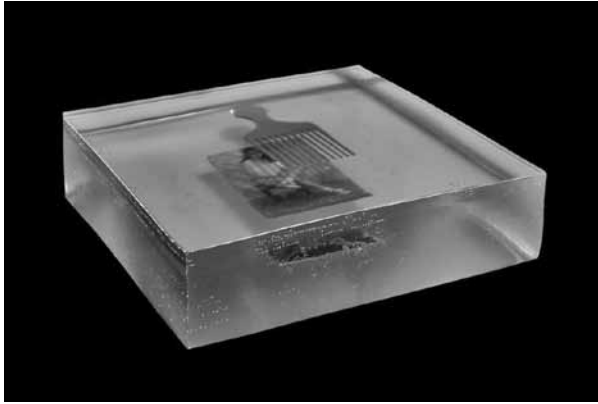


Photo 1. Erika Diettes.
Relicarios. 2012-2016. Courtesy
de l'artiste.



Photo 2. Erika Diettes.
Relicarios. 2012-2016. Vue
de l'exposition *Relicarios*
au Musée de Antioquia.
[09/11/2016 - 16/04/2017].
Courtesy de l'artiste.

afin de rendre possible le dévoilement de cette réalité violente, mais surtout cette justice réparatrice implorée par la population civile. En conséquence, ils se présentent comme des maillons entre les différents acteurs du conflit, entre les différentes voix, et créent par leurs actions et leurs gestes artistiques un territoire de dénonciation, de réparation et, pourquoi pas d'entente, nous disent certains d'entre eux. Il est évident que ces artistes affirment un parti pris et leur travail est souvent un art politique. Sous différentes formes, employant diverses stratégies, ils participent à la constitution d'une mémoire collective.

Pouvons-nous affirmer que l'œuvre révèle la vérité des faits auxquels elle fait référence ? Ou nous situons nous plutôt dans un Atlas subjectif qui peut être formulé, reformulé, selon la capacité d'association ou de dissociation du lecteur ? Pouvons-nous dire que les artistes colombiens ont adopté ce rôle d'historien, tel qu'un moderne Prométhée ? Doris Salcedo déclare: "Je veux créer une œuvre commémorative, mais très différente des monu-

ments traditionnels qui sont souvent nationalistes et monumentaux” (Jiménez Moreno, 2013, p. 110).

Les mythologies personnelles des artistes, des historiens, des écrivains peuvent atteindre une sphère plus revendicative car, comme l’indique Tzvetan Todorov (2015), le travail de l’historien, comme tout travail réalisé sur le passé, ne consiste pas seulement à établir des faits mais surtout à en choisir quelques-uns qui soient les plus marquants et significatifs pour établir un lien entre eux de façon à ce que ce travail de sélection soit orienté vers la recherche non pas de la vérité mais du bien (p. 49). Dans les archives de l’histoire, en tant qu’endroits métaphoriques des prospections, les traces demeurent. Il ne reste plus qu’à créer un processus systémique d’association et de dissociation capable de passer de l’individuel au collectif et vice versa, de configurer notre regard avec la distance suffisante pour lire ce qui est écrit entre les lignes.

Notes

1. Ces terminologies sont utilisées dans les ouvrages cherchant à définir et à caractériser la ou les modalités de violence que nous pouvons trouver en Colombie.
2. Le Groupe de Mémoire Historique est créé en 2007 dans le cadre de la Loi 975 de 2005, avec une commission nommée Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) sous la direction de Gonzalo Sánchez. Voir à ce sujet le Rapport général du Grupo de Memoria Histórica : GMH, *¡Basta ya! Colombia: Memorias de Guerra y dignidad*, Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.
3. Ce rapport commence en 1958, bien que cette violence débute en 1948 : ce choix peut s’expliquer par le fait que le premier, *La violencia en Colombia*, s’arrête à cette date. En outre, la période 1958-1964 est marquée par une transition de la violence bipartite à une autre subversive, par l’irruption des guérillas et leur confrontation avec l’état.
4. Certains ouvrages font référence à de la peau de vessie de vache comme c’est le cas de la fiche technique de l’œuvre au MOMA. Voir sur le lien: <https://www.moma.org/collection/works/134303>
Mais dans de nombreux ouvrages, cela n’est pas spécifié, la légende indiquant simplement “peau animale”.
5. Selon le Littré, se dit de quelque chose qui revient à la mémoire. Mais également qui fait réflexion. Voir à ce sujet : Joan Gibbons, *Contemporary art and memory. Images of recollections and remembrance*, Londres / New York, Tauris, 2007, p. 74-77 et 93.
6. Entretien réalisé avec Juan Manuel Echavarría en août 2016.
7. Correspondance maintenue entre la commissaire de l’exposition *Corte de florero*, à New York, Ana Tiscornia et l’artiste.
8. Il faut savoir que Juan Manuel Echavarría est arrivé récemment à la photographie, grâce à l’écriture. Il était écrivain depuis des décennies, appartenant au mouvement du réalisme magique, caractérisant la littérature colombienne de la moitié du XX^e siècle.
9. En Amérique du Sud, l’une de premières expéditions botaniques a été réalisée et dirigée en 1783 par José Celestino Mutis. Alexander von Humboldt arrivera des années plus tard. Il aura parcouru environ 10000 kilomètres traversant une partie de la Cordillère des

Andes, par l'Amérique Centrale et l'Amérique du Sud. Ses études réalisées entre 1804 et 1827 sur les minéraux, les végétaux, les animaux, ainsi que des informations sur le climat et la géographie seront consignées dans les trente-six volumes de son ouvrage *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*.

10. Pour la définition de l'indice et du signe, voir également Peirce (1978), p. 29, notes 1 et 3.

11. Il s'agit plutôt d'une collecte car ce sont les membres de la famille du disparu qui cèdent à l'artiste des objets personnels de ce dernier pour la réalisation de l'œuvre. Pour cela, la famille procède à la donation de ou des objets à l'artiste et celui-ci s'engage à leur bon usage, c'est-à-dire en rendant hommage aux victimes. Information recueillie lors de l'entretien réalisé à l'artiste en août 2016.

Bibliographie

- Bal, M. (2014). *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Bogotá : HUS Hola.
- Basualdo, C. ; Princenthal, N. ; Huyssen, A. ; Celan, P. ; Levinas, E. ; Salcedo D. (2000). *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon.
- Baudry, P. (1998). "Le corps défait". In L. Pearl (ed.), *Corps, Art et Société. Chimères et utopies* (pp. 253-266). Paris : L'Harmattan.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires / Madrid : Kantz.
- Didi-Huberman, G. (1995). "Dialogue sur le symptôme". *L'inactuel*, n° 5, pp. 191-226.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Écorces*. Paris : Minuit.
- Doane, M. A. (2000). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Durán Gamba, M. (2008). *L'Expression de la violence dans l'art actuel en Amérique latine : notamment en Colombie, à Cuba et au Chili de 1995 à 2005*, [Thèse de doctorat, sous la direction de Marina Vanci-Perahim]. Paris : Université Paris 1.
- Garzón, D. (2005). *Otras voces, Otro arte. Diez conversaciones con artistas colombianos*. Bogotá : Planeta.
- Gibbons, J. (2007). *Contemporary art and memory. Images of recollections and remembrance*. Londres / New York : Tauris.
- GMH (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de Guerra y dignidad*. Bogotá : Imprenta Nacional.
- Hagelstein, M. (2005). "Georges Didi-Huberman : une esthétique du symptôme", *Δαίμων. Revista de Filosofía*, n° 34, pp. 81-96.
- Herzog, H. M. (ed.) (2004). *Cantos Cuentos Colombianos : Arte colombiano contemporáneo*. Zurich, Daros-Latinamerica AG.
- Hirsch, M. (2008). "The Generation of Postmemory". *Poetics Today*, 29 (1), pp. 103-128.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*. New York, Columbia University Press.
- Jiménez Moreno, C. (2013). *La escena sin fin. El arte en la era de su big ban*, Murcia : Micromegas.
- Krauss, R. (1990). *Le photographique*, Paris : Macula.

- Le Breton, D. (2006). *Anthropologie de la douleur*, Paris : Métailié.
- Lauzon, C. (2017). *The unmaking of home in contemporary art*, Toronto / Buffalo / London, University of Toronto Press.
- Merewether, C. (1998). *Doris Salcedo*, New York : New Museum of Contemporary Art.
- Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.
- Princenthal, N. (2000). "Silence Seen", in N. Princenthal ; C. Basualdo ; A. Huyssen, *Doris Salcedo*, London : Phaidon Press.
- Pini, I. (2001). *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Bogotá : Universidad Nacional de Colombia / Ediciones Uniandes.
- Ruiz Guerra, R. (Coord.) (2005). *Entre la memoria y la justicia. Experiencias latinoamericanas sobre Guerra Sucia y defensa de Derechos Humanos*, México : Universidad Nacional Autónoma de México.
- Salcedo, D. (2007). *Doris Salcedo: Shibboleth*. London : Tate Modern.
- Saltzman, L. (2006). *Making memory matter. Strategies of remembrance in Contemporary Art*. Chicago / London : The University of Chicago Press.
- Sofsky, W. (1996). *Traité de la violence*. Paris : Gallimard.
- Tiscornia, A. (1998). *Corte de florero*. New York : B&B International Gallery.
- Tobón Giraldo, D. J. (2014). "¿Recordar el dolor de los demás? Sobre arte, compasión y memoria". In J. Domínguez Hernández ; C. A. Fernández Uribe ; D. J. Tobón Giraldo ; C. M. Vanegas Zubiría (eds.), *El arte y la fragilidad de la memoria* (pp. 113-136). Medellín : Universidad de Antioquia.
- Todorov, T. (2015). *Les Abus de la mémoire*. Paris : Arléa.

(^c) Doctora en Historia del Arte –Universidad Complutense de Madrid, 2010–. Profesora en Bellas Artes y Diseño –UFV, Madrid, 2010/2015– y en el departamento de Español –Universidad Rennes2, Francia, 2016/2018–. Gerente de la Galería Rafael Pérez Hernando - Madrid, 2008/2011). Su segunda tesis doctoral en proceso se titula Identidad y memoria. Construcción / Re-construcción a través del arte contemporáneo colombiano –Université Rennes2–. Desde 2003 ha sido miembro de varios proyectos de investigación y realizado distintas estancias internacionales de investigación. A su vez, desde el 2011 realiza proyectos curatoriales y es crítica de arte.

Resumen: Desde el *Bogotazo* (1948), la historia de Colombia es conocida como la historia de un conflicto armado en el que la violencia ha sido el telón de fondo. En este contexto, los traumas de la sociedad terminan convirtiéndose en memoria colectiva, configurando una nueva cartografía del dolor. Como respuesta, los artistas hablan del Arte como un lenguaje a contracorriente, buscando crear un espacio reparador que permita la reflexión en torno a los hechos traumáticos. Muchas de las prácticas artísticas actuales en Colombia entrecruzan distintas tramas temporales mediante instalaciones multimediales y envolventes con el fin de elaborar un discurso contra-hegemónico que se presenta como un acto de resistencia ante la realidad que les rodea.

Palabras clave: Historia - Tiempo - Culto a la memoria - Instalaciones multimediales - Colombia.

Abstract: From the *Bogotazo* (1948), the history of Colombia is known as the history of an armed conflict in which violence has been the backdrop. In this context, the traumas of society end up becoming collective memory, configuring a new cartography of pain. In response, artists talk about Art as a language against the current, seeking to create a restorative space that allows reflection on traumatic events. Many of the current artistic practices in Colombia intersect different temporal plots through multimedia and enveloping installations in order to elaborate a counter-hegemonic discourse that is presented as an act of resistance to the reality that surrounds them.

Keywords: History - Time - Worship to memory - Multimedia installations - Colombia.

Resumo: Do *Bogotazo* (1948), a história da Colômbia é conhecida como a história de um conflito armado em que a violência tem sido o pano de fundo. Neste contexto, os traumas da sociedade acabam se tornando memória coletiva, configurando uma nova cartografia da dor. Em resposta, os artistas falam sobre a Arte como uma língua contra a corrente, buscando criar um espaço restaurador que permita a reflexão sobre eventos traumáticos. Muitas das atuais práticas artísticas na Colômbia cruzam diferentes parcelas temporais através de instalações multimídia e envolventes, a fim de elaborar um discurso contra-hegemonico que seja apresentado como um ato de resistência à realidade que os rodeia.

Palavras chave: História - Tempo - Adoração à memória - Instalações multimídia - Colômbia.

[Las traducciones de los abstracts al español, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Fecha de recepción: febrero 2018
Fecha de aceptación: abril 2018
Versión final: diciembre 2019

El presente y el irremediable pasado. La reconstrucción de lo público desde la música rap de la Alianza Urbana en Quibdó-Chocó, Colombia

Andrea del Pilar Forero Hurtado*, Yulieth Aldana
Orozco** y Luis Carlos Rodríguez Páez***

Resumen: Chocó es un departamento colombiano que ha vivido en medio de una profunda crisis humanitaria. En su capital, Quibdó, un grupo de jóvenes crearon el programa “Alza tu voz”, el cual dio nacimiento al grupo de música “Alianza Urbana”. El presente texto busca exponer desde la perspectiva de la comunicación, las estrategias artísticas y pedagógicas constituidas por este colectivo para generar alternativas de vida, en un territorio donde los jóvenes parecen estancados en el tiempo, pero haciendo resistencia a situaciones del pasado con ritmos contemporáneos.

Palabras clave: Comunicación - Desarrollo y Cambio Social - Reconstrucción de lo Público - Prácticas Comunicativas.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en la página 81]

(*) Comunicadora Social y Periodista de la Universidad Externado de Colombia. Magister en Comunicación Educativa y Estudiante del Doctorado en Comunicación de la Universidad Nacional de la Plata –UNLP-. Docente del área de Comunicación y Participación de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Líder de semillero e investigadora social, miembro del grupo Comunicación, Lenguaje y Participación de la misma Facultad y Coordinadora del GT Arte y Política de CLACSO.

(**) Comunicadora Social y Periodista de la Corporación Universitaria Minuto de Dios -UNIMINUTO-, Colombia. Estudiante del Doctorado en Comunicación de la Universidad Nacional de la Plata UNLP – Argentina. Líder del área de investigación, de la Facultad de Ciencias de la Comunicación e Investigadora miembro del grupo Comunicación, Lenguaje y Participación de la misma Facultad.

(***) Comunicador Social y Periodista de la Corporación Universitaria Minuto de Dios -UNIMINUTO-, Colombia. Estudiante del Doctorado en Comunicación de la Universidad Nacional de la Plata -UNLP-. Docente del área de Comunicación y Contexto, de la Facultad de Ciencias de la Comunicación e Investigador miembro del grupo Comunicación, Lenguaje y Participación de la misma Facultad.

Introducción

El estudio sobre lo público ha sido abordado por distintas disciplinas que han nacido producto de la reflexión crítica y la tarea de entender –por parte de sociólogos, filósofos, politólogos, antropólogos y administradores públicos, entre otros–, su vínculo con los asuntos privados.

Algunos debates sobre este tema se definen en virtud de su relación antagónica. Hanna Arendt (1993) argumenta que el vínculo entre lo público y privado no nace propiamente en la sociedad moderna occidental. En concordancia con ello, Bautista (2003) da cuenta que surge en la civilización griega. “Para los griegos lo público es el complemento de lo privado y posibilita la vida en comunidad a través del ejercicio de la política en la polis, organización fundamental e ideal de la vida en comunidad” (Bautista, 2003, p. 105)

De esta manera, lo público se aborda como algo distinto a lo estatal y a lo privado siendo un lugar social en el que se juntan los miembros de una comunidad para construirlo políticamente (Arendt, 1993, p. 17). Dicho de otra manera, si lo público es un ámbito social en el que sus actores organizan políticamente su comunidad, a partir de allí, podemos decir también que es un espacio social de mediación entre la sociedad civil y el Estado. Pero contrario a lo antes dicho, el afán modernizador y desarrollista de los años ‘60 de la sociedad occidental y posteriormente, su crisis en la década de los años ‘70 generó una contraposición entre ambos ámbitos. En la sociedad moderna estos aspectos son escenarios opuestos, “pues resulta funcional a determinados intereses políticos que se convierten en hegemónicos al interior de la sociedad” (Bautista, 2003, p. 105).

Bautista (2003) sugiere que el origen de esta visión contrapuesta de lo público y lo privado puede establecerse en la promoción del individualismo metodológico y en los principios de libertad y justicia que de tal noción se desprenden. Es decir, los asuntos privados son representados por los intereses individuales, los cuales deben primar sobre los objetivos públicos, dado que estos últimos encarnan a la comunidad o al conjunto social. De esta forma se garantiza que el individuo sea realmente un ser libre pues en últimas, los intereses públicos se construyen mediante la suma de los privados. “Así se concibe que el individuo es el constructor de la sociedad, la cual no es más que la suma de individuos”. (Bautista, 2003, p. 105).

Esto último nos parece esclarecedor porque, evidentemente, la sociedad aún mantiene algunos rasgos de esta visión de lo público y lo privado. Nuestra realidad es un escenario donde la potencialidad del individuo “libre” es clave en el desarrollo económico de los países. En Colombia cada quien, debe aportar al sostenimiento económico del sistema estatal, pese a que el mismo produzca desconfianza por diferentes razones. Sin embargo, el sujeto es libre porque cada cual decide la manera en que se preocupa y ocupa de su propio bienestar y, por ende, de toda la sociedad. En esta línea, el mercado juega un papel importante porque

El interés del mercado es el verdadero interés público, pues únicamente en la esfera mercantil se da el proceso de elección libre y racional que requiere la construcción de lo público por fuera de los intereses políticos particulares, sea de individuos o de grupos sociales (Bautista, 2003, p. 106).

En esa dirección, Fander Falconí (2014) plantea que la crisis del actual orden mundial económico del capitalismo es resultado del modelo de vida de la sociedad occidental. Para Falconí, este modelo fue gestándose bajo una lógica de mercado -ganancia y acumulación material-, producto de un individualismo extremo que transformó la vida y la conducta de los seres humanos. “Esto supone que la crisis civilizatoria del capitalismo occidental es el resultado de un modelo de sociedad basado en un profundo egoísmo que anula, en los hechos constatables, la solidaridad y la búsqueda del bien común del conglomerado humano” (Falconí, 2014, p. 22). Para los economistas clásicos, el Estado es una institución que hace parte del escenario social, cuya función gira en torno a la promoción o regulación de las necesidades que asigne el mercado.

Por su parte, Antanas Mockus (2002), afirma que lo público encarnó en el Estado, ya que la sociedad del S. XIX vio en él un instrumento de representación válido, eficaz y confiable con el cual poder materializar y llevar a la práctica las necesidades que la discusión pública destinaba como prioritarias. Pese a las buenas intenciones, esta nueva responsabilidad de lo público en el Estado contó con un sinnúmero de limitaciones y dificultades, las cuales en el S. XX crearon la necesidad de definir lo público como algo más allá de lo estatal.

Dadas las funciones del Estado como representante de los asuntos públicos -que a su vez originaron crisis y dificultades-, se buscó que su acción fuera críticamente vigilada por la sociedad civil. “Todos fueron invitados a ser jueces estatales, jueces de la acción estatal, delegatorias que debían cumplir un control sobre las instancias a las cuales se les había delegado la función de cumplir y administrar esos bienes de la nación” (Mockus, 2002, p. 13). Según Habermas, la idea de esfera pública

Designa un escenario en las sociedades modernas en el cual la participación política se realiza por medio del diálogo. Es el espacio en el cual los ciudadanos piensan y examinan sus asuntos comunes y por lo tanto es un escenario institucionalizado de interacción discursiva (Habermas, 1981, en Fraser, 2015, p. 12).

Para Habermas (2008), el espacio público no se aísla de los asuntos privados; por el contrario, plantea que su relevancia reside esencialmente en la racionalidad inscrita en las prácticas comunicativas cotidianas. En esa dirección, este investigador entiende lo público como un escenario en el que se originan y transitan relaciones discursivas, con las cuales se dinamiza el debate y la deliberación sobre los asuntos comunes. Esta perspectiva es bien distinta a la concepción arriba mencionada por Bautista (2003). La diferencia reside en que para el primero las relaciones construidas en el ámbito público no son económicas -de compra, venta o transacciones financieras-, sino discursivas y políticas y que pueden llegar a hacer construcciones colectivas críticas frente al Estado. Tanto para Arendt (1993) como para Habermas (2008), los escenarios públicos y privados -aunque distintos-, son complementarios y no contrapuestos.

Nos parece relevante mencionar también, lo que Daniel Pécaut (2015) concibe como lo público. Para él, esta categoría tiene que ver con:

1. La aceptación de un principio de “semejanza” entre todos los miembros de la sociedad; esto en la visión de lo que Tocqueville llamaba el “principio ge-

nerador” de las sociedades modernas es el reconocimiento de la “igualdad de condiciones” y del “derecho a tener derechos”.

2. La visibilidad de los debates en un espacio no “organizado” por el Estado: así, aunque mantenga sus lazos con el mundo real no tiene que estar en contacto directo con los “intereses” y otras expresiones de inmediatez de distintos sectores de la población.

3. Un proceso argumentativo que busca darles validez general a los razonamientos recónditos expresados en la posición concreta de los participantes.

4. Una distancia con la política institucional. En buena medida esto obedece a la influencia de la “sociedad civil”, entendida como una sociedad relativamente autónoma con respecto a las estructuras institucionales políticas. Habermas habla del “espacio público político” –lo público implica cierta relación con lo político– pero, sobre todo, insiste en su imbricación con la “sociedad civil”.

5. El reconocimiento de un “mundo común” en cuyo seno se construyen las particularidades de grupos con diferentes tipos de identidad. Así, se puede afirmar que el espacio público es el lugar y el tema del “vivir juntos”, que no niega las particularidades sino que las trasciende al asumir un mundo común (Pécaut, 2015, p. 3).

Si bien coincidimos con algunos de los planteamientos hechos por Pécaut (2015), debemos decir que pensamos que hoy, “lo común” en el escenario público requiere del reconocimiento de la diferencia. El vivir juntos implica comprender las tensiones que se originan entre los actores sociales, en sus prácticas comunicativas cotidianas. De tal modo “lo común” debería girar en torno al reconocimiento de la diversidad y no en la aceptación de la semejanza bajo el disfraz de la igualdad de condiciones. La convivencia requiere entonces poner las diferencias, más que las semejanzas, en el escenario público.

Creemos que es necesaria la visibilidad de los debates, pero sobre todo de la deliberación en el escenario público organizado y no organizado por el Estado porque con ello, los actores sociales ganan legitimidad, confianza en sí mismos, reconocimiento político, para la reconfiguración de su capital social. De todas maneras, en nuestra opinión, es ineludible la relación directa entre los distintos sectores de la sociedad y los diferentes capitales simbólicos. Pues de esta forma se entenderían de manera más real y profunda las lógicas, apuestas e intereses circulantes en la escena pública.

Advertimos la importancia de estas miradas sobre lo público porque en ellas se forja un espacio de participación política, en el que circulan intereses individuales y colectivos mediante el debate público, el cual se dinamiza a través del diálogo. Desde allí, la comunicación comienza a jugar un papel fundamental, pues en su práctica los ciudadanos y ciudadanas tienen la posibilidad de reflexionar y actuar colectivamente sobre las problemáticas y conflictos que afectan su cotidianidad. Por tanto es un espacio de apuestas políticas que constantemente se reconstruyen o reconfiguran dinámicamente, gracias a las relaciones establecidas entre los actores involucrados y a los intereses en juego sobre la arena pública. En este marco, distintos movimientos y organizaciones sociales gestaron diversas prácticas comunicativas que nacieron en el escenario social, en busca de legitimidad, reivindicación y reconocimiento político. Sus propuestas de comunicación popular y alternativa, mate-

rializadas mediante experiencias colectivas y de los medios masivos, se sincronizaron con este tipo de comunicación para el desarrollo siendo parte de la cultura y el conocimiento local, en aras del fortalecimiento y dinamización de la organización política y social.

Este artículo tiene como propósito indagar sobre las temporalidades para la reconstrucción del espacio público del departamento de Chocó, Colombia, mediante una mirada comunicacional de las prácticas musicales llevadas a cabo por el grupo de rap: la Alianza Urbana. Para ello, daremos cuenta sobre los cambios de paradigma en el concepto de comunicación para comprender cómo a partir del reconocimiento de la materialidad histórica se efectúan acciones estéticas y participativas que evidencian y denuncian el presente de una población.

Comunicación y desarrollo para el cambio social

Abordar éste enfoque de la comunicación requiere dar una mirada a las raíces de la práctica comunicativa latinoamericana. Esto implica navegar por la historia política, económica y cultural para comprender sus aportes, contradicciones y nuevos desafíos en la época actual. Durante la década del '50 hasta mediados de los años '70, los aportes de Luis Ramiro Beltrán (2005) –considerado por muchos su pionero en América Latina–, tuvieron que ver con la crítica a la dependencia de la comunicación latinoamericana sobre las condiciones del poder económico y político transnacional de los Estados Unidos.

La crítica de fondo poseía la intención de problematizar el papel de la comunicación unidireccional, en la generación de desarrollo y, por otro lado, el de propiciar la discusión sobre la incidencia de este modelo en las condiciones sociopolíticas y económicas de la región.

Claramente la comunicación unidireccional arriba señalada fue vigente en Latinoamérica, hasta bien entrada la década del '50. Hasta entonces la comunicación se entendía como una actividad que debía apoyar el desarrollo y, en esa línea, la postura unidireccional en sí misma encarnaba la persuasión por parte de los medios masivos de comunicación que se constituyeron en uno de los pilares para el cambio de conductas individuales y colectivas mediante la publicidad.

La comunicación fundada sobre los planteos del paradigma dominante reforzaría su quehacer instrumental en la obtención del desarrollo. La comunicación aquí imaginada tenía por objeto impulsar el desarrollo rural, usándose para la enseñanza y promoción de habilidades. De esa manera, se empleó como una estrategia económica capaz de contribuir en temas como educación, salud e información. Bajo estas condiciones se beneficiaba más la esfera privada y no tanto a la pública dejando de lado, la promoción de habilidades de los campesinos, dado que éstos estaban mas próximos a los hábitos y destrezas técnicas de producción agrícola en áreas rurales, y no tanto con una formación crítica, política y participativa.

Dado todo lo anterior y en medio de muchas pugnas y luchas de poder se fue constituyendo una nueva perspectiva de la comunicación en Latinoamérica. Al respecto, Luis Ramiro Beltrán (2005) pensaba que la crisis del paradigma dominante se hallaba en el imaginario de la comunicación como única productora de desarrollo, sin advertir el contexto social, político, económico y cultural. Para ello se requirió reorientar no sólo la manera desordenada, descontextualizada y vertical de la idea modernizadora sino también, discutir a

fondo el modelo clásico desarrollista copiado y materializado en la región. Como se puede notar lo común en estas definiciones es la idea de proceso, en tanto elemento relacional, constitutivo y de permanencia temporal de la comunicación, y del desarrollo en el que la participación, el diálogo y la horizontalidad encarnan el sentido de lo público en las prácticas alternativas y por ende de resistencia.

Distintos movimientos y organizaciones sociales gestaron diversas prácticas comunicativas que nacieron en el escenario social y político latinoamericano, en busca de legitimidad, reivindicación y reconocimiento político. Sus propuestas de comunicación popular y alternativa, materializadas a través de experiencias colectivas y de los medios masivos, se sincronizaron con este tipo de comunicación para el desarrollo, dado que ella acogía la cultura y el conocimiento local, en aras del fortalecimiento y dinamización de la organización política y social.

Ya entrada la década de los años '90 se acuñó un nuevo paradigma participativo impulsado por Alfonso Gumucio (2011), quien intentó –recogiendo los aportes realizados por importantes académicos como Paulo Freire, Juan Díaz Bordenave y Antonio Pascual–, darle una nueva perspectiva a la comunicación para el desarrollo. Este nuevo impulso es conocido como Comunicación para el Cambio Social, que fuera definido por su autor como: “un proceso de diálogo y debate, basado en la tolerancia, el respeto, la equidad, la justicia social y la participación de todos” (Gumucio, 2011, p. 32).

Según Gumucio (2011), la comunicación para el cambio social hereda de la comunicación para el desarrollo su inquietud por el fortalecimiento de la organización social, la cultura, las tradiciones comunitarias y los saberes locales. La diferencia con los planteamientos de Beltrán (2005), según Gumucio, residen en que esta nueva apuesta comunicativa no pretende imponer a las comunidades ni las técnicas, ni los medios, ni muchos menos los mensajes, porque tanto las acciones como las propuestas deben salir directamente del universo comunitario.

A su vez, Rosa María Alfaro (2015), también durante la década de los '90, propuso otra forma de entender este tipo de experiencia. Para ella, la comunicación está directamente ligada a los procesos de desarrollo no de manera metodológica, sino como objetivo mismo de transformación tanto de la sociedad como de los individuos que la componen. Parte de un concepto de desarrollo no centrado exclusivamente en lo económico, aunque reconoce que su relación es necesaria. Por tanto, asume “la profunda interrelación entre las diversas dimensiones de la vida social, es decir, la economía, lo social, los procesos culturales y la política, donde los sujetos humanos debieran decidir y conducir el tipo de sociedad que deseen producir, con libertad” (Alfaro, 2015, p. 11).

Su apuesta se centra, muy de la mano con el planteamiento de Gumucio (2011), en el papel de la ciudadanía en los procesos de desarrollo, pues es ella quien debe ser protagonista en tales procesos. En ese sentido, la participación política de los ciudadanos y ciudadanas en el escenario público, es el eje central de la comunicación y el desarrollo. Para la autora, si la ciudadanía no se siente parte de los asuntos públicos, difícilmente se harán cargo de ellos. Siguiendo su enfoque, la comunicación y el desarrollo para el cambio social poseen algunos elementos que consideramos claves, los cuales hemos ido identificando durante nuestra participación en proyectos de investigación con diversos colectivos de trabajo. Aquí sólo mencionaremos algunos de ellos:

La primera es la relación comunicativa propiamente dicha entre los sujetos sociales. Nos referimos a las relaciones comunicativas, humanas y sociales: como la posibilidad de interlocutar con los diferentes, de establecer interacciones e interrelaciones que beneficien a la sociedad en su conjunto. La segunda relación es con el territorio. Un territorio no se define por la espacialidad, ni por la cantidad de acres ni por el desalojo o abandono. Los territorios implican significación y constituyen los entornos que garantizan las subjetividades de los colectivos y la pervivencia y soportes de existencia de las colectividades. Otro propósito clave de esta comunicación es la generación de capital social para que se pueda construir lo público. Lo público necesita dolientes, ciudadanos interesados en esa esfera y articulados para ese propósito. El tercer elemento, es una comunicación que se asume como conflictiva. Los procesos sociales están llenos de contradicciones, de dificultades, y, por supuesto, de conflictos. La comunicación para el desarrollo asume los conflictos como parte de su acción y no como una situación anómala. El último elemento tiene que ver con el reconocimiento. Aquí el reconocimiento no es más un registro o una concesión, sino un proceso de doble vía, en el cual los sujetos se asumen como interlocutores y por eso se incluyen mutuamente. Sin reconocimiento entre los sujetos sociales no es posible comunicación alguna, y menos una que pretenda transformar las realidades existentes. Sólo habrá un cambio social significativo y legítimo si aprendemos a reconocernos entre todos (Rocha, Rodríguez, y Aldana, 2012, s/p. Congreso ALAIC).

Bajo estos principios valdría preguntarse ¿de qué manera incide la comunicación y el desarrollo en la construcción de lo público? A nuestro juicio, tanto la comunicación como el desarrollo son dimensiones que producen y promueven el conocimiento, la emancipación, la organización y participación política en el que se tiene la posibilidad de propiciar más procesos que productos. De tal manera, en ellos los medios masivos de comunicación son sólo instrumentos. Debido a ello, la comunicación es un proceso de interacción entre sujetos políticos y de relación entre las diversas dimensiones de la vida social, que mediados por la circulación de sentidos buscan la construcción de otros saberes y aprendizajes colectivos. Ahora, si bien el diálogo es una acción real y por ende la comunicación es un asunto clave para tal fin, también lo es el hecho que para construir lo público se requiere de ciudadanos interesados en ese escenario. Es decir, acogiéndonos a los planteamientos de Jorge Iván Bonilla (2007), el intercambio comunicativo entre ciudadanos que deliberan, es tan sólo uno de los tantos caminos para acceder a la esfera pública. Esto significa que para ser parte de la esfera pública se necesita llevar adelante prácticas e intercambios comunicativos como también reconocer, tal como lo mencionamos antes, la diferencia. Es por ello que para Bonilla,

La historia de la formación de la esfera pública moderna es también la historia de las exclusiones de aquellos sectores asociados con lo popular, lo inferior y lo marginal. De ahí que la relación género-raza-clase fuera fundamental para construir los límites del debate público (Bonilla, 2007, p. 8).

De ahí que la esfera pública, en su opinión, tanto en el pasado como en nuestro presente, se esté construyendo a partir de conflictos. Lo que quiere decir que no existe una sola ni un solo tipo de ciudadano o ciudadana legitimados para actuar y para habitar en ella. Interpretamos “que una de las funciones fundamentales de la comunicación es la visibilización de la democracia y de los ciudadanos. Aquí entramos en el asunto del reconocimiento” (Rocha, Moreno, Molina, y Ortiz, 2008, p. 90). Por tanto, la comunicación vista como proceso, es el vehículo a través del cual se pueden vincular y/o acortar distancias entre las expresiones individuales con las manifestaciones públicas.

Sumado a ello, consideramos que “los medios hoy tienen la misión de contribuir a construir lo común” (Rocha, Moreno, Molina, y Ortiz, 2008, p. 90), pero también creemos que lo común en nuestros días está cargado de incertidumbres aunque sabemos que compartimos conflictos de toda índole. Estos se encuentran inscritos en nuestras cotidianidades y los mismos, requieren de un ejercicio constante de análisis, con el fin de generar acciones para el cambio. En esa dirección, los medios tienen la responsabilidad de ayudar a identificar y comprender los puntos de encuentro y desencuentro, sus detalles y características asumiendo con ello, el compromiso con los asuntos públicos.

El desarrollo social y humano y la construcción del campo de lo público son procesos complementarios, tejidos entre sí. Toda acción del desarrollo se sitúa en la dimensión de lo público, pues en ella tienen lugar relaciones e interacciones inter/subjetivas complejas. Entonces, los elementos constitutivos de la comunicación y el desarrollo en la construcción de lo público habitan en los procesos, la participación política ciudadana y en la circulación de saberes, lo cuales se basan en la cooperación y la confianza que convergen en una práctica con sentido.

El contexto del Chocó: un pasado irremediable

Al margen de las costas del Océano Pacífico colombiano se encuentra ubicado Chocó, uno de los sitios más ricos de Colombia por su biodiversidad y por ser uno de los pulmones del planeta. Estas características -que debieran generar el mayor de los beneficios a sus ciudadanos-, se han convertido en el objetivo de quienes establecen las formas de imponer sus intereses. El narcotráfico, las bandas delincuenciales hasta la explotación de minas ilegales son algunos ejemplos que nos permiten observar cómo se destruye el ecosistema y los ríos, amenazando la vida de los habitantes del Chocó, y en particular del departamento de Quibdó, que son fundamentalmente indígenas y afrocolombianas.

Esta población vive en condiciones económicas y sociales difíciles, ligadas a flagelos como: el desplazamiento de los lugares de origen, secuestros, amenazas y homicidios; una infraestructura vial que aísla al departamento y lo deja por fuera de las dinámicas del comercio del país. Junto a ello, la presencia de grupos ilegales, desde guerrillas hasta narco/paramilitares y bandas criminales, causan desplazamientos forzados. A esto se suman los servicios públicos inadecuados, el analfabetismo con una tasa que duplica a la nacional y un precario sistema de salud, reflejado en carencia de medicamentos, deficientes condiciones de infraestructura, y falta de ambulancias equipadas. Situaciones que se fueron fomentando en un pasado irremediable y naturalizado por quienes habitan en la región. Si

bien estos grupos han sido y son olvidados por el Estado, para Alianza Urbana son materia de inspiración para resistir los embates de la realidad, a través de su música.

Análisis colectivo del pasado y la incidencia política de Alianza Urbana

El proyecto Alianza Urbana está conformado por jóvenes cantantes de barrios populares de Quibdó que viven en contextos de vulnerabilidad. La campaña “Alza tu voz, alza tu cuerpo” fue el impulso inicial que dio vida a este colectivo. Promovida por el equipo “Los Inquietos”, este proyecto –junto con otros realizados por ellos– trabajó con ciertos barrios periféricos desde donde se buscó abrir y mantener diálogos con los jóvenes que estaban involucrados o que están en riesgo de ser utilizados por grupos delictivos y o específicamente del narcotráfico que están siendo parte de la vida cotidiana en los barrios en Quibdó. Miguel Copete, uno de los integrantes, nos cuenta:

Creo que el aporte de Alianza Urbana al pueblo quibdoseño y en general a Colombia es la de visibilizar problemáticas, pero además de visibilizarla se trabaja el tema de la conciencia, se hace énfasis en que están sucediendo cosas y no se están dando cuenta. El Chocó no es solamente lo que dicen los medios, si padecemos problemáticas pero también proponemos. Alianza Urbana no sólo es denuncia también propone en cada una de sus letras. Hay gente que no es amante de la música urbana pero cuando escucha una canción del grupo, sabe que hay un trabajo y una apuesta política, eso merece la pena. El reconocimiento que Alianza Urbana ha recibido de muchos sectores sociales muestra que el grupo está dejando huella, está dejando un conocimiento (Copete, 2015)¹.

En la entrevista realizada, Miguel afirma que uno de los logros de la Alianza Urbana es que a lo largo de su proceso de conformación y consolidación, los jóvenes integrantes han ido adquiriendo capacidad crítica y propositiva frente a las problemáticas de Quibdó. Para ello, investigan en profundidad las temáticas que luego, de forma colectiva, plasman e interpretan en sus canciones. Este devenir político y participativo ha fortalecido su capacidad discursiva y deliberativa y su sentido de apropiación ya que, “han abierto espacios donde ellos se sientan a dialogar sobre temas de violencia y respeto a la vida con otros actores sociales dentro y fuera del departamento; con ello se construye un diálogo de saberes y por ende otros conocimientos” (Copete, 2015).

Para la coordinadora y cooperante de la Alianza Urbana, Michaela Pfister, la juventud en Quibdó se encuentra invisibilizada por los medios y con un grado mínimo de inclusión y participación, por parte de las instituciones del Municipio. “Hay muchos asesinatos, un desempleo elevado, la educación es mala, aquí uno podría nombrar y nombrar problemas. Todo el mundo quizás inconscientemente lo sabe o lo ha escuchado, pero no existe ningún espacio para el debate de esos problemas” (Pfister, 2015)².

El reto con Alianza Urbana fue y sigue siendo, el de construir mediante la música un modo de visibilización de las problemáticas de la juventud. “Quizás el rap no es un género reconocido en Quibdó como música, sin embargo los videos de las canciones ayudan a que

se debatan las problemáticas entre los mismos jóvenes y la sociedad en general” (Pfister, 2015).

La incidencia política de este colectivo artístico en las mesas donde se construyen políticas públicas aún no se ha generado. Pfister cree que es un camino muy largo a transitar pero, en su opinión, la participación de los jóvenes en la construcción de políticas públicas es algo que proyectan como grupo a largo plazo. Por eso, piensa que el conjunto musical deja su impacto porque,

Los videos es algo que todos quieren ver porque es hecho acá, eso lo hace atractivo, la gente quiere mirar a la gente que conoce. En la misma juventud ha dejado una fuerte huella, porque invita a los jóvenes a pensar en cosas importantes. Es un producto que muestra qué piensan los jóvenes, qué problemáticas sufren y también qué ideas tienen los jóvenes para solucionarlas (Pfister, 2015).

Con este marco, surge la pregunta sobre cómo se construyen las canciones de Alianza Urbana. Para Pfister (2015), lo primero tiene que ver con el interés de los jóvenes.

Ellos hablan con el equipo coordinador y plantean la temática, la función del equipo coordinador es la de facilitar los elementos técnicos como la computadora y espacios de discusión, también orientan el desarrollo del tema, proporcionando material de análisis. El propósito es que todos, a través de la investigación realizada, se hagan una visión más global y conozcan el origen de la problemática de la cual están hablando (Pfister, 2015).

Con ella conversamos acerca de los logros del colectivo. Pfister entiende que los mismos tienen que ver con las producciones audiovisuales.

Allí los jóvenes se expresan sobre las temáticas fundamentales, no sólo de la juventud sino también del Chocó de una menara muy creativa, sin perder que son historias reales de sí mismos. Cuentan su realidad. El grupo se ha hecho muy conocido en Quibdó, en algunas partes de Colombia y Alemania (Pfister, 2015).

Otra meta alcanzada radica en el involucramiento de los jóvenes en campañas pedagógicas en los colegios.

Cada uno de los integrantes del grupo ya tiene su grupo personal, muchos trabajan con niños o jóvenes de menos edad, en ese sentido son también multiplicadores porque todos los conocimientos y experiencias que ellos han obtenido en el proceso y a través de su realidad lo comparten, en esa medida son también líderes de otros procesos (Pfister, 2015).

Como notamos en estos diálogos y en nuestras consideraciones conceptuales, la comunicación y el desarrollo son escenarios de encuentro y participación donde la política adquiere una dimensión sustancial porque lo que se pone en juego es el ámbito público,

y con ellas posturas, intereses y objetivos que son, en últimas, formas inter/subjetivas de ver la realidad para transformarla. Pero cómo analizar aquí este tipo de comunicación. Creemos en una comunicación que propicia la reflexión y la deliberación sobre los asuntos públicos; en una comunicación que permite a los sectores excluidos su reivindicación y legitimación política.

En tanto proceso, la comunicación es un devenir constante de interacción entre sujetos políticos y de relación entre las diversas dimensiones o campos de la vida social, que siendo mediados por sus prácticas y la circulación de sentidos buscan la construcción de otros conocimientos y aprendizajes colectivos. La Alianza Urbana mantiene una comunicación que gira, a su vez, sobre dos dimensiones. La primera de ellas se encuentra en el plano interno como grupo; es decir, las interacciones construidas entre sus integrantes, en la que todo el tiempo transitan sentidos, experiencias y aprendizajes colectivos con disensos y consensos. Segundo, en el plano externo, a través de la música. Aquí vemos que sus letras son construidas estratégicamente, producto de un proceso crítico de investigación y reflexión que busca posibilitar la promoción de procesos de interacción social para la toma de decisiones colectivas.

El rap que el grupo produce es sólo el medio discursivo por donde transitan sus mensajes (Verón 1987). De fondo, su contenido intenta propiciar la reconstrucción de lo público y desencadenar procesos de formación ciudadana. Cada uno de los integrantes de Alianza Urbana se piensan así mismos y como grupo, en relación con los demás actores de la sociedad. Tanto la música como sus videos logran registrarse –en el contexto quibdoseño–, básicamente por tres razones. La primera, porque los temas abordados manifiestan un presente singular de conflictos, en diálogo sostenido con las problemáticas territoriales de antaño. Segunda, gracias a la música pasaron de ser receptores a protagonistas y productores de mensajes. Y tres, a través de la imagen en sus videos, la comunidad chocona junto a cualquier ciudadano del mundo que tenga acceso a Internet tienen la posibilidad de ver experiencias temporales diversas de una realidad marginada y no atendida por aquellos que tienen la responsabilidad de hacerlo.

La canción “Barreras invisibles” es un ejemplo que retrata la posición como grupo sobre el conflicto de las fronteras que invisibilizan a los jóvenes en Quibdó, producto de la guerra entre pandillas y comandos armados que hacen presencia en la región. A continuación un fragmento:

Se enfrentan uno a otros - por ganar más territorio.
 Que conducen a familias a quedar tristes y solos.
 Se siembra temor - discordia en las calles.
 No pasen por aquí - o sino bala les cae.
 No se gana el respeto - se acaba muchas vidas.
 Se pierde un amigo - un hermano, una familia.
 No se gana el respeto - se acaba muchas vidas.
 Se pierde un amigo - un hermano, una familia.

Para ellos, Quibdó es una ciudad presente de violencia y desequilibrio económico, político, y cultural que abarca a la región. Una ciudad donde el accionar del tiempo provocó

—entre otras variables—, una actitud de sumisión en su población campesina y afrodescendiente provocando con ello un estado sub-desarrollado imperdurable. Una ciudad sin un futuro estratégico y planificado. El proceso artístico busca fortalecer esta mirada, a partir de la revalorización de sus tradiciones locales y las materialidades productivas históricas expresadas en sus canciones. Con ello se intenta que otros muchos jóvenes “rompan el silencio”. Romper el silencio es el objetivo principal que tienen los integrantes de Alianza Urbana, en pro de crear música urbana para resistir a los problemas de su cotidianidad aportando así, una consciencia crítica para la paz social. La música urbana es un instrumento de resistencia a la violencia y a los problemas cotidianos utilizando la creatividad como recurso y la voz como medio para la protesta pacífica es una expresión de liberación, aprendizaje, dinamización y transformación.

Lo que empezó como un pasatiempo para unos jóvenes, hoy es un motivo de vida, una familia que actúa junta y que pretende desde su accionar reconfigurar los pensamientos y acciones de quienes los escuchan, a pesar de que tanto los unos como los otros estén en condiciones sociales precarias por la llamada “violencia estructural”. Este grupo de rap es ejemplo de que no es el asistencialismo lo que hace que las sociedades se transformen sino el empoderamiento y el trabajo colectivo.

De tal manera, los conflictos sociales e interpersonales son el motor de la participación, en la escena pública. Su poética, atravesada por temporalidades diversas, propicia la comprensión del contexto chocono y contribuyen a entender las racionalidades individuales y colectivas que rodean sus conflictos presentes. No obstante, creemos que sus esfuerzos requieren vincular la dimensión social con la dimensión política de Quibdó, que es donde se toman las decisiones. Es necesario que su música trascienda la reflexión colectiva y genere la articulación de otros actores sociales para la organización de acciones políticas sobre sus conflictos más sentidos.

Consideraciones finales

A partir de los relatos obtenidos y en articulación con los estudios sobre lo público y el desarrollo, sostenemos que el objetivo de “Alianza Urbana” es el de incidir en el progreso social y humano y en la reconstrucción de lo público, en el departamento de Quibdó. Lo común en ellos, además de convivir en un mismo espacio/temporal, también lo es el placer generado por la música y su preocupación por los conflictos que azotan la región. Durante el trabajo de campo, notamos que “Alianza Urbana” transita simultáneamente entre las dos esferas pública y privada. En la primera, porque a través de su música narran sus temporalidades experienciales constituyéndose desde la producción y circulación de la misma como ciudadanos políticamente activos. Pero dado que necesitan financiar sus discos y obras audiovisuales, en algunos casos, logran financiamiento de organizaciones alivianando sus compromisos económicos. La pregunta que surge es: ¿puede la esfera pública constituirse desde la privada?

Para Marco Navas Alvear “la participación en lo público se presenta en dos dimensiones, al menos: una dialógica-reflexiva y otra de visibilidad” (Navas Alvear, 2012, p. 74). Como lo hemos resaltado durante este trabajo, consideramos que la dimensión dialógica-reflexiva

se refleja en el ejercicio habitual del grupo de dos maneras. La primera, en la construcción de la letra de sus canciones. En ella, discuten colectivamente el tema que quieren abordar, investigan mediante entrevistas en los barrios y consultas de material impreso y digital, luego deliberan sobre el material recogido y postura frente al mismo, para finalmente iniciar con el proceso de escritura de la letra de la canción.

La participación brinda la posibilidad de incidir en el diálogo y la reflexión en la escala social. Allí, los integrantes del grupo intervienen en lo público, pues han hecho pensar, dialogar y debatir a la comunidad sobre los temas que los afecta. No obstante, reconocen que una de sus debilidades se encuentra en la política, ya que no han logrado penetrar, como colectivo de trabajo, con sus canciones y propuestas, en el sistema partidario de Quibdó. Saben que uno de los mecanismos para hacerlo se encuentra en la construcción de políticas públicas de juventud. Lo que les brindaría una participación más activa y con mayor posibilidad de transformación, en los distintos niveles del estado departamental.

Para concluir, podemos decir que lo público es una dimensión espacial –en tanto organismos que lo integran–, y temporal, en función de las experiencias particulares y colectivas en constante tensión, causadas por las luchas de poder entre los diversos actores y sectores que la componen. En ese sentido, lo público es resultado de múltiples y simultáneos procesos, que a su vez son dinámicos, en los que se ponen en juego diversos puntos de vista y distintas maneras de accionar en un mismo espacio/temporal.

La construcción de lo público requiere de una ciudadanía interesada en ello y con opción de fortalecer la participación individual y colectiva de manera organizada. Por tanto, la organización política y el análisis colectivo de conflictos territoriales, requieren de un ejercicio constante de contextualización y análisis donde el tiempo y las expresiones estéticas –en este caso la música rap–, son acto y memoria de una consciencia crítica juvenil que pretende incidir en la esfera pública para trabajar en lo real sin dejar que la imaginación desaparezca.

Notas

1. Entrevista realizada a Miguel Copete (abril de 2015) durante la primera salida de campo del equipo de investigación de Uniminuto.
2. Entrevista a Michaela Pfister (abril de 2015). Pedagoga social y cooperante alemana. Hace cinco años y medio trabaja como cooperante internacional con la diócesis de Quibdó en el tema de jóvenes en alta vulnerabilidad. Jóvenes en medio de reclutamiento, delincuencia y drogadicción. La agencia para la cual trabaja es la AGH (Asociación de los católicos alemanes).

Referencias bibliográficas

- Alfaro, R. M. (2015). *Una comunicación para otro desarrollo*. Lima, Perú: Ed. CALANDRIA.
- Arendt, H. (1993). *La Condición Humana*. Barcelona, España: Ed. Paidós.
- Barbero, J. M. (2001). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili.

- Bautista, J. (2003). "Sobre lo público y los ingresos públicos". En C. Giraldo, *Rescate de lo público. Poder financiero y derechos sociales*. Bogotá, Colombia: Ed. Desde Abajo.
- Beltrán, L. R. (2005). "La comunicación para el desarrollo en Latinoamérica: un recuento de medio siglo". En, *III Congreso panamericano de la comunicación*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Universidad de Buenos Aires.
- Bonilla, J. I. (2007). *Lo público en los medios. Reflexiones sobre comunicación, política y ciudadanía*. Recuperado de: www.c3fes.net
- Camacho, C. A. (2007). *Las radios populares en la construcción de ciudadanía: enseñanzas de la experiencia de la ERBOL en Bolivia*. Recuperado de: <http://www.monografias.com/trabajos-pdf4/radios-populares-construccion-ciudadania/radios-populares-construccion-ciudadania.pdf>
- De Certeau, M. (1994). *La invención de lo cotidiano, habita, cocinar*. México. Ed: Universidad Iberoamericana.
- Cortes, J. J. (2015). *Cultura y comunicación como praxis para el desarrollo*. Recuperado de: www.hegoa.ehu.es/congreso/gasteiz/doku/JuanjoCortes.pdf
- Falconí, F. (2014). *Al sur de las decisiones. Enfrentando la crisis del siglo XXI*. Quito, Ecuador: Ed. El Conejo.
- Franco Cháves, F. P., y López Rojas, A. M. (2011). "Una mirada a las raíces de la comunicación para el desarrollo". Entrevista con Luis Ramiro Béltran Salmón, en *Revista Signo y Pensamiento*. Recuperado de: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/2472>
- Fraser, N. (2015). *Repensando la esfera pública. Una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente*. Recuperado de: http://estudios.sernam.cl/img/uploads/fraser_esfera_publica.pdf
- Gumucio, A. (2011). "Comunicación para el cambio social: clave del desarrollo participativo". En: *Comunicación, desarrollo y cambio social* (2011). Bogotá, Colombia: Ed. Pontificia Universidad Javeriana.
- Habermas, J. (2008). *Teoría de la acción comunicativa, II*. Madrid, España. Ed. Taurus.
- Herrera, E., y Vega, J. (2012). *XI Congreso latinoamericano de investigadores de la comunicación ALAIC 2012*. Recuperado de: <http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/content/pr%C3%A1cticas-comu>
- Mokus, A. (2002). "La ciudad y lo público". En: *Comunicación para construir lo público*. Bogotá, Colombia: Ed. Pontificia Universidad Javeriana, Convenio Andres Bello.
- Navas Alvear, M. (2012). *Lo público insurgente. Crisis y construcción de la política en la esfera pública*. Quito, Ecuador: Ed. CIESPAL.
- Pécaut, D. (2015). *Crisis y construcción de lo público*. Recuperado de: <http://200.93.163.76:8080/moodledata9/34/Lecturas/Crisis%20de%20lo%20Publico%20-%20Pecaut.doc>.
- Rocha, C., Aldana, Y., y Rodríguez, L. (2013). *Los conflictos y su gestión en la radio escolar*. Medellín, Colombia: Ed. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Rocha, C., Moreno, E., Molina, I., y Ortiz, G. (2008). *Comunicación para la construcción del capital social*. Bogotá, Colombia: Ed. UNIMINUTO.
- Rocha, C., Rodríguez, L. C., y Aldana, Y. (2012). "El reconocimiento como base de la comunicación entre distintos". Congreso ALAIC. Recuperado de: <http://www.alaic.org/site/congresos/congreso-alaic-2012/?lang=es>

Rodríguez, C. (2009). "De medios alternativos a medios ciudadanos: Trayectoria teórica de un término". Recuperado de: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/viewFile/6416/5898>

Seen, A. (2000). *Desarrollo y libertad*. Bogotá, Colombia: Ed. Planeta.

Verón, E. (1987). "La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad". Recuperado de: http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=6

Résumé : Chocó est un département colombien qui s'est trouvé au cœur d'une profonde crise humanitaire. Dans sa capitale, Quibdó, un groupe de jeunes a créé le programme «Alza tu voz», qui a donné naissance au groupe musical «Alianza Urbana». Le présent texte cherche à exposer du point de vue de la communication, les stratégies artistiques et pédagogiques mises en place par ce collectif pour générer des alternatives de vie, dans un territoire où les jeunes semblent figés dans le temps, mais résistent aux situations du passé avec des rythmes contemporains.

Mots clés : Communication - Développement et changement social - Reconstruction du public - Pratiques communicatives.

Abstract: Chocó is a Colombian department that has lived in the middle of a deep humanitarian crisis. In his capital, Quibdó, a group of young people create the program "Alza tu voz", from there the music group "Alianza Urbana" was born. The present text seeks to expose the way in which this artistic and pedagogical strategy constituted by this group, from the perspective of communication and development for social change, is able to generate alternatives of life in a territory in the which young people seem to be stagnating in time, resisting situations of the past with contemporary rhythms.

Keywords: Communication - Development and Social Change - Reconstruction of the Public - Communicative Practices.

Resumo: Chocó es un departamento colombiano que ha vivido em meio de uma crise profunda humanitaria. En su capital, Quibdó, um grupo de jovens crean o programa "Alza tu voz", de lá o grupo de música "Alianza Urbana". O presente texto busca expor a forma pela estratégia estática artística e pedagógica constituída por este grupo, desde a perspectiva da comunicação e do desenvolvimento para o cambio social, é capaz de gerar alternativas de vida em un territorio en el que os jovens parecem estancados no tempo, fazendo resistência a situações do passado com ritmos contemporâneos.

Palavras chave: Comunicación - Desenvolvimento e Cambio Social - Reconstrução do Público - Práticas Comunicações.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Résumé : Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940-2012) est l'auteure d'écritures illisibles développées dans des formats d'expression et de communication occidentaux auxquelles elle attribua d'emblée et systématiquement une finalité éditoriale. "Mon travail, affirme-t-elle, ne veut rien dire. Il ne prend de la valeur que lorsqu'un individu s'exprime à travers lui". L'auteur de cet article présente la manière dont il a entrepris, en tant qu'éditeur, de relever le défi de cette invitation afin de mettre en évidence leurs incidences sur le dispositif de l'œuvre. La question du temps apparaît alors comme centrale, à la fois dans le travail d'écriture, car ses formes évoluent constamment, et dans la phase éditoriale envisagée comme un processus d'actualisation.

Mots-clés : Mirtha Dermisache - Livre d'artiste - Dispositif éditorial - Écriture illisible - Process art.

[Résumés en espagnol, anglais et portugais sur les pages 96-97]

(*) Est éditeur de livres et de publications d'artistes. Depuis 2003, il publie régulièrement le travail de l'artiste argentine Mirtha Dermisache (1940-2012) avec qui il a également réalisé plusieurs "dispositifs éditoriaux" à Buenos Aires et en Europe. Il collabore régulièrement avec la galerie Henrique Faria –Buenos Aires et New York– pour la diffusion de son œuvre. En 2017, il a créé Immanences éditions, en association avec Anne-Lou Buzot et Nicolas Peyre. Il est également bibliothécaire et enseigne à l'École nationale supérieure Louis-Lumière (Saint-Denis, France). Florent Fajole, Immanences éditions, 6 rue des Minimes, 02200 Soissons France. (Voir CV en espagnol sur p. 96)

Aucun code ne produit le nivellement ou l'homogénéisation, le point de fixation qui stabilise la lecture. Les écritures de l'artiste argentine Mirtha Dermisache (1940-2012) sont insaisissables, leur trébuchement formel n'est qu'un leurre. Que le trait se contienne dans son exercice (Voir la Figure 1) ou se laisse surprendre par ses effluves (Voir la Figure 2), comme chez Henri Michaux¹, l'écriture est autre à elle-même, douée d'"autreté". Elle se prend dans les mailles d'un filet plus ou moins à sa mesure et se déprend déjà, rapidement étrangère ; et si elle hésite ou se reprend, c'est qu'un avenir différent se prépare. Ce qui serait normalement rejeté dans l'ordre sémantique, parce que ne livrant pas le signe ni le sens escompté, devient ici la condition même de leur existence.

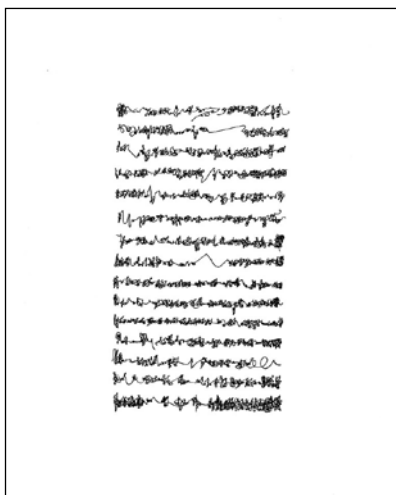


Figure 1.



Figure 2.

Figure 1. *Libro N° 8, 1970* (Dermisache, 2003). Buenos Aires, Marseille, Nîmes. Xul, Mobil-Home, Manglar. 23 x 28 cm, 700 exemplaires, offset. **Figure 2.** Extrait de *Cinco Textos, 1974* (Dermisache, 2014). Nîmes, Paris, New York, Buenos Aires. Florent Fajole éditeur, Henrique Faria Fine Art, 11 x 7 galería, Fundación Espigas. 23 x 28 cm, 8 exemplaires comprenant 48 tirages au palladium et 12 tirages au chromopalladium.

Toutefois, à la différence de son aîné, Mirtha Dermisache n'en réfère pas à l'art pariétal ni au primat des idéogrammes chinois. C'est dans notre culture, dans les conditions mêmes de sa technicité et de son formalisme, que des libertés nouvelles, oubliées ou ignorées sont explorées. Il s'agit bien là de recouvrer et d'exprimer une part maudite dans le monde qui est le nôtre, comme pour Christian Dotremont, mais de façon asymétrique. Chez lui, en effet, "la main écrit quand même", remarque Luc Richir, elle "fait le vide de toute préméditation formelle" (Richir, 1974, n/p.) sans renoncer à la langue des mots, tandis que celle de Mirtha Dermisache s'aventure au-delà du sens et de "l'alibi référentiel" (Barthes, 2000, p. 43), dans le seul cadre qui puisse alors lui permettre de continuer à écrire, celui de nos mises en forme.

L'artiste argentine installe ainsi dans le cœur même de l'écriture "l'angle dynamique du conflit" (Didi-Huberman, 2009, p. 86), pour reprendre une expression employée par Georges Didi-Huberman dans un autre contexte. L'écriture en tant que dispositif est interrogée "comme un choc des hétérogénéités" (Didi-Huberman, 2009, p. 86), un espace de travail caractérisé par les tensions internes entre un moule qui distribue et organise et le geste qui libère et produit des "formes qui ne sont pas réductibles à quelque modèle que ce soit" (Richir, 1974, n/p). Par conséquent, seuls les formats d'expression et de commu-

nication qui contiennent les écritures sont pour ainsi dire lisibles² ; et cet aspect, souvent inaperçu ou déconsidéré, nécessite que l'on s'y attarde quelque peu.

Dans la première lettre qu'il adressa à Mirtha Dermisache, le 28 mars 1971, et qui sert depuis longtemps d'incipit théorique, Roland Barthes écrit :

Vous avez su produire un certain nombre de formes, ni figuratives, ni abstraites, que l'on pourrait ranger sous le nom d'écriture illisible –ce qui revient à proposer à vos lecteurs, non point les messages ni même les formes contingentes de l'expression, mais l'idée, l'essence d'écriture. Rien n'est plus difficile que de produire une essence, c'est-à-dire une forme qui ne renvoie qu'à son nom ; des artistes japonais n'ont-ils pas mis toute une vie à savoir tracer un cercle qui ne renvoie qu'à l'idée de cercle ? Votre travail s'apparente à une telle exigence (Barthes, 2004, p. 11).

Si l'on ne peut qu'être en accord avec le sémiologue français au sujet des "messages", il en va différemment des "formes contingentes" car non seulement celles-ci contraignent les tracés à un certain mode d'organisation et, pour cette raison, à une certaine "prise de forme", mais elles donnent également leurs titres aux œuvres, attribuant de ce fait une dimension signifiante à l'emploi même de ces formats pour les identifier, c'est-à-dire pour leur assigner une identité. Ainsi, Mirtha Dermisache a notamment produit des *Artículos*, des *Cartas*, un *Diario*, des *Libros*, des Newsletters, des *Postales* –cartes postales–, des *Reportajes*, des *Textos*, etc. Dans *La Photographie. Entre document et art contemporain* (Rouillé, 2005), André Rouillé fait un constat similaire à propos de l'auteur de *La chambre claire*, à qui il reproche de négliger l'écriture photographique. Barthes, dit Rouillé dans un entretien accordé à l'occasion de la parution de son ouvrage, ne voit que la chose photographiée, imprimée sur les sels d'argent.

Pour lui, l'image est transparente. C'est un document. Mais la photographie n'est pas seulement un reflet des choses, un enregistreur, c'est surtout une reconstruction de la réalité. C'est ce que Barthes ne dit jamais. Il y a toujours un rapport dialogique avec le monde et les choses, une composition, une esthétique. (Rouillé, 2005, n/p)

Et les "formes contingentes" en font partie, elles propulsent l'écriture dans une réalité matérielle et physique et, ce faisant, l'inscrivent dans un temps culturel, qui peut, assurément, si on le souhaite, ne pas être prisonnier du "repérage"³.

Cette part de lisibilité explique également que Mirtha Dermisache ait d'emblée et systématiquement conçu son œuvre dans une perspective éditoriale, avec des moyens de reproductibilité de masse même si cela n'exclut nullement le recours à un large éventail de procédés. La réalisation d'un travail "original", produit à la plume, au rotring, au feutre ou sans autre appareillage que la main, n'a d'autre finalité que d'exister sous la forme ultérieure d'une publication.

Mirtha Dermisache est ainsi, dans un large contexte de la poésie expérimentale et de l'art contemporain concerné par les problématiques de l'écriture et du langage, une artiste

pionnière dans le domaine des publications d'artistes en Amérique du sud, au même titre que les frères Augusto et Haroldo de Campos, Ulises Carrión, Moacyr Cirne, Guillermo Deisler, Wladimir Dias-Pino, Carlos Ginzburg, Jorge de Luján Gutiérrez, Clemente Padín, Luis Pazos, Décio Pignatari, Julio Plaza, Álvaro et Neide de Sá, Edgardo-Antonio Vigo, ou encore Pedro Xisto, sans oublier Joaquín Torres García sans doute le tout premier d'entre eux dans les années 1930.

Dans un article essentiel pour comprendre la démarche et l'œuvre de Mirtha Dermisache, publié en 1970, Edgardo Cozarinsky, alors jeune journaliste, relate l'intervention de Jorge Romero Brest, critique et curateur influent de la capitale argentine, auprès de la maison d'édition Paidós, qui proposa de publier un choix d'écritures issu du premier livre réalisé par l'artiste en 1967 sous la forme d'un portfolio (Cozarinsky, 1970, p. 51). Elle refusa car, pour elle, son livre ne pouvait être édité que comme tel et dans sa totalité, soit cinq cent pages. Si l'aventure échoua, de nouvelles opportunités se présentèrent à l'invitation de Jorge Glusberg, qui venait de créer le Centro de Arte y Comunicación (CAyC).

La première publication fut imprimée en offset en 1971 pour l'exposition "Arte de Sistemas", au Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Il s'agit de l'une des nombreuses *Cartas* réalisées l'année précédente. En 1972, à l'occasion de "Arte de Sistemas II", paraissait à plus de mille exemplaires *Diario N°1, Año 1* (Voir la Figure 3) ; une œuvre considérée pendant longtemps comme un condensé du travail de Mirtha Dermisache et la seule publication à avoir été rééditée à l'identique, dont à deux reprises par l'artiste en 1973 et 1995. Par sa structure, le journal se prête particulièrement bien à sa démarche puisque la division de l'espace sous la forme d'articles et de rubriques et leur organisation en colonnes ou en cases permettent d'accueillir des développements graphiques indépendants tout en jouant de hauteurs, de largeurs, de rythmes et d'intensités variés.

Le CAyC publia également *Libro N° 1, 1969*, sous le simple titre de "dermisache", à l'occasion de l'exposition *Kunstsystemen in Latijns-Amerika* à l'Internationaal Cultureel Centrum d'Anvers en 1974. Cet événement fut à l'origine de la rencontre décisive avec Guy Schraenen (2017, pp. 33-47), qui publiera plusieurs travaux de l'artiste entre 1975 et 1978, et avec Marc Dachy, qui l'invita à participer au deuxième numéro de la revue *Luna Park* en 1976 –consacré aux graphies d'artistes et d'écrivains– et à deux expositions, l'une intitulée "Graphies" au Musée provisoire d'Art Moderne de Bruxelles en 1977 et l'autre "Écritures, Graphies, Notations, Typographies" à la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, à Paris, en 1980.

Dans le reportage d'Edgardo Cozarinsky, Mirtha Dermisache envisage l'édition de son premier livre de façon précise. L'intérieur ne contient que le travail de l'artiste. Les pages de titre et de colophon sont présentes mais restent vierges. Les couvertures elles-mêmes demeurent tout aussi blanches. Les informations éditoriales sont réunies sur l'un des rabats avec la mention "à jeter". En d'autres termes, seule une maigre concession à l'économie éditoriale traditionnelle est consentie, celle de tolérer l'identification temporaire du livre. Enfin, aucune pagination n'est imprimée.

Les raisons d'une telle radicalité s'imposent d'elles-mêmes. À l'instar du célèbre *Coup de dés* de Mallarmé ou de la poésie concrète des années 1950, les zones laissées en blanc sont tout aussi significatives que les écritures. Intégrer un quelconque signe conventionnel reviendrait à replacer la dimension sémantique dans un espace qui précisément s'en affranchit. C'est



Figure 3. “Feuille volante extraite du catalogue de l’exposition. Arte de Sistemas II”. Annonçant à la fois la participation de Mirtha Dermisache et l’édition de *Diario N°1 Año 1*. (1972). Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación. US Letter (21,6 x 27,9 cm.), tirage inconnu, offset.

aussi la raison pour laquelle, Mirtha Dermisache se limite à indiquer les formats d’expression ou de communication dans les titres de ses publications et que ceux-ci ne comportent aucune connotation d’ordre psychologique voire politique, comme chez Bernard Réquichot (1976) ou souvent chez León Ferrari (2002). Il y a une autre raison encore, c’est le goût du retrait, ou plus précisément le goût de l’autre, discret mais constant, qui situe le lecteur au centre du dispositif de l’œuvre et le convertit en l’un de ses acteurs ; et qui faisait Mirtha Dermisache préférer le silence à propos de son travail (Dachy, 1978, p. 15), à l’instar de Roland Barthes qui, quant à lui, déclarait au sujet de ses propres écritures : “Si mes graphies sont illisibles, c’est bien précisément pour dire non au commentaire” (Barthes, 1976, n/p). S’ils semblent partager la même attitude, il n’en est rien. Alors que Roland Barthes cherchait, par la pratique de l’écriture illisible, à taire tout discours pour accéder à l’essence d’écriture, “une forme qui ne renvoie qu’à son nom”, Mirtha Dermisache adopte cette attitude pour laisser libre champ à ses lecteurs. Selon elle, la plus belle des reconnaissances, au-delà d’être comprise, était que son travail puisse donner matière à expression. L’article d’Edgardo Cozarinsky pourra donc être envisagé comme un manifeste –l’un des rares– déguisé sous les traits d’un reportage –la lecture proposée par son interlocuteur–, ce que confirme la déclaration de l’artiste que l’auteur reprend à son compte en guise de conclusion :

Lo mío no quiere decir nada. Únicamente cobra valor cuando el individuo que lo toma se expresa a través de él (mon travail ne veut rien dire. Il ne prend de la valeur que lorsqu'un individu s'exprime à travers lui) (Cozarinsky, 1970, p. 51).

En effet, une autre manière de faire vivre l'hétérogénéité au sein de ce travail, de prolonger l'expérience de l'écriture, autre à elle-même, consiste à conférer à la lecture la dimension d'un acte(s) de pensée(s) et/ou de création. La lecture constitue ainsi le deuxième temps de l'œuvre, synonyme de créativité et d'expression. Par exemple, Mirtha Dermisache invitait quiconque aurait un exemplaire de *Diario N° 1, Año 1* entre les mains à investir les cases d'une courte bande dessinée, figurant en page 7, au sein desquelles l'artiste avait laissé un espace vacant. Il en fut de même pour l'ensemble des *Historietas* –bandes dessinées– qu'elle a produites à la même époque, vers 1972. Certaines cases furent même laissées entièrement à la disposition du lecteur.

C'est une posture que l'on placera en regard d'une part du Taller de Acciones Creativas qu'elle fonda en 1973 et d'autre part des Jornadas del Color y de la Forma qu'elle coordonna entre 1975 et 1981⁴. Tout individu était convié à œuvrer librement dans le cadre collectif d'un "arte por sumatoria", dans un contexte de l'art contemporain où se développait une diversité de pratiques collaboratives qui remirent en cause le principe de l'œuvre d'art uniforme et délimitée dans l'espace et dans le temps. De nombreux artistes latino-américains contribuèrent au développement de ces pratiques, notamment au sein des réseaux de la poésie expérimentale et du Mail Art, dont Jorge Caraballo, Carlos Ginzburg, Graciela Gutiérrez Marx, Clemente Padín, Luis Pazos, Juan Carlos Romero, Edgardo-Antonio Vigo, et Horacio Zabala, ont été les figures rioplatenses majeures, et auxquels Mirtha Dermisache fut indirectement associée par le biais du CAyC⁵, puis directement par celui de Guy Schraenen et d'Ulises Carrión. Ces artistes pratiquaient une poésie et un art hors de l'objet, dans l'espace public et hors des sentiers usités. Bien souvent, ce qui comptait, c'était "créer l'amorce, le geste initial et se laisser dépasser", écrit Julien Blaine en 1967, car "ce dépassement est riche de je" (Blaine -1-, 1967, n/p), d'étendues, aurait dit Michaux (1963, p. 51), de multiplicités et de singularités ; "l'écriture n'étant pas ce résultat mais les gestes qui l'ont précédé et suivi" (Blaine -2-, 1967, n/p). Il s'agit bien de la même attitude à laquelle s'est toujours résolue Mirtha Dermisache.

Nous retrouvons ici la dimension du dispositif chère à Georges Didi-Huberman (2009), si l'on veut bien considérer chacune de ces pratiques comme un "choc des hétérogénéités", et dans la perspective offerte par François Albera et María Tortajada (2011) pour qui cette même notion de dispositif désigne un agencement qui ne peut être confondu avec un objet ou un appareil, éclairant la différence essentielle entre ce qui se présente comme un assemblage d'éléments hétérogènes et ce que l'on appréhende comme un tout, dont les "organes" apparaissent indissociables. Ainsi, souligne Rémy Bresson, un dispositif est moins "une chose identifiable qu'un système de relations entre différentes choses" (Bresson, 2012). La différence ne se situe donc pas dans la possibilité ou non de faire système –ce que du reste indiquait le titre choisi, "Arte de sistemas", par Jorge Glusberg pour qualifier ce nouveau type d'art dont il réunit diverses formes dans le cadre des activités du CAyC– mais dans celle de l'ouvrir, de pénétrer l'œuvre et de l'envisager comme un milieu changeant et multiple.

L'écriture et l'œuvre dans son ensemble, de la production de "l'original" à son édition, doivent en quelque sorte constamment se dépasser pour vérifier leur niveau et s'étendre au-delà de leur première instance, tout au long d'un processus qui tient compte de l'effet de chaque lecture –et de chaque écriture si l'on donne à ce mot le sens d'une action menée après lecture. L'intervention de l'éditeur n'a pas d'autre objet que d'impulser un trajet dans l'œuvre pour en explorer et en alimenter le devenir.

En 2003, parallèlement à *Libro N° 8, 1970*, je proposai à Mirtha Dermisache de réaliser une édition limitée d'un livre qu'elle produirait spécialement et lui suggérai d'utiliser le même papier pour l'impression offset que celui qu'elle utiliserait pour écrire, de manière à insérer chaque feuille originale en lieu et place de sa reproduction dans un nombre d'exemplaires correspondants au nombre de ces feuilles. Le livre créé par l'artiste, composé de dix feuilles écrites –douze au total en y ajoutant une feuille de titre et une feuille de colophon vierges–, se trouve disséminé parmi dix exemplaires formant le tirage commercial de cette édition. Dix autres exemplaires, hors commerce, ne comprenant que des feuilles imprimées et vierges complétèrent le tirage. C'est ainsi que nous réalisâmes intégralement *Libro N° 1, 2003*, en subsumant la production initiale sous son édition ; processus qui est celui d'une œuvre portée au-delà de ses gestes initiaux.

La même année, Olga Martínez invita l'artiste argentine à réaliser sa première exposition individuelle à Buenos Aires, à la galerie El Borde, qu'elle avait créé quelques temps auparavant. Je glissai alors l'idée à Mirtha Dermisache de situer l'enjeu de l'appropriation dans un cadre scénographique car, s'il était évident que l'on devait affirmer le caractère éditorial de l'œuvre, il était également nécessaire qu'elle intègre les protocoles et le système de l'art afin d'y trouver son public –sans quoi, du reste, l'invitation aurait été rejetée. Il n'y avait, par ailleurs, aucune raison de créer des catégories spécifiques de lecteurs ; l'un de nos objectifs était à l'inverse de convertir un lieu privé, ce qu'est une galerie d'art, en un espace public. Ces paramètres m'incitèrent alors à imaginer un "dispositif éditorial", c'est-à-dire un dispositif constituant une édition en tant que telle, composé de douze chaises et de dix tables en bois à la forme géométrique élémentaire, peintes en blanc, réparties et espacées de façon régulière dans une salle rectangulaire de 100 m² environ. Sur ces tables était placé et offert gratuitement le contenu d'une publication imprimée en offset à 400 exemplaires ayant pour titre *Nueve Newsletters & Un Reportaje* (Voir la Figure 4), dix travaux composés chacun d'une seule feuille, datant de 1999 et de 2000. Le dispositif fut réalisé durant le mois d'août 2004 (Voir la Figure 5). Le public était invité à circuler dans le corps de l'installation et pouvait quitter le lieu avec son propre choix éditorial, créant ainsi une instance particulière de l'œuvre par l'acte de la sélection et du –ou des– parcours préalable(s) : une façon concrète d'agir sur le "niveau" de l'œuvre –chaque niveau étant autonome– jusqu'à son épuisement, qui n'est rien d'autre que son accomplissement.

De ce point de vue, l'exemple de *Diario N° 1, Año 1*, au sein duquel le lecteur peut lui-même écrire, est une instance comparable au mouvement que Mirtha Dermisache et moi donnâmes ensemble, bien des années après, au processus éditorial. Aussi, l'œuvre ne se défait pas de l'alibi référentiel uniquement sur le plan sémantique, ce principe s'étend aussi à la notion d'autorité, expliquant l'effacement de l'artiste et le primat de la lecture –et par voie de conséquence de l'édition– une fois les originaux produits. Mirtha Dermisache l'avait indiqué à Edgardo Cozarinsky, qui le retranscrit dès le début de son article. De son



Figure 4.



Figure 5.

Figure 4. Extrait de Mirtha Dermisache, *9 Newsletters & 1 Reportaje* (2004). Buenos Aires, Marseille, Nîmes. El Borde, Mobil-home, Manglar. 27,5 x 32,5 cm, 400 exemplaires, offset. **Figure 5.** “Mirtha Dermisache, Escrituras” : [Múltiples” (2011). Dispositif éditorial réalisé à l’Espacio de Arte contemporáneo El Borde. Buenos Aires, Argentine. Edition et scénographie : Florent Fajole.

premier livre, elle affirmait : “es un producto, lo quiero independiente de mi persona (c’est un produit, je veux qu’il soit indépendant de ma personne)” (Cozarinsky, 1970, p. 51). Cette posture n’a pas varié dans le temps et engage, de quelque façon que ce soit, ceux qui ont édité son œuvre de son vivant. Ainsi, Guy Schraenen a toujours réservé une place de premier ordre aux publications de Mirtha Dermisache dans ses différentes expositions. Ce choix ne s’explique pas seulement par l’amitié qui les lia mais aussi et fondamentalement par le sens même donné à l’édition dans le processus de création. Pour ma part, lorsque je découvris l’article d’Edgardo Cozarinsky en 2003, il m’a semblé tout de suite indispensable d’interroger le dispositif de l’œuvre et d’en saisir les enjeux. Quelques années plus tard, en 2008, 2009, les écrits de Gilles Deleuze et de Félix Guattari sur la lecture et le principe de l’actualisation allaient confirmer le regard que je portais ; et c’est sous les mots d’Anne Sauvagnargues que je trouvai un résumé de cet édifice théorique offrant une véritable résonance à mon propos, avec la précaution qui nous invitera à remplacer “corps sans organes” par “corps désorganisable”, “milieu changeant”, “œuvre en devenir”, ou “œuvrement” qui me semblent aujourd’hui des notions plus appropriées que le concept forgé par Gilles Deleuze à partir d’Antonin Artaud ; et à défaut de pouvoir employer en français des expressions dérivant d’un verbe capable de désigner ce qui est en jeu, comme cela est possible en anglais, “to process”, ou en espagnol, “procesar”⁶ :

L’œuvre cesse de renvoyer à une totalité organique, son corps, sans organes, ne présente pas d’orientation définie ni de sens fixe. L’entrée dans l’œuvre est frag-

mentaire : c'est nécessairement qu'elle élit un point quelconque dans l'œuvre, point d'entrée qui force un trajet dans l'œuvre. Ce qui est quelconque, non prédéterminé, c'est le point d'entrée critique. On entrera par n'importe quel bout, l'insertion critique n'étant pas quelconque au sens où elle serait indifférente, ni arbitraire, mais bien aléatoire, c'est-à-dire remarquable pour cet événement de lecture. "Aucune entrée n'a de privilège", puisqu'il n'y a plus de totalité hiérarchisant les dimensions et distinguant les extrémités. L'entrée est, "on peut l'espérer, en connexion avec d'autres choses à venir". A l'entrée déterminée comme portail, s'est substituée l'effraction cinétique, qui tient compte de l'effet de la lecture sur l'œuvre, puisque c'est le point choisi qui détermine tel trajet. On trouve là une application de l'actualisation : le point d'entrée agit comme un germe de cristallisation qui prend ou non corps dans le matériau de l'œuvre. Toutes les lectures ne se valent donc pas, mais chacune transforme l'œuvre, sur le mode rhizomatique d'une cartographie (Sauvagnargues, 2009, p. 366).

Depuis la réalisation du premier dispositif éditorial, j'aborde l'édition du travail de Mirtha Dermisache sous trois angles complémentaires. Tout d'abord, la publication des "originaux" à l'identique est la première de mes responsabilités. Cela implique un tirage offset à plusieurs centaines d'exemplaires –400 ou 500 au minimum. Le dispositif éditorial est la forme scénographique de diffusion que je privilégie car il permet de placer librement le lecteur face à de multiples choix sans que le facteur économique n'entre en ligne de compte ou en le réduisant au maximum –le prix d'entrée éventuel pour y accéder. En règle générale, je réalise deux types de tirages complémentaires, l'un pour ce type d'intervention et l'autre pour la commercialisation en dehors de ce cadre. Les dispositifs éditoriaux que Mirtha et moi avons réalisés ensemble à Buenos Aires en 2004 et 2005, à Londres en 2006, à Rome en 2007, et à Saint-Yrieix-la-Perche en 2008 consistaient en premier lieu à créer un contexte de diffusion, de lecture, voire d'appropriation, pour des œuvres éditées à l'identique. Il en fut autrement lors du dernier dispositif réalisé ensemble à Buenos Aires en 2011, où je proposai pour la première fois, parmi d'autres publications disposées sur table, trois variantes d'un même *Texto de couleurs*, *Texto*, 1974 (Voir la Figure 6), réalisées au chromopalladium, un procédé combinant un tirage photochimique aux sels de palladium et une impression pigmentaire pour les couleurs⁷. Un tel procédé permet de créer des variations de contraste et de densité à chaque tirage, modifiant certains traits de l'œuvre. Il s'agissait d'employer une technique de reproduction, et dans ce cas de tirage –empruntée au monde de la photographie– comme une technique de création afin de générer de nouvelles instances scripturales. Mirtha Dermisache a utilisé un matériau d'impression comme matériau de création pour la première fois en 1975. Guy Schraenen lui proposa d'employer des feuilles de papier carbone pour transférer des tracés effectués à l'aide d'un instrument doté d'un roulement cranté sur des feuilles de report. Ces feuilles de carbone, que l'on peut considérer comme des matrices, furent ensuite insérées séparément dans les exemplaires du tirage de tête de *Cahier N° 1*, 1975. En ce qui me concerne, le coût élevé du chromopalladium ne permet d'effectuer qu'un nombre d'épreuves suffisant pour servir à leur tour de matrices éditoriales, comme il en est de l'original au début du processus.

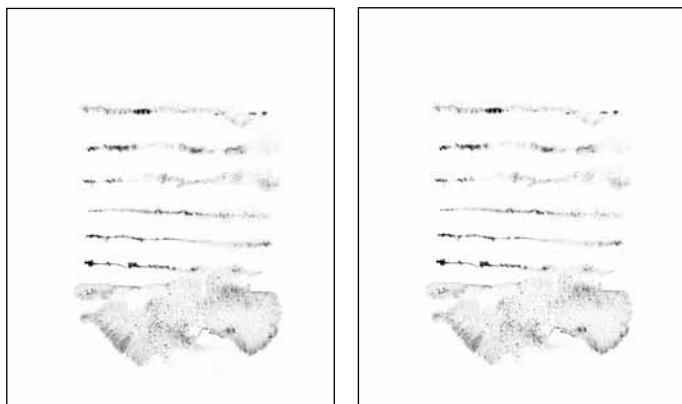


Figure 6.

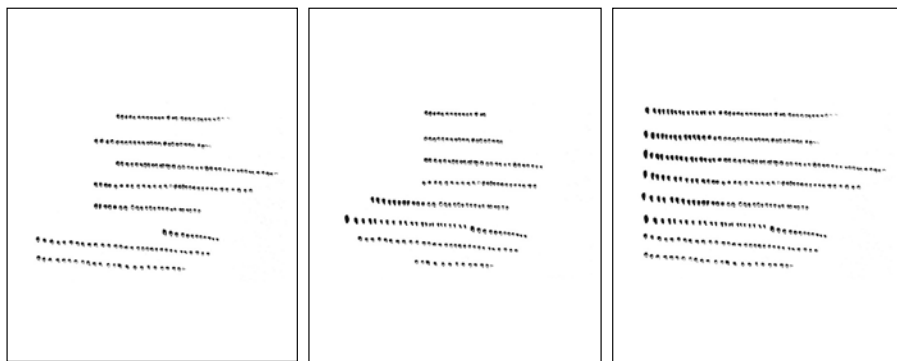


Figure 6.

Figure 6. Trois variantes extraites de *Mirtha Dermisache, Texto*, 1974 (2011). Nîmes, Paris. Ed. de la Mangrove –Geneviève Chevalier & Florent Fajole éditeurs–, Atelier Alban Chassagne. 23 x 28 cm, 24 tirages au chromopalladium répartis en 8 exemplaires. **Figure 7.** *Processing Texto*, circa 1970 by *Mirtha Dermisache* (Dermisache, 2017). Soissons, Buenos Aires, New York, Immanences éditions (Anne-Lou Buzot, Florent Fajole & Nicolas Peyre éditeurs associés), Henrique Faria Fine Art. 23 x 28 cm., 400 exemplaires, offset.

Depuis cette première expérience, j'ai réalisé selon le même principe, avec une gamme de procédés que j'élargis progressivement⁸, en co-édition avec la galerie Henrique Faria, plusieurs publications de différents *Textos*, dont les contenus seront les matrices de prochaines éditions offset à venir : “des écritures qui agrandissent leurs variations” car, si Christian Dotremont affirmait que “personne n'écrit deux fois même un mot” (Do-

tremont, 1989, p. 117), il n'en va pas autrement lorsque l'écriture cesse d'évoluer dans un registre sémantique.

Le troisième aspect de mon intervention consiste actuellement, sur un principe analogue à celui de la variante, à proposer des lectures distinctes d'un même original en mettant l'accent sur ses caractéristiques rythmiques. Une première lecture de *Texto*, circa 1970 (Voir la Figure 7) a donné naissance à trois variations imprimées en offset à 400 exemplaires et diffusées gratuitement sous la forme d'un dispositif éditorial à l'occasion de l'exposition "Mirtha Dermisache: the Otherness of Writings" à la galerie Henrique Faria à New York en décembre 2017. D'autres suivront et pourront donner lieu à des dispositifs éditoriaux de taille variable selon les lieux d'intervention ; et les publications seront commercialisées parallèlement.

Ces quelques exemples suffisent à donner la mesure et le sens de la dimension éditoriale dans le travail de Mirtha Dermisache, dont l'objectif, comme l'a remarqué Jérôme Dupeyrat (2012, pp. 227-235), n'a jamais été de réifier les écritures ni les objets ou agencements qui les contiennent mais à l'inverse de placer le regard et l'expression du lecteur au cœur même de ce processus. Le facteur temps, loin de condamner l'œuvre à dépendre de l'artiste qui l'a engendrée, est l'allié de ses développements, de ses actualisations, et de ses multiples instances.

Notes

1. Geneviève Bonnefoi est l'auteure de superbes textes sur les dessins et les aquarelles d'Henri Michaux. Je me suis inspiré de l'un d'entre eux, publié dans le catalogue de l'exposition organisée par le Stedelijk Museum, à Amsterdam, en 1964, pour écrire ce paragraphe.
2. À ma connaissance, le premier auteur à avoir clairement distingué ce niveau de lisibilité dans l'œuvre de Mirtha Dermisache est Jorge Santiago Perednik (1952-2011), poète, traducteur, critique et éditeur argentin, avec qui Geneviève Chevalier et moi avons fait la connaissance de Mirtha Dermisache en 2002 et co-édité deux de ses livres : Mirtha Dermisache, *Libro N° 8, 1970*, Buenos Aires, Marseille, Nîmes, Xul, Mobil-Home, Manglar, 2003 (Fig. 1) et Mirtha Dermisache, *Libro N° 1, 2003*, Buenos Aires, Marseille, Nîmes, Xul, Mobil-Home, Manglar, 2003. Cf. Jorge Santiago Perednik, "Mirtha Dermisache y la escritura ilegible". In *Intermedial-es*, "Mirtha Dermisache", Nîmes, Manglar, 2005, n/p, publié à l'occasion du dispositif éditorial Mirtha Dermisache, "Lectura pública", Centro Cultural de España, Buenos Aires (2005).
3. Outre Christian Dotremont et Henri Michaux, on pourra comparer cette conception de l'écriture avec celles proposées dans les années 1960, 1970 par des artistes aussi différents qu'Irma Blank, Carlfriedrich Claus, Guy de Cointet, Hanne Darboven, León Ferrari, Bernard Réquichot, ou Mira Schendel.
4. Mirtha Dermisache a énuméré les différents critères de l'approche pédagogique qu'elle menait au sein du Taller de Acciones Creativas dans le catalogue de la dernière exposition réalisée de son vivant à Buenos Aires en 2011. Cf. Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni, "Entrevista a Mirtha Dermisache". In *Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales*. (2011, p. 16). Ces critères furent à la base de la méthode employée lors des Jorna-

das del Color y de la Forma. À ce propos, cf. Lucía Cañada, "Las Jornadas del color y de la forma (1975-1981). El arte como praxis vital". In *Mirtha Dermisache: ¿Porque yo escribo!* (2017, pp. 49-63) ; et le texte d'Agustín Pérez Rubio, "Metodología para una libre expresión", *ibidem*, pp. 65-77.

5. C'est par le biais du CAyC que Clemente Padín et Julien Blaine découvrent le travail de Mirtha Dermisache et publient le même fragment respectivement dans *De la représentation à l'action*, Les Anartistes, Ventabren, 1975 et dans le n° 1 de la revue *Doc(k)s* en 1976.

6. Il me semble, en effet, que l'on peut parler de "process art" à propos de l'œuvre de Mirtha Dermisache ; et c'est dans cette perspective que je situe mon action.

7. C'est un procédé qu'utilise par exemple la photographe espagnole Isabel Muñoz pour réaliser ses tirages. Cf. le portfolio *Amor y Extasis* édité par Immanences éditions : <http://immanences-editions.com/publications/isabel-mun%CC%83oz-amor-y-extasis/> . Consulté le 02/01/2018.

8. Je continue à employer le palladium et le chromopalladium avec Anne-Lou Buzot ; mais également l'impression typographique avec Hannah Harkes (Tallinna Paber, Tallinn, Estonie), et j'envisage prochainement d'expérimenter l'offset lithographique, dans la même ville, et l'héliogravure en France. Après avoir confié l'impression offset à Garbarino Hermanos à Buenos Aires puis à Realtisk à Prague, aujourd'hui c'est Palermo Artes Gráficas (Madrid) qui s'en charge.

Bibliographie

- Albera, F. et Tortajada, M. (2011). "Le dispositif n'existe pas!". In François Albera et Maria Tortajada (dir.). *Ciné-dispositifs : spectacles, cinéma, télévision, littérature*. Lausanne, Suisse. L'Âge d'homme.
- Bonnefoi, G. (1964). (s/t). In *Henri Michaux*. Catalogue d'exposition. Amsterdam, Pays-Bas. Stedelijk Museum, 1964.
- Barthes, R. (2000). "Variations sur l'écriture". In : *Le Plaisir du texte* ; précédé de *Variations sur l'écriture*. Paris, France. Ed. du Seuil.
- Barthes, R. (2004). "Fragment d'une lettre de Roland Barthes adressée à Mirtha Dermisache, le 28 mars 1971". In : *Cahier du Refuge 130*, Marseille, France. Centre International de Poésie Marseille.
- Barthes, R. (1976). (s/t). In *Luna Park*, n° 2, Bruxelles, Belgique. Ed. Transédition.
- Blaine, J. (1967 -1-) "Je dans le jeu", in *Open*, n° 3" (repris in Julien Blaine, *Poésie sémiotique / Poesía semeiótica*).
- Blaine, J. (1967-2-). *Breuvages épanchés*. (s/l). Edition de l'artiste (repris in Julien Blaine, *Poésie sémiotique / Poesía semeiótica*).
- Blaine, J. (2003). *Poésie sémiotique / Poesía semeiótica*. Buenos Aires, Marseille, Nîmes, Xul, Mobil-Home, Manglar.
- Bresson, R. (2012). "Pour une définition de la notion de dispositif", In *Cinémadoc*: <http://cinemadoc.hypotheses.org/2621> Consulté le 02/01/2018.
- Cañada, L. (2017). "Las Jornadas del color y de la forma (1975-1981). El arte como praxis vital". In *Mirtha Dermisache: ¿Porque yo escribo!* Agustín Pérez Rubio, "Metodología

- para una libre expresión”, In Pérez Rubio Agustín (ed.), *Mirtha Dermisache: ¡Porque yo escribo!* Catalogue d'exposition. Buenos Aires, Argentina. MALBA, Fundación Espigas.
- Cozarinsky, E. (1970). “Un grado cero de la escritura”. In *Panorama*, año VII, n° 156. Buenos Aires, Argentina.
- Dachy, M (1978). “Gliffpower. Le chant du signe”. In *Graphies*. Catalogue d'exposition. Bruxelles, Belgique. Ed. Musées Royaux des Beaux-Arts, Belgique.
- Dermisache, M (1972). *Diario N°1 Año 1*. Buenos Aires, Argentina. Centro de Arte y Comunicación.
- Dermisache, M. (2004). *Nueve Newsletters & Un Reportaje*, Buenos Aires, Marseille, Nîmes. El Borde, Mobil-Home, Manglar.
- Dermisache, M. (2011). *Texto*, 1974. Nîmes, Paris. Ed. de la Mangrove (Geneviève Chevalier & Florent Fajole éditeurs), Atelier Alban Chassagne.
- Dermisache, M. (2017). *Processing Texto, circa 1970 by Mirtha Dermisache*, Soissons, Buenos Aires, New York. Immanences éditions (Anne-Lou Buzot, Florent Fajole & Nicolas Peyre éditeurs associés), Henrique Faria Fine Art.
- Didi-Huberman, G (2009). *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*. Paris, France. Ed. de Minuit.
- Dotremont, Ch. (1989). “Sept écritures”. In *Abstrates, (s/l)*, France. Ed. Fata Morgana.
- Dupeyrat, J. (2012). *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*, Thèse de doctorat sous la direction de Leszek Brogowski, Rennes, Université Rennes 2. Version consultable sur internet : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00772314/document>. Consulté le 02/01/2018.
- Michaux, H. (1963). *Passages (1937-1963)*. Paris, France. Ed. Gallimard.
- Pérez Oramas, L. (2002). *León Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets*. Catalogue d'exposition. New York, USA. The Museum of Modern Art (MoMA).
- Pérez Rubio, A. (2017). “Metodología para una libre expresión”, In Pérez Rubio Agustín (ed.), *Mirtha Dermisache: ¡Porque yo escribo!* Catalogue d'exposition. Buenos Aires, Argentina. MALBA, Fundación Espigas.
- Réquichot, B. (1976). *Les écrits de Bernard Réquichot*. Bruxelles, Belgique. Éd. de la Connaissance.
- Richir, L. (1974). “Pour l'exposition de logogrammes de Christian Dotremont en février-mars 1974 à Bruxelles”. Plaquette d'exposition. Galerie Maya, Bruxelles, Belgique. Editions Galerie Maya.
- Rimmaudo, A. y Lamoni, G. (2011). “Entrevista a Mirtha Dermisache”. In Fajole Florent (ed.), *Mirtha Dermisache. Publicaciones y dispositivos editoriales*. Buenos Aires, Argentina. Pabellón de Bellas Artes, Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Rouillé, A. (2005). *La Photographie. Entre document et art contemporain*. Paris, France. Ed. Gallimard.
- Rouillé, A. (2018). “Quelles images pour quelle réalité? Entretien avec André Rouillé à propos de son ouvrage *La Photographie*”. Revoirfoto.com : <http://www.revoirfoto.com/p/index.php?lg=&pg=30&c=7>. Consulté le 02/01/2018.
- Sauvagnargues, A. (2009). *Deleuze. L'empirisme transcendantal*. Paris, France. Presses Universitaires de France.

Schraenen, G. (2017). "Une affaire transatlántico". In Pérez Rubio Agustín (ed.), *Mirtha Dermisache: ¡Porque yo escribo!* Catalogue d'exposition. Buenos Aires, Argentina. MALBA, Fundación Espigas.

(*) Es editor de libros y publicaciones de artistas. Edita el trabajo de la artista argentina Mirtha Dermisache (1940-2012) desde 2003 y ha sido creador de una serie de "dispositivos editoriales" con ella en Buenos Aires y en Europa. Colabora regularmente con la galería Henrique Faria –Buenos Aires y New York– para la difusión de su obra. En 2017, ha creado la editorial Immanences éditions, junto con Anne-Lou Buzot y Nicolas Peyre. También es bibliotecario y enseña en la Ecole nationale supérieure Louis-Lumière –Saint-Denis, France–.

Resumen: Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940-2012) es una artista que a lo largo de su carrera, ha concentrado su obra sobre la creación y el desarrollo de "escrituras ilegibles" adoptando formatos de expresión y comunicación occidentales, con el fin sistemático de editarlas. "Lo mío, –afirma ella en un reportaje a Edgardo Cozarinsky (1970)–, no quiere decir nada. Únicamente cobra valor cuando el individuo que lo toma se expresa a través de él". El autor de este artículo, editor de Mirtha Dermisache desde 2003, indica como aceptó el reto de esta invitación y destaca sus incidencias sobre el dispositivo de la obra. La cuestión del tiempo aparece como un aspecto clave, tanto en la fase de producción de las escrituras, ya que éstas evolucionan permanentemente, como en la fase editorial considerada como proceso de actualización.

Palabras clave: Mirtha Dermisache - Libro de artista - Dispositivo editorial - Escritura ilegibles - Proceso artístico.

Abstract: Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940-2012) is the author of a wide production of asemic writings using western expression and communication formats, to which she systematically gave a publishing finality from the very beginning. "My work, she stated, does not mean anything. It only makes sense when someone expresses himself through it". The author of this article presents the way he, as a publisher, undertakes the challenge of such an invitation. The aim is to highlight their implications on the work apparatus or configuration (from the French "dispositif"). Then the question of Time appears as a key aspect of the work, both in the writings because of their permanent movement and in the publishing phase, which is explored as an actualization process.

Keywords: Mirtha Dermisache - Artists' book - Dispositif editorial - Asemic writings - Process art.

Resumo: Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940-2012) é um artista que, ao longo de sua carreira, concentrou seu trabalho na criação e desenvolvimento de "escritos ilegíveis" ado-

tando formatos de expressão e comunicação ocidentais, com o objetivo sistemático para editá-los. “Minha coisa”, ela diz em um relatório para Edgardo Cozarinsky (1970), “não significa nada. Só ganha valor quando o indivíduo que o leva se expressa através dele”. O autor deste artigo, editor da Mirtha Dermisache desde 2003, indica como ele aceitou o desafio deste convite e destaca suas incidências no dispositivo do trabalho. A questão do tempo aparece como um aspecto chave, tanto na fase de produção dos escritos, como estes evoluem permanentemente e na fase editorial considerada como o processo de atualização.

Palavras chave: Mirtha Dermisache - Livro dos artistas - Editorial Dispositif - Escritos assépticos - Processo artístico.

[Las traducciones de los abstracts al español, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Vanguardias artísticas y videojuegos: retomar el pasado para el mercado futuro

Erick García Aranguren *

Resumen: Los videojuegos son productos creativos donde los autores han experimentado con diseños del campo estético. A lo largo del tiempo, sus imágenes y narrativas se han visto enriquecidas por las vanguardias artísticas cinematográficas, particularmente de aquellas surgidas en la década del '20. Este ensayo se propone describir cómo algunos videojuegos encuentran en estas corrientes estéticas un desarrollo transmoderno, entendido -en palabras de Magda de Rodríguez-, como el espacio/tiempo que retoma y recupera las vanguardias, las copia y las vende.

Palabras clave: Vanguardias artísticas - Vanguardias cinematográficas - Videojuegos, Transmodernidad.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en la página 116]

(*) Licenciado en Comunicación Social de la Universidad Bicentennial de Aragua –UBA– y Magister Scientiarum en Comunicación Social del Instituto de Investigaciones de la Comunicación –ININCO– de la Universidad Central de Venezuela –UCV–. Actualmente, se desempeña como Profesor Agregado del Programa de Formación de Grado en Comunicación Social de la Universidad Bolivariana de Venezuela –UBV–. Coordinador del área de Diseño Periodístico e Investigador del Centro de Estudios de la Comunicación Social de la UBV. Profesor y miembro del Comité Académico de la Especialización Educativa para el Uso Creativo de la TV del ININCO e investigador del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva, capítulo Venezuela –OBITEL 2017–.

Introducción

Son diversos los estudios que hablan sobre la importancia de las vanguardias artísticas e históricas en la comprensión del mundo moderno –siglo XX–, pero su estudio también es fundamental para entender el arte y los medios propios del siglo XXI. La visión revolucionaria que trajeron consigo los distintos movimientos vanguardistas trazarían, sin pensarlo, los recursos, técnicas y procedimientos creativos que darían forma a los propios productos mediáticos contemporáneos. Es decir, aunque las vanguardias artísticas surgieron –primordialmente–, por la necesidad de cambiar radicalmente todo lo que hasta finales del siglo XIX se venía haciendo en materia de arte, sería tal la influencia de las *avant garde* en la sociedad, que las mismas permanecerían en la producción cultural desde la pri-

mera década del siglo XX hasta la actualidad, ya que las mismas representan en un sentido concreto, “un punto de inflexión en el desarrollo del arte y de la cultura en Occidente” (Vázquez, 2002, p. 13).

Por su parte, las vanguardias cinematográficas han estado presentes en el ámbito audiovisual desde el instante en que la industria del cine y sus creadores vieron en ellas posibilidades reales para cambiar los aspectos estéticos y narrativos que se venían gestando desde finales de 1890 hasta buena parte de la década del '20. Desde entonces han sido fundamentales para la invención y reinención de nuevas formas de expresión artística como por ejemplo, algunos artistas retomaron las *avant-garde* para fundar un fenómeno artístico conocido como el videoarte durante las décadas del '60 y '70. Asimismo, los videoclips, popularizados en la década de los ochenta, rescataron y mezclaron diversos movimientos vanguardistas a través del pastiche –propio de la posmodernidad–, para crear un género innovador, artístico y comercial. Esto se evidencia al observar cómo elementos estético/narrativos propios de los videoclips tales como la fragmentación, el collage, la agresividad rítmica, estaban presentes en muchas películas vanguardistas, claro ejemplo de ello son los filmes abstractos de creadores como Hans Richter (1888-1976) y Germaine Dulac (1882-1942).

El carácter innovador y de experimentación propio de las vanguardias le ha permitido a las mismas seguir presentes en el arte contemporáneo y también han sabido colarse en la industria cultural y creativa actual, convirtiéndose en un arte de consumo masivo que, al parecer, no cede al paso del tiempo. Pues, así como el videoarte remitía a las vanguardias artísticas, otros formatos como los videojuegos también han visto en las vanguardias una estrategia idónea para el desarrollo estético/narrativo de sus contenidos. De allí que este ensayo pretende describir la relación existente entre diversas vanguardias cinematográficas –surrealismo, cine abstracto y expresionismo–, y las características estéticas y narrativas en los videojuegos contemporáneos.

Vanguardias artísticas y cinematográficas: concepto y desarrollo

Las vanguardias artísticas surgieron como respuesta a la necesidad de quebrantar los aspectos estéticos tradicionales y, además, como forma de expresión que mostraba el malestar de una época que se enfrentó a un abrupto desarrollo industrial y a las consecuencias políticas/económicas europeas de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Estos movimientos se convirtieron en expresiones artísticas que demostraban el descontento de una sociedad que necesitaba dejar atrás el pasado y vislumbrar el futuro. Por ello, expresaron ideales de libertad, ideas liberales y anarquistas propios de una época compleja en donde lo nuevo se resistía a convivir con el pasado.

Los movimientos sociopolíticos de comienzos del siglo XX, con la burguesía como clase social dominante, dieron lugar a un momento de gran esplendor, y al surgimiento de una corriente de renovación artística que planteaba la necesidad de crear un arte nuevo, moderno, que rompiera con el academicismo imperante en la época. Inventos como la fotografía y el cine y los descubrimientos científicos que cuestionaban la objetividad del mundo que percibimos, como

la teoría de la relatividad, el psicoanálisis y la subjetividad del tiempo de Bergson, dieron lugar a que los artistas se alejaran de la concepción del arte como imitación de la realidad, y buscaran nuevas formas de expresión (Sabeckis, 2015, p. 50).

Estos pequeños grupos de artistas, que luchaban por la concreción de un nuevo ideal artístico y que desafiaron la cultura imperante fueron conocidos como vanguardistas, puesto que el significado de dicha palabra –vanguardia o *avant-garde*–, es un vocablo militar que “remite a la idea de lucha, de pequeños grupos que se destacan dentro de un conjunto mayor, situándose por delante” (Sabeckis, 2015, p. 51).

Con estos artistas que llevaban la delantera se originaron el impresionismo, el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo, el arte abstracto, entre otras importantes corrientes, en diversas ramas del arte –pintura, música, literatura, cine–, y hoy en día a estos movimientos se les conoce con el nombre de vanguardias históricas. Aunque dichas vanguardias presentaban aspectos distintivos, también es cierto que, tal como señala Camila Sabeckis (2015), todas tenían la intencionalidad de provocar y demostrar la disconformidad existente hacia las ideas artísticas establecidas. De allí que la experimentación con las formas, los colores, la narrativa –entre otros aspectos–, fueran fundamentales para la concreción de un nuevo arte, el cual encontró posteriormente en el cine, un medio idóneo para su expansión y fortalecimiento.

Si bien es cierto que las vanguardias artísticas lograron florecer en diversas ramas del arte, el cine se convirtió en el espacio ideal para una mayor expresión de los aspectos innovadores que dichas manifestaciones estéticas traían consigo. Además, esta unión que se establecía entre cine y vanguardias, le permitió al mismo cine alcanzar la categoría de arte, un aspecto que no había sido considerado por los críticos por creer que éste sólo era un medio comercial, propio de la industria cultural.

El cine aparece en el momento en que las vanguardias, en su desespero iconoclasta, buscaban otros medios para expresar el nuevo mundo que aparece a inicios del siglo XX. Las viejas formas de representarlo, la vieja sensibilidad, se pusieron en entredicho. La I Guerra Mundial deja entre sus estragos el irreprimible deseo de mostrar el horror de una era que comenzaba de modo tan brutal (Tavares, 2010, p. 45).

En este sentido, el cinematógrafo se convirtió para los artistas vanguardistas en una máquina de producción novedosa, con la cual eran capaces de modificar el tiempo y el espacio, así como aportar nuevas experiencias estéticas y narrativas. Asimismo, otro gran avance para la historia del arte se debió a que gracias a la intervención del cine, los artistas vieron la posibilidad de masificar sus creaciones, pues un cambio radical consistía en sacar el propio arte de los museos y academias.

Bajo esta premisa, no es de extrañar que el cine se presentase como el medio idóneo: se trataba de un medio joven, aún por explorar, por tanto libre de ligaduras con el pasado. La riqueza innovadora del discurso vanguardista reside

en su capacidad de trasladarse más allá de las fronteras espacio-temporales del momento, proponiendo proyectos destinados a otras épocas y otros horizontes culturales (Fernández, 2010, pp. 4, 5).

Por ello, el primer gran desafío que produjo esta simbiosis entre cine y vanguardias consistió en comprender las posibilidades estético/narrativas que puede ofrecer el medio cinematográfico, más allá de imitar a la literatura y al teatro, y los modos en que se podía producir arte por fuera del modelo representacional que se estaba imponiendo desde la gran industria de Hollywood. En resumen, tal como señala Pedro Sangro Colón (2016), las vanguardias históricas acogen al cine con entusiasmo porque ven en él un verdadero “potencial para el desarrollo de un nuevo arte autónomo, un nuevo lenguaje capaz de responder a las expectativas de los valores que estos movimientos proponían para la instauración del mundo moderno” (Sangro Colón, 2016, p. 69).

Es así como el futurismo, el surrealismo, el expresionismo alemán y el cine abstracto, dejaron marcas indelebles en este campo audiovisual. Nuevas ideas en cuanto al movimiento, la acción y el ritmo, la anulación del estilo realista, el uso de imágenes que buscan impactar al espectador, entre otros aspectos propios de cada corriente, enriquecieron el lenguaje cinematográfico y fueron esenciales para el desarrollo del cine que actualmente conocemos. Tomando en cuenta lo anterior, consideramos que las vanguardias cinematográficas siguen siendo una inspiración inagotable en el desarrollo de ideas innovadoras, capaces de cautivar al espectador contemporáneo. Por lo cual, las vanguardias cinematográficas siguen estando presentes en diferentes géneros, formatos y medios audiovisuales, tales como los videojuegos, que han encontrado en el mundo digital un nuevo espacio de representación.

Breve historia de los aspectos estético-narrativos de los videojuegos

Si existe algún medio que ha experimentado ampliamente en el ámbito estético/narrativo a lo largo del tiempo, son los videojuegos. Su transformación ha sido tan rápida como sorprendente y los mismos se han convertido en uno de los soportes representativos de la cultura audiovisual contemporánea. Dado que su evolución se debe –en gran medida–, a los importantes avances tecnológicos que se han venido originando con el transcurrir del tiempo, cabe destacar la notoria experimentación artística de sus creadores para desarrollar juegos que hasta hace muy poco eran impensables. Esto es destacable porque han logrado instaurar una maquinaria industrial de productos artístico-comerciales que generan nuevas experiencias que permiten que los jugadores se relacionen sensorial y creativamente con ellos.

Históricamente los videojuegos han pasado de ser una experiencia de 8 bits –aunque su origen se sitúa mucho más atrás¹–, a convertirse en una relación interactiva ultra sensorial que simula fácilmente la realidad y que, además, puede ser abordada desde diversos soportes tecnológicos. Siguiendo los postulados de Diego Levis (2013) podemos decir que, si en los inicios los aspectos estético/narrativos de los primeros videojuegos se caracterizaban por ser muy simples, en los actuales momentos,

Las magníficas prestaciones que ofrecen las nuevas plataformas de juego permiten obtener una resolución de imagen y una fluidez de movimientos próximos a los de la televisión, además de conseguir la renderización (proceso de reconocimiento) en tiempo real de escenarios y de personajes en tres dimensiones. Gracias a estas mejoras los programas de juego se orientan hacia la creación de juegos que ofrecen experiencias inmersivas, realistas y cinemáticas más fuertes (Levis, 2013, p. 30).

Esto resulta relevante, puesto que los cambios estéticos expuestos en los videojuegos –los cuales pasan por un evidente aumento de la calidad gráfica–, conllevan al fortalecimiento de un lenguaje informático-interactivo que logra cautivar rápidamente a los consumidores contemporáneos.

Los nuevos medios proponen, más bien, momentos de gran intensidad emocional y de un espectáculo visual impactante; involucran un nivel somático de respuesta corporal, ya sea a través del “clickear” de la mano o de la inclinación del cuerpo –cuando no, como en los más nuevos juegos de consola como la Wii, al conjunto del cuerpo– (Dussel y Quevedo, 2010, p. 28).

Tomando en cuenta lo anterior, consideramos que la estética propia de los videojuegos viene a saciar –en algunos casos–, el vacío de estimulación sensorial que tiene el consumidor audiovisual contemporáneo –tal como hacen otros formatos como el videoclip, el *spot* publicitario o el propio fenómeno del *zapping*–, debido a que los mismos juegan a favor de la sensorialidad. Es por ello que, aunque los videojuegos poseen diferentes características que contribuyen a que la experiencia de jugarlos sea realmente placentera, el aspecto estético es fundamental, ya que el desarrollo gráfico de éstos se ha convertido en una destacada motivación para el jugador. No en vano la industria del videojuego ha decidido gastar grandes sumas de dinero en mejorar e innovar la visualidad en cada nuevo lanzamiento ofreciéndoles a sus consumidores, gráficos más realistas y eficaces para aproximarlos a una nueva experiencia estética. “Nuestro presente se caracteriza por la percepción y recreación del mundo cibernético y virtual. Por lo tanto, la estética y el arte han transmutado. Los lenguajes se adaptan a su época y lo digital aparece como clave para la supervivencia” (Hidalgo, 2014, p. 9).

Los videojuegos más recientes –aquellos que pueden ser jugados en consolas de octava generación, tales como: PlayStation 4, Xbox One, Nintendo Switch, teléfonos móvil y tabletas, entre otros–, logran cautivar a los consumidores con mayor eficacia, en vista de que la gran mayoría de ellos combinan efectivamente buenas historias con mundos virtuales desarrollados con un alto nivel gráfico. Esta articulación genera una mayor inmersión que le permite al espectador introducirse –literalmente– en el videojuego, “el jugador se cree el centro de la representación porque lo es, porque ha creado un personaje vicario para desplazarse por ese universo paralelo con la capacidad de actuar sobre él” (Marcos y Santorum, 2012, p. 77). En otras palabras, los nuevos videojuegos le posibilitan al jugador construir relatos y argumentos, es decir, participar en el desarrollo de su narración siendo esta otra característica que logra seducirlo.

Paralelamente, la relación que tienen los videojuegos con otros medios –tales como la televisión, el cine y los comics–, ha favorecido que sus características estético/narrativas se expandan logrando con ello atraer un mayor número de seguidores. En este sentido, coincidimos con Diego Levis (2013) quien afirma que, la estrecha relación entre la industria cinematográfica y los videojuegos ha logrado aumentar los niveles de sofisticación de éstos y en un futuro –no muy lejano–, a través del uso de imágenes cinematográficas, se logrará desarrollar filmes interactivos que tendrán una mayor complejidad tecnológica. Eso sí, sin perder nunca de vista que el fin último de todo videojuego debe ser entretener, divertir y emocionar.

Pero también es cierto, que la relación más cercana que tienen los videojuegos con el cine se encuentra principalmente, en la influencia que tienen las vanguardias cinematográficas en los aspectos estilísticos y narrativos de los videojuegos. Esto se puede evidenciar al observar cómo los videojuegos, al igual que las vanguardias artísticas, tienen la necesidad de contar con espectadores activos. Desde sus orígenes, las vanguardias artísticas y cinematográficas buscaban que el espectador dejará de lado su actitud pasiva –la pura contemplación de la obra–, y se convirtieran en espectadores activos capaces de “reconstruir las obras mentalmente” (Sabeckis, 2015, p. 50). Además, la simbiosis videojuegos y vanguardias cinematográficas han permitido masificar el arte comercialmente, desde una perspectiva transmoderna, “ya que traspasa las barreras de lo tradicional, transgrede su propia condición de objeto lúdico para adentrarse en la esfera artística y no conforme con ello, trasciende al estado de arte total” (Hidalgo, 2014, p. 10); es decir, los videojuegos se han convertido en una forma de experiencia artístico-virtual placentera.

Transmodernidad: un concepto aplicado a los videojuegos

Para Rosa Ma. Rodríguez Magda (2011), la transmodernidad define la cultura de nuestro tiempo, pues, como indica Ximena Hidalgo (2014), tomando en cuenta los planteamientos de la propia filósofa mientras lo “post” alude al fin del siglo XX, lo “trans” hace referencia al nuevo milenio haciendo referencia a una era en donde podemos “comprobar la convergencia de corrientes, la coexistencia de diversos estilos, grados de desarrollo cultural y social, la instauración del espacio tecnológico” (Hidalgo, 2014, p. 9). Este aspecto es destacable para los fines de este artículo porque hemos asumido que los videojuegos pueden –y deben–, ser apreciados desde esta visión transmoderna, ya que los mismo han “transfigurado todos los códigos clásicos de comunicación, medios de transmisión de la cultura y las formas estéticas” (Hidalgo, 2014, p. 7).

Los videojuegos son transmodernos porque logran involucrar al espectador en un mundo virtual y este universo, a su vez, se convierte en parte de la propia “realidad” que lo rodea (Hidalgo, 2014), en donde lo real y lo irreal se entremezclan. Pero también son transmodernos porque éstos tienen la capacidad de copiar y vender las vanguardias y en este sentido, los videojuegos mediante la masificación del arte logran anular “la distancia entre el elitismo y la cultura de masas, y descubre sus sendos rostros cruzados” (Rodríguez, 2004, p. 8). Lo enunciado en el párrafo precedente evidencia el propósito de nuestros estudios, puesto que en el mismo hemos asumido que la vanguardias cinematográficas han superado el pa-

sar del tiempo y por ello se encuentran aún presentes en diversos medios actuales, siendo los videojuegos uno de ellos. A través de la simbiosis entre videojuegos y vanguardias, las vanguardias cinematográficas han ampliado su visión del arte, trasladándose a espacios digitales e interactivos, presentando una estética transmoderna, que no se basa,

Ni en la modernidad ni en lo post-moderno, es una estética que dilata, continúa, transmuta. Es una estética que transita por todas las tendencias, las evocaciones, las posibilidades; es trascendente y superficial a la vez, conciliando los opuestos como complementos (Hidalgo, 2014, p. 6).

Luego de lo hasta ahora planteado, es necesario nombrar algunas vanguardias artísticas y cinematográficas para visualizar cómo éstas se han visto reflejadas en algunos videojuegos contemporáneos. Hemos decidido compararlos con los videojuegos porque éstos, desde una perspectiva transmoderna, han logrado introducir el arte en la industria cultural y en los medios masivos de comunicación. Aunque entendemos que dicha influencia es motivada en muchos casos por causas comerciales, también es cierto que, más allá de las claras intenciones económicas que posee la industria, en ella existen grandes creativos que han visto en los videojuegos un espacio ideal para expresar sus ideas más artísticas.

Así pues, en los siguientes apartados nos dedicaremos a detallar los aspectos estético/narrativos de algunos videojuegos y la influencia que han tenido el surrealismo, el cine abstracto y el expresionismo alemán en ellos. Aunque sabemos bien que existen otras importantes vanguardias –tales como el impresionismo, el futurismo, el dadaísmo, entre otras–, escogimos estas tres porque sostenemos que narrativa y estéticamente han aportado ciertas características artísticas a los videojuegos y, además, porque son usadas recurrentemente en la industria y han resistido –como ya hemos mencionado–, el paso del tiempo.

Surrealismo y videojuegos

El surrealismo es considerado hijo del dadaísmo². Sus orígenes comienzan en 1917 cuando el poeta francés Guillaume Apollinaire (1880-1918) describe su obra *Les mamelles de Tirésias* como un drama surrealista. Sin embargo, esta corriente realmente se consolidó en 1924, gracias a un manifiesto escrito por el poeta André Breton (1896-1966), el cual se tituló *Manifeste du surréalisme*. En dicho manifiesto Breton explica qué se debe entender como surrealismo y expone la normativa iconoclasta del movimiento, el cual surge justamente en un momento histórico en que los intelectuales trataban de descifrar la psiquis del hombre –cómo funcionaba su inconsciente–, y para ello se inspiraron –principalmente– en las teorías del psicoanálisis de Sigmund Freud.

Como toda vanguardia artística, el surrealismo surgió como respuesta a los cambios que se estaban generando luego de la Primera Guerra Mundial. Al igual que otros artistas vanguardistas, los surrealistas buscaban quebrantar las normas de arte establecidas y comenzaron a cuestionar los modos de reproducción y representación. De allí, que quisieron regresar a la irracionalidad del inconsciente, para con ello poder separar –definitivamente–, el arte de lo lógico y lo racional porque consideraban que sólo así el hombre realmente

conseguiría su libertad. De esta manera, nos encontramos con un movimiento artístico cuya estética se basaba en lo onírico, la paradoja, el humor, el erotismo y la locura. Para alcanzar sus objetivos, el surrealismo no sólo se enfrentó a los cánones establecidos sino que retornó a la pureza del ser a través de la escritura automática³, utilizada “como un medio de liberación del pensamiento real. Así pues, lo que en sus inicios era utilizado como práctica terapéutica, Breton lo convirtió en actividad artística” (García, 2015, p. 7). Al igual que otras vanguardias, el surrealismo consiguió con el cinematógrafo una maravillosa máquina para exponer sus ideas oníricas. Una mujer, Germaine Dulac, sería la encargada de dar vida al surrealismo cinematográfico con el filme *La concha y el clérigo* (1927). A partir de esta producción, nos enfrentamos a un cine caracterizado por mostrar un montaje discontinuo, en donde las imágenes aparecen de manera arbitraria, ilógica, irracional; un cine que refleja los impulsos del inconsciente.

Otros grandes exponentes de dicha corriente fueron los españoles Luis Buñuel (1900-1983) y Salvador Dalí (1904-1989). Ambos crearon una película surrealista –inspirada en un sueño del propio Dalí–, que se ha convertido en un filme emblemático de esta vanguardia. La misma se conoce con el nombre de *Un perro andaluz* (1929), película originada a partir de la escritura automática, de allí su irracionalidad. En síntesis, gracias al surrealismo, el arte encontró mayor espontaneidad, provocación y asumió las contradicciones para así, poder convertirse en un acto libre, caótico, fugaz y subversivo, que da vida a imágenes insólitas mediante la lógica del inconsciente.

En vista de todo lo planteado, es comprensible que muchos videojuegos basen su estética en elementos del surrealismo, puesto que los mismos, muchas veces incorporan dentro de su narrativa los sueños, lo ilógico, lo contradictorio. De hecho, el propio surrealismo reivindicaba los juegos, tanto así que los utilizaba como recurso creativo. De esto surgieron, por ejemplo, los “cadáveres exquisitos”, juegos que consistían en completar un dibujo desconociendo lo que otros jugadores habían dibujado anteriormente.

Así, si hablamos de videojuegos y surrealismo, debemos destacar que a través de esta combinación se han desarrollado los juegos más extraños. Si tuviéramos que mencionar un videojuego que se inspire totalmente en esta vanguardia, ese sería *Back to bed* (2014), juego desarrollado por el estudio independiente Bedtime Digital Games. El mismo nos cuenta la historia de Bob, un joven que sufre de narcolepsia y cae en un sueño profundo sin darse cuenta. Por ello, en este singular juego, el jugador deberá ayudar a un Bob sonámbulo a regresar a su cama y para ello deberá sortear caminos peligrosos y surrealistas.

Y decimos que esos caminos que recorren son surrealistas, porque todos los diseños escenográficos están inspirados en las obras del artista catalán Salvador Dalí. De allí que este juego nos sumerge en un mundo onírico, en donde lo consciente y lo inconsciente se entremezclan. En él nada tiene sentido y tampoco pretende tenerlo, el juego nos permite experimentar el surrealismo en su máxima expresión. Si asumimos que la estética surrealista es aquella que carece de toda lógica, *Back to bed* es muestra de ello, tanto así que el personaje principal es ayudado por una mascota que parece un perro con cara de humano, una extraña criatura que muestra la irracionalidad del propio juego.



Figuras 1 y 2. Arriba Screenshot de uno los escenarios del videojuego *Back to bed*, desarrollado por Bedtime Digital Games y abajo una pintura de Salvador Dalí, titulada *La metamorfosis de narciso* (1937)⁴.

Otro videojuego, propio de la vanguardia surrealista es *The Franz Kafka videogame* (2017), de la desarrolladora mif2000. Este juego no podía dejar de lado el surrealismo, puesto que el mismo está inspirado en el creador de *La Metamorfosis* (1915), Franz Kafka (1883-1924), uno de los máximos exponentes de la literatura moderna. Dicho autor logró influir con sus escritos en el propio surrealismo, al abordar situaciones absurdas e irónicas con toques de realidad en cada una de sus obras literarias. Aunque el juego no hace referencia directa al propio Kafka, cada uno de los escenarios está inspirado en sus principales escritos –tales como *La metamorfosis*, *Investigaciones de un perro*, *El proceso y/o América*–. En este juego, los jugadores tendrán que resolver diversos rompecabezas para lograr que K, un joven psicólogo, logre ganar una fortuna con la que podrá costear la boda con su amada, quien pertenece a una familia adinerada.

El juego presenta escenas e imágenes surrealistas: peces volando, un detective transmutado en insecto, animales que hablan, entre otros extraños personajes, convirtiéndose en una aventura totalmente *kafkiana*. Además, como cualquier experiencia onírica, la historia se narra con saltos drásticos en el espacio y en el tiempo. Aunque el juego presenta dibujos con diseños simples, el cuidado estético nos lleva a pensar que estamos frente a una obra de arte porque los elementos visuales logran atraer al espectador, y que éste sea parte de la misma aventura.



Figura 3. Screenshot del videojuego *The Franz Kafka videogame* (2017), desarrollado por mif2000⁵.

Tomando en cuenta que la vanguardia surrealista tiene como base el componente onírico, donde los sueños no se diferencian de la realidad, podríamos presumir que casi todos los videojuegos –puesto que sería muy pretencioso decir todos–, en mayor o menor medida se encuentran influenciados por dicha vanguardia. Por ejemplo, el famosísimo videojuego *Super Mario Bros* –en cualquiera de sus versiones–, es una muestra de ello: un fontanero italiano es capaz de pelear con tortugas voladoras, plantas lanza llamas, dinosaurios y dragones, con el fin de encontrar a su amada princesa. Además, muy al estilo del popular cuento *Alicia en el País de las Maravillas* –escrita en 1865 por Lewis Carroll–, Mario puede crecer o ganar vidas comiendo hongos que consigue golpeando algunos ladrillos. Todo esto convierte a *Super Mario Bros* en un videojuego placentero que se ha convertido en una oda a la imaginación.

Para culminar este apartado, sólo queda decir que la vanguardia surrealista ha sido –y, al parecer, seguirá siendo–, uno de los movimientos más influyentes en el arte y en la industria cultural y creativa contemporánea. Es una vanguardia que se ha mantenido en el tiempo y se ha convertido en un sinónimo de creatividad en el mundo de los videojuegos y en otras industrias creativas.

Cine Abstracto y videojuegos

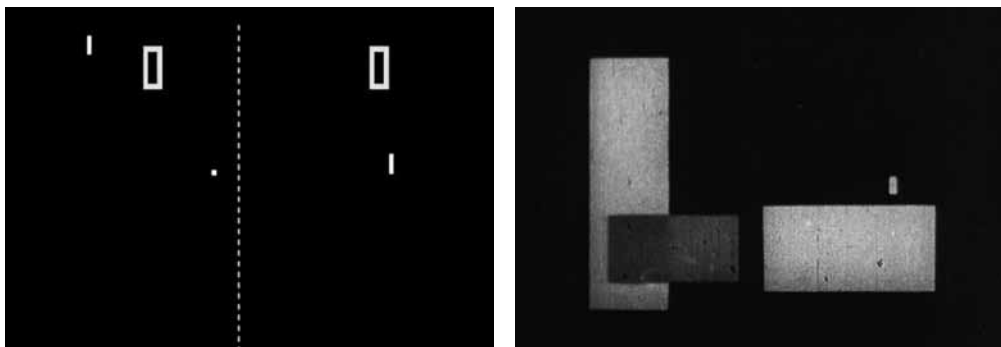
El cine abstracto fue definido en los años veinte como cine “absoluto” por el crítico y teórico alemán Rudolf Kurtz (1884-1960) y dicho término fue aplicado a los filmes de artistas visuales como Viking Eggeling (1880-1925), con su cortometraje *Symphonie Diagonale* (1924) y Hans Richter (1888-1976), con su obra *Rhythmus 21* (1921). En principio, el cine abstracto era un reflejo de la propia vanguardia histórica y éste tenía como finalidad comunicarse única y exclusivamente a través de la expresión visual, del uso de formas geométricas, líneas y patrones, oponiéndose de esta manera a los modelos narrativos impuestos por la industria que fueron heredados del teatro y la literatura. Para tal fin, los artistas abstractos necesitaban reeducar el ojo del espectador, puesto que sus películas

rompían con la tradición narrativa del cine clásico; es decir, estas producciones no requerían mostrar una realidad concreta, pues, la belleza estaba en la contemplación de las imágenes, más allá del significado que las mismas pudieran tener.

Si en un principio el cine abstracto o absoluto se caracterizó por la utilización de figuras geométricas en movimiento, la cuales cambiaban de tamaño y jugaban con la transposición del blanco al negro, posteriormente, otros artistas como los franceses Germaine Dulac (1882-1942) y Man Ray (1890-1976), lograron introducir imágenes reales que luego eran transformadas y convertidas en elementos desconocidos para el perceptor. Sin embargo, la finalidad de dichas películas seguía siendo la misma: experimentar con las formas y los colores.

Eran tan atractivos los aspectos visuales expuestos por el cine abstracto, que dicha vanguardia cinematográfica ha logrado mantenerse a lo largo de la historia. Por ejemplo, en los años sesenta, el videoarte se inspiró en el cine abstracto para sus creaciones. Pero las imágenes abstractas no sólo quedaron para ser apreciadas por pequeños grupos, pues la misma industria las ha utilizado en diversos formatos, por ejemplo, en distintas intros de series televisivas tales como: *Vinyl* (2016) y *Dark* (2017), en largometrajes animados como *Fantasia* (1940) de Disney, en algunos videoclips y *spot* publicitarios y, también, en algunos videojuegos.

En el caso particular de los videojuegos dicha influencia se puede apreciar desde los primeros momentos de la industria –cuando los mismos eran tan sólo pequeños puntos–. Tal es el caso de *PONG*, uno de los primeros juegos exitosos que consistía nada más en un fondo negro, en donde se deslizaban dos rectángulos y un pequeño cuadrado, muy al estilo del cortometraje *Rhythmus 21*. Asimismo, nos encontramos con *Tetris* (1984), un juego colorido y muy popular en donde el jugador debe tratar de ordenar una serie de bloques que van cayendo verticalmente.



Figuras 4 y 5. A la izquierda vista del videojuego *PONG* (1972) y a la derecha un fragmento del cortometraje *Rhythmus 21* (1921) de Hans Richter⁶.

Esta idea de usar imágenes abstractas en los videojuegos sigue siendo tan popular que se ha logrado crear juegos muy exitosos, como *Guitar Hero*, cuya primera versión salió al mercado en el 2005 y fue desarrollado por Harmonix Music System. En él, el jugador tiene

que imitar —con un controlador que simula una guitarra—, la melodía de un tema en particular y para efectuarlo, se presionan los botones de la guitarra al unísono con los colores, movimientos y formas que aparecen en la pantalla.



Figura 6. Screenshot del videojuego *Guitar Hero III* (2007)⁷.

Otro videojuego en donde los colores, las formas y los movimientos son los grandes protagonistas es el famoso *Candy Crush* (2012), un juego que inicialmente fue lanzado en la red social Facebook, pero que, debido a su alta popularidad, se convirtió rápidamente en una marca independiente que puede ser jugada en teléfonos móviles y tabletas. Aunque es un juego sencillo, puesto que sólo se tiene que unir caramelos para con ello obtener puntos, su aspecto estético y su jugabilidad son tan llamativos que el mismo, al momento de escribir este artículo, tenía en su página oficial de Facebook más 71 millones de seguidores. Ante lo expuesto, consideramos que el cine abstracto ha sido de gran influencia para los videojuegos y creemos que lo seguirá siendo, mucho más, porque los juegos con estas características han logrado satisfacer al consumidor promedio y esto, al final, se traduce en importantes ganancias para la industria.

Expresionismo Alemán y videojuegos

La vanguardia del expresionismo alemán, al igual que otros movimientos artísticos, influyó y cambió notablemente la cinematografía mundial. Su llegada al celuloide viabilizó la creación de nuevas historias que tendrían como objetivo común la representación de mundos fantásticos, a partir de personajes excepcionales y complejos que se desenvuelven en un ambiente oscuro, lúgubre y, en cierta medida, desnaturalizado. Esto se debe, a que se introduce en el ámbito cinematográfico precisamente en un momento histórico en que la sociedad alemana se encontraba sumida en la depresión de la postguerra, de allí la ne-

cesidad de escapar del mundo real, convirtiéndolo en un mundo imaginario y fantástico. El expresionismo cinematográfico nació a principios del siglo XX, luego de que la Primera Guerra Mundial dejara en ruinas al viejo continente. Alemania, de todos los países europeos, fue uno de los más afectados económica y socialmente, por ello la oscuridad, el pesimismo y el miedo eran parte de lo que sus habitantes vivían día y noche. Estas características nutrieron y dieron origen al Expresionismo, el cual trataba de reflejar, no tanto la realidad que se vivía sino la vivencia interna y el sufrimiento de los ciudadanos, a través de temas que se vinculan con la oscuridad y la muerte, siendo estos los argumentos más recurrentes en cada una de sus obras, puesto que su narrativa y estética están organizadas “para vivir en la noche, en el más allá oscuro de sus negras perspectivas” (cit. de Paoella, 1967, en Barreto, 2006, p. 16).

El expresionismo cinematográfico trajo consigo grandes exponentes y obras que inspiraron a la creación de una cinematografía diferente. Filmes como *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene (1873-1938), *Nosferatu* (1922) de Friedrich Murnau (1888-1931) o *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang (1890-1976), mostraban en esencia el sentido de esta vanguardia cinematográfica, en donde resaltaban los mundos fantásticos, realidades diversas, la lucha del bien contra mal, los conflictos del hombre con el mundo, la muerte y lo demoníaco. En definitiva,

La importancia de este movimiento ha quedado patente en nuestros tiempos, ya que ha dejado un legado cultural y de expresión que aún se siguen utilizando. Gracias a los cineastas expresionistas como Wiene, Murnau o Lang se cambió la forma de ver y hacer el cine. Los temas se volvieron más fantásticos y oscuros con un claro trasfondo social (Espinós, 2008, p. 21).



Figuras 7 y 8. A la izquierda una imagen de la película expresionista *Nosferatu* (1922) de Friedrich Murnau y a la derecha un fragmento de *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene⁸.

Tanto es su legado que dicha vanguardia aún se encuentra vigente en el mundo cinematográfico y audiovisual en general y los videojuegos, como parte fundamental de los medios audiovisuales, también se han sentido seducidos por el expresionismo.

En el mundo de los videojuegos son muchos los títulos que se desarrollan dentro del género del terror y el suspense, pero hay algunos que cumplen con mayor exactitud que otros con las características propias del expresionismo cinematográfico, a saber, temas fantásticos, llenos de monstruos que buscan aterrorizar al espectador. Además, son diseñados de tal manera que el ambiente tiende a ser tenebroso y las sombras juegan un papel importante. Son videojuegos que estéticamente están cargados de emociones fuertes que mantienen al jugador atento a todo lo que ocurre en la pantalla.

Al hablar de la simbiosis entre expresionismo alemán y videojuegos es obligatorio nombrar dos títulos emblemáticos: *White Night* (2015) y *Limbo* (2010). El primero fue desarrollado por la compañía independiente Osome Studios. Dicho juego nos traslada a los años '30, en donde un hombre herido deberá refugiarse en una tenebrosa mansión y ya adentro tendrá que descubrir qué macabras historias se esconden en ese lugar. El videojuego fue diseñado en blanco y negro y la luz –la cual se representa en blanco–, es la principal guía del jugador. Al igual que las películas expresionistas, en *White Night* las sombras son fundamentales no sólo porque otorgan cierta tenebrosidad al ambiente sino porque, además, son necesarias en la dinámica del propio juego.

Aunque podemos definir el diseño del juego como sencillo, la penumbra que presenta el ambiente nos mantiene atentos a lo que pueda suceder en cada rincón de la mansión, puesto que en la mayoría de los escenarios abunda la oscuridad y la poca iluminación que surge es creada por el fuego de un pequeño fósforo que posee el personaje. En este sentido, se puede apreciar que la mayoría de la trama se desarrolla en la noche y esto se debe a que la noche da paso al juego de las sombras, muy comunes en el expresionismo, cuyo simbolismo refleja el tema de la muerte, además de dar un sentido estético amenazante y siniestro. Asimismo y siguiendo la tradición del expresionismo, los fantasmas y otros seres fantásticos están a la orden del día en este título.



Figura 9. Screenshot del videojuego *White Night* (2015), desarrollado por la compañía Osome Studios⁹.

Por su parte, el segundo título –*Limbo*–, producido por Playdead, es un videojuego evidentemente inspirado en el expresionismo alemán desde su estética hasta la historia que nos presenta. Éste nos narra la vivencia de un niño que se enfrenta a todos los miedos que

habitan en su cabeza, para así poder encontrar a su hermana. Diversos monstruos –arañas gigantes, árboles fantasmagóricos, asesinos, entre otros– estarán presentes a lo largo del juego, con la intencionalidad de que el mismo se convierta en una pesadilla viviente. Al igual que *White Night*, *Limbo* fue diseñado en blanco y negro, y en él también se destaca la penumbra y el uso del desenfoco más las abundantes sombras hacen que cada recodo se convierta en una trampa mortal. Esto evidencia el acercamiento estético que tiene *Limbo* con el cine expresionista, ya que se trata de mostrar el mundo desde una mirada subjetiva, por ello, muchos de los escenarios presentan formas angulosas que tratan de oprimir al propio protagonista; esto lo podemos apreciar, por ejemplo en películas como *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) y *Nosferatu* (1922).

Otro dato interesante, tiene que ver con el personaje del niño, cuyos rasgos se acercan estéticamente a los protagonistas mostrados en las películas expresionistas. Observamos la silueta –o la sombra–, de un niño que posee unos ojos blancos y luminosos, convirtiendo al mismo protagonista en un ser tierno y macabro a la vez. De esta forma, *Limbo* no sólo representa la oscuridad propia de los filmes expresionistas sino que también nos habla sobre la dualidad entre la vida y la muerte.



Figuras 10 y 11. Semejanza estética entre el filme *Nosferatu* (1922) y el videojuego *Limbo* (2010)¹⁰.

En resumen, podríamos nombrar juegos que hoy en día se encuentran inspirados en el expresionismo alemán, pero hemos escogido estos dos porque presentan acentuados aspectos estéticos y narrativos propios de esta vanguardia, la cual se mantiene presente tanto en el arte contemporáneo como en la propia industria cultural y creativa actual.

Reflexiones finales

El escrito que hemos presentado, nos ha permitido vislumbrar el potencial artístico que tienen los videojuegos y, aunque sólo hemos comparado unos pocos títulos con tan sólo tres vanguardias cinematográficas –surrealismo, expresionismo y cine abstracto–, creemos que son muchas las vanguardias que hoy en día se encuentran presentes estéticamente y narrativamente en los diversos videojuegos, sean estos comerciales o *indie*. A saber, existen

juegos que también han sido catalogados de futuristas, minimalistas, impresionistas, etc., en los cuales estas vanguardias terminan mezclándose o generando un pastiche posmodernista. En este sentido, podemos decir que las vanguardias artísticas y cinematográficas han sido claves en el desarrollo de la cultura visual contemporánea.

También, hemos comprobado que el arte en los videojuegos se vuelve transmoderno, al convertirse en un medio artístico de masas que reinventa las vanguardias y es capaz de llevar mucho más allá el rol del espectador frente a la obra. Este proceso de inmersión resulta destacable porque le facilita a la industria cultural y creativa observar el arte como una estrategia propicia para sumar seguidores en el futuro.

Para finalizar, cabe mencionar que aunque el tema de los videojuegos en un principio fue desestimado por la academia, por considerarse un tema de poca importancia, ya que éste era un mero producto comercial, es sabido que hoy en día los mismos se han convertido en un medio de experimentación, capaz de generar nuevas formas de expresión que pueden definir el futuro artístico y mediático. En este sentido, el entrecruzamiento de temporalidades da cuenta de cómo los cambios tecnológicos y estéticos posibilitan nuevos abordaje de estudio académicos para seguir profundizando en lo conceptual, en las configuraciones estético/narrativas de los videojuegos, y en cómo éstos han sido influenciados por otros medios masivos y las nuevas plataformas tecnológicas de comunicación.

Notas

1. Al hablar de la historia de los videojuegos lo primero que se nos viene a la mente son aquellos viejos y populares juegos de principio de los '80, de la consola Atari –por ejemplo *Pac-Man*, 1980–. Según diversos autores, la historia de los videojuegos inicia en la década de los cincuenta de la mano de Alexander Douglas, quien en 1952 desarrolló un juego titulado *Nought and Crosses* –conocido también como OXO–, el cual se podía jugar en el EDSAC –siglas que daban nombre al computador de la época– y aunque posteriormente, se realizaron otros intentos, no sería hasta 1962 que saldría el primer videojuego auténtico *Spacewar* y diez años después, en 1972, llegaría *PONG*, considerado el primer juego exitoso.
2. El dadaísmo es uno de los movimientos vanguardistas más radicales, puesto que era una corriente anti por antonomasia –anti-arte, anti-lógica, anti-medios–, y tiene como base fundamental llevar lo cotidiano a lo artístico. Para los dadaístas, el dadaísmo más que un movimiento era un estilo de vida.
3. Este término surge de los estudios del psicoanálisis y la interpretación de los sueños. “En su definición nos hallamos con el deseo de plasmarse el inconsciente y a la vez proporcionar una representación libre, ya que para su plasmación son válidos todos los medios de expresión” (García, 2015, p. 7).
4. El *screenshot* de *Back to Bed* fue recuperado de: goo.gl/vSZsYq y la pintura de Dalí de: goo.gl/yiFBE3.
5. Imagen recuperada de: goo.gl/83BuPJ.
6. La imagen de *PONG* fue recuperada de: goo.gl/w1uBaj y el fragmento del cortometraje *Rhythmus 21* de: goo.gl/VBa3kr.
7. Recuperada de: goo.gl/ZAR4ik.

8. Fragmento del filme *Nosferatu* recuperado de: goo.gl/N9vBjq y la imagen de *El gabinete del Dr. Caligari* de: goo.gl/dnQe3A.
9. Imagen recuperada de: goo.gl/1MJ4R9.
10. Fragmento de *Nosferatu* recuperado de: goo.gl/3kpS1q y la imagen de *Limbo* de: goo.gl/8bepfi.

Referencias Bibliográficas

- Barreto, R. (2006). “El nacimiento del expresionismo alemán”. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación, Trabajos de estudiantes y egresados* (N° 8), pp. 15-18. Argentina. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Recuperado de: goo.gl/JGfwRG
- Dussel, I. y Quevedo, L. (2010). *Educación y nuevas tecnologías: los desafíos pedagógicos ante el mundo digital*. VI Foro Latinoamericano de Educación. Buenos Aires, Argentina: Fundación Santillana. Recuperado de: goo.gl/DLDzaD
- Espinós, P. (2008). Tim Burton y el expresionismo. *Frame: Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* (N° 3), pp. 2-24. España. Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla. Recuperado de: goo.gl/H3fEow
- Fernández, C. (2010). El cine en las vanguardias: esperanto visual de la modernidad. *Área Abierta: Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* (N° 26), pp. 1-18. España. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: goo.gl/t9gn7o
- García, A. (2015). El cine surrealista. Desde las vanguardias hasta Michel Gondry. Memoria del trabajo de fin de grado. Facultad de Filosofía i Lletres. Universitat de les Illes Balears. Recuperado de: goo.gl/2R
- Hidalgo, X. (2014). Transmodernidad, estética y videojuegos. *HUM 736: Papeles de cultura contemporánea* (N° 19), pp. 5-14. España. Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte. Campus Universitario de Cartuja. Recuperado de: goo.gl/xUZBXg
- Levis, D. (2013). *Los videojuegos, un fenómeno de masas*. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: goo.gl/ge21RK
- Marcos, M. y Santonus, M. (2012). La narración del videojuego como lugar para el aprendizaje inmersivo. *Revista de Estudios de Juventud. Videojuegos y Juventud* (N° 98), pp. 77-89. España. Injuve. Recuperado de: goo.gl/N346ir
- Rodríguez, R. (2011). *Transmodernidad. Un nuevo paradigma*. Recuperado de: goo.gl/iwgg82c
- Rodríguez, R. (2004). *Transmodernidad*. Barcelona, España: Anthropos Editorial.
- Sabeckis, C. (2015). El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas. *Cuaderno 52: Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación. Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte* (N° 52), pp. 49-69. Argentina. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Recuperado de: goo.gl/mLyzti
- Sangro, P. (2016). Las vanguardias artísticas del siglo XX y su contribución teórica en la definición exhibicionista de la naturaleza del cine. *Anagramas: Rumbos y sentidos de la comunicación Vol. 14* (N° 28), pp. 67-82. Colombia. Facultad de Comunicación. Universidad de Medellín. Recuperado de: goo.gl/sLTP9o

- Tavares, M. (2010). Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto filmico. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación Vol. XVIII* (Nº 35), pp. 43-51. España. Recuperado de: goo.gl/SVoa9j
- Vázquez-Medel, M. (2002). Vanguardias artísticas y vanguardias cinematográficas. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* (Nº 1), pp. 11-20. España. Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Universidad de Sevilla. Recuperado de: goo.gl/JEvBtP

Résumé : Les jeux vidéo sont des créations dont les formes trouvent en partie leur origine dans le champ de l'art, comme en témoignent les nombreuses expérimentations esthétiques de leurs concepteurs. Au fil du temps, leurs images et récits ont été enrichis par les avant-gardes cinématographiques, en particulier celles qui ont émergé dans les années 1920. Cet essai vise à décrire comment certains jeux vidéo ont trouvé dans ces courants esthétiques un développement transmoderne, compris –selon les termes de Magda de Rodríguez–, comme l'espace qui reprend et récupère l'avant-garde, la copie et la vend.

Mots-clés : Avant-gardes artistiques - Avant-gardes cinématographiques - Jeux vidéo - Transmodernité.

Abstract: Video games are creative products where the authors have experimented with designs of the aesthetic field. Throughout time, his images and narratives have been enriched by the cinematographic artistic vanguards, particularly those that emerged in the 1920s. This essay aims to describe how some videogames find in these aesthetic currents a transmodern development, understood –in the words of Magda de Rodríguez–, as the space / time that retakes and recovers the avant-garde, copies and sells it.

Keywords: Avant-gardes - Cinematographic avant-garde - Videogames - Transmodernity.

Resumo: Os videojogos são produtos criativos onde os autores experimentaram desenhos do campo estético. Ao longo do tempo, suas imagens e narrativas foram enriquecidas pelas vanguardas cinematográficas artísticas, particularmente as que surgiram na década de 1920. Este ensaio pretende descrever como alguns videogames encontram nessas correntes estéticas um desenvolvimento transmissível, compreendido –nas palavras de Magda de Rodríguez–, como o espaço / tempo que retoma e recupera a vanguarda, as copia e a vende.

Palavras chave: Vanguardas artísticas - Vanguardas cinematográficas - Videojogos - Transmodernidade.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: Las nuevas formas de circulación de textos están modificando los modos de colocarse frente a los objetos artísticos en sede literaria y ficcional. Los roles de productor y lector instalan a las producciones literarias en otros campos de acción y difusión diversificando la relación público-autor, en el colador de las nuevas tecnologías. ¿Cómo se percibe la “creación” literaria? ¿Continúan vigente en estos tiempos los conceptos de literatura, inspiración, autor/autoridad, que legara el Romanticismo? La experiencia como centro y eje temático se volvió elástica y siempre digna de expresión y difusión, aún en sus vetas más ordinarias y cotidianas.

Palabras clave: Escritura - Autoficción - Redes sociales - Plataformas interactivas - Experiencia.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en las páginas 127-128]

(*) Licenciada y Profesora en Letras de la Universidad de Buenos Aires –UBA–. Directora teatral y actriz. Autora de teatro, su última obra “74 días de otoño” ha sido recientemente editada por Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación y la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Docente de Literatura y Teatro en nivel secundario y terciario. Directora de la Escuela Superior Municipal de Teatro de Lanús período 2014-2017. Periodista cultural y crítica de libros de Diario Tiempo Argentino entre 2011 y 2015.

Introducción

En 1962 se publica el libro *Cómo hacer cosas con palabras*, reunión póstuma de conferencias del lingüista J. L. Austin sobre la teoría de los actos de habla que dan nacimiento a la pragmática contemporánea. Invierto los términos del legendario título en esta reflexión para pensar en el estallido de formas que toma la literatura en nuestros días para constituirse como tal, a través de retroalimentarse de experiencias, de asumir la contemporaneidad y sus cambios, la velocidad, la adaptación de los lectores-escritores a las nuevas tecnologías y modos de circulación, y con ello redefinirse y alejar los límites de sus definiciones tradicionales derribando, sin dudas, las fórmulas escolares.

Habiendo consultado durante los últimos cinco años la mayor parte de los manuales escolares sobre literatura –por citar el ejemplo más inmediato al que la mayoría de los nuevos

lectores accede por vía “pedagógica” al concepto—, demuestran que las nociones sobre esta materia se encuentran oxidadas y fuera de lugar, en la medida en que ellos la aceptan a partir de un sentido, pero la desarticulan por otro: así se dividen la teoría y la práctica, tal vez, fatalmente, como sucede siempre tratándose de la sede escolar.

Los manuales escolares¹ proporcionan una definición estructuralista de “lo literario” —función poética, carácter ficcional—, a la que apenas se suele completar con la teoría de los géneros discursivos de Bajtin (1990). En virtud de ello, lo que tratamos de abordar y pensar son las concepciones subyacentes a lo que se enseña, percibe y recibe como herencia del concepto literatura y lo que se vive desde lo personal, desde la experiencia y lo concreto de la vida cotidiana de los lectores/escritores que se están formando en estos momentos o que rápidamente se adaptan y fluyen actualmente en el universo de hacer palabras con las cosas.

Siglo XXI, cambalache

Historiadores y especialistas en cultura y sociedad vienen analizando el rumbo de las artes y la cuestión incontrolable de la profusión y difusión de obras en nuestro tiempo. “¿Adónde van las artes?”, se pregunta Hobsbawm (2013) en su último libro. Y modera las predicciones catastróficas respecto de la muerte del libro, considerando que “el que ha sido tradicionalmente el principal medio de la literatura, el libro impreso, se mantendrá en su puesto sin graves dificultades” (Hobsbawm, 2013, p. 25). Otros consideran que Internet y el avance de las culturas digitales configuran una especie de “muerte del lector” (Chartier, 2001, s/p.).

Los jóvenes lectores que se vuelcan a la lectura en formatos digitales, y también a la escritura, no se interesan en la distinción entre lo que las instituciones consideran literatura y lo que desdeñan como mera escritura amateur. Leen con una libertad guiada por el gusto que puede resultar pasmosa. Aunque sí, como se ve en algunos tránsitos de escritura digital o *blogs* a edición tradicional en papel, el libro como objeto suele ser percibido como un punto de llegada o de éxito para los escritores, como señala Hobsbawm (2013). Una suerte de “pasaje legitimador”, deseable, pero no imprescindible para la creación de un público y mucho menos de una obra literaria.

Durante los últimos años, el trabajo docente en escuelas medias e institutos terciarios ha revelado —en mi caso particular y en diálogo con colegas—, que la gran mayoría de los estudiantes leen con algún o ningún entusiasmo los textos asignados por la materia y ocultan o comentan por lo bajo —en función de diferenciar en el espacio áulico lo que es literatura o lo que no—, las lecturas “de la compu”, que, en nuestro presente se vuelve escritura también, a partir de las plataformas y las redes digitales. Sin embargo, como nos recuerda Roland Barthes:

Nuestra evaluación sólo puede estar ligada a una práctica, y esta práctica es la de la escritura. De un lado está lo que se puede escribir, y de otro, lo que ya no es posible escribir: lo que está en la práctica del escritor y lo que ha desaparecido de ella: ¿qué textos aceptaría yo escribir (reescribir), desear, proponer, como una fuerza en este mundo mío? Lo que la evaluación encuentra es precisamen-

te este valor: lo que hoy puede ser escrito (reescrito): lo escribible (Barthes, 2005, p. 450).

Es pertinente recuperar esta idea de los textos “escribibles” (Barthes, 2005, p. 450), los que despiertan el deseo de seguir leyendo o de escribir, a la hora de pensar en los usos de la literatura y sus definiciones en este momento; pero también para repensar nociones estáticas que delimitan o “legislan” una práctica, la lectura, que como dice el eterno Barthes, “*es también la libertad de no leer*” (2009, p. 50 –subrayado del autor–).

En nuestros días, ante la pregunta ¿qué leen?, los estudiantes pueden contestar “nada” o contar sus lecturas “literarias”. Pero la verdad es que leen todo el tiempo. Resulta imposible ver adolescentes y casi adultos, digámoslo, mucho tiempo si una pantalla ante sus ojos. Desde el universo de mano de los teléfonos móviles leemos –y escribimos– constantemente y todos los días mensajes, publicaciones *on line*, *posts* de los otros, tuits, textos privados y públicos de alguna red social, correo electrónico –en menor medida–, páginas de interés, y largo, etc. ¿Pretenden mentirme los/mis alumnos cuando dicen que no leen “nada”? No. Sólo consideran que se les está preguntando sobre un saber específico. Por supuesto que no se postula que esas lecturas son literarias –aunque puedan serlo en algún caso–, sino que se advierte dos sentidos:

- a. En la escuela, en la institución, leer es leer cosas serias y no la acción de leer.
- b. Los alumnos de nuestros días leen mucho más que la generación precedente porque leen todo el tiempo.

Esto no tiene efecto sobre la literatura específicamente, pero sí sobre las prácticas de lectura, escritura y relación con el mundo de la palabra escrita.

Históricamente hemos escrito diarios íntimos y pensamientos, copiado frases de canciones en nuestras agendas de papel, dedicado poemas de amor –robados u originales–, enviado cartas y notitas, esquelas y mensajitos a través de los bancos del aula, los vecinos, el correo. En este momento todas esas formas subsisten y coexisten con la situación de hacerlo públicamente. Si bien en esta propuesta no interesa tanto los efectos de eso, lo que sí importa es como mediante la premisa de que se puede escribir y que un público, reducido o amplio, según el caso, lo lea enseguida, comente, valore o polemice. Y que todo ese mundo no sea considerado como “lectura” por quienes lo viven y realizan. ¿Cómo hacer para no disociar definiciones y prácticas?

Las lecturas cotidianas de las escrituras en sedes digitales –las llamadas redes sociales–, exponen a sus usuarios diariamente a un cúmulo de experiencias ajenas, opiniones, imágenes, notas periodísticas, “memes” humorísticos, que han derribado, como ha sido largamente estudiado, la noción de privacidad de los usuarios de Internet.

No es en absoluto alarmante para estos mismos usuarios asistir a la exhibición de fotos personales, anuncios de bodas, compras, vacaciones, así como tampoco sorprenden en el mismo plano denuncias públicas sobre temas sociales o particulares de vital importancia, o las pedestres publicaciones que muestran el desayuno o la merienda. Lo cotidiano de los otros aparece entre nuestras rutinas. Como señalamos en párrafos precedentes, la intención no es estudiar el efecto social o las posibles teorías paranoias que subyacen a esta

situación sino pensar en los materiales de lectura que circundan la cotidianidad de la mayoría de los lectores.

Lectores sin libros, libros sin género

1. Las poéticas del yo

Entrado el primer lustro de la década del dos mil, los *blogs* comenzaron a germinar en el ciberespacio. Un espacio virtual dominado por la navegación a través de páginas web de información y periódicos, foros sobre determinado tema, más el correo personal. Con ello se veía ampliado el menú hacia páginas específicas, de diseño predeterminado por la extensión blogspot.com, entre otras, que permitía y aún permite, la entrada a una variedad de publicaciones controladas por su autor. Desde cocina a electrónica, pasando por crítica de cine y floricultura, los *blogs* abrieron la posibilidad de tener página —diferente a los dominios de las páginas web—, y ser el propio editor de contenidos e imágenes. Así, gran número de escritores comenzaron a publicar en *blogs* como actividad central o lateral a las prácticas “profesionales” de escritura. Como señala Diego Vigna:

Los escritores que con mayor periodicidad utilizaron el blog para encauzar distintas prácticas (de experimentación prosaica y poética, de promoción de obra, de archivo de textos, de “relajación” en términos de las exigencias del campo literario, apelando a una escritura liviana, informal) hicieron de la publicación de textos un diálogo con la publicación y el trabajo con imágenes, videos y audio (Vigna, 2017, p. 19).

Ese diálogo se dio también con las opiniones de los lectores, la difusión de fragmentos, la posibilidad de ampliar el campo de la escritura a vínculos con imágenes, videos, otros textos y ser citados o *linkeados* de la misma amplia manera. “Por esas características distintas, el formato blog tomó relieve en el universo de las publicaciones digitales por su doble cualidad personal y relacional” (Wrede, 2005, en, Vigna, 2017, p. 18).

Los textos publicados en blogs “literarios” fueron ficciones, muchas veces por entregas, que tuvieron o no, de acuerdo al éxito medido en lectores, su formato libro. Algunos de estos abordajes al experimento/experiencia de escribir en blog fueron tan exitosos que atravesaron géneros, derribando los límites de las definiciones a su paso porque en todas estas situaciones sin precedentes vemos cómo se arrasan las formas preestablecidas. Es el caso del “Weblog de una mujer gorda” o “Mujer gorda” a secas, que luego del éxito de sus historias, en 2003, daría a conocer la identidad de su autor, Hernán Casciari y, como cuenta la crónica:

Su blog fue elegido en 2005 como el mejor del mundo por la emisora Deutsche Welle. El éxito estaba asegurado y ese mismo año, la editorial Plaza&Janés le propuso convertir el texto digital en texto de papel. Poco después, y junto a Erlich, lanzó la versión multimedia de *Más respeto que soy tu madre*, nombre con que se editó el libro en España (Clarín, 6/8/2008 —cursiva del original—).

Por entrevistas publicadas sabemos que el actor Antonio Gasalla, luego adaptó con el autor el texto al teatro realizando un espectáculo de gran suceso y de varias temporadas, que hasta tuvo su secuela, estrenada en 2015. En un momento se habló en los medios de realizar una película con la misma historia, aunque por el momento no se concretó. Con este célebre ejemplo no sólo asistimos a una migración extraordinaria de una historia por el universo de los géneros sino también, a la verificación de las posibilidades que tuvo el blog –aunque este sea, claro, un caso bastante excepcional–. Además se publicaron en ese formato textos de no-ficción, periodísticos, crónicas o “autoficciones”. Como señala Vigna (2017), muchos escritores consagrados usaban el *blog* –bitácora, en español–, como campo de cultivo de otras escrituras que podrían o no, pasar a su *canon* de libros publicados. En muchos casos², las entradas de los *blogs* se convirtieron en libros con un sesgo autobiográfico en sus contenidos, puesto que esas líneas de escritura tenían mucho de diario íntimo/público que exhibían la vida cotidiana, pensamientos, lecturas, etc. En este sentido, podríamos pensar en los libros de “Misceláneas” de Julio Cortázar³, por mencionar un caso conocido, pero también de otros autores antes que él como una especie de precursor de lo que fueron, o son, estos *weblogs* de escritores. Sin embargo, con la omnipresencia que adquirieron las redes sociales y sobre todo el Facebook en sus inicios y la aparición de Twitter se dieron dos fenómenos:

- a. la migración de muchas de estas escrituras “misceláneas” o “crónicas autobiográficas” a esas redes, ya que cuando las muchedumbres de usuarios se alojaron allí fue cediendo el ingreso a *blogs* particulares, desde la página puntual.
- b. ya no hacía falta “tener un *blog*”, ni “ser escritor” para publicar las propias crónicas cotidianas, las fotos personales, etc.

Para exhibirse con o sin contenido artístico o literario, para exhibirse a los demás y estar en el menú de exposición frente a los “amigos” –contactos/público–, sólo había que abrir una cuenta. Muchos de los autores que siguen escribiendo en *blogs* colocan el *link* de sus entradas en sus redes sociales y es desde allí que acceden los lectores potenciales o seguidores, en mayor medida. Pero la verdad es que esas redes sociales dan una “ilusión de vida pública” que suscita pasiones como detractores. La oscilación entre el horror de exponer la intimidad, decirle a la pareja de uno que está al lado que uno la quiere, o exhibir niños y mascotas y la fascinación por las mismas prácticas, resulta un signo de nuestros días y llenan páginas de estudios culturales e investigaciones sobre el quehacer virtual-cotidiano. De hecho, no podemos dejar de notar que en 2011 Facebook cambió el formato pasando del llamado “muro”, la propia página de publicaciones que la red ofreció a sus usuarios en un principio, a la llamada “Biografía” –*timeline*–, donde todas nuestras publicaciones “biográficas” quedan en la línea de tiempo, y pueden ser recuperadas o revisadas por amigos o por la misma red social que periódicamente nos “manda recuerdos” de publicaciones/efemérides del mismo día en años anteriores. Nuestra biografía es en realidad “autobiografía comunitaria”, ya que es expuesta en tiempo real para el gran público lector que opera sobre la publicación con comentarios, *likes* y otras expresiones de adhesión o rechazo. La ilusión de vida pública en nuestros días discute lo que Warhol pretendió asignar a todos como premio de la vida moderna, esos “cinco minutos de fama”; porque lo cierto es

que nadie se conforma con cinco minutos. Desde el salto informe o torcido de esa figura literaria que es “El gran hermano”, al formato televisivo del mismo nombre, el nuevo siglo nos atravesó con la mirada de los otros, o mejor, con la mirada propia hacia los otros, sin tantos resquemores y casi sin espanto alguno de ver a otro en ropa interior, o en el baño, en tiempo real y desde la comodidad de nuestro hogar.

2. Autoficción o autoescritura como flujo del desborde del género

En sede literaria, podemos también ver la difuminación o el desconocimiento de los límites de la ficción y lo autobiográfico tal como veníamos clasificando.

En 1991 Sylvia Molloy publica su libro *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. En la introducción comenta: “El desdén o la incomprensión con que se han recibido en Hispanoamérica los textos autobiográficos los convierten, y no es sorprendente, en ideal objeto de estudio” (Molloy, 1996, p. 12). Por supuesto que está contextualizando un estado de recepción de las autobiografías de los siglos XIX y XX, tal como las analiza en ese trabajo. Pero la noción de desdén o incomprensión en relación a las lecturas de escritos autobiográficos resulta extraña a los modos en que se reciben estos textos en nuestros días. Baste mencionar dos casos de los libros más comentados y mejor recibidos en la literatura argentina en el año 2016: *Black out*, de María Moreno y *Los diarios de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia.

El primero obtuvo además de una legión de lectores y un gran número de reseñas en los principales medios especializados del país, el Gran premio de la Crítica como mejor libro del año, en el marco de la Feria del libro de Buenos Aires. En su contratapa se presenta así: “Novela, memorias, retrato de época, microensayo, crónica social, diario íntimo, registro científico, desnudo, crítica, mapa” (Moreno, 2016). De esta manera deja sentado el haz de lugares por donde pasa su escritura. Indefinible. Y recibido sin desdén alguno –el libro está dedicado a Beba Eguía y Ricardo Piglia–. Los diarios de Piglia han sido y son un acontecimiento literario desde que se supo que el gran escritor estaba realizando el trabajo de recopilar en forma de libro los 327 cuadernos que constituían su diario íntimo, y que publicó entre 2016 y 2017 en tres volúmenes, entregados a su clásico personaje Emilio Renzi, en ese vaivén entre ficción y autobiografía que el personaje guarda desde su aparición.

En su ensayo “La literatura fuera de sí”, Florencia Garramuño (2015) nos habla del “desbordamiento sistemático de esos límites que caracteriza a algunos de los textos que considero más interesantes de la literatura contemporánea” (Garramuño, 2015, p. 44), y plantea su inclinación por “analizar cómo ese desbordamiento trae como consecuencia una puesta en jaque de algunas de las definiciones muy formalistas de lo literario y de la estética” (Garramuño, 2015, p. 44). Aquí retoma y comenta las ideas de “literatura como una práctica discursiva entre otras” y la noción de “campo expandido” frente a la posición de particularizar sobre lo específicamente literario. Garramuño articula entonces la concepción de una literatura fuera de sí, que se vuelca hacia el mundo y ya no se intenta constituir como esfera independiente y autónoma. Analiza distintas obras de que proponen sin mayor reflexión o programa estético a priori, distintas “prácticas literarias en la convivencia con la experiencia contemporánea” (Garramuño, 2015, p. 45). Este paneo no pretende unificar la idea de escritura en formatos digitales o redes sociales con la es-

critura llevada a cabo por escritores, con sus propuestas estéticas particulares, a un nivel de equiparación, sino pensar en estos fenómenos de escritura/lectura como cercanos en un vecindario coetáneo que registra a través de la escritura la experiencia de la “fugitiva contemporaneidad” (Manzoni, 2003).

3. Hacer palabras. La muerte del autor

En el mundo/Internet, las plataformas de escritura han crecido en los últimos años, generando una legión de escritores “nuevos” en un movimiento que nos relata Mariana Fonsatti en su artículo: “El nuevo enfoque en plataformas de escritura en la web”.

Hasta hace poco, en la web parecía haberse instalado la idea de que ya no era tan importante escribir. Que más importante era estar “en las redes”, en permanente contacto con el buzz informativo o la posibilidad de hacer nuevos contactos. También se instaló la idea de que nadie quiere leer mucho, porque con Twitter nos acostumbramos a los mensajes breves, con Facebook e Instagram a la viralización de las imágenes y con YouTube, al reinado del audiovisual. **Escribir donde nadie te lee, o enfrascarse en conseguir lectores en lugar de “seguidores”, parecían hasta hace poco actitudes pasadas de moda** (Fonsatti, 2015, s/p., –subrayado de la autora–).

A pesar de lo que veníamos comentando más arriba, ese acostumbramiento a leer sobre la vida de los otros que nos brindaran las redes sociales, no sacia el gusto de algunos lectores o escritores que buscan más. ¿Qué es ese algo más? ¿Es lo que llamamos arte o literatura en nuestras clasificaciones más o menos escolares? La autora continúa:

Caímos en la cuenta de que el permanente *scroll* hasta encontrar algo interesante en Twitter a veces es una pérdida de tiempo que podríamos dedicar a leer un buen post, o a escribirlo. Empezamos a cansarnos del parloteo de las redes y de las corrientes virales y volvimos a anhelar contenido del bueno. Y a la vez, para mucha gente, la necesidad de escribir seguía latente. Es por eso que desde hace por lo menos un par de años **las plataformas de escritura en la web tienen un nuevo enfoque, más práctico, minimalista y enfocado precisamente en leer y escribir sin distracciones** (Fossatti, 2015, s/p., –subrayado de la autora–).

Para ella como para los jóvenes entrevistados –alumnos de escuela media en su mayoría– ese “parloteo de las redes” se contraponen a “contenido del bueno”, es decir algo “bueno” para leer, algo que avance más allá de la lógica contingente del post de la comunidad virtual que entra en un perfil de red social. ¿Literatura? Sí, claro.

Existen diversas plataformas de escritura interactiva que ofrecen a estos lectores interesados en “más”, páginas en relación a materiales artísticos consagrados o al menos reconocidos por un grupo, donde se intercambian datos, noticias, imágenes, videos, y todo lo que se considera de interés alrededor de esos objetos. Estas plataformas, como refiere la autora

de la nota citada, son más cómodas, minimalistas y veloces a la hora de recibir lectores que los blogs, y por eso los escritores nóveles se vuelcan allí.

Leer estos contenidos o escribir es “otra forma de estar en las redes”, en apariencia una forma “productiva”. Más allá de las bondades o características de cada una de estas plataformas, nos interesa resaltar que son absolutamente democráticas, como lo son las redes sociales tradicionales o más famosas. Hace falta *logearse*, pero no es necesario poner el propio nombre, se puede allí escribir sin leer lo de los demás o leer sin escribir algo propio. Se puede comentar y criticar los textos y “poner un corazón”, si gusta. Esta forma de navegar permite aliarse por afinidades electivas como el *fandom*, reunión virtual de fanáticos de un objeto determinado, libro, serie, etc. O los interesados en un género particular, ciencia ficción, por ejemplo. Allí, los usuarios narran tanto historias originales como desprendidas de esos otros objetos: *Fanfiction*. Existe *fanfiction* desde que alguien tuvo la ocurrencia de tomar a Sherlock Holmes y darle aventuras que Conan Doyle no había imaginado –pero se divertía con ello–, o, si queremos, desde el nacimiento mismo de la novela moderna, cuando un ignoto lector deseó y escribió una segunda parte del Quijote, y luego se convirtió en personaje y objeto de burla en la segunda parte del propio Cervantes.

Los personajes amados no son de nadie, son de todos, parece decirnos el concepto de *fanfiction*. En 2004, J. K. Rowling sorprendió al mundo declarando que ella alentaba la escritura de fans sobre sus personajes de *Harry Potter*, aunque solicitaba que recordaran que era literatura infantil, que no “propasaran” los límites que ese género imponía, que las nuevas historias se acreditaran a su autor y no a Rowling y, sobre todo, que no se tratara de actividades comerciales, claro. “Afortunadamente, la *fanfiction* ayudará a las personas a convertirse en escritoras por derecho propio”, decía su portavoz en la nota (BBC News, 27/5/2004). Y lo más probable es que esto último ocurra. Apropiándose de los personajes y objetos del gusto, recreándolos dentro del mundo propio, reescribiendo esos textos “de-seables” es que se configura el mapa literario para muchos jóvenes.

A la hora de leer sobre los personajes de ficción preferidos, se hace sin prejuicio, y sin saber quién escribe, porque no se trata de “autores conocidos”, aunque luego de muchos *likes* ganen fama o recomendaciones entre lectores interesados. “Si lo que lees te gusta le ponés un corazón y hasta podés llevar el link a tu página y compartirlo. Si no te gusta, podés dejar un comentario, pero más bien dejás de leer, no te ponés a discutir”, dice Selena (16 años). En las redes, estos lectores/escritores de *fanfiction* reconocen la autoridad del “verdadero” autor de la obra original, en algunos casos lo veneran y aman y muchas veces apelan a su nombre cuando se escribe algo que saben que el autor jamás permitiría o crearía. Pero no pueden legislar, lo que sí pueden es “irse de la página” si no les gusta. Por supuesto, también hay casos de autores que no quieren que se escriba *fanfiction* sobre sus creaciones. “Pero nadie les hace caso”, según Sofía (15 años) y es muy probable que la dificultad de atacar legalmente estas producciones no sea otra cosa que una pelea contra molinos de viento.

4. La muerte de Misery

Existen dentro de estas llamadas hace tanto tiempo *fanfiction*, una vertiente que inventa Universos Aternativos –AU, por su denominación en inglés–. De esto se trata, de continuar una historia allí donde su autor le puso punto final –solución al *horror vacui*–, o de mo-

dificar radicalmente el curso de acontecimientos del libro, o guión en el caso de las series, original. Esto último es lo que más ocupa, en general, a los escritores en las plataformas. Un escritor puede escribir desde esta perspectiva, lo complementario o contrario al *canon*, como llaman a la obra original.

Existe un caso puntual que llevó ríos de páginas y lectores, y se constituyó en un *headcanon*, una idea o teoría aceptada y explotada por los escritores y lectores *fans*. Es el asunto del “octavo año”⁴ de los personajes de Harry Potter. En el final de la saga, los personajes vieron limitados sus estudios del último año por los acontecimientos terribles que los ocuparon. Resultó ser un tema recurrente en los foros de fanáticos, que se quejaban de que “se habían recibido” sin estudiar. De modo que muchos se volcaron a crear ficciones “del octavo año”, para restituir a las aulas y al conocimiento a los díscolos aventureros de la magia:

N/A Primero que nada, esta historia no es de drabbles, más bien son capítulos cortos (muy).

Hace poco me mudé a una residencia en otra ciudad (para estudiar) y por alguna razón la idea de McGonagall escuchando más de lo que cuenta no dejó de darme vueltas en la cabeza. Terminé escribiendo como “notas” en mi celular mientras viajaba por autobús.

Obviamente la pareja principal es DRARRY. Por favor si no les gusta, simplemente no lean.

Voy a actualizar diariamente aunque tal vez no los fines de semana. Desde ya disculpen las tardanzas o las faltas de ortografía!

Gracias por leer.

Disclaimer: Los personajes y el universo de Harry Potter son pertenencia de J., yo sólo los utilizo para liberar mi imaginación (Kari-Chii, 2014, s/p.).

Así presenta su “Ficción del octavo año” Kari-Chii, en fanfiction.net, uno de los principales sitios para tales fines. En este fragmento, se luce todo lo que he venido señalando. La comunicación a lectores que saben perfectamente quiénes son los personajes que nombra, como la profesora McGonagall, y también el *ship*, la relación amorosa entre Draco y Harry, oponentes en la ficción original. También la aclaración final, de la autoridad de “J.”; así nombrada cariñosamente por la inicial la autora J. K. Rowling. También el pedido de no leer si no gusta, son parte del protocolo de lectura “armónico” que generan estas prácticas de lectura y escritura en las plataformas.

En 1987, Stephen King publica la novela *Misery*, con la que ganó el premio Bram Stoker a la mejor novela, y tuvo su famosa versión cinematográfica a cargo de Rob Reiner en 1990. Allí el autor, Paul Sheldon, es víctima de un accidente automovilístico y es rescatado y “cuidado” por la enfermera Annie Wilkies, más que enfermera una fan, que lo va a obligar a través de las peores torturas a escribir durante su “estadía” en su casa una nueva novela de su personaje amado *Misery*, a quien el autor se le dio por matar en la última entrega de la saga. Esta creación de Universos Alternativos, en este caso sería un *canon complain* –choque con la ficción original–. Si bien no es una novedad, ya que no otra cosa ha sido el *fanfiction* históricamente, en la actualidad podríamos decir que “calma a las fieras” que querrían que las cosas sucedieran de otra manera para sus personajes amados. Puesto que

la escritura de un AU, o la lectura del que se hubiera adelantado, restaura el equilibrio al instante y genera la satisfacción del final esperado. Ninguna Annie Wilkies sale a quebrarle el pie a su Sheldon, con una compu y wi-fi en casa.

Reflexiones finales

Estamos nadando en el pantano de las definiciones sobre lo literario, en tanto variadas prédicas y prácticas alrededor de las clasificaciones tradicionales se “resbalan” de los usos y costumbres de lectores y escritores. Porque a pesar de las faltas de ortografía, debemos decir que la propuesta de Kari-chii para “el octavo año” de Harry Potter es bastante entretenida, interesante –para quien guste del tema–, y tiene su estilo.

So pena del pasaje del *blog* al formato libro de algunos escritores, no todos tienen mérito literario más que el nombre consagrado de su autor. La cuestión de exigir la categoría “ficción” añadida al concepto literatura, se enuncia a la luz de muchas prácticas que desbordan la noción de invención original y se dirigen a nuevos horizontes donde todos los géneros se ven convocados en un mismo objeto –como señala la contratapa del libro de María Moreno 2016–, y nadie dejaría de mencionarlos como literatura en nuestra actualidad.

Poner en cuestión presupuestos extendidos, escuchar y aprehender cómo circulan y/o fluctúan distintas *praxis* con respecto al concepto de literatura, y cómo se apropian de él las distintas generaciones, grupos o autores, nos lleva a reflexionar sobre las temporalidades, en tanto dimensión de la cultura.

No sabremos qué nos deparan los nuevos tiempos, en relación a la proliferación de formatos y formas de leer, y los escritores y los artistas. Como el conejo de Alicia, el desarrollo de las tecnologías nos llevan a saltos tras su paso, pero también los lectores, a lo largo de la historia, eligen y reformulan sus lecturas “escribibles” más allá del canon; esa lista más o menos célebre, menos o más importante que se institucionaliza en forma de publicaciones, libros, lecciones, cuya puerta de entrada no es un pozo al “País de las Maravillas” sino muchas veces, un callejón con salida, que se suele llamar Escuela.

Notas

1. *Una literatura argentina, americana y universal* (2013). Buenos Aires, Argentina. Ed. Kapelusz Norma. *Literatura IV* (2010). Bs. As., Argentina. Ed. Santillana. *Literatura 4* (2015). Buenos Aires, Argentina. Ed. Activados. Puerto de Palos.
2. Como ejemplo, Daniel link y su libro *Montserrat* (Mansalva, 2007), creado a partir de la recopilación de las entradas de su blog *Linkillo (cosas mías)*. Entre muchos otros.
3. Nos referimos a los libros: *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969).
4. <https://www.fanfiction.net/s/10259071/1/Tercera-Persona-Testigo-McGonagall>

Referencias Bibliográficas

- Austin, J. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Recuperado de: books.google.com
- Bajtín, M. (1998). *Estética de la creación verbal*. Madrid, España. Ed. Siglo XXI.
- Barthes, R. (2005). *S/Z*. Madrid, España. Ed. Siglo XXI.
- _____. (2009). *El susurro del lenguaje*. Barcelona, España. Ed. Paidós.
- Chartier, R. (2001). "¿Muerte o transfiguración del lector?". Alicante, España. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://bib.cervantesvirtual.com/historia/CarlosV/recurso1.shtml>.
- Fosatti, M. y Gemetto, J. (2011). *Arte joven y cultura digital*. Recuperado de: www.articaonline.com
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Hobsbawm, E. (2013). *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. Barcelona, España. Ed. Planeta.
- Manzoni, C. (2003) *La fugitiva contemporaneidad: narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Corregidor.
- Molloy, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. D. F, México. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, M. (2016). *Black out*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Sudamericana.
- Seppia, O. ([et.al.], 2012). *Entre libros y lectores I*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Lugar.
- Vigna, D. (2017). "Lo narrado en imágenes o las imágenes narradas. Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs". En: *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N° 61*. Buenos Aires, Argentina. Universidad de Palermo.

Résumé : Les nouvelles formes de circulation des textes modifient les façons d’appréhender les objets artistiques dans les œuvres littéraires et fictionnelles. Par le prisme des nouvelles technologies, en diversifiant la relation auteur-public, producteur et lecteur déplacent les productions littéraires vers d’autres champs d’action et de diffusion. Comment la "création" littéraire est-elle perçue ? Les concepts de littérature, d’inspiration, d’auteur / d’autorité hérités du romantisme sont-ils encore valables aujourd’hui ? L’expérience en tant qu’axe central et thématique est devenue élastique et toujours digne d’expression et de diffusion, même dans ses veines les plus ordinaires et les plus quotidiennes.

Mots-clés : Rédaction - Autofiction - Réseaux sociaux - Plateformes interactives - Expérience.

Abstract: The new forms of circulation of texts are gradually modifying the ways of placing themselves in front of artistic objects in literary and fictional premises. The roles of producer and reader and place the literary objects in other fields of action and diffusion, diversifying the public relation- author, in the colander of new technologies. How is the

literary “creation” perceived? Are the concepts of literature, inspiration, author / authority, which bequeathed by Romanticism, still valid today? The experience as center and thematic axis became elastic and always worthy of expression and diffusion, even in its most ordinary and daily veins.

Keywords: Writing - Autofiction - Social networks - Interactive platforms - Experience.

Resumo: As novas formas de circulação de textos estão modificando gradualmente as formas de se colocarem em frente a objetos artísticos em premissas literárias e ficcionais. De produtor e leitor e coloca os objetos literários em outros campos de ação e difusão, diversificando a relação pública, autor, papéis modernos, no colador de novas tecnologias. Como é percebida a “criação” literária? São conceitos de literatura, inspiração, autor / autoridade, legados pelo romantismo, ainda válidos hoje? A experiência como eixo temático e central tornou-se elástica e sempre digna de expressão e difusão, mesmo nas suas veias mais comuns e diárias.

Palavras chave: Escrita - Autoficção - Redes sociais - Plataformas interativas - Experiência.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

El cine y esos pueblitos: Mediaciones culturales de la memoria nacional

Lía Gómez *

Resumen: Roberto Arlt en 1933 publica dos artículos cortos en el Diario el Mundo. “El cine y esos pueblitos” donde cuenta la historia de las jovencitas del interior que ven en las historias filmicas, la esperanza de ascenso social que retratan en la ciudad de Buenos Aires; y “El cine y sus cesantes” donde propone que aquellas jornadas de cine continuado de las calles La Valle y Florida acobijaban seres sociales que en las pantallas encontraban la posibilidad de imaginar un devenir mejor en plena crisis del '30. ¿Qué sucede hoy con esos mundos, las imágenes y los pueblos? Responder este interrogante necesariamente nos invita a plantearnos, por un lado, la revalorización del papel del Estado en la construcción cultural de un pueblo; y por el otro, la discusión en torno a lo nacional desde las narrativas audiovisuales diversas surgidas en los últimos tiempos.

Palabras clave: Comunicación - Memoria - Identidad - Popular.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en las páginas 139-140]

(*) Dra. en Comunicación. Licenciada en Comunicación Social con orientación en Periodismo por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Secretaria Académica de la Especialización en Televisión de la FP y CS - UNLP, y Coordinadora académica de la Maestría en Comunicación Digital Audiovisual de la Universidad Nacional de Quilmes. Investigadora categoría III del Sistema de Incentivos. Docente de grado y posgrado. Coordinadora del GT CLACSO en Arte y Política. Directora del Festival de Cine Latinoamericano de La Plata FESAAALP.

Introducción

En la vida se sea o no poeta,
se trata de ir reuniendo las cosas de uno.
Hasta las más dispares.
Paco Urondo. Junio de 1971.



Figura 1. Frame de la película: “Pizza Birra y Faso” (Caetano y Stagnaro 1997-1998).

En noviembre de 1997 aparece en el Festival de Cine Internacional de Mar del Plata, “Pizza, Birra y Faso”, film emblemático del cine argentino cuyos directores, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, son parte de lo que en la época se dio en llamar “Nuevo Cine Argentino”. En enero del año siguiente (1998) en los cines comerciales se estrenó con gran aceptación en una sociedad golpeada por la crisis de los años ‘90. Veinte años después, esos jóvenes lumpenes de la película parecen avizorarse en el universo como espejo de unos años en los que el capitalismo salvaje y la desidia estatal vuelven a ser parte de nuestro cotidiano. Este artículo es redactado en enero de 2018, con un calor sofocante y noticias no mayormente propicias, donde la lucha gremial se ve difamada, el trabajo preocupa día a día, y las valoraciones sobre el futuro de los jóvenes populares de las grandes ciudades se percibe cada vez más obtuso. El cine desde tiempos memorables ha sido un espacio de representación de esos seres sociales que como decía Leonardo Favio incluyen la fe popular como ese motor incansable de amor y de lucha. Pero también, como se ha demostrado en innumerables ocasiones, el pueblo puede ser una caricatura pintoresca costumbrista y poco realista. ¿Cómo se configura entonces una imagen nacional en argentina?, ¿Cómo proyectar una imagen que nos conmueva en lo más profundo de nuestras identidades? Responder estos interrogantes necesariamente no resulta tarea sencilla, ni tenga quizás una sola respuesta posible, pero nos invita a plantearnos, por un lado, la revalorización del papel del Estado en la construcción cultural; y por el otro, la discusión en torno a lo nacional desde las narrativas audiovisuales diversas surgidas en los últimos años.

Roberto Arlt en 1933 publica dos artículos cortos en el Diario el Mundo. “El cine y esos pueblitos” donde cuenta la historia de las jovencitas del interior que ven en los argumentos filmicos la esperanza de ascenso social que retrataban en la ciudad de Buenos Aires; y “El cine y sus cesantes” donde propone que aquellas jornadas de cine continuado en los cines de las calles La valle y Florida, acobijaban seres sociales que en las pantallas encontraban la posibilidad de imaginar un devenir mejor en plena crisis del ‘30.

El escritor argentino narra con detalle la sensación de desasosiego, angustia y desesperanza de quienes se encuentran deambulando por las calles sin poder tener un pedazo de pan para sus familias, ni un horizonte posible. Escenas que recorren la obra de Arlt entre

caminos de locura, imaginarios y fabulaciones que permiten a sus personajes mantenerse vivos. Del algún modo, el cine es el motor que moviliza sus conciencias por el tiempo que dura la función continuada, y las vidas de los aconteceres en pantalla rempazan sus cesantes vidas por un momento.

A principios del siglo XX, donde la escritura es aquella que sostiene con mayor narrativa imágenes del cotidiano en los medios masivos como los vespertinos, matutinos y revistas, la pluma de autores incluso no reconocidos en su propio presente, nos posibilitan recuperar no solo las costumbres y quehaceres de la época sino también la trama social, las tensiones e incluso disputas, en este caso por el acceso a la cultura de las clases menos pudientes. En el mismo diario, Arlt intercambia opiniones a través de las cartas de lectores con algún comprador de “El Mundo”, que no tolera ver a “holgazanes” en las butacas de la sala a la que asiste, y menos aún encontrar justificado el accionar en aquello que lee.

Treinta años después, pasada la crisis del '30, con la literatura ya establecida, con el auge del cine en los '40, la radio en pleno cauce, y con la reciente aparición de la televisión en el país (1951), Leonardo Favio estrena su primer cortometraje “El amigo” (1960). Narra la historia de dos niños, el primero hijo de un lustrador de zapatos que ayuda a su padre en la puerta del parque de diversiones. El segundo, un jovencito de pantalones cortos y trajes que pasea un carrito de juguetes y de la mano de su progenitor va camino al ingreso a la montaña rusa. Las miradas de ambos se cruzan, y en un fundido a negro, los rostros intercambian los cuerpos que comparten juegos entre risas y gritos de alegría, los autitos chocadores, los botes, la mirada atenta al circo, etc.

Un nuevo fundido trae el primer plano del niño lustrador, que mira al cielo pensativo en su característico banquillo de trabajo. El otro, sale del parque sin su autito y con las lágrimas escurriendo en su rostro, el padre lo lleva a rastras. El pequeño trabajador y su padre toman sus cosas y van camino a casa conversando sobre lo sucedido en la tarde. Ambos ríen, se abrazan.

Es conocida la filmografía del director argentino por su preocupación por las clases populares, los sectores más vulnerables y más auténticos que puede tener una sociedad. Esto se advierte por los prejuicios que corren muchas veces por aquellos que batallan día a día por sobrevivir en un mundo real donde la fantasía también es parte de esa posibilidad. En este breve film, Favio pone claramente en escena ese imaginario con el jovencito que anhela acceder al ocio, al derecho a jugar, a constituir un tiempo para el esparcimiento contraponiendo la mirada solo a la del tiempo útil del trabajo. Tanto en el aguafuerte de Arlt, como en Favio, la diversión es un derecho al que acceder y la cultura un patrimonio de toda la humanidad. Solo en esos encuentros es posible generar por un instante la igualdad.

Volviendo al cine, espectáculo de masas, con exhibiciones públicas y con un ninguneo por parte de las elites más conservadoras en sus inicios, pasa a ser un bien escaso para aquellos jóvenes que hoy no pueden acceder sin que sea una política de Estado. Incluso en los años 2000, en el interior del país, la cinematografía no es parte de los pueblos ni de sus comunidades.

Mejor suerte transita la televisión, que se ha instalado como un elemento en casi todos los hogares siendo objeto de crítica por algunos especialistas que la han denominado “caja boba” o “T.V. basura”, y que aún no reconocen el poder de las imágenes en términos positivos y solo pueden verlo desde la negatividad, sin duda existente, de los poderes monopó-

licos interviniendo sobre las conciencias mediante las imágenes en movimiento. Cuestión a la que no se encuentra ajena el cine en su historicidad.

En la actualidad, el espacio audiovisual se constituye en un lugar de prevalencia de expresiones socioculturales que emergen de la vida cotidiana, y que ponen en disputa la representación de la realidad. Así, los grandes medios masivos de comunicación, consientes del poder de la imagen como constructor de sentido, configuran una imagen de la realidad que muchas veces está disociada de la verdad que se concibe como forma histórica de la sociedad (Gómez y González, 2017, p. 88).

Vivimos una crisis de representación, en épocas donde la “posverdad” se instala como concepto, y las formas de representatividad posibles se ven opacadas por las manipulaciones absurdas de una identidad cultural que por más que se la oculte será develada de múltiples maneras a su tiempo.

Pueblos imaginados, encontrados, representados



Figura 2. Frame de la serie: “Un Gallo para Esculapio” (Stagnaro 2017).

En toda acción de la cultura que implique imprimir una huella sobre nuestro presente, ya sea literaria, pictórica, fílmica, televisiva, fotográfica, performática, etc., se confecciona el testimonio del presente que aparecerá como testigo de nuestros días en el futuro. Es por ello que pensar cómo se configura la imagen del pueblo en la pantalla resulta, como ya dijimos, un desafío imposible de saldar en un artículo, pero intentamos aquí, seguir la línea del inicio tomando a los cineastas autores Adrián Caetano y Bruno Stagnaro como parte de este recorrido, porque permite ver en sus obras los cambios ocurridos en los imaginarios sobre la Nación en estos 20 años desde el estreno de “Pizza Birra Faso”.

De Adrián Caetano, exponemos unas líneas sobre los Films: “Bolivia” (2001), “Un Oso Rojo” (2002), y “El otro hermano” (2017). “Un gallo para Esculapio” (2017) es la obra de Stagnaro que observamos. Primeramente debemos decir que el concepto de pueblo, tal como indica Marcos Tabarozzi en su tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (2016), empieza nuevamente a ser enunciado en los últimos años producto, quizás, de los gobiernos progresistas en América Latina que entienden que la historia debe ser convocada a pensar el presente y que los Estados Nación no están condenados a desaparecer sino más bien, a fortalecerse para generar más condiciones reales de igualdad entre sus ciudadanos.

Así investigadores argentinos como Gonzalo Aguilar (2015), Mariano Metzman (2013), Ana Amado (2013), Carlos Vallina (2015), entre otros, retoman la noción de pueblo para reflexionar sobre la construcción de las imágenes. Claro está que el fenómeno se asocia a las representaciones que este sector brinda para comprender la sociedad en la que surge. Debemos decir que el pueblo siempre fue parte de la preocupación de los artistas comprometidos con su tiempo, ya hemos nombrado aquí a Arlt y Favio; pero por supuesto Rodolfo Walsh, Paco Urondo, Manuel Puig, Leopoldo Torre Nilsson, Pino Solanas, Octavio Getino, y podríamos seguir nombrando.

Difícilmente haya un solo modo de concebir un concepto tan complejo como “el pueblo”, sin embargo podemos acordar –provisoriamente– que se constituye como identidad interclasista, pero al mismo tiempo como “contra-hegemónico, con base en un proletario, como concepto asociado al trabajo” (Tabarozzi, 2016, p. 10). Aquí entonces trabajo y pueblo parecen estar asociados. Alcira Argumedo plantea que:

El concepto de pueblo entonces hace referencia a la construcción de un bloque político-social del conjunto de las clases subordinadas, cuyas características son esencialmente históricas, ya que la composición en clases y fracciones sociales que han ido integrando esos movimientos populares ha adquirido rasgos disímiles en los distintos países y coyunturas de la historia (2011, p. 210).

Desde el campo de la imagen, Didi-Huberman (2014), propone pensar en unos pueblos expuestos que no sean figurantes de la imagen, sino que se expongan en su verosimilitud como parte de un reflejo de lo real permitiendo observar más allá de la superficie que los cuerpos emanan en su forma estructural. Es por ello, que las representaciones de lo popular se tornan tan históricamente situadas y, en paralelo, temporalmente verosímiles, en tanto y en cuento, la estructura de la representación debe ser concebida como un elemento de configuración de una verdad de ese pueblo como ser nacional. Un ser que se conforma en la historia política social y cultural y que conlleva en los surcos que la interpretación expone, las propias condiciones de opresión y de lucha que lo popular encuentra para emerger como visibilidad.

Pero: ¿Cuáles son esas condiciones en las representaciones audiovisuales argentinas? Sin duda la familia, el trabajo, el progreso y el futuro. El pueblo invisibilizado por el poder hegemónico es lo que el cine debería visibilizar en sus intersticios, detalles, vestigios y conflictos de una amalgama para nada homogénea.

El film “Bolivia” (2001) inicia con una de las imágenes más simples, más vistas y más bellas expuestas en la historia cinematográfica en Argentina, un partido de fútbol entre Argentina y Bolivia en blanco y negro, con algunas interferencias y una música de fondo típica del país vecino que nos anuncia la comunidad inevitable de ambas comunidades. Acto seguido, Freddy, un boliviano recién llegado a Buenos Aires encuentra trabajo en una parrilla y empieza una vida de cruce con actores sociales de la Capital porteña fuera del paisaje turístico, taxistas, borrachos de bares opacos, emprendedores clandestinos, vendedores ambulantes, el mismo dueño de la parrilla y una camarera paraguaya.

El blanco y negro, asociado a los planos cercanos de cada objeto que comparte escena con los personajes, hace de la atmósfera del lugar un espacio habitable para el espectador que encuentra en el film, la sensación de sofocamiento de una sociedad que si no se reconoce a sí misma está condenada al fracaso. Pero hay algo a lo que Freddy no renuncia, la comunicación con su familia, el sueño del progreso, de un futuro con su trabajo, y el amor como única posibilidad de la esperanza.

“Un oso Rojo” (2002) repite el esquema, pero con forma de western del oeste del conurbano bonaerense. El personaje interpretado por Julio Chavez tiene la tragedia en su destino como parte indisoluble de su sacrificio por la pequeña hija, y la imposibilidad de un futuro diferente. Donde la desidia se metaforiza en la escena del acto escolar con el himno de fondo, los pequeños de guardapolvos blanco entonando entre paredes despintadas, los padres observando abúlicos, y en contra-plano el Oso en un tiroteo con semejantes, pero policías en el robo de un banco.

En estas producciones de principios de los 2000, así como en el film del '98, el Estado solo aparece como fuerza de represión y corrupción, y nunca como garante de derecho al trabajo, y menos aún al ocio, al espectáculo, salvo para ver allí la propia tragedia, como la niña de “Un oso rojo” al que la madre le lee un cuento de Horacio Quiroga: “Las medias de los flamencos” (1918).

Caetano sigue en su filmografía y sorprende con “Francia” (2013) donde enfoca la mirada en una familia de clase media venida a menos que tiene problemas con su pequeña hija en una escuela privada. Revaloriza el papel del Estado, y a diferencia del film anterior, es la escuela pública el lugar de referencia de la condición de igualdad y felicidad. No nos detendremos aquí en este film, pero lo exponemos como clave para pensar la historicidad de la obra de Caetano en estos años.

En 2017, se estrena “El otro Hermano”. Daniel Hendler ocupa el papel protagónico e interpreta a un joven empleado público que recibe una herencia en un pueblito del Chaco. El actor, conocido por su participación en la publicidad de Telefónica a principios de los 2000, mantiene su caracterización de personaje abúlico, opaco, tal como incluso personifica en el film uruguayo “25 watt” –Rebela y Stoll–, o en los primeros del director Daniel Burman “Esperando al mesías” (2000), y “El abrazo partido” (2003). Tal caracterización, acompañada por la cámara que lo sigue casi enfocando su desconcierto y desinterés frente al mundo, configura también en el film de Caetano el ritmo de la película.

El personaje de Hendler abomina su empleo en una oficina en Buenos Aires donde no tiene capacidad de proyección y solo puede ser salvado por la herencia que logra cobrar de modo estafalario, con la ayuda de un policía del lugar –Leonardo Sbaraglia–, un personaje sombrío, oscuro que parece haber incluso participado de la tortura en la época de la

dictadura cívico militar. A la manera de “Pizza, Birra, Faso”, el Estado ausente que dispone el destino trágico de sus personajes, aparece en su peor faceta como escenario de abandono, tortura, especulación y corrupción. La cámara inicia su recorrido en una parada de micro herrumbada por el tiempo y una calle de tierra con la luz sobre el polvo de un calor sofocante. Todas las escenas irradian en pantalla el clima soporoso del Chaco, con espacios desteñidos, hierros oxidados, chatarra vieja, maderas podridas y carteles puestos como promesa de construcciones olvidadas ocupan todo el paisaje. Los que allí habitan intentan sacar ventaja de lo poco que tienen. En el film, la especulación es la acción principal. El actor Pablo Cedrón, interpreta a un cojo charratero que vive con su hijo de comprar y vender tratos viejos para acumularlos en un galpón sin mayor proyecto que ese, y finalmente Hendler termina sus días manchado en sangre huyendo rumbo a Brasil.

Pareciera ser que el interior del país, es ese lugar detenido en el tiempo donde solo es posible la indiferencia, donde no hay lugar para el amor, ni la alegría, ni la compasión siquiera por el otro semejante. ¿Es este el pueblo que configura las provincias donde aún no ha llegado la modernidad, tal como la describieron los autores europeos? ¿Dónde se encuentra entonces la riqueza de una América Latina que en la tradición de su cultura enriquece a los personajes de pueblos olvidados, tal como nos ha enseñado el propio Juan Rulfo o Gabriel García Márquez? ¿Qué ha sucedido en estas representaciones con el contexto de gobiernos que han apostado a la valorización de sus pueblos en el continente americano?

En Zama –Lucrecia Martel– también de 2017, el protagonista principal, Don Diego de Zama espera hasta el final su traslado a España. Vive en similar situación de sopor y hartazgo sus días en un pueblito de frontera en las costas del Paraguay. No logra encontrarse con los habitantes que esas tierras deambulan, ni conectarse con la historia más allá de la ambición de salirse de ese espacio. El tiempo detenido también parece ser el personaje principal. Contrario a los films anteriores de la directora salteña, donde la vida transcurre con las complejidades que el mundo mismo depara, pero con la certeza del reconocimiento como principal valor para vivir en sociedad.

En la propia novela (1956) del escritor mendocino Antonio Di Benedetto, Zama espera pero no huye de lo real, encuentra allí el amor, la esperanza, un hijo que ha dejado, y el paisaje aparece con la belleza propia de la naturaleza, de un espacio que está en plena lucha de dominación y supervivencia. Las tensiones del progreso, las decisiones políticas del hombre han moldeado la cultura, y la novela lo expone con una narrativa exorbitante. Sin embargo, el film de Martel no logra escapar de la opacidad de una mirada que solo puede explicarse en estos tiempos donde la desconfianza en la política pareciera ser el motor social.

Reflexionar sobre las políticas de la representación implica, no solo pensar en el accionar de lo público como intervención para la producción de narrativas de nuestra identidad, sino también, comprender como se configuran imágenes políticas de un pueblo, cuyas temporalidades e historia, han sido marcadas por los devenires de cruces culturales a lo largo de los siglos de la denominada civilización. Entonces, abogar por una política de la representación de los pueblos conlleva también a sostener la responsabilidad de la construcción de una imagen pública que contenga e integre esas complejidades.

Poco tiempo después del film de Martel, ha salido publicado un pequeño texto de una autora entrerriana, Selva Almada, que presenció el rodaje de la película y transformó sus anotaciones en breves notas o relatos de ese viaje.

La mayoría de los actores vive en el barrio Nam Qom, uno de los más populosos y pobres de la ciudad de Formosa. Las casas de material conviven con chozas hechas de nylon, cartón, chapa (...). En casillas así viven dos muchachos veinteañeros, cuñados entre sí, padres de hijos pequeños que vinieron del campo hace dos años. No tienen trabajo. En la película son dos guerreros fuertes y hermosos (...). Alguien del equipo técnico habla con ellos mientras esperan para rodar sus escenas. ¡Pero ustedes no cultivan, no crían gallinas! Ahí nomás en un pedacito de tierra que tengas, podés hacer un montón de cosas, y por lo menos van a comer todos los días ¿o no? Los muchachos se miran, sonrían y no le contestan. Los Qom son pescadores y recolectores. No saben plantar (Almada, 2017, pp. 27, 28).

En el breve escrito, se devela mucho más de lo que el film de Martel logra hacer visible. Ese pueblo de Chaco, donde ha ido a filmar la tierra lejana de don Diego de Zama, en realidad es más similar al mundo de la novela de lo que la representación permite acceder. Allí, la confianza en los artificios de la imagen opaca lo real y lo desarticula en su verdad más políticamente pura. De modo tal, que el escrito de Almada resulta mayormente real maravilloso como diría Carpentier (1949), que el propio universo que Martel intenta imprimir en pantalla, y así la trama y densidad de la novela se ve mayormente reflejada como parte de un cotidiano que aún hoy sigue existiendo. Esos muchachos, como don Diego, siguen en el tiempo de la espera, con la esperanza de un reconocimiento, un conocimiento del otro que los legitime y enaltezca en su condición de ciudadanos.

Bruno Stagnaro estuvo ausente como director varios años, volviendo finalmente a la pantalla –esta vez televisiva–, con un “Un gallo para Esculapio”, producción estrenada en 2017. La serie que ha concebido hasta ahora una sola temporada, sea quizás una de las narrativas de estos últimos años que mejor ha caracterizado lo popular en las representaciones audiovisuales.

Nelson –Peter Lanzani– es un muchacho misionero que llega a Buenos Aires en busca de su hermano Roque –Diego Cremonesi–. Solo trae consigo un gallo de riña que será quien lo acompañe hasta conocer al Chelo Esculapio –Luis Brandoni–. La trama circula entre las peleas clandestinas, las horas en un lavadero de autos fantasma y el gran negocio del robo de camiones con cargas millonarias en las rutas del conurbano bonaerense. La cámara acompaña cada movimiento tomando los detalles de un territorio tan hostil como apasionado, como la venta en los comercios de Liniers en medio de una procesión por los tiempos de festejo del carnaval boliviano, las pensiones de mala muerte, y el comercio paralelo de los nigerianos. Los personajes deambulan en busca de un amor que no han encontrado, desde los más secundarios como la esposa del Chelo, o los compañeros de vivienda de Nelson; así como la muchacha que se interpondrá entre dos hermanos, en realidad tío y sobrino donde las relaciones de poder se visibilizan al final de la serie, como la muchacha que atiende el lavadero de autos y que sobrevive en un mundo altamente machista.

La familia adquiere aquí principal protagonismo, no por su condición de sangre sino de sus experiencias de vida, donde los valores y los lazos sociales son re-significados en virtud de la supervivencia en la jungla de cemento, como recurrentemente se ha dado en llamar al gran Buenos Aires. Lo interesante de la apuesta, es que Stagnaro no abandona nunca

su fe en esos seres sociales, a los que no condena en momento alguno, sino que más bien intenta comprenderlos en la complejidad de sus temporalidades subjetivas. Así mismo, la mirada sobre un territorio mediáticamente estigmatizado, adquiere una condición de belleza inigualable, porque el lente observa la humanidad detrás de cada gesto, cada acto y cada huella dejada por la cultura suburbana en este tiempo y pedacito de tierra que alberga a millones de seres de múltiples partes. La multiculturalidad de los personajes que habitan la serie, lejos de caer en el costumbrismo, imprimen en pantalla sonoridades y tonalidades diferentes que confeccionan la riqueza y a su vez la dificultosa definición de las características de ese pueblo representado en todas sus facetas.

En “El Romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco y algunas cosas más” (1967) así como en el “Aniceto” (2008) de Leonardo Favio, el gallo es uno de los elementos centrales de las desventuras del personaje interpretado en su primer versión por Federico Lupi, y en la más reciente por Hernán Piquin. El gallo de riña es la fortuna que pierde por amor el personaje, recuperarlo lo llevará a la tragedia de su muerte contra un paredón, es la condena por la imposibilidad de amar de los personajes, por la ceguera de la codicia, o quizás por el inoportuno pasar que no observa el futuro como horizonte posible. El gallo que protagoniza el cuento “El Cenizo de Zuhair Juri” que es llevado al cine por su hermano, en la serie de Stagnaro también se torna central. Es el que une los personajes, los separa y mantiene el punto de tensión hasta el final. Es aquel que pelea por su propia vida, como Nelson, como Chelo, y como todos los involucrados en esta trama temporal. Sin pelea no hay vida en un mundo donde las condiciones sociales son la lucha o la muerte. Pero aún en las condiciones más atroces para que haya humanidad la dignidad, la esperanza y el amor siempre serán parte de esas relaciones, de esas representaciones.

Algunas líneas para terminar/empezar

A lo largo del escrito hemos empezado a preguntarnos por las representaciones del pueblo, en algunas producciones nacionales contemporáneas. La literatura, el cine y la televisión forman parte de los lenguajes que abordamos como una amalgama en permanente diálogo, que compartiendo el tiempo, propone reflexionar desde la ficción sobre la cultura que nos atraviesa en el campo de lo real y cotidiano.

En tiempos donde la posverdad pareciera explicarlo todo, debemos sin embargo mantener alerta el pensamiento para comprender que las narrativas y representaciones también son parte de la responsabilidad de una época, y que si no reconocemos los propios modos de contarnos, lejos estaremos de conseguir la libertad estética y menos aún política para un accionar libre e igual de los ciudadanos. Se trata quizás, de comprender el mundo en su esteticidad histórica, en sus múltiples formas de narrarse en función de las condiciones sociales, y no por sobre y para esas condiciones. Se trata, para decirlo de otro modo, de comprender el lenguaje de la época y saber enunciarlo; solo así podremos configurar una imagen del pueblo que somos, asumiendo la condición de igualdad frente a la heterogeneidad. No podemos decir que hemos acercado una respuesta a los interrogantes planteados, pero sí que iniciamos un camino donde preguntarnos por las imágenes de los pueblos en Argentina para poner en tensión el lugar de la construcción social de sentido, que en las

primeras teorías de la comunicación se ubicaba en los medios, luego en las mediaciones, y que quizás debiera estar en el intersticio entre ambas, en esa articulación donde la cultura conforma los debates entre lo masivo y lo popular en la comunicación. Desde allí, las identidades se van forjando no como producto de la posverdad, y de la manipulación, sino más bien, de la verdad posible para los que viven en condiciones de opresión constante.

En “Pizza birra y Faso”, el personaje de Sandra huye a Uruguay al final del film con un hijo por venir como esperanza de futuro. Veinte años después, el que interpreta Daniel Henderler solo lleva su soledad y dinero, pero Nelson, espera a la vera de la ruta con un pequeño mapa hecho en papel blanco de cómo moverse en el oeste del conurbano, una promesa hecha al Chelo y un amor y lealtad profunda a los seres que lo acompañan.

Las mediaciones culturales sobre la identidad, sobre el presente y su contexto aparece en estas obras en constante tensión, quizás siendo el único modo de configuración de la memoria del propio tiempo, de un devenir inestable, que a años de la Conquista sigue hablando de negros y blancos, de patronos y empleados, de luchas desiguales de género, de no reconocimiento a la diversidad, e incluso, de no reconocimiento de derechos como el trabajo, la previsión, la educación y la soberanía no solo política sino también económica y cultural. Al fin y al cabo, la representación de un pueblo, en todos sus órdenes posibles, es la piedra fundamental para el desarrollo de la democracia. Así, lo entendían los griegos y quizás por eso, “Un gallo para Esculapio” sea más aún que solo una metáfora en mención a la frase final de Sócrates al ser condenado, quizás sea la necesidad de saldar la deuda con una imagen propia que permita conservar al ser nacional en toda su plenitud y complejidad.

Referencias Bibliográficas

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Almada, S. (2017). *El mono en el remolino. Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Random House.
- Argumedo, A citado en, Tabarozzi, M. (2016). *Crisis de la conciencia. La aparición del pueblo en cuatro filmes del cine moderno argentino (1959-1988)*. Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes. FBA UNLP. Recuperado de: SEDICI - UNLP.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Manantial.
- Di Benedetto, A. (2017). *Zama*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Adriana Hidalgo.
- Fontana, P. (2009). *Arlt va al cine*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Librería.
- González, D. y Nicolosi, P. (2017). “La televisión Universitaria”. En: *Transiciones de la escena audiovisual. Perspectivas y disputas*. Quilmes, Argentina. Ed. UNQ. 2017.
- Metzman, M. y Varela, M. (2014). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Eudeba.
- Tabarozzi, M. (2016). *Crisis de la conciencia. La aparición del pueblo en cuatro filmes del cine moderno argentino (1959-1988)*. Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes. FBA UNLP. Recuperado de: SEDICI - UNLP.

Vallina, C. (2016). *El tercer relato*. La Plata, Argentina. Ed. Edulp.

Filmografía videografía

Caetano, A. y Stagnaro, B. (1998). *Pizza Birra Faso*. Argentina.

Caetano, A. (2001). *Bolivia*. Argentina.

Caetano, A. (2002). *Un oso Rojo*. Argentina.

Caetano, A. (2017). *El otro hermano*. Argentina.

Stagnaro, B. (2017). *Un Gallo para Esculapio*. Argentina.

Favio, L. (2008). *Aniceto*. Argentina.

Favio, L. (1960). *El amigo*. Argentina.

Favio, L. (1967). *El romance del Aniceto y la Francisca de cómo quedó trunco y algunas cosas más*. Argentina.

Martel, L. (2017). *Zama*. Argentina.

Rebella, P. y Stoll, P. (2001) *25 watt*. Uruguay.

Résumé : Roberto Arlt en 1933 publie deux courts articles dans le journal *El Mundo* : “Le cinéma et ces petites villes”, qui raconte l’histoire de jeunes provinciales qui voient dans les histoires des films l’espoir d’ascension sociale dont elles dressent le portrait dans la ville de Buenos Aires ; et “Le cinéma et ses désœuvrés” où il propose que ces journées de cinéma se poursuivent dans les cinémas des rues La Valle et Florida, abritant des individus qui trouvent sur les écrans de quoi imaginer un avenir meilleur en pleine crise des années 1930. Que se passe-t-il aujourd’hui avec ces mondes, ces images et ces populations ? Répondre à cette question invite nécessairement, d’une part, à réévaluer le rôle de l’État dans le développement culturel de la population, et d’autre part, à aborder les débats sur l’identité culturelle dans les divers récits audiovisuels apparus ces derniers temps.

Mots-clés : Communication - Mémoire - Identité - Populaire.

Abstract: Roberto Arlt in 1933 publishes two short articles in the newspaper *El Mundo*. “The cinema and those small towns” where it tells the story of young girls from the interior who see in the film stories the hope of social uplift that they portray in the city of Buenos Aires; and “The cinema and its unemployed” where it proposes that those days of cinema continued in the cinemas of the streets La Valle and Florida, shelter social beings that on the screens find the possibility of imagining a better future in the midst of the 30’s crisis. What’s happened today with those worlds, images and peoples? Answering this question necessarily invites us to consider, on the one hand, the revaluation of the role of the State in the cultural construction of a people; and on the other, the discussion about the national from the diverse audiovisual narratives that have arisen in recent times.

Keywords: Communication - Memory - Identity - Popular.

Resumo: Roberto Arlt em 1933 publica dois curtos artigos no jornal El Mundo. “O cinema e as pequenas cidades”, onde conta a história de jovens do interior que vêm nos filme a esperança de elevação social na cidade de Buenos Aires; e “O cinema e os desempregados”, onde propõe que esses dias de cinema de La Valle e da Flórida, abrigam seres sociais que, nas telas, encontram a possibilidade de imaginar um futuro melhor em meio à crise dos anos ´30. ¿Que acontece hoje com esses mundos, imagens e povos? Responder a esta pergunta necessariamente nos convida a considerar, por um lado, a revalorização do papel do Estado na construção cultural de um povo; e, por outro lado, a discussão sobre o nacional das diversas narrativas audiovisuais que surgiram nos últimos tempos. Entendemos o campo específico como espaço político, social e cultural; para o qual o público dá sentido à expressão de cada história que a mídia propõe.

Palavras chave: Comunicação - Memória - Identidade - Popular.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Avant-garde, dépendance culturelle et périodisations en lutte. L'historicisation de l'art argentin des années 1960¹

Berenice Gustavino *

Résumé : Cet article examine les premières tentatives d'historicisation de l'art argentin des années 1960 menées au début de la décennie suivante. L'élaboration de ces récits ravive des confrontations entre les auteurs, en désaccord sur la définition et la périodisation de l'avant-garde ou en grand débat sur les relations entretenues entre l'art argentin et celui des métropoles. À partir d'un ensemble de textes publiés en 1975 et 1976, il s'agit de mettre en lumière des luttes discursives visant à déterminer les périodes, les critères qui serviront à diviser les différentes étapes ou ce qui sera compris et oublié.

Mots-clés : Critique d'art - Historiographie - Art argentin - Avant-garde.

[Résumés en espagnol, anglais et portugais sur la page 151]

(*) A soutenu son doctorat en Histoire de l'Art à l'université Rennes 2 et la UNLP. Elle est maître de conférences à la faculté de Bellas Artes –UNLP– et dans la section trans-départementale de la Critique d'Art –UNA–. Elle est membre de l'IHAAA –FBA, UNLP–, où elle mène ses activités de recherche. Elle est co-directrice du *BOA. Boletín de Arte IHAAA*. Titulaire de la Chaire des Amériques (IDA), elle a été invitée par l'équipe PTAC (Pratiques et Théories de l'art Contemporain) de l'université Rennes 2, notamment dans le cadre du projet "Écritures et paroles d'artistes sud-américains : contributions aux scènes artistiques contemporaines d'Amérique latine" (MSHB) dirigé par Laurence Corbel. (Voir CV en espagnol sur p. 150-151)

Au milieu des années 1970, le récit historique sur l'art argentin récent est en plein processus de construction. Vers 1975, la décennie précédente est perçue comme une époque révolue, comme un passé séparé du présent, mais les étiquettes "années 60" ou "art des années 60" ne sont pas encore établies.

Au moins deux tentatives avaient été préalablement faites. Deux ouvrages publiés à la fin des années 1960 incluent l'art argentin de cette période dans la catégorie des "nouvelles tendances" (Pellegrini, 1967 ; Romero Brest, 1969). Dans les perspectives adoptées, ces tendances sont considérées comme partie prenante du présent de la rédaction des ouvrages et les panoramas élaborés n'ont pas de caractère conclusif : l'art des années 1960 n'est pas encore "mis au passé" (Leeman, 2010, p. 138), c'est l'"art nouveau" du temps présent.

Plusieurs auteurs interviennent dans la production de l'histoire de l'art plus récent. Certains d'entre eux appartiennent à la génération "des jeunes" qui a pris des positions explicites à la fin des années 1960, voulant se détacher de leurs aînés. Le processus d'élaboration de ce récit ravive des confrontations et met en évidence les enjeux des uns et des autres au moment d'historiser les années 1960. Fermín Fèvre, Kenneth Kemble et Jorge Glusberg, quoique critiques d'art, se prononcent aussi sur des questions d'histoire de l'art : leur approche singulière a une influence évidente sur les luttes pour la périodisation et les définitions de l'art d'avant-garde.

Ces auteurs s'attaquent à divers aspects de ce que Michel de Certeau appelle l'"opération historiographique" : cette dernière "se réfère à la combinaison d'un *lieu* social, de *pratiques* "scientifiques" et d'une *écriture*" (2002, p. 79). Des luttes apparaissent pour déterminer où vont être établies les coupures, les critères qui serviront à diviser les périodes, ce qui sera compris et oublié, et qui sera chargé d'écrire cette histoire. Des questions autour de la nature des dernières transformations de l'art et notamment de leurs conséquences se font jour. C'est sur la définition et la périodisation de l'avant-garde que se dessinent les enjeux de l'écriture de l'histoire. La problématique de l'avant-garde, notamment celle qui concerne sa vigueur, sa portée et son épuisement, est au centre du récit historique qui se prépare. C'est aussi l'occasion de réfléchir, à la lumière des nouvelles perspectives théorico-idéologiques, au rapport entretenu par l'art local avec celui des centres métropolitains. Les auteurs se demandent ainsi si les années 1960 marquent une nouvelle étape de la "dépendance culturelle" ou si, au contraire, l'art local a réussi des manifestations originelles et indépendantes des influences étrangères.

Avant-garde et colonialisme culturel

En 1975, la collection de vulgarisation "Pueblos, hombres y formas en el arte" [Peuples, hommes et formes de l'art] de la maison Centro Editor de America Latina (CEAL) publie une série de fascicules rassemblés ensuite dans *La pintura argentina*. Depuis 1977, ce recueil intègre la collection "Cuadernos de arte" et compte plusieurs réimpressions jusqu'en 1985, devenant un texte de référence². Les trois chapitres de *La pintura argentina* reprennent la chronologie habituelle des histoires de l'art argentin, dont le récit commence au début du XIX^e siècle, pour parcourir ensuite succinctement les années écoulées jusqu'au présent de la rédaction. Des écrits permettant une lecture rapide, mais basés à la fois sur des données documentaires, au moyen de notes et références bibliographiques, rendent bien compte de l'objectif éditorial qui est d'offrir tant un produit accessible au grand public qu'un outil de consultation. Quoique le titre général ne l'annonce pas, l'axe conceptuel qui organise l'ouvrage est la problématique de l'avant-garde à travers l'histoire de l'art du pays. Le premier chapitre est "Vanguardia y tradición" [Avant-garde et tradition] d'Abraham Haber, le deuxième "Las vanguardias al día" [Les avant-gardes à jour] de Laura Buccellato et Lidia Feldhamer, et le dernier "La crisis de las vanguardias" [La crise des avant-gardes] de Fermín Fèvre. L'ensemble trace une sorte de courbe vitale de l'avant-garde dans l'art national : sa naissance, son apogée puis sa remise en question.

Les auteurs proposent diverses approches de la notion d'avant-garde. Haber, qui s'occupe du XIX^e siècle et de la première partie du XX^e, choisit de mettre en relief le rôle de quelques peintres qu'il estime d'avant-garde et d'en écarter d'autres qui ne remplissent pas, à son avis, cette fonction. Haber analyse divers moments du développement de l'art moderne dans le pays à partir des tensions entre pratiques avant-coureuses et postures réactionnaires. Il s'oppose à des attributions d'"avant-gardisme" établies dans la littérature. Dans un geste assez répandu entre les "jeunes", Haber conteste les positions de Jorge Romero Brest, Jorge López Anaya, Ángel Osvaldo Nessi et Aldo Pellegrini en ce qui concerne l'importance accordée aux réalistes de la fin du XIX^e siècle, au groupe Nexus, et au groupe de Paris ; le rôle modernisateur de ce dernier est ici remis en question. En contrepartie, il fait ressortir les noms de quelques artistes qu'il considère négligés par ces auteurs.

L'essai de Buccellato et Feldhamer prend le relais chronologique là où s'arrête celui d'Haber. Dans leur article, la Seconde Guerre mondiale, dont les répercussions se font sentir dans le pays par l'effet de l'immigration européenne, représente une coupure. À partir de ce jalon, les deux auteures passent en revue une grande quantité de tendances, dans un parcours serré et sommaire, où elles citent des propos d'artistes, des passages d'écrits et de manifestes. Chaque tendance depuis l'année 1944 est présentée dans sa version internationale puis dans sa manifestation locale : art informel puis art informel en Argentine ; Pop Art puis Pop Art en Argentine, etc. Toutes les tendances d'après-guerre ont leur place dans ce panorama qui montre l'art des dernières décennies comme suivant "un mouvement pendulaire entre figuration et abstraction" (Haber, Buccellato, Feldhamer et Fèvre, 1977, p. 47), conduisant au questionnement et à l'extension de la peinture dans d'autres formats. Le chapitre avance sur l'expérimentation des années 1960 et conclut sur le "retour à la peinture" des années 1970. Dès le titre du chapitre, Buccellato et Feldhamer reprennent des formules usuelles pour expliquer le développement de l'art local : "retard" et postérieures "mises à jour" et "synchronie". Néanmoins, certains termes, tels que "dépendance" et "colonialisme culturel", servent à réinterpréter l'art local sous un angle nouveau. Le retard est alors interprété comme l'effet du colonialisme. Depuis 1944, "il subsiste une attitude d'attente envers l'art européen, caractéristique de notre colonialisme culturel, mais la fin [] du décalage temporel dans les recherches artistiques défie le "provincialisme culturel", qui était la forme la plus évidente de cette dépendance culturelle" (Haber *et al.*, 1977, p. 34).

Depuis les années 1960, avec la diffusion des principes de la "théorie de la dépendance" et de ces diverses interprétations, les notions de dépendance, d'indépendance et de sous-développement, ainsi que celles de colonialisme, d'impérialisme et d'anti-impérialisme font partie des discours progressistes³. Dans ce cadre, les Buccellato et Feldhamer adoptent une des positions émergentes à l'époque, considérant la dépendance et le colonialisme culturels comme la conséquence des attitudes argentines, plus que comme le résultat des inégalités historiques entre pays développés et sous-développés. Cette perspective estime que les classes aisées des pays périphériques auraient participé à la perpétuation des liens d'inégalité entre pays développés et sous-développés. Le colonialisme est "nôtre" et non la conséquence de ces rapports inégaux. Dans cette interprétation, les artistes sont vus comme des membres des élites locales qui collaboraient à la situation de dépendance et de sous-développement de l'art national. La nouvelle terminologie s'insère dans de vieilles structures

remaniées. Dans la conclusion, les auteures reviennent sur une idée courante dans les discours critique et historique : l'art argentin n'a pas encore "trouvé sa vraie image". Dans la troisième contribution, la question de l'avant-garde est centrale et problématique. Fèvre y propose des approches conceptuelles visant à expliquer ce qu'est l'avant-garde tout en essayant de l'inscrire dans son récit historique comme une étape ayant un début et une fin. À son avis, deux déplacements résultent de l'avant-garde et de l'expérimentation : l'objet perd sa suprématie en faveur du concept, et l'intérêt porté à l'œuvre se déplace vers le terrain de la théorie. Une des nouveautés introduites par l'avant-garde serait aussi l'"autoconscience" des œuvres d'art, l'art étant désormais, "un langage qui s'occupe d'un autre langage. *Méta-peinture*. Art sur l'art. L'œuvre d'art comme poétique d'elle-même. L'objet de l'œuvre d'art, c'est elle-même. Elle-même comme proposition d'une nouvelle poétique" (Haber *et al.*, 1977, p. 67). Le rapport entre l'avant-garde et le social ainsi que le pouvoir de transformation de celle-ci sont traités par Fèvre à travers des idées du poète et critique italien Edoardo Sanguineti : une œuvre d'avant-garde remet en question toute la structure des relations sociales à partir du moment où elle fait irruption sur le terrain esthétique⁴. Malgré l'adoption de cette perspective, l'auteur argentin affirme tout de suite que le langage de l'avant-garde n'a fait que perdre sa spécificité artistique en se mêlant à des aires comme celles de la technologie, de la cybernétique, du conceptualisme et des idéologies. Dans le travail de Fèvre, l'étiquette d'"avant-garde" couvre les diverses tendances artistiques nées entre le cubisme et l'art conceptuel. La succession historique des moments signalés comme avant-gardistes par la critique et l'historiographie est respectée : d'abord le groupe *Martin Fierro* lors des années 1920, ensuite les groupes abstraits et concrets des années 1940. Fèvre ajoute l'art informel, "l'avant-garde virulente de la fin des années 1950". Le critique revient sur les années 1960, étape qu'il nomme "décennie de l'expérimentation" (Haber *et al.*, 1977, p. 75). À son avis, pendant celle-ci, l'art argentin aurait rompu avec la phase antérieure où régnait un art national officiel qui craignait toute innovation. Fèvre divise sa contribution en deux grandes sections, l'une consacrée aux tendances expérimentales et l'autre aux croisements entre l'art et l'idéologie. Cette organisation présente plusieurs inconvénients dans son argumentation, notamment quand il s'agit d'associer la notion d'avant-garde à chaque type de manifestation. En suivant sa propre définition hétéroclite d'avant-garde, Fèvre ne peut pas considérer l'experimentalisme plastique et les prises de positions politiques comme des manifestations d'avant-garde artistique. Selon lui, l'art s'affaiblit quand la politique s'en mêle ; le contenu esthétique disparaît et l'art risque sa dilution. Alors qu'il y a huit ans maximum entre les premiers exemples expérimentaux présentés –les *Experiencias visuales* organisées à l'ITDT en 1967– et la rédaction du texte, Fèvre les traite comme s'il avait un vrai recul temporel permettant la certification de leur épuisement et l'achèvement de la période. Ainsi, les recherches des artistes argentins visant la "réunion de l'art et de la vie" "se sont réduites à la production d'objets vendus dans des marchés et foires" ; l'*arte povera*, "anti-informel et pessimiste, s'est épuisé dans sa formulation même" ; le conceptualisme "ni en Argentine ni dans d'autres parties du monde [] n'a produit d'exemples notables. Il a constitué une mode trop diffusée et rapidement épuisée" et, dans le pays, "il y a eu de nombreux adhérents mais peu de figures importantes" (Haber *et al.*, 1977, pp. 72-76) de cette tendance. Et, encore sur l'art concep-

tuel, notamment sur les expériences du CAYC réunies sous la dénomination d’“art de systèmes”, Fèvre affirme :

L'apparition de ces tendances a été la réponse immédiate et locale à leur diffusion à l'étranger à partir des centres d'où elles sont originaires. Des situations de reflet presque contemporaines de ce qui avait lieu dans les grands centres producteurs des nouveautés artistiques se sont constituées. Excessivement dépendantes de ce mimétisme, sans donner de preuves de plus d'originalité et génie, elles sont répertoriées comme des épisodes plutôt insignifiants d'un moment déjà passé.

L'art conceptuel signale sans hésiter la crise de toute l'étape expérimentaliste (...) qui finit avec une succession de noms qui ne vont rien ajouter à l'histoire de l'art (Haber *et al.*, 1977, p. 76).

La négativité de ce passage est notable tout comme la récupération de lectures habituelles du rapport de l'art local à celui des centres européens. La persistance d'une seule interprétation de l'art local, celle qui le taxe de répétition d'originaux étrangers et par là même le qualifie comme décadent, et l'effort pour “mettre au passé” l'art plus récent ressortent du texte. Fèvre pressent la période comme une étape finie, ne se rendant ni à l'évidence des témoignages des cas qu'il commente ni aux photographies illustrant son chapitre. Un détail d'une œuvre de Victor Grippo (*Analogía IV*, installation, 1972) et une photographie documentant l'une des performances de Luis Pazos (*Transformaciones de masas en vivo*, série de performances, 1973) font partie des documents visuels qui accompagnent sa contribution à l'ouvrage. Même si les œuvres datent de deux et trois ans au moment de la rédaction du texte, leurs légendes indiquent qu'elles sont exposées au Palazzo Diamanti à Ferrare en Italie, en 1975, date de rédaction dudit texte. Cette exposition fait partie d'une série de rencontres internationales organisées par le CAYC en Europe et à Buenos Aires. Ce groupe d'artistes était encore actif, bien que sa composition ait été reconfigurée, et il allait remporter le Gran Premio Itamaraty de la XIV Biennale de São Paulo en 1977 (Herrera et Marchesi, 2013, p. 44)

D'autre part, Fèvre méconnaît les contributions de ses propres sources bibliographiques desquelles il aurait pu tirer profit. Dans *Del arte objetual al arte de concepto* [De l'art de l'objet à l'art du concept 1960-1972], paru en 1972, l'Espagnol Simón Marchán Fiz est l'un des premiers à inclure le conceptualisme argentin comme un exemple de cette tendance. Il le place à un niveau d'égalité et de synchronie à des cas similaires dans différents pays et observe que le conceptualisme est –en 1972– encore en pleine activité :

Dans le moment actuel, il n'est pas possible de délimiter clairement les frontières et les facettes diverses de l'activité conceptuelle. Les expositions les plus remarquables ont été *Conception*, de Leverkusen, 1969 ; *Conceptual art, conceptual aspects*, du Cultural Center de New York ; *When attitudes becomes form* à Berne, aussi en 1969, ou l'exposition 2.972.453 du CAYC de Buenos Aires, en 1970, et une grande partie de l'exposition *Arte de sistemas*, organisée par Jorge Glusberg (Marchán Fiz, 1972, p. 209).

Loin de s'approprier ces apports, qui présentent dans la même ligne l'exposition organisée par Harald Szeemann –dont on connaît la portée actuelle dans l'histoire des expositions et du commissariat– et deux événements tenus à Buenos Aires, Fèvre revient sur des schémas traditionnels de la littérature spécialisée. Les avant-gardes ont ainsi été *en Argentine* plutôt qu'*argentines*. Il reprend également l'idée des centres d'irradiation des nouveautés vers des régions périphériques et qualifie les situations d'arrivée de celles-ci comme des situations de pur reflet, produit de la perméabilité locale aux tendances étrangères. Pendant les années 1960 “nous avons répété *la constante*. Nous créions en copiant ou en suivant de près ce qui se passait en Europe ou aux États-Unis⁵” (Haber *et al.*, 1977, p. 66), affirme le critique.

L'auteur ne peut pas se soustraire lui-même à cette constante. Néanmoins, l'année précédente, il avait publié un texte où il questionnait cette tradition. Dans le volume *América Latina en sus artes* [L'Amérique latine dans ses arts], Fèvre affirme que la critique locale, en manque de traditions formelles propres, a assumé dès ses débuts les canons européens pour analyser et juger les œuvres nationales au moyen d'une optique littéraire déplorable. Les auteurs ont pratiqué une “critique d'inventaire” comparable à la peinture réaliste dans sa recherche pour documenter la réalité directement, sans autocritique. Bien qu'il reconnaisse l'importance de certains auteurs, les principaux contributeurs à la discipline sont remis en question : les apports de Julio E. Payró, José León Pagano, Cayetano Córdova Iturburu et Romualdo Brughetti à la maigre critique d'art argentine et latino-américaine sont peu intéressants, affirme l'auteur⁶. La réflexion métacritique et la révision du passé qu'il propose le placent au sein d'exercices autoréférentiels. De son attitude analytique, ne résulte pourtant pas une nouvelle approche de l'art argentin, dont la mise en œuvre pourrait alors être vérifiée dans son écriture.

Périodisation de l'art des années 1960: tensions entre mimétisme et originalité

En 1976, l'artiste et critique Kenneth Kemble expose ses objections à la perspective développée par Fèvre. Il publie un long article dans le magazine *Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos*⁷. Par son titre, “Autocolonización cultural. La crisis de nuestra crítica de arte” [Autocolonisation culturelle. La crise de notre critique d'art] (Kemble, 1976), le texte s'annonce d'emblée polémique et conteste “la crise des avant-gardes” de Fèvre. Kemble suggère que ce dernier applique à l'art argentin récent une stratégie comparable à celle apparemment suivie par Carl von Linné : “Aplatir avec le pied tout insecte qui ne rentre pas dans les classifications”. L'auteur compte, en plus de sa trajectoire comme peintre, une carrière de critique d'art et une expérience dans la gestion culturelle. De sa place d'artiste-critique, il conteste un travail qu'il juge, non sans raison, comme un texte à volonté historique. Les objections de Kemble se rapportent à la position idéologique et théorique de Fèvre, et aux opérations visant l'inscription de l'art des dernières années dans l'histoire, notamment aux critères d'inclusion et d'exclusion et à l'autorité de ce qui mène cette action. La remise en question de Kemble, le critique, bien que cherchant à éclaircir les erreurs “d'omission, appréciation et hiérarchisation” de Fèvre qui aurait modifié arbitrairement “les faits historiques, tels qu'ils ont eu lieu” (Kemble,

1976), cache la préoccupation de Kemble, l'artiste, portant sur sa place et celle de son œuvre dans ce récit en construction.

Dans son article, Kemble établit un panorama de l'art des années 1960 soulignant le caractère avancé des expériences des artistes et des groupes argentins par rapport à ce qui se passait au même moment à l'étranger. Il vise ainsi à compenser ce qu'il considère comme le principal problème dans l'analyse de Fèvre : l'idée que l'Argentine n'a pas eu d'avant-gardes authentiques. Pour ce faire, Kemble hiérarchise la période entre 1958 et 1966 et appuie son argumentation par des dates et données qu'il a pu connaître directement, l'artiste faisant partie des événements de l'époque. Bien qu'il n'approfondisse pas conceptuellement la notion d'avant-garde, il l'associe aux innovations plastiques et aux ruptures avec la tradition, émancipées de l'"éternel mimétisme *extranjerizante*". Kemble renforce les propositions "*made in Argentine*" qui "préfigurent avant la lettre" des développements généralisés plus tard, tels que l'art conceptuel. Il dénonce le rôle de la critique, son "aveuglement académique", son ignorance et sa condamnation des tendances novatrices, qui n'a pas accompagné –sauf exceptions– ce processus. Le texte de Fèvre s'inscrirait dans cette même tradition critique, car il ignore ou néglige les "signes d'indépendance créative" et favorise "les continuateurs de la dépendance". Il tombe dans le travers de vouloir faire entrer dans des catégories et des temporalités "importées" le développement de l'art local. Kemble défend les artistes, toujours accusés d'être les promoteurs des formules étrangères, et accuse au contraire les critiques et théoriciens, dont Fèvre, de "conditionner notre réalité plastique" : "en ignorant ou en sous-estimant ce qui échappe à toute classification [...], ils ne font que *cautionner la continuité de notre dépendance culturelle*" (Kemble, 1976).

Kemble accuse par ailleurs Fèvre de manipulation des données et des faits historiques et s'attaque également à la légitimité de l'autorité de celui-ci dans le domaine. Le nom de Fèvre est aussi un prétexte pour dénoncer des situations habituelles dans le champ de la réflexion sur l'art dans le pays, peuplé de "présomés historiens, nos théoriciens, nos critiques d'art et d'autres experts, qui ne le sont pas en réalité" (Kemble, 1976). D'après Kemble, Fèvre ne maîtrise pas les pratiques et les procédures d'analyse de la discipline historique, et il n'occupe pas le lieu social qui découle d'une préparation spécifique dans le métier. L'écriture qui en résulte ne peut donc pas aspirer à la hiérarchie du récit historique, tant qu'elle n'est pas le résultat de l'articulation des deux conditions précédentes. L'enjeu historiographique de Kemble n'engage pas seulement ces questions. Il installe le débat autour de l'importance d'un ensemble d'expériences qu'il considère méprisé par Fèvre et dont il fait partie au premier chef.

Fèvre répond à son tour aux accusations de l'artiste dans le n° 10 de la revue. D'abord, il déclare qu'il ne s'occupe pas en profondeur de l'étape focalisée par Kemble mais de la période suivante : la seconde moitié des années 1960 et le début des années 1970. Il revient sur la question de la périodisation de l'avant-garde, qu'il organise en trois moments : à partir de 1860, entre l'entre-deux guerres et les années 1960 ; et finalement dans "la crise de l'expérimentalisme, l'époque du "non art" ou "d'après l'art"". Il refuse l'opinion de Kemble en réaffirmant les caractéristiques de mimétisme et copie de l'art argentin, qui n'a été, à son avis, que "peu de mètres en avance, dans le cadre d'une conception générale mimétique et dépendante" (Fèvre, 16 août 1976).

Le débat réveille la prise de parole de plusieurs auteurs. Jorge Glusberg réagit notamment aux mentions que Kemble et Fèvre font du travail du Centro de Arte y Comunicación (CAYC). De la même façon que Kemble, il utilise son intervention pour préciser ses contributions à l'art local et défendre son rôle de fondateur et d'animateur des activités du centre. Il refuse l'idée d'autocolonisation culturelle en soulignant qu'avec les activités du CAYC il cherche à élaborer un programme original, déterminant justement une inversion de ladite colonisation (Glusberg, 30 août 1976). Il propose un développement artistique enraciné dans le local, indépendant mais en connexion avec ce qui se passe dans le monde. Il réfute également le "défaut de soutien théorique" signalé par Kemble car, au contraire, dans le cas du CAYC, ils ont cherché à se donner une infrastructure théorique qui nourrit et accompagne la production artistique du groupe. De surcroît, les artistes sont eux-mêmes en train de produire leurs discours : le conceptualisme idéologique⁸. En ce qui concerne l'entrée dans l'histoire de l'art plus récent, Glusberg distingue les deux dernières décennies : les années 1960 ont été une période d'action, tandis que la décennie suivante est réflexive. Il organise l'art argentin en trois étapes : coloniale; cosmopolite ; expérimentale et nationale. La première est celle des voyages en Europe et du retard. La deuxième s'étend entre les années 1950 et une partie des années 1960 ; elle inclut le travail des artistes concrets, la Nueva Figuración et des expériences comme *La Menesunda*. Lors de cette étape, les jeunes artistes fixent les bases d'une conscientisation culturelle et tentent de mettre les horloges "à l'heure de l'Amérique latine" –on retrouve ici un lieu commun des écrits sur l'art argentin mais renouvelé dans ses termes. Le troisième temps, encore en cours, est celui des démarches sérieuses pour s'adapter à la réalité locale et où s'affaiblit "le colonialisme, intensément cultivé encore par quelques "maîtres", héritiers et marchands" (Glusberg, 30 août 1976).

L'étape "dépendante" est donc, dans cette perspective, finie. Au type d'approche des œuvres menée par Fèvre, isolée et esthétique, Glusberg en oppose une du type contextuel où intervient l'environnement de l'artiste. Il affirme ainsi que l'art argentin actuel qu'il appelle "art des systèmes" et qu'il promeut dans le CAYC partage une même matrice : "Duchamp et les racines latino-américaines." L'indication de cette double filiation montre les prises de distance de la nouvelle génération de critiques vis-à-vis des interprétations classiques. L'origine de l'art actuel n'est plus l'impressionnisme, mais la figure de Marcel Duchamp. Celle-ci est alors vue comme la référence principale de l'art du XX^e siècle, les productions et réflexions de l'artiste étant récupérées par les artistes depuis la fin des années 1950. La nouveauté se trouve dans l'articulation de la référence européenne renouvelée et celle qui hiérarchise et met en valeur l'appartenance au continent. Cette base historique à deux composantes complémentaires assurerait le développement identitaire de l'art local.

Dans les récits proposant les premières lectures historiques des années 1960, la crise de la critique initiée quelques années auparavant, et non encore résolue, autant que des tentatives visant le dépassement de celle-ci sont mises en évidence. L'historisation de l'art local plus récent, menée d'abord dans la presse et dans de textes de divulgation, fait ressortir des positions divergentes et des démarches imprégnées de formes anciennes à peine dissimulées par l'application superficielle des notions ou du vocabulaire "en vogue". Dans celles-ci les rapports avec la temporalité des centres que la littérature sur l'art signale traditionnellement survivent et la référence aux régions privilégiées subsiste. D'autres positions dé-

noncent les vieilles habitudes des intellectuels locaux et risquent des catégories en accord avec la montée en puissance de la pensée latino-américaine dans un contexte régional de plus en plus complexe et répressif.

Notes :

1. Cet article est issu d'une recherche doctorale faite dans le cadre d'une convention de cotutelle entre l'Université Rennes 2-UEB et l'Universidad Nacional de La Plata. Cette recherche a donné lieu à une thèse soutenue en 2014, inédite : "La littérature sur l'art en Argentine pendant les années soixante : la crise des références étrangères et l'extension de la perspective latino-américaine".

2. La série originelle est composée de 96 fascicules. Chaque livraison présente une reproduction en couleurs sur la première de couverture et est profusément illustrée (Gociol, Bitesnik, Ríos y Etchemaité, 2007, p. 207). *La pintura argentina* a des couvertures souples et *Desocupados* de Ricardo Carpani (huile sur toile, 1960, 150 x 126 cm, MAM-BA) est reproduite sur la première de couverture.

3. La "théorie de la dépendance" est élaborée par des économistes latino-américains pour analyser le retard dans le développement des pays du Sud. La Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) de l'Organisation des Nations-Unies joue un rôle fondamental dans la production et la diffusion de cette perspective. La notion double de centre-périphérie, formulée par l'Argentin Raúl Prebisch, explique la croissance inégale des nations : les pays de la périphérie produisent des matières premières qui génèrent peu de valeur ajoutée, tandis que les pays du centre produisent des biens industriels à haute valeur ajoutée. Vers la fin des années 1960, ce courant connaît un nouvel essor grâce aux travaux de Fernando H. Cardoso, d'Enzo Faletto et d'autres. Quelques notions sont redéfinies, notamment celles qui rendent les élites latino-américaines en partie responsables du retard de leurs propres pays. Des facteurs autant internes qu'externes auraient donc conduit au long de l'Histoire aux situations de dépendance. Ces idées sont mises en relation avec les théories sur l'impérialisme, liées aux questions économiques, qui resurgissent alors en Amérique latine. Dans ce cadre, la "théorie du sous-développement", d'inspiration marxiste, d'André Gunder Frank est largement diffusée ; elle propose pour la région la sortie du capitalisme et le cheminement vers la révolution socialiste. "Diálogo entre Giorgio Alberti, Arturo O'Connell y José Paradiso. Orígenes y vigencia del concepto centro-periferia", *Puente @ Europa*, numéro spécial, décembre 2008, pp. 18-27.

4. Fèvre cite *Por una vanguardia revolucionaria* de Sanguineti (Tiempo Contemporáneo: Buenos Aires, 1972).

5. Je souligne.

6. Les divergences évidentes entre les propos de Fèvre dans les deux textes commentés demandent d'être examinées en profondeur dans un autre travail.

7. *Pluma y Pincel* est une publication bimensuelle dirigée par César Bandin Ron et Edmundo Eichelbaum. Elle sort entre 1976 et 1977 et atteint les quarante-cinq livraisons.

8. La notion de conceptualisme idéologique sert à distinguer le conceptualisme latino-américain de l'immanentisme des manifestations anglo-saxonnes et états-uniennes. Elle

est utilisée par Glusberg et par des étrangers, tels que Gillo Dorfles, pour souligner l'engagement des œuvres latino-américaines dans les contextes sociaux et politiques à travers la réflexion ou l'accusation. À ce sujet, voir Davis, 2009.

Liste de références

- Amigo, R. (2010). "Crisis". In R. Amigo, S. Dolinko et C. Rossi (Eds.), *Palabra de artista: Textos sobre arte argentino, 1961-1981* (pp. 247-255). Buenos Aires : Fondo Nacional de las Artes.
- Battiti F. (2012). *Entre el pincel y la Underwood Kenneth Kemble, crítico de arte del Buenos Aires Herald*. Buenos Aires : JK Ediciones.
- De Certeau, M. (2002). *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard.
- Davis, F. (juillet 2009). "Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60/70". *Territorio Teatral Revista Digital*, n° 4. Disponible sur http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html
- Fèvre, F. (1974). "Las formas de la crítica y la respuesta del público". In D. Bayón. (Ed.), *América Latina en sus artes* (pp. 45-61). México, España, Argentina : Siglo Veintiuno Editores et UNESCO.
- Fèvre, F. (16 août 1976). "Respuesta a Kenneth Kemble". *Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos*, n° 10, quatrième de couverture.
- Glusberg, J. (30 août 1976). "Polémica abierta. Diálogo versus colonización artística". *Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos*, n° 11, quatrième de couverture.
- Haber, A., Buccellato, L., Feldhamer, L. et Fèvre, F. (1977) *La pintura argentina*. Cuadernos de arte. Buenos Aires : Centro Editor de America Latina.
- Herrera, M. J. et Marchesi, M. (2013) *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969-1977*. Buenos Aires : Fundación OSDE, 2013.
- Kemle, K. (2 août 1976). "Autocolonización cultural. La crisis de nuestra crítica de arte". *Pluma y Pincel. Para la difusión del arte y la cultura latinoamericanos*, n° 9, quatrième de couverture.
- Leeman, R. (2010). *Le critique, l'art et l'histoire: de Michel Ragon à Jean Clair*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Mellado, J. P. (ed.). (2012). *Escritos. Kenneth Kemble. Prólogos, artículos, entrevistas 1961-1998*. Buenos Aires : JK Ediciones.
- Pellegrini, A. (1967). *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires : Paidós.
- Romero Brest, J. (1969). *El arte en la Argentina. Últimas décadas*. Buenos Aires : Paidós.
- Gociol, J., Bitesnik, E., Ríos, J. et Etchemaite, F. (2007). *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Marchán Fiz, S. (1972) *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1972*. Madrid : Alberto Corazón Editor.

(*) Doctora en Historia del arte por la Université Rennes 2-UEB de Francia y por la UNLP. Es profesora en la Facultad de Bellas Artes –UNLP– y en el Área Transdepartamental de

Crítica de Artes –UNA–. Es miembro del IHAAA –FBA,UNLP–. En ese instituto desarrolla sus actividades de investigación, coordina proyectos especiales y dirige a jóvenes investigadores. Es co-directora del BOA. *Boletín de Arte* –IHAAA–. En 2018 fue titular de la Chaire des Amériques –IDA–, invitada por el equipo PTAC –Pratiques et Théories de l’Art Contemporain– y por el proyecto “Écritures et paroles d’artistes sud-américains: contributions aux scènes artistiques contemporaines d’Amérique latine” (MSHB) dirigido por Laurence Corbel, de la Université Rennes 2-UEB.

Resumen: En este artículo se examinan las primeras tentativas de historización del arte argentino de los años sesenta emprendidas a comienzos de la década siguiente. La elaboración de ese relato reaviva confrontaciones entre los autores que discrepan sobre la definición y la periodización de la vanguardia y sobre la relación del arte argentino con el arte de las metrópolis. A partir de un conjunto de textos de los años 1975 y 1976, este artículo muestra las luchas discursivas orientadas a determinar los períodos, los criterios que servirán a dividir las distintas etapas, lo que será incluido y lo que será olvidado, y quién asumirá la tarea en cuestión.

Palabras clave: Crítica de arte - Historiografía - Arte argentino - Vanguardia.

Abstract: This article examines the first attempts on the historicization of Argentine art in the sixties that started in the early seventies. The drawing up of that report revives the confrontations among the authors who disagree on the avant-garde’s definition, its duration and the relation between Argentinian art and the art of the metropolis. Starting with a group of texts from 1975 and 1976, this article shows the tensions among the discourses aiming to establish the periods and criteria that would help to divide the different stages, what would be included and what forgotten, and who’s going to be in charge of the task at hand.

Keywords: Art criticism - Historiography - Argentinian art - Avant-garde.

Resumo: Neste artigo examinam-se as primeiras tentativas de historização da arte argentina dos anos sessenta iniciadas ao começo da seguinte década. A elaboração desse relato reaviva os confrontos entre autores que discrepam sobre a definição e a periodização da vanguarda, e sobre a relação da arte argentina com a arte das metrópoles. A partir de um conjunto de textos dos anos 1975 e 1976, este artigo expõe as lutas discursivas orientadas a determinar os períodos, os critérios que servirão para dividir as diferentes etapas, o que será incluso e o que será esquecido, e quem assumirá essa tarefa.

Palavras chave: Crítica de arte - Historiografía - Arte argentina - Vanguardia.

[Las traducciones de los abstracts al español, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Poesía de lo real en “Historia de un Clan” de Luis Ortega

Franco Jaubet *

Resumen: En septiembre de 2015 se estrenó en la televisión argentina la serie “Historia de un Clan”, dirigida por Luis Ortega. La misma trató sobre los hechos ocurridos en el denominado Clan Puccio durante los años 1982 y 1985. Su director trabajó desde una composición narrativa que superó la crónica de los acontecimientos y se posicionó, a partir de un ordenamiento estético y dramático propio para encontrar una revelación que ha desafiado el orden ideológico. La televisión, el campo audiovisual, es el medio que le permitió a Ortega expresar la existencia de los sucesos reales en la complejidad de un tiempo histórico, una materialidad cultural y una realidad subjetiva que expresó las contradicciones de una crisis.

Palabras clave: Televisión - Comunicación - Lenguajes - Poética - Luis Ortega.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en las páginas 163-164]

(*) Licenciado en Comunicación Social por la Facultad de Periodismo y Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata –UNLP–. Docente e investigador en la Cátedra de Análisis y Crítica de Medios de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Integrante del Grupo de Trabajo CLACSO “Arte y Política”.

Introducción

La política de autor para los cineastas que se inscriben en las líneas históricas es fundamental, dado que sus obras definen temporalidades asumiendo referencialidades con la vida social, los imaginarios, las apropiaciones tecnológicas, los ámbitos culturales y vínculos con lo real social. Inevitablemente, esta conjunción propone justas tensiones narrativas y estrategias poéticas que evidencian las contradicciones y vivencias del mundo concreto. André Bazin, fundador de *Cahiers du cinema* –Cuadernos de cine–, en su artículo “La evolución del lenguaje cinematográfico” (1954), sostiene que la unidad semántica y sintáctica del cine de composición realista no radica únicamente en el plano, en el cual la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad sino por lo que revela de ella (Bazin, 1954). Consideremos realidad como la materia sobre la cual el punto de vista indica el componente ideológico y cultural de quien la enuncia, en este caso el autor/director cinematográfico en el marco de su proceso de producción y realización y de sus decisiones

estéticas ¿Cómo se nos revela entonces el punto de vista, la política y la visión del mundo de un autor? Dice Bazin: "Una manera mejor de entender lo que el film trata de decirnos consiste en saber cómo se nos dice" (Bazin, 1954, p. 22).

La cinematografía concibe en principio un sistema de indicialidades, de condiciones metonímicas que en sus posibles logros se transforman en consecuencias metafóricas, en imágenes cuya composición requiere de un fuerte sentido de configuración de la realidad, entendiendo a esta como la intersubjetividad en conflicto en un espacio social y una temporalidad histórica. Por lo mismo las mencionadas crisis han operado por vía de estímulo dramático como paisajes narrativos y como demandas escénicas para la concreción de obras que justamente otorgan sentido a las mismas.

Pensar el lenguaje cinematográfico de esta manera dinámica y tensa, en relación a la crisis de la modernidad, implica reconocer las alteridades que la resisten desde adentro y no desde una exterioridad periférica a esta. Coincidiendo con el comunicólogo Jesús Martín Barbero, para pensar la crisis de la modernidad hay que pensarla desde los modos de apropiación de los pueblos, dar cuenta de nuestro particular malestar en/con la modernidad (Barbero, 1998).

Esos paisajes narrativos, esos escenarios socio/históricos, y los conflictos políticos requieren de significantes que en la forma artística ubican a la imagen audiovisual como un ancho campo de experimentación plástica y dramática en el sentido filmico, como así también la asunción de las contribuciones de las etapas de crisis en la filmología argentina –la década del treinta, del sesenta y de los noventa–, en la historia televisiva, en las influencias teatrales, en la pintura en tanto referente, en la música y en todo acto coreográfico con una estructura de significación visual –esencialmente dialógica–, entre la temporalidad histórica, subjetiva, imaginaria y simbólica. Es decir, un espacio/tiempo que no acumule ni supere de modo competitivo, las formaciones estéticas tradicionales sino que las incorpore a las renovaciones lógicas y a las maduraciones que justamente las nuevas generaciones perciben como necesarias.

Acceder hoy a esta complejidad requiere entonces de una comprensión que aborde los sistemas críticos, las teorías y fundamentalmente las construcciones culturales que en el marco de las políticas públicas, aproximen hacia un posible conocimiento de los factores intervinientes, a saber: el Estado, la educación, la formación permanente de los públicos, y los modos de producción que permitan la mayor inclusión creativa de las generaciones jóvenes.

Las sucesivas crisis en nuestro país generaron etapas que se pueden diferenciar por la hondura de las mismas y por el impacto en las representaciones tanto políticas como estéticas. De modo que se pueden advertir centralidades en la década del treinta, del sesenta y de los noventa, en relación a las respuestas que el arte en su conjunto y en particular la imagen en movimiento dieron a aquellas como: el cine del "Negro" Ferreyra que dio paso a una década del treinta que tuvo a Lucas Demare, Leopoldo Torres Ríos o Mario Soffici con su impronta de reivindicación de necesidades y desigualdades sociales dentro de una emergente industria cinematográfica; a Leopoldo Torres Nilsson, Leonardo Favio y la generación del Nuevo Cine Argentino de los sesenta que aportaron una renovación estética hacia un cine realista y comprometido políticamente –hay que mencionar también el surgimiento de la televisión y la figura de Alberto Migré que cambió la manera de hacer ficción en ese medio

masivo—, siendo interrumpida esta evolución por la última dictadura militar (1976-1983), para retomar su continuidad hacia principios de la década del noventa. Emergió de modo renovador en los momentos finales de esta década en nuestro país, lo que la crítica llamó el Nuevo Cine Argentino –otro nuevo–. Directores como Stagnaro, Rejtman, Trapero, Martel y Caetano surgieron a mediados de la década que tuvo a la Ley de Cine, promulgada en 1994, como su sostén principal de financiamiento productivo.

Fernando Martín Peña, en el seminario “Nuevas Razones de la imagen” –Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2006– expresó que el cine “tiende a recuperar su verosímil cada treinta años” (Peña, 2006). Su libro *60/90. Generaciones* (2003) trabaja sobre la comparación del cine de ambas décadas y el autor sostiene que la principal diferencia es la sensación de fracaso que la generación del ‘60 tuvo, y la tecnología con la que cuentan ahora los nuevos cineastas que para la generación anterior era inimaginable.

De toda esta nueva constelación de realizadores y realizadoras, de autores y técnicos, de profesionales del mundo audiovisual, Luis Ortega se destaca por la complejidad y originalidad en el tratamiento de lo mencionado. El siguiente artículo forma parte de mi desarrollo dentro del Doctorado en Comunicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. En la etapa de elaboración del proyecto de tesis doctoral titulado “Poéticas de lo real en la comunicación cinematográfica y televisiva nacional. La obra de Luis Ortega”, comenzar a realizar las primeras lecturas críticas sobre el corpus de análisis es necesario para abordar las posibles hipótesis que puedan desprenderse para la elaboración final en el grado de problematización que las Ciencias Sociales exigen. Los objetivos del estudio se proponen reconocer los elementos estéticos, narrativos y socioculturales que configuran una forma poética y realista en el cine de Luis Ortega. Uno de las obras centrales de su corpus es “Historia de un Clan” (2015) que significó la primera gran experiencia en televisión del director.

Tiempo histórico en *Historia de un Clan*

Alejandro Puccio vuela pateando en el aire luego de zafarse de la custodia policial y dar un salto desde el quinto piso del hueco central del edificio de tribunales de la Ciudad de Buenos Aires, esa mole solemne e imponente de finales del siglo XIX donde se aglutina el Poder Judicial. Esta secuencia inicial de “Historia de un Clan” (2015) nos muestra ya un final anunciado para una parte de esta historia. Pero para comprender ese acto, Luis Ortega, el director de películas independientes “Caja Negra” (2001), “Dromomanos” (2013), y “Lulú” (2015), desarrolló una miniserie de 11 capítulos, co-escrita con Javier Van de Couter y el escritor Pablo Ramos, para un medio como el televisivo, dispuesto a satisfacer visual y narrativamente a un gran público en una de las señales de mayor audiencia en nuestro país –TELEFE–. El caso del Clan Puccio garantizaría de por sí la atención de los televidentes, dado que había conmovido a la sociedad y a los medios de comunicación a principios de la década del ochenta. Es más, en el mismo año se estrenó la película “El clan” (2015), dirigida por Pablo Trapero, que con poco más de quinientas mil entradas vendidas se convirtió en el film argentino más exitoso, en su primer fin de semana de cartelera. Pero cuando el abogado, previo al intento de suicidio, le exige en la primer es-

cena a Alejandro Puccio, que le diga “toda la verdad” porque necesita saberlo todo, esto se convierte en un axioma para el director. Una proposición que asume dentro del corpus audiovisual televisivo y sus circunstancias, su *starsystem*, sus condiciones narrativas, sus pautas de consumo, las exigencias comerciales, y las condiciones de producción, sobre las que descansa una verdad posible sobre aquellos asesinatos indiciales de una arquitectura social y una conformación política de la cultura argentina. Sin perderse ni alinearse en reconstrucciones de verosimilitud y combinaciones de causa/efecto, en cada escena de “Historia de un clan” flota la experiencia del tiempo histórico, no de aquel que intenta recuperar el director sino el de su presente que le permite cuestionar y dudar sobre la homogeneidad con que se conoce para juntar las capas de tiempo en una obra audiovisual de carácter autoral.

Ortega no viaja en el tiempo, lo estalla proponiéndonos una imagen nueva sobre el pasado. Acumula la experiencia del tiempo, aquel que intenta recuperar, el tiempo que lo ha modificado a sí mismo mediante una forma que se constituye en una estética propia. Tal perspectiva le facilita una construcción de la Historia que no es posible sino a partir de reconoce con las imágenes, ese pasado que se encuentra con el presente; es decir, con lo que Walter Benjamin expresó bajo el concepto de “imagen dialéctica” (Benjamin 1940), en tanto que cuando la memoria se encuentra con el presente se produce conocimiento histórico. Composición que desde una mirada comunicacional, que en este caso la televisión en tanto medio masivo y polisémico nos exige, no podría ser posible de analizar sin tener en cuenta al lenguaje y su potencial constituyente. Reconocer al lenguaje implica de algún modo encontrar el origen para inferir y hacer visible el conocimiento y la comunicación, pero además asumiendo su carácter dinámico y cambiante, por lo cual no sólo lo establecido encuentra su modo de funcionar sino que también se pueden expresar las emergencias y las nuevas contradicciones.

Ortega toma a la familia Puccio y plantea una construcción histórica, a través de imágenes en las que el tiempo pasado –que el autor no vivió–, se encuentra con el presente para componer un movimiento dialéctico que le permiten reconocer la totalidad de lo real abordando la inevitable linealidad del tiempo para la reconstrucción de aquellos detalles que recomponen una superficie de época y un transcurrir directo de los hechos. No estamos hablando de que haga el juego de que la familia Puccio sea una familia actual, lo que es actual es la mirada hacia el pasado ¿Qué aporta Luis Ortega de nuevo a la historia del clan? ¿Reconstruir lo que no pudimos ver? ¿Dar testimonios nuevos? ¿Juzgar el caso? La intención de reflexionar sobre el debut televisivo de Luis Ortega busca sostener el debate que surgió desde la disolución de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522), que en el año en el año 2009 había sido promulgada. Situación que al día de hoy continúa en proceso de debate y construcción sobre la situación y el rol del Estado no sólo en el fomento de la industria audiovisual sino en el sentido de una Ley que debería posibilitar nuevas voces y estéticas renovadoras. La situación se da también en un contexto de ampliación de los modos de consumo y producción audiovisual a nivel global. En esta línea, la televisación de serie en cuestión se integró al espacio digital, a través de la página del canal y fue fomentada por el Ministerio de Planificación de la Nación, a la vez que hoy se puede ver por *Netflix*.

En este marco de expansión, es entonces cuando el ejercicio crítico puede intervenir en el proceso de desarrollo este lenguaje. En la tesis doctoral de Lía Gómez titulada *Lucrecia Martel. Cine y Cultura* (2014), la autora se pregunta:

¿Cuál es la función del lenguaje en los modos de construcción de la verdad en las narrativas como símbolo de una construcción colectiva, y a la par que distingue las personalidades creadoras, de un proyecto verdaderamente democratizador de carácter nacional? (Gómez, 2014, p. 54).

Este cuestionamiento sobre el lenguaje y la estética entendida como una dinámica que genera un progreso hacia la construcción de un espacio audiovisual complejo y heterogéneo, nos sirve para pensar también la irrupción de Luis Ortega en la televisión argentina.

Televisión y cultura popular en Luis Ortega

La llegada a la televisión de Luis Ortega se produce luego de varios años de carrera como cineasta independiente, debutando con “Caja Negra” (2002), película que realizó con muy poco dinero y una locación que no superaba las dos manzanas que rodean a la escuela de cine donde estudiaba –FUC–, pasando por producciones de elencos estelares como en “Monobloc” (2005) o “Verano Maldito” (2011) –que nunca ingresaron al *mainstream*–, o “Dromomanos” (2011) que filmó íntegramente con celulares en algunos recorridos nocturnos con personajes marginales y callejeros, o “Lulú” (2014), su último estreno que le llevó varios años de filmación y que utiliza a la ciudad de Buenos Aires como escenario. Aunque su producción permaneciera casi al costado de los circuitos de consumos masivos, aunque circulando por festivales de cine independiente, siempre estuvo alumbrado por una familia relacionada al mundo del espectáculo, el entretenimiento y la política. Ser el hijo de “Palito” Ortega y Evangelina Salazar, dos figuras públicas de la cultura popular argentina, y con hermanos también ligados al medio audiovisual, posibilitarían el acceso al medio, tal vez material, pero también simbólico por lo que significan los Ortega en nuestra región y nuestra cultura popular y masiva. Entendiendo a lo popular como parte de lo masivo en la modernidad, podríamos decir que por un lado su pertenencia familiar está emparentada a la producción de representaciones simbólicas dentro de un circuito comercial de las industrias culturales. Pero a la vez, podemos reconocer a la cultura popular como modo de resistencia producto de una mediación dentro de un ordenamiento hegemónico. Es decir: “lo popular comprendido como sujeto de producción de cultura, pero no de cualquier cultura, sino fundamentalmente de aquella que le permite resistir los embates en la vida cotidiana de una modernidad excluyente” (Saintout, 2011, p. 104). Ya en “Caja Negra” (2002), Luis Ortega expone estas tensiones de lo popular, lo marginal y los consumos, con un relato cuya narrativa, atravesada por poéticas contemporáneas, reúne a tres personajes: una chica que trabaja en una tintorería y cuida de su abuela y un padre que sale de la cárcel y no tiene más que parar en el Ejército de Salvación. Todo el film transcurre en San Telmo, un barrio reconocido como popular, pero a su vez explotado turísticamente por esa caracterización. No es menor tampoco que el director haya

mencionado como fuentes de inspiración a las primeras películas de Leonardo Favio y el disco “Metal Machine Music” (1975) de Lou Reed.

Proponer entonces la realización de una serie basada en el clan Puccio, la banda de secuestradores que dejó una huella profunda en la historia criminal argentina, es buscar también algunas razones para encontrarse con la cultura popular de modo tensionante, en un caso de reconocimiento mediático y masivo, que no sólo expondría los hechos macabros y sensacionalistas, sino que quizás en aquellos crímenes ocurridos y programados en el seno de una familia acomodada –clase media con deseos de pertenecer a otra–, y en un contexto político por demás particular por el final de la guerra de Malvinas y el camino hacia una apertura democrática después del genocidio de Estado.

En el modo de entender la cultura popular y su proceso social debe haber inevitablemente, un cuestionamiento que involucre la comprensión del tiempo histórico. Si no se amplían las maneras en que accedemos a los hechos históricos, difícilmente entendamos las expresiones de la cultura ya que en ellas habita la lectura de las relaciones que las han producido. Conocer la historia de una manera lineal y homogénea propondrá una imagen estática y chata de los acontecimientos. Como considera Walter Benjamin (-1940- 2014), en *Tesis de Filosofía de la Historia*, contar la Historia para explicar el presente es realizar un análisis teleológico; es decir, la creencia en que la marcha del universo es como un orden de fines que las cosas tienden a realizar, y no una sucesión de causas y efectos ¿En dónde ubicar la finalidad de los crímenes de la familia Puccio? En la espiritualidad del dinero, claro, y sus posibilidades de pertenecer a una tradición de clase alta. Pero a la vez en qué contexto hablaban esos crímenes y en qué marco Ortega se los pregunta, hoy también reside dicho análisis teleológico. Por eso mismo Benjamin (1940) indica que esa perspectiva de mirar hacia el pasado –por la que el Ángel Nuevo de Paul Klee se mostraba horrorizado–, es indefectiblemente política. Al contener una pregunta que se genera en el presente se construye un relato que por sobre todas las cosas, más que narrar lo que pasó facilita la configuración de una verdad desde una posición asumida y no ocultada en la teoría de la neutralidad. No hay escritores sin teoría, dice Ricardo Piglia, “en todo caso la ingenuidad, la espontaneidad, el antiintelectualismo son una teoría bastante compleja y sofisticada” (1984, p. 45). Las postulaciones políticas que asume todo el tiempo el personaje de Arquímedes Puccio se presentan más como fachadas justificatorias de las acciones que pretende cometer que como posiciones políticas reales; es decir, una crítica a su postura política que es adjudicada como discursos reducidos a categorías generales, y que en la actualidad sigue manifestando. Frente a esto, el cuestionamiento sobre el orden ideológico del personaje de Alejandro Puccio –que por momentos se encuentra entre el umbral la locura y es en quien el relato se posa para preguntarse sobre lo que la familia, y la historia–, se exhibe como única verdad. En cuanto a los materiales que hacen posible esa dialéctica de constelaciones temporales, se hace necesario apoyar el análisis crítico en el lenguaje como forma de toda visibilidad posible en el plano de la cognoscibilidad, en lo que hace posible el proceso de la comunicación social que se mantiene en constante dinamismo. En donde la imagen, en tanto memoria de la realidad, de los sueños, pero también del mundo material en el que se desarrolla la vida, señala indicios de reconocimiento dentro de los marcos representativos y comunicativos de cada sociedad siendo parte de un proceso, por el cual se reconoce la realidad. No es el objetivo de este trabajo ingresar a un debate sobre las formas de con-

formación del conocimiento, pero sí es necesario reconocer en la imagen un universo que aparece en bruto pero que el punto de vista conformado socialmente, le otorga un reconocimiento posible mediante las palabras, del habla y de la propia imagen.

En su especificidad, el lenguaje cinematográfico, audiovisual, contiene una potencialidad polisémica, no tanto en el sentido de generar varios significados, sino que lo que señala es algo más amplio que viabiliza una interpretación inacabada, ya que se encuentra completado en la mediación de quien lo observa. Pero como las artes audiovisuales aplican un relato, hay que considerarlas como un arsenal de recursos plástico/dramáticos destinados a generar una reacción –esperada o no–, en el público. Como señala Raymond Williams,

Aplicar un relato es, explícita o potencialmente, como ocurre en cualquier acto de expresión, evocar o proponer una relación. Y a través de ello, es así mismo evocar o proponer una relación activa a la experiencia que está siendo expresada, tanto si esta condición de relación es considerada un acontecimiento real o como significado de un acontecimiento imaginada (Williams, 2014, p. 191).

Podemos ampliar esta proposición a la imagen audiovisual que funciona como un espacio, como un universo para la estética de la planificación de planos y escenas, consiguiendo como resultado una visión aumentada de la realidad. Pensándolo así, se puede percibir lo que se muestra en el plano como un conjunto de elementos significantes posibles de ser interpretados y completados por el espectador, pero también como un mundo compuesto por la mente del autor, sin la necesidad de imponer un exceso de recursos de montaje y elementos plásticos que fueren una interpretación asegurada. El cine es un medio plural que incorpora variedades de textos. El montaje, el plano, la duración de estos, los encuadres, la fotografía y todos los niveles compositivos merecen un estudio paciente y riguroso, y no la aplicación forzada de proposiciones teóricas, aunque el análisis nos permita observar alguna de éstas y reconocer aspectos sociales y culturales, de poder y de principios morales. Cuando las hermanas Puccio colocan máscaras de personajes históricos a los demás integrantes de la familia creando una escena en la que están sentados a la mesa Perón, Evita, Menotti y Videla, y además bailan coreográficamente frente a ellos "La grasa de las capitales" de Serú Girán (1979), se complejizan las interpretaciones posibles, por lo que dicen las máscaras, por la situación en la que se produce, por la música y por el medio mismo. El fútbol, el peronismo y el terrorismo de Estado sentados en una misma mesa y uno de los exponentes del rock local musicalizando la escena.

En conclusión el soporte televisivo del que se vale Ortega para construir su relato forma parte del universo de lo popular. Medio que muchas veces estereotipa y caricaturiza los rasgos sociales, pero en el que el director introduce una mirada propia que viene construida desde su cine, en el que pudo experimentar y preguntarse por la soledad, el dolor, la exclusión, los olvidados del sistema y de alguna manera reconocer rasgos de nuestra cultura. Su irrupción en la televisión con el caso Puccio es un creación de sentidos que exponen las contradicciones de un sistema y que se traducen en una existencia melancólica y romántica, encriptada y oscura, aunque falaz en su superficie. El universo de Luis Ortega es surrealista y sin pretensiones de dejar conclusiones y lugares seguros, pero sí una respuesta a quienes entienden que la realidad es estática y equilibrada.

Indicios de las imágenes

Leonardo Favio en “Crónica de un niño solo” (1965), su primer largometraje, filma en una de sus primeras escenas al personaje principal, Piolín, en el baño del reformatorio, en donde entre sus compañeros reclusos juegan a cargarse, golpearse y hasta llegan a pelearse a modo de marcar poder allí dentro. La humillación pública y las “cargadas”, sobre todo en relación a la sexualidad y la masculinidad, dominan toda esa escena en blanco y negro, de película gastada, que Favio había conseguido tras “robarle” una cinta virgen al equipo de producción de Leopoldo Torre Nilsson, con quien trabajaba como asistente. Cuando se observan las escenas de “Historia de un clan” que suceden en el vestuario del San Isidro Club donde juega Alejandro Puccio, se aproximan como un relámpago las de Piolín y sus compañeros de reformatorio. Entre Ortega y Favio hay una relación que se inició luego de que este último viera la película “Caja Negra” (2002). Al verse conmovido por el film del joven cineasta, le envió como reconocimiento su primer premio obtenido por “Crónica de un niño solo” (1965), y una carta de admiración y consejo por la carrera que iniciaba el más joven de los Ortega.

Favio es toda la sensibilidad argentina junta, local, la pasión de la gente que tenemos cerca que es muy particular, que no es la misma que la de otros lados. Favio viene de la herencia de su pueblo y llevó eso a su cine. Hasta sus canciones son únicas (Luis Ortega, entrevista en *Parte del Aire* AM750).

La relación Favio-Ortega no sólo se encuentra en similitudes de imágenes sino en la inquietud por temas como el amor, el trabajo y por sobre todo la soledad y el sufrimiento interior. Favio se preocupa por personajes y seres que en su condición social y material están solos y esperando que algo suceda para seguir existiendo –Aniceto en la espera de un trabajo, Piolín en espera de su libertad–. La mirada del crítico y realizador Carlos Vallina expone los matices que distinguen al director:

Si no hay trabajo no hay proyecto, y la soledad se hace imposible de soportar, dado que no es posible el amor, su consumación, y los deseos se transforman en espectros, en muerte...donde los demás directores observaban el mundo, sus indicios y detalles, los personajes de la realidad en sus acciones y costumbres, y generaban crónicas intensas y críticas, reveladoras y maduras, él buceaba en el corazón de sus criaturas, en sus riquezas existenciales, en sus pequeñas y grandes penurias, y en lugar de convertirlos en personajes, los elevaba a la categoría de mitos (Vallina, 2017, s/p).

Cuando hablábamos en párrafos precedentes de que lo popular/masivo no significa solamente un acto de consumo sino que en ellos anidan un conjunto de fuerzas que expresan valores y modos de percibir la realidad –que en el embate del consumo quedan excluidas–, es Favio un ejemplo de reivindicador de la cultura popular, ya que lleva a la categoría de mito, las creencias, las frustraciones, los deseos y las esperanzas del pueblo como un reivindicador de la cultura popular.

La síntesis estética/política que se expresa en el cine de Favio concuerda con un reconocimiento propio hacia una posición sobre los destinos del Estado. Se reconocía como peronista. Aunque Ortega no se sienta parte de ninguna posición, encuentra su mayor preocupación y despliegue en los personajes más que en las historias y los géneros. “Historia de un Clan” no es una excusa para contar otra cosa porque de hecho para el joven realizados, el crimen da identidad (Ortega, 2015). ¿Pero no es acaso Alejandro Puccio un ser trágico? Para Ortega, Alejandro no podía negarse a los requerimientos de su padre. La decisión de acompañarlo en la organización de los secuestros lo culpabiliza en esos actos, pero la razón de tal decisión no se encuentra en la maldad sino en un ordenamiento familiar y social que determina su destino ¿Dónde está el origen de la decisión de Alejandro? Quizás no tenga respuesta, pero para el director hay algo más complejo y analizable en aquello que le llaman realidad. Alejandro se encuentra entre un mandato paterno y uno materno y no consigue respuestas al por qué decidió participar del crimen. Y por otro lado no puede concebir que su madre sepa lo que sucede en la casa. Este personaje/sujeto acepta ser parte de los secuestros para mantener la “felicidad” de la familia, pero en sus pesadillas se imagina matándolos a todos, incluso matándose él mismo. Al igual que en Favio, la tragedia está latente en “Historia de un Clan” y condiciona un ordenamiento dramático, por el cual Alejandro no puede soportar su determinación y comienza a representar su contradicción mediante fantasías y acciones que pulsan la suerte de su existencia.

En el episodio 6, Alejandro y Daniel cavan una fosa junto a un obrero, empleado de changas de Arquimedes Puccio, llamado Vilca. Luego de que en un momento de descanso le enseñaran a jugar al rugby a Vilca, Alejandro se tira adentro de la fosa –vínculo a su salto en el edificio de Tribunales–, y desde allí dentro, acostado y ensimismado, conversa con los otros preguntándose cuánto dura una hora en un baúl. En esta escena aparecen vinculaciones a la noción del tiempo y su percepción según las circunstancias y la culpa que hace estirar esa percepción. Además, vale agregar que este trabajador es un actor no profesional que introduce su habla en la serie. Lejos de una retórica costumbrista hay un acto de visibilidad de lo propio de ese personaje cercano a la realidad exponiendo su voz y su cuerpo. La mirada nueva hacia el pasado que introduce Ortega, se compone de elementos disímiles que yuxtapuestos en una misma escena generan posibilidades de interpretación que hacen a pequeñas historias secundarias, pero que hablan de la totalidad del argumento y la metáfora principal. Podríamos decir que ésta radica en el ocultamiento de los crímenes dentro de la propia familia. Y la pregunta que surge es si sabían todos o no lo que ocurría. En virtud de ello, se puede hacer un paralelismo al contexto social y político de finales de la dictadura, pero también a la reacción y el debate en torno a la responsabilidad de la sociedad argentina con respecto a los crímenes y al genocidio ocurrido en esos años. El discurso de Galtieri anunciando el final del combate en Puerto Argentino, las imágenes de noticiero del aeropuerto de Ezeiza con ciudadanos llegando del exterior con compras importadas, son documentos que marcan una relación real y directa al contexto; sin embargo, en la trama ficcional se pueden interpretar razones por las cuales hasta el día de hoy no hay un reconocimiento total de la sociedad argentina ante el silencio por los crímenes ocurridos durante el proceso militar. Ortega parece reunir varias de estas cuestiones en algunas escenas. ¿Qué significa sino que luego de haber limpiado el sótano donde estuvo uno de los secuestrados que fue llevado a la muerte, la madre fume a escondidas de la familia

y descubra que el humo se va por la aspiradora sin dejar rastros? Un acto de libertad para sortear la prohibición de fumar de su familia, pero dentro de una sala de torturas casera. Adriana, la hermana menor de las Puccio, pasa por una situación angustiante cuando no puede encontrar a su perrito “Mirón” que, por entrometido y ruidoso, Arquímedes ahoga en la pileta y hace desaparecer el cadáver. Conocimiento del que la madre es cómplice, pero decide no contarle la verdad a su hija que lo busca incansablemente, al igual que las víctimas que secuestra la familia y al igual que las Madres de Plaza de Mayo con sus hijos secuestrados/desaparecidos. El lugar de la verdad familiar está puesto en cuestión constantemente en la serie.

La fotografía se presenta también como un factor dramático. Por un lado satisface visualmente con una iluminación, vestuario y arte propio del mundo publicitario, y por otro, funciona como un registro problematizador de lo que las acciones y personajes representan. No como un elemento decorativo sino como parte de esa construcción. Un ordenamiento plástico-dramático que incide sobre el desarrollo de las acciones. La composición de la familia –que merecería un artículo aparte–, aparece en este sentido ficcionalizada en encuadres que se muestran como postales estáticas, en ellas se ven tanto los integrantes como los espacios, la mayoría casas de clase alta, iluminados y sutilmente filtrada la imagen en pastel. La década del ochenta también es para Ortega, una representación que los medios hicieron de ella. Los paseos en lancha de los jóvenes, los rugbiers jugando, la cocina de la familia Puccio y los productos que consumen se parecen a las imágenes de las publicidades de la época.

Reflexiones Finales

En esta primera aproximación a “Historia de un Clan” se presenta como una obra inquietante y capaz de ser leída desde varios órdenes. Problematizar en la serie audiovisual de Luis Ortega, la trama entre estética y política del lenguaje de su cine, nos lleva a reconocer una instancia temporal de las imágenes que elevan la condición del lenguaje audiovisual a la categoría poética. Un nivel expresivo donde los elementos compositivos funcionan como indicios de una profundidad mayor. La cultura popular y masiva se recarga de sentido en una exposición audaz para ir a los orígenes culturales y sociales de su surgimiento. El pasaje de Luis Ortega a la Televisión ha significado un aporte a la construcción de una verdad enfocada al interior de nuestra cultura y nuestra historia. La actualización de nuestro pasado reciente, a través de las imágenes y de la condición autoral audiovisual, permite el hallazgo de nuevas formas narrativas para una televisión nacional que se debate entre los límites alcanzables de las apuestas de renovación del lenguaje en su relación con el público y la tradición de la ficción en el medio.

Referencias Bibliográficas

- Aumont, J. (1985). *La estética del cine*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós.
Aumont, J. (2006). *Diccionario teórico y crítico de cine*. Buenos Aires, Argentina. Ed. La Marca.

- Adamovsky, E. (2009). *Historia de la Clase Media Argentina*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Planeta.
- Aguilar, G. (2005). *Otros Mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Santiago Arcos.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa (cine argentino y política - 1998 - 2007)*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Colihue
- Amado, A. (2004). “Velocidades, generaciones y utopías”. En: *Pensar en cine 2 cuerpos temporales y nuevas tecnologías*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Bordes Manantial.
- Amado, A. y Domínguez, N. (2004). *Lazos de familia. Herencia Cuerpos y Ficciones*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós.
- Arcos, S. (2003). “Ensayos sobre cine. La escena contemporánea”. *Revista Km 111* N°4.
- Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid, España. Ed. Rialp.
- Barthes, R. (2011). *El grado Cero de la Escritura*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Seix Barral.
- Echeverría, B. (2014). *Walter Benjamin. Tesis de filosofía de la historia y otros fragmentos*. Recuperado de: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf>
- Getino, O. (2005). *Cine argentino entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Ciccus.
- Gómez, L. (2015). *Tiempo estético, tiempo político: Lucrecia Martel. Cine y Cultura*. Anuario de investigaciones. Vol. 1, Núm. 11. Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- Figlia, R. (2003) *Crítica y Ficción*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Anagrama
- Saintout, F. (2011). “Los estudios socioculturales y la comunicación: Un mapa desplazado”. Buenos Aires, Argentina. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 8-9:144-153.
- Vallina, C. (2015). “El romance de Leonardo Favio y su pueblo”. Conferencia en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- Williams, R. (2014). *Tragedia Moderna*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Edhasa.

Filmografía

- Ortega, L. (2002). Caja negra.
- _____. (2005). Monobloc.
- _____. (2009). Los santos sucios.
- _____. (2011). Verano maldito.
- _____. (2012). Dromómanos.
- _____. (2015). Historia de un Clan.
- _____. (2016). Lulú.
- Favio, L. (1965). Crónica de un niño solo.

Résumé : En septembre 2015, la télévision argentine a diffusé la série “Historia de un Clan” (Histoire d’un clan), réalisée par Luis Ortega. Cette dernière traitait des événements liés

au clan connu sous le nom de Clan Puccio pendant les années 1982 et 1985. Son directeur a travaillé à partir d'une trame narrative allant au-delà de la chronique des événements et s'est situé dans un champ esthétique et dramatique singulier, pour donner lieu à une révélation qui a défié l'ordre idéologique. La télévision, le champ audiovisuel, est le médium qui a permis à Ortega de rendre compte d'événements réels dans la complexité d'un temps historique, d'une matérialité culturelle et d'une réalité subjective exprimant les contradictions d'une crise.

Mots-clés : Télévision - Communication - Langages - Poétique - Luis Ortega.

Abstract: In September 2015 the series "Historia de un Clan", directed by Luis Ortega, premiered on Argentine television. On the events that took place in the so-called Clan Puccio, which took place between 1982 and 1985. The director worked from a narrative composition that overcomes the chronicle of events and positions himself from an aesthetic and dramatic order, to find a revelation that challenges the ideological order. Television, the audiovisual field, is the medium that allows Ortega to express the existence of real events in the complexity of a historical time, a cultural materiality and a subjective reality that expresses the contradictions of a crisis.

Keywords: Television - Communication - Languages - Poetics - Luis Ortega.

Resumo: Em setembro de 2015, a série "Historia de un Clan", dirigida por Luis Ortega, estreou na televisão argentina. Sobre os acontecimentos ocorridos no chamado Clan Puccio, que ocorreu entre 1982 e 1985. O diretor trabalha a partir de uma composição narrativa que supera a crônica dos eventos e se posiciona a partir de uma ordem estética e dramática, para encontrar uma revelação que desafia a ordem ideológica. A televisão, o campo audiovisual, é o meio que permite à Ortega expressar a existência de eventos reais na complexidade de um tempo histórico, uma materialidade cultural e uma realidade subjetiva que expressa as contradições de uma crise.

Palavras chave: Televisão - Comunicação - Idiomas - Poética - Luis Ortega.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires

Camila Juárez * y Julio Lamilla **

Resumen: El presente trabajo pretende indagar en el proceso de realización del primer ciclo de Experimenta, dirigido por Claudio Korembli, ocurrido entre marzo y noviembre de 1997 en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la ciudad de Buenos Aires. Este ciclo permite organizar un primer acercamiento al estudio de esas otras circulaciones de lo sonoro, en un juego de tensiones con el canon musical hegemónico local de la época. El texto intentará registrar las posibles resonancias y divergencias con otros procesos y acontecimientos históricos, en conjunto con la emergencia de incipientes teorías y prácticas sobre lo sonoro tanto a nivel local como internacional.

Palabras clave: Experimenta - Korembli - Música Experimental - Arte Sonoro.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en las páginas 179-180]

(*) Investigadora. Licenciada en Artes y Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires –UBA–. Ha sido becaria doctoral del CONICET. Su trabajo se enfoca en la historia cultural y política de la música de vanguardia rioplatense en la segunda mitad del siglo XX. Dicta cursos de grado y posgrado en diversas universidades. Profesora de la Universidad del Arte –UNA–, Universidad de Avellaneda –UNDAV–, Universidad de Quilmes –UNQ– y Universidad de Buenos Aires –UBA–. Integra grupos de investigación en la Universidad de Buenos Aires y ha publicado diversos artículos, entre ellos los que integran los libros *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay, and Argentina* (2014) y *Tangos cultos. Kagel, JJ Castro, Mastropiero y otros cruces musicales* (2012).

(**) Investigador. Licenciado en Artes por la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Valparaíso, Chile. Artista sonoro. Ha expuesto en muestras colectivas como *La certeza del Error*, Galería Artexarte, *Retrospectiva de Arte Sonoro Chileno*, Parque Cultural de Valparaíso, 11 Bial de Artes Mediales, Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. He individualmente en MEME Gallery, Boston y Espacio G, Valparaíso. Integra el equipo de investigación del Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados del Depto. de Artes Visuales de la Universidad Nacional del Arte. Voluntario y co-fundador del Archivo Audiovototeca perteneciente al Centro del Arte Experimental Vigo. Ha sido becario de Investigación de Maestría UNA y actualmente de Beca Trabucco de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Introducción

El ciclo “Experimenta”, dirigido por Claudio Korembli, se desarrolló en Buenos Aires con continuidad entre los años 1997 y 2000, resurgiendo intermitentemente en los años 2005 y 2009. Se trata de un ciclo que adquiere diversas morfologías en el tiempo y que pertenece, a la vez, a una constelación más amplia de enclaves de pensamiento artístico y político tanto autogestivos como institucionales. Asimismo, con la popularización y fácil acceso a las redes digitales, dicha constelación se expande de forma rizomática y arbórea en múltiples proyectos donde ingresan también discusiones de época y aportes sonoro-intelectuales no excluyentes. Justamente “Experimenta” es un proyecto musical que reúne, como una de sus mayores virtudes, una multiplicidad de temporalidades y géneros fundados en el campo relegado de la música popular más experimental, aunque sin excluir las búsquedas académicas más radicales, y marginales, en el campo sonoro local de los noventa.

Siendo un ciclo casi inaprehensible por su constante movimiento, es a la vez huella y surco que permite trazar y eco-localizar el radio histórico de aquello que podemos denominar música experimental en Argentina. En su propia conformación como animal multiforme y desde una perspectiva de escucha local inscripta particularmente en Buenos Aires, nos preguntamos: ¿A qué se consideraba “experimental” durante los años noventa? ¿Existía, en este contexto, un campo sonoro y musical establecido ligado a dicha corriente? Estas son sólo algunas de las preguntas que disparan el presente trabajo cuyo recorte temporal será el año 1997, momento en el que se inicia la avanzada experimental.

Experimenta97

Experimenta97 nace como un *Ciclo itinerante de música experimental* con el financiamiento y cobijo institucional de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA¹. Distribuido en 9 capítulos, las actividades se proyectan entre los meses de marzo y noviembre de todo ese año y tienen lugar en las distintas salas de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Cuenta también con diversos auspicios y apoyos como por ejemplo los de las embajadas de Canadá y Australia, el de la Fundación Antorchas, además del de algunos de los proyectos del propio Korembli tales como el programa Música de la Gran Flauta –en el aire entre 1989 y 1991–, la plataforma digital Club por la Música (1995), o la revista amiga Esculpiendo Milagros –fundada en 1992 y dirigida por Norberto Cambiasso–.

En el horizonte político neoliberal menemista es significativa la fundación –en 1997–, de diversos ciclos institucionales que persistirán en el tiempo, tales como el Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín, el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) y el propio Experimenta en cuestión². En este sentido puede pensarse en la idea de la producción de festivales y ciclos con apoyo del Estado como una política cultural que comienza a perfilarse en Buenos Aires, con el objeto de diversificar y construir un vínculo de los públicos con la cultura (Wortman, 2001, p. 258)³. Asimismo, en un contexto de mercado con una política de privatización de los medios que tienden a generar un discurso único, puede destacarse la eficacia del gobierno menemista al instalar “un nuevo imaginario en la

Argentina” (Sarlo, en Wortman, 2002, p. 7), en relación a lo moderno en esta nueva etapa. De tal forma que:

Toda alusión a modelos políticos de transformación social y/o de acción revolucionaria no se corresponde con lo dado, con el ethos epocal o nuevo clima cultural. Han quedado desplazados al menos por el momento ciertos debates, como el papel del arte en la sociedad, la cuestión de la desigualdad cultural, etc. La crisis político cultural argentina es societal y también intelectual (Wortman, 2002, p. 7).

Sin embargo, es necesario diferenciar aquí la figura de Claudio Korembli como un “inventor apasionado” puesto que su actividad se genera, no tanto a partir de la lógica mercantil que puede sustentar el estado en esta época, sino más bien, a través de un programa político/cultural más amplio que es incluso anterior a 1997. Ciertamente, en el texto final del catálogo de Experimenta, Korembli afirma que:

Cada grupo de poder intenta imponer su ideología/estética y ocultar el resto de las experiencias como si no existieran (...). Tal vez pueda pensarse que la historia hablará de un resurgimiento de los valores del pasado en un tiempo de disolución de utopías (...). Y la pelea es desapareja, ellos en las redes del poder y los “nuevos” en las arenas del desierto, a ciegas, inventando nuevas realidades (Korembli, 1997b, p. 78).

Este programa, nuevamente, puede registrarse en la cantidad de proyectos que hasta el día de hoy siguen atravesando su actividad. Es significativo mencionar entonces el desborde de su ciclo Experimenta –que tiene continuidad ininterrumpida y relativo presupuesto hasta el año 2000– en, por ejemplo, el emprendimiento ExperimentaTV⁴ de 2014 que incluye también otros programas –tales como Artesano de Fin de Siglo⁵, Pastillas de la memoria⁶ o el ya mencionado programa radial Música de la Gran Flauta–, o la versión online de la revista Experimenta –desde 2011–⁷ y el Archivo Armusa (2016)⁸, para seguir actuando dentro del proyecto político/estético que reivindica estéticas marginales y desatendidas. Puede servir también, mencionar aquí brevemente la noción de red como concepción epistemológica para pensar la forma de organización interna de Experimenta. De hecho, el tipo de trabajo colectivo establecido por una red puede ser pensado como una “forma de evitar lo instituido” (Saidón, en Poggiese, Redín y Alí, 1999, p. 156). Asimismo,

Pertener a una red significa trabajar con otros, formando parte de un proceso donde se intercambia información, se generan nuevos conocimientos, se potencian las experiencias, se intercambian recursos, se hacen prácticas integradas y se construyen modelos replicables para otros proyectos (Poggiese, Redín y Alí, 1999, p. 157).

El sentido en red atraviesa entonces el vasto proyecto Experimenta y sus desbordes, puesto que son convocados un conjunto de profesionales de variadas disciplinas interesados en el

tema, a la vez que jóvenes músicos y artistas de diferentes géneros y con recursos tecnológicos múltiples, que se encuentran dispersos y desarticulados. A su vez, la misma trayectoria de Korembliit puede ser pensada en red, puesto que se transforma en el articulador de esas energías experimentales dispersas, que pueden potenciarse en el intercambio mismo de información y experiencias con otros. Así, en su propio recorrido profesional se dejan leer los pasos que llevan a la fundación de un festival, pero también que favorecen y anticipan el afianzamiento del giro sonoro-aural operado en las prácticas artísticas actuales, en un campo cultural en plena consolidación.

Korembliit y la vía experimental

En la historia de vida de Claudio Korembliit se destaca una compleja variedad de actividades centradas sobre todo, en el área audiovisual y musical. Si su gusto por la música se despunta ya a temprana edad en la casa paterna, su etapa profesional más importante comienza con la producción musical del reconocido programa de la década del ochenta *Badía y Compañía*, emitido por canal 13, donde ya se asoma su gusto por lo marginal, aquello que se desvía de la estabilidad de los géneros. Interesante es recalcar que dicho contexto televisivo estuvo marcado por una fuerte demanda de rapidez, donde archivos audiovisuales únicos, principalmente cintas, eran borradas por asuntos de costos, para su posterior reutilización.

En su vasta enciclopedia musical convive una amplia diversidad de músicas, desde el rock nacional y extranjero al folclore local, pasando por el tango, el jazz, el free jazz, hasta la música contemporánea de vanguardia. El mismo Korembliit recuerda su voracidad musical desde muy pequeño y sus primeras escuchas:

Mi padre era un melómano rabioso de la música argentina y del jazz. De la música argentina más progre en el folclore y el tango: Manolo Juárez, Chango Farías Gómez, Dino Saluzzi, Anacrusa, ese era el mundo de mi papá. Me llevaba de chico a escuchar estas cosas, que a mí, no me caían mal evidentemente. Eran amigos ya de él, todos los músicos se hacían amigos, porque este era un tipo que iba a todos los conciertos del Dúo Salteño por ejemplo, es decir, de tanta presencia se hacía amigo de los músicos. Era amigo de Manolo, Kelo Palacios, de Salgán, Saluzzi, amigo de ir a la casa (Entrevista realizada a Korembliit por los autores, 18/1/2018).

Ya a comienzos de los años setenta, a esta lista se suma el repertorio del rock tanto internacional como nacional, que va entrando por distintas vías de difusión, a través de revistas como *Pelo*, el intercambio en el parque Rivadavia, las disquerías o del entorno social más cercano:

El rock me llega como a cualquiera. En el parque Rivadavia, donde íbamos a cambiar discos. A través de mi hermano me llegan los Beatles (...). La Revista *Pelo* es un golpe fuerte por sus anuarios donde estaban los rankings de los

grupos que se difundían acá: Led Zeppelin, Emerson, Lake and Palmer. A los 13 o 14 años empiezo a trabajar (...). El sueldo íntegro lo dejaba en la disquería, compraba 30 discos por mes (...). En esa boleada me entran los grupos argentinos de rock y empiezo a descubrir Invisible, Pescado Rabioso, Color Humano, son los primeros porque ya no estaba Almendra (Entrevista realizada a Koremblit por los autores, 18/1/2018).

Asimismo, retoma la línea del jazz a través de Spinetta, de la revista *Expreso Imaginario* y de la disquería de la editorial Atlantic en la que a finales de los setenta salen discos de free-jazz, por ejemplo Ornette Coleman. Al mismo tiempo, comienza su búsqueda por la música brasileña y académica contemporánea:

Acá, Spinetta tomaba la vía del jazz con Jade que se hace cada vez más jazzero (...). Yo me voy también para el lado del jazz. Algo de incidencia tuvo la revista *Expreso Imaginario*, de la cual yo era fanático, que empieza a difundir a los brasileños Egberto Gismonti y Hermeto Paschoal, a quien yo ya conocía y me enloquecía. Por ahí, por Gismonti y Hermeto, me paso al jazz y a la música brasileña, incluso escuchaba folclore. Pero abandoné el rock, no lo escuchaba más (...). Escuché a Ornette Coleman, los primeros discos que se editaron en Buenos Aires de free jazz, se habrá editado en el 78. Acá estaba la sucursal de la editorial Atlantic, (...). De ahí salían cosas muy interesantes de jazz y free jazz (...). Al mismo tiempo empecé a escuchar Stockhausen, Varese, Berio. En la disquería El Agujerito empecé a comprarme todos los vinilos, había pocas disquerías (Entrevista realizada a Koremblit por los autores, 18/1/2018).

En su relato se deja entrever su apasionado interés por la escucha sensible, el conocimiento musical, y, sobre todo, su amplitud a la hora de elegir el repertorio. Entrados ya en los años ochenta, Koremblit comienza su trabajo en la televisión como productor musical del prestigioso programa de música *Badía & Compañía*, en donde estaría desde 1984 a 1988. Koremblit destaca la gran incidencia de este programa televisivo en la circulación de distintas músicas, puesto que “Badía abre el espectro musical” (Entrevista realizada a Koremblit por los autores, 18/1/2018), incluso el de la “música instrumental” que no tenía cabida en los medios con anterioridad a este programa.

Para su actividad era necesaria una profunda actualización en relación al material que circulaba a inicios del período democrático, desde Charly García, Los Jaivas, Cecilia Todd y el Cuchi Leguizamón hasta Leo Masliáh, Sumo y Batato Barea. De este modo “la música instrumental de raíz folclórica” que incluía la improvisación, denominada también “música de proyección folclórica, o fusión folclórica” pivotadas por las figuras de “Saluzzi, el Trío de Vitale, el Chango Farías Gómez, Alfombra Mágica”, se entrelaza con el jazz, pues “Badía incluye al jazz, no solo la dixieland como la Porteña Jazz Band, sino lo instrumental más serio, el bebop, y otros, que no existían antes” (Entrevista realizada a Koremblit por los autores, 18/1/2018). Al respecto destaca que,

Yo estaba muy al tanto de lo que circulaba en los ochenta porque era productor musical de un programa masivo que de golpe, como se había abierto la puerta democrática, nos daba licencia para llevar a la masividad cosas que nunca habían estado en la televisión. Mi función en el programa era ocuparme de lo que Badía consideraba la marginalidad, los márgenes: ¿qué eran los marginales? La buena música argentina. Lo que no era famoso ni comercial, esa era la parte que me tocaba a mí, y era lo único que me interesaba (...). Había un espacio para lo nuevo, lo desconocido (Entrevista realizada a Koremblit por los autores, 18/1/2018).

Finalmente, con la asunción de Menem en 1989, “todo se comercializó. Fue una primavera de 4 o 5 años, hasta la privatización”. En este mismo año lo despiden del programa y con la indemnización realiza dos viajes a Estados Unidos, allí explora la escena del downtown neoyorkino y descubre muchos músicos, bandas y cruces intergeneracionales. Compra discos, revistas, libros, vuelve con las valijas repletas de información que refuerza en un segundo viaje, en 1991. De esos viajes se pueden destacar, además de la experiencia vivida, el contacto con esos músicos que serían justamente muchos de los que vendrían finalmente a Experimenta97:

Viajo a Nueva York con la idea de ver a los próceres del free y del jazz, pero sobre todo del free, y qué había de nuevo (...). Ahí descubro todo este mundo, sobre todo la parte norteamericana joven que es la que veo en vivo. Empezando por Zorn, Sharp, Frisell, Kronos Quartet (...). El Kronos fue una puerta, yo los conocía de discos de David Byrne y Philip Glass (...). Empiezo a armar el rompecabezas histórico (...). El jazz, no solo el free sino lo que estaba ahí, el desarrollo de distintas corrientes del jazz, la escuela de Chicago, cómo se juntan con los rockeros de la nueva generación (...). En Nueva York estaba la no-wave (la experimentación con guitarras eléctricas, con afinaciones, eran los hijos de La Monte Young rockeros), ahí lo levanto. Justamente estos músicos, Glenn Branca, Rick Chapman, Arto Lindsay estaban tocando con la generación de los ochenta en Nueva York, los veo. Veo los cruces con lo más jóvenes del jazz libre, los viejos, las distintas corrientes. Voy al Soho a ver jazz, minimalismo. Voy a los conciertos académicos de Nueva York (Entrevista realizada a Koremblit por los autores, 18/1/2018).

Todo este conocimiento sería crucial para terminar de sintetizar las expansiones de repertorio fundamentales en Experimenta. En este sentido, el festival New Music America se suma también como una institución modélica a la cual Koremblit tiende en varios de sus proyectos. Ciertamente, es de gran importancia para la proyección del festival local dirigido por él, puesto que le permite pensar Experimenta como un ciclo inclusivo, donde se integran el rock, el jazz, la música experimental, la de vanguardia y el arte sonoro en un solo y mismo festival:

El festival New Music America fue el primer contexto donde tenías el abanico de toda la nueva música contemporánea, incluyendo las instalaciones sonoras.

Tenías la música académica contemporánea, la música más experimental, el jazz libre, la música improvisada y el rock más ecléctico. Luego lo aplico en mi programa de radio y en Experimenta, es una marca muy fuerte para mí (Entrevista realizada a Koremblit por los autores, 18/1/2018).

De igual forma, dentro de este mismo arco temporal se inscribe también la producción de su programa radial Música de la Gran Flauta y la programación, desde los márgenes, de los primeros años de la sala Babilonia. Este último a través de varios ciclos como el “Ciclo de Nueva Música Argentina”:

En ese momento no había política cultural pública, eran los comienzos del menemismo, el 89. Lo único que había era Cemento. Entonces Babilonia en los primeros 2 años creció de una manera increíble, teníamos espacio en los diarios, todo el mundo quería venir a tocar. Armé: jueves y domingo, “Nueva Música”; viernes y sábado, teatro, ciclos de jazz –uno era Babilonia Jazz– y en la trasnoche a la 1 de la mañana de los viernes y sábados, rock alternativo, ahí programé gente que conocía y emergentes (Entrevista realizada a Koremblit por los autores, 18/1/2018).

Por su parte, el programa radial Música de la Gran Flauta está en el aire de 1989 a 1991 por Radio Municipal y puede ser caracterizado como un programa fundante en la época, que aglutina al público interesado en la música más radical, muy poco frecuentada en los medios de comunicación masivos. A través de ese programa, Koremblit conoce a muchos de los músicos que luego acompañarán el movimiento de Experimenta; algunos de ellos son Federico Zypce, Alan Courtis, Carmen Baliero y Daniel Varela, entre otros. Este programa tiene gran circulación y, por su amplia llegada, “fue la mayor amplificación que tuvo esta misma música, momento en el que vuelvo de Nueva York con mi valija llena de discos” (Entrevista realizada a Koremblit por los autores, 18/1/2018). Allí mostraba los hallazgos experimentales ligados a la improvisación y la no-wave norteamericana que había descubierto en sus viajes, abriendo su desbordada enciclopedia puesto que “No había nadie en Buenos Aires que tuviera ese material” (Entrevista realizada a Koremblit por los autores, 18/1/2018). De este modo, y a través del programa radial, se favorece una vez más el conglomerado en red.

Otra experiencia que se destaca como una de sus primeras “experiencias de televisión experimental” (Entrevista realizada a Koremblit por los autores, 18/1/2018) es Artesano de fin de siglo, un ambicioso programa audiovisual de 1995, que constaba de 7 capítulos televisados por TN, realizado junto a Alberto Muñoz. Asimismo, al año siguiente realiza la producción musical del ciclo La otra música, junto a Marcelo Moguilevsky, en el teatro Margarita Xirgu, que dura un mes con fechas distribuidas por áreas temáticas: “Música abierta”, “Improvisación libre”, “Técnicas extendidas” y “La otra canción”. Si bien se trataba de una propuesta vinculada con la tradición experimental,

Todavía no estaba claro que íbamos a juntar experiencias de música experimental, porque no había producción en Buenos Aires. Salvo Adriana de los

Santos o Carmen Baliero que se sumaron al proyecto inmediatamente, yo las invité, las propuse (...). Hubo una reunión general, multitudinaria, con todos los que queríamos invitar y yo empecé a delinear las temáticas y a separarlas. A juntarlos por temáticas, que todavía eran agarradas de los pelos, porque era difícil que dos se parecieran, la mayoría eran músicos populares que tenían un perfil particular (Entrevista realizada a Korembli por los autores, 18/1/2018).

Así a través de esta trama nos acercamos, ya en los años ochenta y desde la propia trayectoria de Claudio Korembli, a la construcción de redes de intercambio de información, saberes y experiencias con otros, desprendidas directamente de la materialidad sensible de los sonidos, de los sentidos y de la escucha.

El giro sonoro

En 1997 tiene lugar de marzo a noviembre el primer ciclo de Experimenta. El ciclo es posible gracias a las gestiones de Carmen Baliero, a la sazón coordinadora del área de música del Rojas, y del apoyo de Darío Lopérfido y Cecilia Felgueras, Secretario de Cultura y Subsecretaria de Acción Cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Si bien la práctica de Korembli venía desarrollándose desde una perspectiva alternativa, tanto desde los seminarios impartidos en el Rojas⁹ como de otros recorridos ya mencionados, es Experimenta el proyecto que logra instalarse como la síntesis del trayecto recorrido. Experimenta⁹⁷ se caracteriza por formar parte justamente de esa serie de intentos que habían estado aislados inicialmente y que ahora confluían para potenciar y unificar este nuevo proyecto estético-político del margen. Se trataba, esta vez, de un fuerte programa institucional, gubernamental y universitario en espacios también, convocantes y simbólicos para las músicas alternativas y académicas.

La imagen de una ventana que se abre a una información ausente o negada es usada por Claudio Korembli para establecer uno de los objetivos del programa político-pedagógico del ciclo Experimenta⁹⁷: “una ventana a la información musical del mundo, que a partir de entonces ha quedado abierta para las nuevas generaciones” (Entrevista a Korembli, 18/1/2018). Esta entrada de aire fresco, vibración, afección, información, puede entenderse tanto como mecanismo de oxigenación de un medio afincado en la solemnidad del acto musical, las formas recurrentes y naturalizaciones, como del presentar un muestrario de otras posibilidades sonoras. En la historia tal vez mítica del arte contemporáneo, circula la imagen de Jackson Pollock rompiendo con su brazo, en un gesto de destrucción creadora, una ventana para la entrada de aire fresco (Fend, 2000, p. 175). Una especificidad del ciclo Experimenta es que a diferencia de Pollock, en su urdimbre no rompe sino que confabula, generando un pacto entre medios oficiales y una práctica artística “casi marginal o por lo menos inédita” en el medio local (Entrevista realizada a Korembli por los autores, 18/1/2018).

Claramente, la idea fue recoger variedad de tradiciones y géneros que, a través de un “espíritu experimental”, logran saltar las “barreras divisorias” impuestas por “dogmas y academias” (Korembli, 1997a, p. 12). La figura que logra unir tradiciones y prácticas tan

disímiles como el post punk, la performance y el vanguardista local Juan Carlos Paz, es la del norteamericano John Cage. De hecho, Cage sacude la estabilidad del campo musical a mediados del siglo XX, desafiando los supuestos acerca del propio estatuto de la música, las relaciones entre arte y vida, cuestionando los conceptos de sonido, ruido y silencio y las relaciones invariables entre compositor, intérprete y audiencia, además de destacar el proceso de la obra por sobre su resultado final.

En el ya clásico libro de Michael Nyman de 1974, *Experimental Music*, se intenta construir una historia alternativa al canon hegemónico de la denominada nueva música. Precisamente el propósito es realizar una genealogía ordenada y fundamentada de la música experimental norteamericana, en contraposición a la “música de compositores de vanguardia” europea (Nyman, 2006, p. 21). Se trata entonces de un proyecto moderno que ensaya una definición de estas tradiciones en disputa, incidiendo fuertemente en la generación de los ochenta. Así Brian Eno destaca en el Prólogo que se trataba de un acto de “entrega” hacia una música entendida como una “entidad extremadamente física, sensual, una música sin narrativa (...), libre de ser pura experiencia sonora” (Eno, 2006, p. 13), y a su vez considerada también como una “fuerte experiencia intelectual y espiritual” (Eno, 2006, p. 13). Años más tarde, en *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* (2009), estudiosos dedicados al enfoque experimental comenzaron a pensar que intentar una definición unívoca de la música experimental ya no tenía mayor sentido en un momento histórico en flujo permanente. Sin embargo se rescataba el libro de Nyman puesto que, como señala Christopher Fox, había desafiado un punto central del modernismo: “que el progreso de la historia llevaba a un solo futuro y que ese futuro se hacía concreto en la obra de la vanguardia” (Fox, 2009, p. 9)¹⁰. Desde esta perspectiva, la apuesta de los nuevos autores es, más bien, prestar atención a las especificidades de cada artista, al existir una amplia variedad de prácticas inclusivas que se solapan y engullen unas a otras.

Siguiendo la idea del desborde, el ciclo Experimenta, que incluye conciertos y workshops, se expande también a través de la producción de textos de diversa naturaleza. Escritos publicados en catálogos en papel y luego en Internet firmados entre otros por los académicos Norberto Cambiasso y Omar Corrado, el músico y psiquiatra Daniel Varela, el poeta y músico Alberto Muñoz o el pintor Alfredo Prior entre otros. El programa del ciclo puede ser descifrado ya desde las primeras páginas del catálogo que se publica en marzo de ese mismo año, como otra deriva del emprendimiento de 1997. Con fragmentos bilingües, que presumen una circulación internacional, se presentan textos, traducciones originales y reflexiones de diversos autores, figuras y acontecimientos que van construyendo las claves de la idea misma del programa experimental. Las herramientas conceptuales, provenientes de la tradición norteamericana presidida por John Cage y el zen, organizan el punto de partida de una genealogía experimental selectiva, afianzando de este modo el campo de la música experimental local que se cristalizaría años después —ya en pleno uso de la información suministrada por la red de Internet—.

El repertorio elegido por el ciclo ahonda el producido en las décadas del '70 y '80 en el *downtown* neoyorkino, con expresiones ligadas al no-wave, post-punk, la improvisación libre, el rock experimental, free-jazz, ruido y diversos otros cruces inéditos propios de una ciudad en constante tránsito, con el propósito de entablar un diálogo entre estas expresiones y la actualidad de los noventa. Sonoridades caracterizadas por un primitivismo atonal

disonante, que privilegia la creación de texturas ásperas, corrosivas, que por entonces circulaban en sellos del *under neoyorkino* como ZE Records, SST Records, RRRRecords, sin edición en Argentina. Repertorio a su vez conectado a una tradición de técnicas extendidas, instrumentos preparados y no convencionales, como puede apreciarse en la selección de videos de Experimenta97 –film Fred Frith, *Step Across the border*, Film Harry Partch, *The dreamer that remains*–, y un modo de uso deconstructivo de la guitarra eléctrica, como puede verse en Elliot Sharp o Arto Lindsay, en donde el instrumento asociado de forma directa a la tradición del rock se desplaza de un abordaje convencional. Se trata aquí de experiencias sonoras situadas, alejadas de manuales y virtuosismos, músicas que abren continuamente líneas de fuga y derivas múltiples. Si bien este recorte no se contemplaba en las programaciones locales, Daniel Varela destaca que existían festivales en Amsterdam, Berlín, Zurich, Londres, Canadá, Estados Unidos o Japón (Varela, 1998) que van construyendo una corriente experimental. Se trata de un tipo de producción marginal, aunque con circuitos internacionales marcados, que pertenecen a una tradición otra: “son ellos los renegados de la música clásica contemporánea, del jazz, del rock y de cada gueto, popular o culto, donde la libertad esté condicionada por dogmas y academias” (Korembli, 1997a, p. 12). En el año 1997, Experimenta favorece el intercambio artístico y de información entre una veintena de compositores e instrumentistas internacionales con músicos argentinos a través de conciertos conjuntos y distintos workshops. Entre los invitados internacionales se destacan, además del japonés Kato Hideki o el minimalista James Tenney, los que han incidido en la escena neoyorkina de los años ochenta, tales como Arto Lindsay, Elliott Sharp, Zeena Parkins, Shelley Hirsch, Fred Frith, David Moss y Dave Soldier. Korembli destaca que,

Aquellos proyectos artísticos revelaron concepciones musicales novedosas que dieron a la escena neoyorkina un carácter innovador no tan sólo en el plano del jazz, del rock y de la música improvisada, lenguajes en los cuales ya se podían percibir signos cambiantes, sino en el nivel experimental más abierto, en esa extraña marea heterogénea que los críticos norteamericanos suelen llamar “new music” y que admite a toda la música experimental que, desde mediados de siglo y John Cage mediante, sacude los aires inquietos de New York y alrededores (Korembli s/f. “Experimenta 97”).

Es decir que hay una relación entre la voz y la palabra con la tecnología, la improvisación, el ruido, la fluidez entre géneros musicales estables, lo experimental y la experiencia a partir de una percepción que se abre a la sensualidad del propio sonido.

Las ideas de indeterminación, de liberación de los sonidos a través de la sustracción del propio compositor de la obra, que es pensada más como proceso que como obra cerrada con un solo resultado, y de las libertades en las decisiones de los intérpretes, o desde la acción como esquema constructivo, se dejan leer ya desde las primeras páginas del catálogo. El texto de John Cage “Música experimental” (1957), extraído de su clásico libro *Silence* de 1961 inaugura el catálogo, luego de la presentación de Korembli; se trata además de una traducción realizada especialmente para la publicación, convirtiéndose en un aporte fundamental para la recepción de las ideas del compositor en el campo cultural argentino en general.

Lejos del deseo de comprender los sonidos, en este texto se destaca la “nueva música” como una “nueva escucha”, una nueva actitud de escucha, “sólo una atención a la actividad de los sonidos” (Cage, 1997, p. 14):

Porque en esta nueva música nada tiene lugar, sólo los sonidos: los que están en la notación tanto como los que no. Los que no están en la notación aparecen en la música escrita como silencios, abriendo las puertas de la música a los sonidos que están en el ambiente. Esta apertura existe en los campos de la escultura moderna y de la arquitectura (...). Siempre hay algo para ver, algo para oír (...). Hasta que me muera habrá sonidos. Y van a seguir una vez que muera. Uno no se tiene que preocupar por el futuro de la música (Cage, 1997, p. 13).

Desde esta perspectiva podemos decir que en las tramas sociales cada vez más espectacularizadas de fines del siglo XX, donde el reino de la visión prima como régimen hegemónico de sentido¹¹, el sonido y la escucha, como instancias y experiencias de reflexión sobre el entorno, se transforman en nutritiva fuente de indagación. Esta nueva actitud de sensibilidad sonora puede percibirse tanto en la entrega a una afección sensorial –por ejemplo en el uso de intensas densidades vibrátiles, que en el ciclo de Experimenta97 pueden apreciarse en las performances sonoras ruidistas de Elliot Sharp y Zeena Parkins, en la interpretación de la obra *Broken Light* de Nicolas Collins o en la inclusión de un taller de ruido e improvisación impartido por Kato Hideki, activo músico de la escena *japanoise* en proyectos como *Ground Zero*–, como por un cuestionamiento reflexivo sobre la escucha como forma de conocimiento, conciencia del entorno y zona de riesgo. Donde por ejemplo David Moss en el catálogo de Experimenta97 nos pregunta ¿Por qué los negocios de música no tienen una sección llamada “Música que usted nunca escuchó en su vida”? (Moss, 1997, p. 28). El giro sonoro, que en la práctica estética emerge con las vanguardias artísticas experimentales de mediados del siglo XX, laboratorios de música concreta y electrónica, el movimiento Fluxus y afines, y que se expande con la masificación del arte sonoro y las inabarcables posibilidades del mundo del sonido en la actualidad, se advierte ya en Experimenta como eje central, en especial en los heterogéneos abordajes tanto prácticos como conceptuales.

Es sintomático por ejemplo que en el catálogo de Experimenta97, Richard Teitelbaum en una entrevista discuta sobre el disfrute o no del ruido fuerte y cite a Max Neuhaus –uno de los precursores del arte sonoro–, en referencia a su trabajo en el espacio público. O que se seleccione de las *Memorias* de Juan Carlos Paz su reflexión sobre la renovación –si es posible integral–, de sus propios recursos compositivos, como ser los “elementos de relación y de contraste, marchas ambivalentes” o “hallazgos de orden imprevisible o irracional” (Paz, 1997, p. 18) y finalice diciendo “posiblemente de esa actitud de vuelco hacia la intuición, superando racionalismos extremos, dependa toda –¿toda?– mi actividad futura en la composición” (Paz, 1997, p. 19). Retomando el sentido de lo experimental, en el catálogo Omar Corrado destaca la tensión entre tradición y ruptura y registra que

Los músicos incrementaron la reflexión y la acción sobre el sonido (...), aspectos disimulados o marginales en las estéticas de la representación. El pen-

samiento radical acerca de los soportes fenomenológicos de lo sonoro puso al descubierto las convenciones operantes en el trato con las duraciones y las ocupaciones concretas de los lugares de la enunciación cristalizados en la tradición culta (...), para disponer de un campo abierto a la experiencia individual con lo inédito (Corrado, 1997, p. 21).

Es decir que, a través de estos textos, podemos intuir de alguna manera la emergencia de prácticas sonoras descalzadas del ámbito musical del concierto o de las estéticas de la representación, y que hoy se nutren de múltiples áreas del conocimiento y espacios de emplazamiento. Giro conceptual a su vez enmarcado en varios desvíos de lógicas progresivas lineales, asociadas al proyecto moderno eurocéntrico.

Reflexiones Finales

La imagen de la ventana retorna para abrir también el ciclo Experimenta como una invitación a salir de la sala, espacio conocido o reglado, desafío a aventurarse, a abandonar la academia. Experimenta, escribe Korembliit en el catálogo del '97, "abre a los jóvenes compositores un canal de información fundamental para desarrollar sus propias aventuras estéticas, promoviendo de esta manera el surgimiento de ideas nuevas y trayectos artísticos de mayor riesgo" (Korembliit, 1997c, p. 37). En otras palabras, Experimenta97 propone abrirse a la escucha de otras sonoridades, a los ruidos –como forma tal vez de desactivar ciertos silenciamientos históricos–, al mundo cageano, al giro de la mirada lineal progresiva espectacular –la pizarra/pantalla– hacia un borde lateral –la ventana/el entorno–. Es decir, la ventana abierta como primera condición para la percepción sonora ya no lineal desarrollista sino aural.

El giro sonoro emergente en Experimenta traduce una etapa histórica en la que el arte, de predominancia históricamente visual, cuestiona sus soportes resonantes preguntándose cómo éstos pueden ser medios transductivos de conocimiento cultural aural. En la actualidad, el uso exponencial de categorías como escultura sonora, instalación sonora, performance sonora, poesía sonora, paisaje sonoro, cuadros sonoros, caminatas sonoras dan cuenta de este giro. En los eventos musicales presentes en Experimenta97 se comienza a indagar el acontecimiento sensorial asociado al uso de altas tasas de sonoridad vibrátil, produciéndose así paulatinamente un alejamiento de los marcos de comportamiento del concierto musical. En relación a este giro sonoro la investigadora Ana María Ochoa observa:

Vivimos en una época marcada por la intensificación de lo sonoro. Por intensificación de lo sonoro me refiero a una modernidad que no se define necesariamente desde la escritura como medio primario de adquisición de conocimiento ni por modelos desarrollistas basados en una noción lineal del progreso, todo ello aunado a un "giro sónico", esto es, al "incremento significativo de lo acústico como un lugar simultáneo de análisis, de pasión y compromiso estético, y como modelo para la teorización" (Drobnick, 2004, p. 10, en Ochoa, 2011, p. 2).

En Experimenta97 el giro sónico se produce a través de otro tipo de aproximaciones en relación a la escucha, cercanas al cuerpo, que llevarán al ciclo hacia el campo ampliado del arte sonoro. Ciertamente, Experimenta recibe una invitación del compositor mexicano Manuel Rocha Iturbide para participar del Festival Internacional de Arte Sonoro, realizado en México D.F. entre los años 1999-2002 y reconocido como uno de los primeros festivales de arte sonoro en Latinoamérica. Dicha invitación consistió en la exhibición de un recorte del proyecto Experimenta en el Festival. Asimismo, hacia el año 2000, el propio ciclo Experimenta deviene en Experimenta: Festival Internacional de Arte Sonoro y Visual. Experimenta a través de cruces sonoros inéditos y saturaciones atonales, expande la dimensión cualitativa sensual de la música, mostrando “el inconciente de la música. La piel sensible de nuestro tiempo” (Korembli, 1997b, p. 78), prefigurando el clima de inmersión en el mar de información actual. El ciclo Experimenta97, desde una internet naciente en Argentina, se constituye tanto en archivo del pasado que invita re-experimentar el presente, como en parte fundante del giro sonoro de las artes en Argentina. De este modo, se desmarca de la mirada como régimen único de conocimiento de la experiencia estética e incluye la escucha como posibilidad de conocimiento epistemológico. Dota de un poder de sensibilidad táctil epistémica a las prácticas sonoras-aurales, a partir de una radicalización del concepto de escucha, en conjunto con una desacralización de la forma concierto musical. Por último, los distintos actores locales involucrados en el proyecto Experimenta, en actividad pero en 1997 todavía desarticulados, se presentan como entidades resistentes a la ortodoxia lineal del pensamiento musical hegemónico. Experimenta como red puede ser pensada entonces como un modo de aglutinar, construyendo un espacio vacante, aquello descentrado/marginal, que no está instituido, aquello que no está sistematizado y que no conforma, hasta ese momento, más que los fragmentos de un campo en construcción.

Notas

1. Considerado en esa época, un centro emblemático de la circulación de la cultura experimental *under*, relacionada fundamentalmente a las artes visuales y escénicas –con artistas como Liliana Maresca, Roberto Jacoby, Batato Barea o Gambas al Ajillo, entre otros–.
2. Tanto Experimenta como el Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín son de singular importancia para analizar la recepción de nuevas estéticas sonoro/musicales contemporáneas en el campo local, desde los años noventa.
3. Con el cambio de gobierno en 1999, la fundación de festivales sigue activa, por ejemplo con el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI, 1999), llegando a sumar al día de hoy 15 festivales muy heterogéneos entre sí: <http://festivales.buenosaires.gob.ar/es/home>.
4. Se trata de un emprendimiento en formato televisivo y por la red de internet a través del canal alternativo Barricada TV que tiene lugar en 2014. En la página se destaca que los programas “serán realizados por un colectivo de artistas y técnicos audiovisuales sin que medie ningún interés comercial ni intercambio de dinero entre ellos, tan sólo la convicción de la necesidad de su existencia y la seguridad de que es la única manera de hacerlo ante el desinterés de los canales privados y públicos”. Allí se indica además que los mismos “mos-

- trarán un panorama de la música y el arte experimental de los últimos 20 años, atendiendo también a la totalidad de géneros y estilos contemporáneos que quedan marginados de la televisión y del Mercado” (cf. http://experimenta.biz/ExperimentaTV/?page_id=76).
5. Realizado en 1995 junto al músico y escritor Alberto Muñoz en TN (cf. http://experimenta.biz/ExperimentaTV/?page_id=76).
 6. “Pastillas de la Memoria” es la primera serie de documentales musicales de Experimenta TV y el Centro Cultural Manuel Suarez, que ganó el Subsidio FOMECA Línea 6 para Micro-programas culturales. El rodaje comienza hacia junio de 2015.
 7. Cf. <http://experimenta.biz/revistaexperimenta/>
 8. La sigla corresponde al título Archivo Musical Sudamericano, dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación cuyo lugar físico era, en 2016, el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (https://www.facebook.com/pg/MusicalSudamericano/about/?ref=page_internal)
 9. “El anarquismo en la música norteamericana” y el “Taller de periodismo cultural alternativo” este último junto con el poeta y músico Alberto Muñoz.
 10. Traducción propia del inglés.
 11. “El espectáculo, como tendencia a hacer ver por diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente aprehensible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado” (Debord, 1998, s/p.).

Referencias Bibliográficas

- Cage, J. (-1961-1997). “Música experimental”. En: *Catálogo Experimenta 1997, vol1*. Buenos Aires, Argentina. Centro Cultural Ricardo Rojas UBA/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Corrado, O. (1997). “Fragmentos desordenados sobre la tradición experimental”. En: *Catálogo Experimenta 1997, vol1*. Buenos Aires, Argentina. Centro Cultural Ricardo Rojas UBA/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Debord, G. (1998). *La sociedad del espectáculo. Mal de ojo*. Recuperado de: <https://sindominionet/ash/espect0.htm>
- Donozo, L. (2009). *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Gourmet Musical.
- Eno, B. (-1974- 2006). “Prólogo”. En: *Música experimental. De John Cage en adelante*. Girona, España. Ed. Documenta Universitaria.
- Fend, P. (2000). “Nueva Arquitectura de Matta-Clark”. En: *¿Construir o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca, España. Ed. Universidad de Salamanca.
- Fox, C. (2009). “Why Experimental Music? Why me?” En: *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* James Saunders. Londres, Inglaterra. Ed. Ashgate.
- Korembli, C. (1997a). “Experimental”. En: *Catálogo Experimenta 1997, vol1*. Buenos Aires, Argentina. Centro Cultural Ricardo Rojas UBA/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Korembli, C. (1997b). “¿Dónde irán los ojos de nuestro tiempo?” En: *Catálogo Experimenta 1997, vol1*. Buenos Aires, Argentina. Centro Cultural Ricardo Rojas UBA/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

- Korembli, C. (1997c). “Introducción a la escena experimental del sur neoyorkino”. En: *Catálogo Experimenta 1997, vol1*. Buenos Aires, Argentina. Centro Cultural Ricardo Rojas UBA/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Korembli, C. s/f. Experimenta 97. *Ciclo Experimenta*. Recuperado de: <http://www.datamarkets.com.ar/experimenta/ii.html>
- Korembli, C. (2018). *La historia de Experimenta 1ª pte: Los ciclos 97, 98, 99 y 2000. Música de la Gran Flauta*. [Programa de radio]. Recuperado de: <https://www.mixcloud.com/claukore/m%C3%BAsica-de-la-gran-flauta-presenta-la-historia-de-experimenta-1a-pte-los-ciclos-97-98-99-y-2000/>
- Moss, D. (1997). “Riesgo y Cultura 2. Un manifiesto”. En: *Catálogo Experimenta 1997, vol1*. Buenos Aires, Argentina. Centro Cultural Ricardo Rojas UBA/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Nyman, M. (-1974- 2006). *Música experimental. De John Cage en adelante*. Girona, España. Ed. Documenta Universitaria.
- Ochoa, A. (2011). “El Sonido y El Largo Siglo XX”. Bogotá, Colombia. Recuperado de: https://www.u-cursos.cl/artes/2011/0/IFUN361-110/1/material_docente/
- Paz, J. C. (1997). “Situación, VI” [de *Memorias I. Alturas, tensiones, ataques, intensidades*]. *Catálogo Experimenta 1997, vol1*. Buenos Aires, Argentina. Centro Cultural Ricardo Rojas UBA/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Poggiese, H., Redín, M. E. y Alí, P. (1999). “El papel de los redes en el desarrollo local como prácticas asociadas entre estado y sociedad”. En: *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Eudeba/Flasco.
- Varela, D. (1998). “Experimentación musical: políticas y prácticas concretas”. En: *Ciclo Experimenta*. Recuperado de: <http://www.datamarkets.com.ar/experimenta/ii.html>
- Wortman, A. (2001). “El desafío de las políticas culturales en la Argentina”. En: *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Buenos Aires, Argentina. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO.
- Wortman, A. (2002). “Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina”. En: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires, Argentina. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO.

Entrevista realizada

Claudio Korembli. Entrevista con Camila Juárez. Buenos Aires. 18/1/2018.

Résumé : Cette étude vise à analyser le processus de réalisation du premier cycle d'Experimenta, dirigé par Claudio Korembli, qui s'est déroulé entre mars et novembre 1997 au Centre Culturel Ricardo Rojas de la ville de Buenos Aires. Ce cycle a permis de mettre en place une première approche pour l'étude des manifestations sonores, dans un jeu de tensions avec le canon musical hégémonique local de l'époque. Le texte tentera de relever les résonances et les divergences possibles avec d'autres processus et événements historiques,

ainsi que l'émergence de théories et de pratiques naissantes sur le son, à la fois localement et internationalement.

Mots-clés : Experimenta - Koremblit - Musique expérimentale - Art sonore.

Abstract: This paper aims to investigate the process of conducting the first event of Experimenta, directed by Claudio Koremblit, which took place between March and November of 1997 at the Ricardo Rojas Cultural Center in the city of Buenos Aires. This events allows us to organize a first approach to the study of these other sonic circulations, in a game of tensions with the local hegemonic musical canon of the time. The text will attempt to record the possible resonances and divergences with other historical processes and events, in conjunction with the emergence of incipient theories and practices on sound, both locally and internationally.

Keywords: Experiment - Koremblit - Experimental music - Sound Art.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo pesquisar o processo de realização do primeiro ciclo da Experimenta, dirigido por Claudio Koremblit, que teve lugar entre março e novembro de 1997 no Centro Cultural Ricardo Rojas, na cidade de Buenos Aires. Este ciclo permite organizar uma primeira abordagem para o estudo dessas outras circulações do som, em um jogo de tensões com o canon musical hegemônico local da época. O texto tentará registrar as possíveis ressonâncias e divergências com outros processos e eventos históricos, em conjunto com o surgimento de teorias e práticas incipientes sobre o som, tanto local como internacionalmente.

Palavras chave: Experimenta - Koremblit - Música experimental - Arte Sonora.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Diversidad cultural y pueblos indígenas: una mirada sobre las TIC

Ivana Mihal * y Marina Matarrese **

Resumen: Las problemáticas concernientes a los pueblos indígenas no han dejado de constituir hasta el presente tópicos en las preocupaciones antropológicas. El artículo trata, desde esa perspectiva, precisamente de la relación entre pueblos indígenas y las tecnologías de la información y la comunicación (TIC). Para ello, a partir del análisis de las políticas indigenistas en materia de TIC y particularmente de la Ley N° 26.522/09, Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual de Argentina (LSCA), se indagará cuáles son las simbolizaciones y representaciones subyacentes con respecto a los pueblos indígenas que permean dichas políticas.

Palabras clave: Diversidad cultural - Pueblos indígenas - Tecnologías de la Información y la comunicación - Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en las páginas 192-193]

(*) Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas –CONICET– con lugar de trabajo en la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín –UNSAM–. Doctora en Filosofía y Letras, área Antropología (Universidad de Buenos Aires –UBA–, Facultad de Filosofía y Letras). Docente del Doctorado en Diseño de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

(**) Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas –CONICET– con lugar de trabajo en la Sección Etnología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires –UBA– Doctora en Filosofía y Letras, área Antropología –Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras–. Docente del Doctorado en Diseño y Coordinadora del Programa de Investigación DC de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Profesora Titular de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

Introducción

A partir de la mirada de la antropología, el presente trabajo¹ gira en torno a la relación de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) y la diversidad cultural estudiada particularmente con respecto a los pueblos indígenas de Argentina.

Si bien es sabido que en los últimos años se ha reconocido –por medio de convenciones y declaraciones internacionales y adherencias de los Estados nacionales²– que la diversidad cultural implica el reconocimiento de las diferencias étnicas, de género, lingüísticas, entre otras, pero fundamentalmente de las desigualdades socioeconómicas y de las diferentes formas de asimetría y dominación (García Canclini, 2009; Barbero, 2009). Dichas desigualdades y asimetría si bien son registradas en algunos casos y hasta cuentan con legislación al respecto, perduran y se renuevan en la actualidad formando forman parte de temporalidades pasadas y presentes, inclusive cuando el objeto de estudio son las TIC, y mucho más cuando se trata de pueblos indígenas.

El artículo analiza la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA)³ N° 26.522, sancionada y promulgada el 10 de octubre del año 2009 y modificada por Decreto N° 267 de 2015, en su articulación con los pueblos indígenas. Cabe aclarar que el presente trabajo se concentrará en ciertos puntos significativos del articulado de esta normativa y no en las dificultades de su implementación ni en las posteriores modificaciones del mencionado Decreto. Algunas de las problemáticas identificadas en esta ley exceden propiamente el campo de las TIC para inscribirse en cuestiones más profundas respecto a la representación, simbolización y agentividad de los pueblos indígenas.

Se han identificado tres ejes que guían el recorrido de este texto a partir de un conjunto de tópicos prioritarios que posibilitan acotar la complejidad de esta problemática. En el primer eje, se dará cuenta sucintamente de las contribuciones de la antropología para pensar la estética desde parámetros valorativos no circunscriptos exclusivamente al arte occidental. En el segundo eje, se estudiará la representación de los pueblos indígenas en la construcción del Estado-Nación y cómo dicha representación repica en un imaginario de población argentina blanca y europea que persiste e involucra temporalidades pasadas que se imbrican hasta la actualidad. Por último, en el tercer eje se desarrollará el abordaje de la LSCA y la inclusión que esta propone de los pueblos indígenas.

Eje 1. Problematizando la dimensión estética desde la diversidad cultural

La diversidad humana está constituida por prácticas y concepciones cuyas subjetividades se encuentran atravesadas por diferentes temporalidades y estéticas, como ya reflexionara Lévi-Strauss (1955) en *Tristes Trópicos*. La antropología ha subrayado que la dimensión estética constituye un espacio potencial para acceder a nuevos sentidos acerca de la historia y la identidad de los pueblos indígenas, tema ineludible de análisis para los padres de la disciplina antropológica (Boas, 1927; Lévi-Strauss, 1958; 1969). Ahora bien, la estética ha sido poco explorada en las últimas décadas o bien relegada a un lugar marginal dentro del campo de estudios antropológicos, en particular por su inevitable vinculación a la lógica del campo artístico (Gow, 1996), así como el campo artístico desatiende frecuentemente la mirada de lo diverso y de otras expresiones y prácticas culturales.

Cuando se apela en este estudio al concepto de estética se procura diferenciarlo de otras categorías como las de arte y “arte no occidental” y siguiendo a Jacques Maquet (1999) se advierte que numerosos trabajos han empleado indistintamente los términos estética y arte, proyectando sobre este último el “*locus* estético” de la sociedad occidental a otras cul-

turas. Asimismo, para el presente análisis se utiliza la categoría de estética destacando su potencial transcultural (Coote, 1992; Coote y Shelton, 1992; Maquet, 1999; Morphy, 1991, 1992; Sharman, 1997) y las relaciones de poder por las que están atravesadas y condicionadas las diversas expresiones estéticas (Morphy, 1992). Habida cuenta de esta propuesta conceptual la dimensión estética de la diversidad cultural deviene en un instrumento particularmente próspero.

Sin embargo, esta dimensión muchas veces es relegada cuando se analizan las experiencias vinculadas con las TIC. Precisamente pensar la dimensión estética en clave de diversidad cultural posibilita entender y cuestionar estereotipos y/o naturalizaciones con respecto a las minorías culturales y a los pueblos indígenas en particular como se verá en el siguiente apartado. Con antelación a las tecnologías digitales también era necesario desentrañar ciertas imágenes pre-establecidas respecto a las alteridades y a la diversidad cultural. Los modos en que se han representado tanto gráfica como discursivamente, y circulado, reproducido, y vuelto a circular sentidos y significaciones en el marco temporal de mediana duración⁴, no son nuevos pues la antropología, sobre todo –junto con otras ciencias sociales– se han encargado de desmontar en gran medida imágenes cargadas de prejuicios sobre la diversidad cultural (Ardévol, 1998). Dichos prejuicios han contribuido a generar imágenes muchas veces descontextualizadas y atemporales en fotografías⁵, en cine, en manuales escolares⁶, y en otras expresiones artísticas que han operado como constructoras de subjetividades respecto a estos colectivos. Estas construcciones no son exclusivas de los pueblos indígenas sino también de otras pertenencias étnicas sobre las que se generan categorías sociales, atributos y valoraciones peyorativas. En este sentido, se entiende que el campo estético puede ser considerado como un campo de batalla en el que pugnan por tener lugar informaciones, conocimientos y sentidos que fueron acallados y silenciados por otros reportorios hegemónicos (Guerreiro, 2016).

Teniendo en cuenta lo expuesto, el Estado en tanto dispositivo con sus normativas, reglamentos y políticas indigenistas (Lenton, 2010) construye y reconfigura imágenes y representaciones acerca de las alteridades e inclusive de los pueblos indígenas. Asimismo, los pueblos indígenas en su instalación pública de demandas y derechos también se sitúan y construyen apelando a diversas imágenes de sí mismos en tanto parte de su agentividad y de sus estrategias políticas. Los pueblos indígenas en tanto minoría han sido tratados marginalmente por Estado-nación; y son ellos quienes mayor flexibilidad han mostrado para convivir con la diversidad, en su relación con distintas comunidades indígenas y no-indígenas, tanto como al interactuar con lenguas dominantes; a ejercitar distintas formas asociativas, entre otras cuestiones. De este modo han ido construyendo históricamente distintas estrategias en el marco de la diversidad cultural y de la desigualdad socio económica para poder dar visibilizar sus demandas y reivindicaciones y principalmente constituirse como sujetos plenos de derecho. Estas representaciones de las minorías tensionan las hegemónicas y es sobre todo desde las que en los últimos años las TIC han contribuido a fomentar con mayor densidad, lo que se desarrollará en el segundo eje.

Eje 2. La representación de los pueblos indígenas en la construcción del Estado-Nación

Según el último censo nacional, los pueblos indígenas constituyen el 3,4% de la población (INDEC, 2010). La construcción discursiva y la presencia indígena en Argentina, tal como la han caracterizado Gordillo y Hirsch (2010) pueden entenderse como una “presencia ausente”. Este país ha negado desde su discurso fundacional, y aún sigue muy presente el mismo, la presencia indígena. Sumado a lo antedicho ha desplegado campañas militares genocidas a fines del Siglo XIX tanto hacia el Gran Chaco (Lñigo Carreras, 1983, 1984; Trinchero, 2000) como a Pampa y Patagonia (Delrio, 2010; Lenton, 2010).

La construcción discursiva operada desde los múltiples dispositivos estatales de la mano de producciones científicas y literarias⁷ ha coadyuvado a delinear discursos performativos entre los cuales destacan lo que Pablo Wright (1997) ha denominado la narrativa del desierto, reforzando en primer lugar la ausencia. En segundo lugar, el remanente indígena era representado en tanto sujetos indómitos y pasibles de exterminio y/o en caso de que fuera necesario de conversión y disciplinamiento civilizatorio. Como sostiene Pacheco de Oliveira (2006) ciertas palabras jalonan imágenes inequívocas que orientan el pensamiento y la acción pero que no dejan de ser constructos. Como la palabra desierto, ocurre con el vocablo “‘indios’, que [...] evoca unos jirones de humanidad dotados de una tecnología rudimentaria, viviendo en pequeños grupos y aislados en las selvas, condenados a desaparecer frente al avance de una modernización cada vez más inexorable y globalizada” (Pacheco de Oliveira, 2006, p. 7).

Ese constructo funcionó en sintonía con el mito del desierto verde (Wright, 1997) en el Gran Chaco y al desierto libre de personas dispuestas a darle la bienvenida a la civilización europea y blanca una vez acaecida la limpieza étnica en el sur argentino. Las condiciones que habilitaron dichos dispositivos discursivos invisibilizaron y a su vez visibilizaron porciones y versiones de realidad (De Certeau, 1996). Discursos que tuvieron y aún tienen efectos concretos, palabras que funcionaron entre las cosas y, muchas veces, fueron a la cabeza de los cuerpos, precipitando acciones y legitimando el estado de ellas (Rodríguez, 2010). En este marco, se forjó una imagen de Estado-Nación blanca y europea, como ya se dijo, cuyos habitantes vinieron de los barcos (Briones, 1998) quedando los indígenas en tanto otro interno invisibilizado dentro de este Estado. Este conjunto de representaciones los instalaron en un *locus* de inmutabilidad y en una cómoda lejanía espacio-temporal que Anderman (2000) define como paleontologización del otro.

Es en este marco que algunos diacríticos (Barth, 1969) tales como la vestimenta, el lenguaje, u otros aspectos de los pueblos indígenas propios de los siglos XIX y principios del XX han quedado arraigados y aún configuran sentidos. En esa lógica los indígenas todavía siguen asociados al pasado, a la ruralidad, a la pobreza, al analfabetismo y a lo comunal (Navarro Smith, 2012). Habida cuenta de lo antedicho y a fin de poner en relieve son elocuentes dos imágenes extraídas de un video del personaje llamado Zamba en la “La Asombrosa Excursión a los Pueblos Originarios” desarrollado por el Canal Paka Paka, una señal pública surgida en 2010, orientada al público infantil y dependiente del por entonces Ministerio de Educación.

A través de dicho video se dan a conocer algunos pueblos de nuestro país, particularmente Mapuche (en la propia vivienda realizando trabajos artesanales –Ver Figura 1), y Guaraní (en situaciones de ceremonial con vestimentas para la celebración que se le cuenta al personaje –Ver Figura 2). Sin embargo en ningún momento del desarrollo del contenido del citado video se incorporan situaciones también actuales protagonizadas en las grandes urbes siendo que el último Censo Nacional de la República Argentina (INDEC, 2010) arrojó que la población indígena predominantemente vive en áreas urbanas⁸. Es decir, sigue vigente la concepción de que para reconocer y reconocerse como indígena es necesario tener una pluma en la cabeza en tanto diacrítico por excelencia o vivir en el campo cual portación cosificada de cultura que se pierde con la migración o las transformaciones en los atavíos (Jackson, 1995; Ramos y Delrio, 2005). Estas imágenes se sostienen en otras representaciones propuestas por el canal cuya temporalidad indígena se construye en dos hitos históricos que son la conquista de América (1492) y la Reforma de la Constitución Nacional (1994). De este modo se omite la relación del Estado-Nación argentino con los pueblos indígenas desde su constitución. En efecto se oculta una historia local de genocidio e invisibilización perpetrado por el propio Estado-Nación tal como lo constituyó la denominada Conquista del Desierto (1878). Cabe consignar que, con todo este contenido ha sido el único que incluyó en canales con contenido infantil y de manera animada a los pueblos indígenas como parte de su programación.

Es cuestionable la utilización de estos diacríticos para cosificar y esencializar a estos pueblos, no obstante en ciertas prácticas y simbolizaciones los utilizan. Estos usos pueden ser estratégicos, políticos, rituales o cotidianos. Estos modos de dar cuenta de ciertas marcas identitarias estratégicamente, funcionan como diacríticos a fin de instalar o lograr mayor repercusión de sus demandas en la esfera pública (Cardín, 2013). No obstante dichos usos no los definen *per se* y referenciar su identidad en relación con ellos es restringirla no dando lugar a transformaciones socio históricas y culturales de todo grupo social. Asimismo, estos diacríticos muchas veces ante ciertos sectores sociales los obtura en la obtención plena de derechos poniendo de manifiesto una tensión no resuelta con respecto a la sociedad dominante.

Parte de toda esta complejidad representacional, identitaria y presupuestos estudiados en este eje, inciden a la hora de diseñar políticas indigenistas inclusivas y en tal sentido es menester un análisis crítico de las mismas tal como el a continuación expuesto.

Eje 3. Pueblos indígenas en la LSCA

A fin de marcar un punto de partida analítico y siempre arbitrario con respecto a las políticas indigenistas, se consigna el retorno a la democracia en 1983 y más fuertemente a la década de 1990 como un momento en el que comenzó un proceso de reconocimiento de los pueblos indígenas y en el que colaboró la presión de dirigentes y militantes de organizaciones creadas entre 1970 y 1980, cuyo corolario ha sido la sanción de la Ley Nacional 23.302/85 sobre Política Indígena y Apoyo a las Comunidades Indígenas y la Reforma en 1994 de la Constitución Nacional reconociendo la preexistencia étnica y cultural de estos pueblos (art. 75, inc. 17).



Figura 1. Fuente: Canal Paka Paka. <http://www.pakapaka.gob.ar/videos/128025>



Figura 2. Fuente: Canal Paka Paka. <http://www.pakapaka.gob.ar/videos/128025>

Cabe hacer una distinción conceptual, siguiendo a Lenton (2010), en nuestro país existen políticas indigenistas que son aquellas referidas a los pueblos indígenas en planes, programas, leyes, normativa general e instituciones, entre otros. Por otro, también existe política indígena en tanto política de representación y estrategias de participación y/o autonomización de las organizaciones de militancia y/o colectivos de pertenencia de dichos pueblos (Lenton, 2010). Como se verá, la LSCA es un claro ejemplo en el que se conjuga esta disquisición conceptual.

La LSCA fue sancionada y promulgada el 10 de octubre de 2009, sin embargo fue el resultado de un proceso iniciado muchos años antes y del cual participaron, entre otros actores movimientos sociales que reivindicaban y demandaban la democratización de los medios en el país (Kejval, 2014). Las organizaciones indígenas fueron uno de los actores que asumieron esta demanda como propia, por ello de acuerdo con Lenton (2010) es posible considerar dicha demanda como parte de la política indígena. Ahora bien, en ese proceso⁹ en el cual derivó la instauración de la LSCA interesa destacar la Coalición por una Radiodifusión Democrática –la que en 2004 articuló a universidades, intelectuales, gremios, organismos de derechos humanos, entidades gestoras de derechos, etc.–, y entre ellos, a los pueblos indígenas que ya venían demandado espacios concretos en los canales de comunicación y en sus propios idiomas.

Esta Coalición consensuó un documento denominado “Veintiún puntos básicos por el derecho a la comunicación” algunos de cuyos aportes fueron recuperados en el 2008 cuando el entonces gobierno nacional decide poner como tema de agenda pública el tratamiento de la ley de medios (Kejval, 2014). Para su construcción amplía como interlocutores válidos a organizaciones de distintos pueblos indígenas (OCASTAFE, Asamblea Pueblo Guaraní, Consejo de Cacique Guaraní, Federación Pilagá, Pueblo Kolla de la Puna, InterToba, Consejo de la Nación Tonocote Llutqui, Kereimba Iyambae, Unión de los Pueblos de la Nación Diaguíta, Confederación Mapuche Neuquina, ONPIA, Coordinadora Parlamento Mapuche Río Negro, Mesa de Organización de Pueblos Originarios de Almirante Brown, Malal Pincheira de Mendoza, Comunidad Huarpe Guentota, Organización Territorial Mapuche Tehuelche de Pueblos Originarios Santa Cruz, Organización Ranquel Mapuche de La Pampa, Organización del Pueblo Guaraní) y a diferentes entidades, sectores y personalidades que participaron de los encuentros en los que se debatieron los alcances y contenidos de la ley. Es en este sentido que la LSCA en tanto involucró a los pueblos indígenas se constituyó también como una política indigenista (Lenton, 2010) que se hizo eco de las demandas y reivindicaciones de derechos a la comunicación de la política indígena. La LSCA tuvo como objetivo regular en todo el territorio nacional los servicios de comunicación audiovisual mediante “...el desarrollo de mecanismos destinados a la promoción, desconcentración y fomento de la competencia con fines de abaratamiento, democratización y universalización del aprovechamiento de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación” (art. 1). Si se consideran que los medios de comunicación son una de las principales industrias relacionadas con bienes y servicios simbólicos y de entretenimiento y que es a través de ellos que se configuran imaginarios, valorizaciones de las identidades que conforman nuestro país así como la representación de las alteridades, los medios también generan consensos y disensos de gran llegada al público masivo acerca de las disputas de sentido y de poder que dichas configuraciones implican. Los medios,

de este modo, constituyen “escenarios fundamentales donde se legitiman ideas, sujetos y los asuntos públicos a ser debatidos y atendidos” (Kejval, 2014, p. 93). En esa misma línea retórica Lázaro (2017) plantea que la ley apuntaba no sólo a dismantelar la hegemonía multimediática de pocos actores, de manera de incidir en la desigual concentración de los medios, sino también a favorecer la protección, producción y circulación de contenidos culturales propios como se enfatizaba de la mano del acceso y la generación de contenidos que fomentaran la diversidad cultural del país. Un ejemplo de ello es que la LSCA incorporó, como parte de la programación, que se pueda tener contenido en el idioma original de los pueblos indígenas (art. 9).

Por último, y como parte de dicho proceso de ampliar la pluralidad, la normativa incorpora la creación de un Consejo Federal de Comunicación Audiovisual (art. 16) con 1 integrante de cada jurisdicción del país y del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 3 representantes de los prestadores privados de carácter comercial, 3 de los prestadores sin fines de lucro; 1 de las emisoras de las universidades nacionales; 1 de las universidades nacionales con facultades o carreras de comunicación; 1 de los medios públicos de todos los ámbitos y jurisdicciones; 3 representantes de los sindicatos de trabajadores de los medios, 1 representante de las sociedades gestoras de derechos y 1 representante de los pueblos originarios reconocidos ante el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI). De este modo aunque en menor grado de representatividad se los involucra como parte de una minoría representativa en términos de derechos a la comunicación.

Si se tiene en cuenta el articulado completo de la normativa se pueden resaltar otros aspectos que están contemplados en la LSCA y que responden a criterios de operatividad o ejecución concreta de la ley, los que presentan diversas dificultades (Kejval, 2014). Sin embargo, en vinculación con los objetivos de este eje cabe consignar que la LSCA constituyó una política pública indigenista inclusiva que consideró algunas de las demandas de la política indígena, no obstante dicha inclusión estuvo referenciada primordialmente en la participación en ciertos espacios concretos de la gestión pública, en los debates de los contenidos de la ley y en lo lingüístico.

Reflexiones finales

En este artículo se acotó, a partir de tres ejes de análisis, el abanico de cuestionamientos posibles en una temática que se mantiene vigente en relación con las TIC y los pueblos indígenas. En el primer eje, tal como se ha visto, la dimensión estética se constituye a través de dimensiones de poder en las que frecuentemente las minorías étnicas y puntualmente los pueblos indígenas de nuestro país han sido corridos de la escena analítica. En este sentido, la variable estética es un aspecto a partir del cual se ponen en relieve determinadas desigualdades tanto como se visibilizan ciertos diacríticos identitarios. Estas marcas operan en una doble dimensión, por un lado imprimen y reivindican determinadas pertenencias étnicas desde la que se demandan la efectivización de derechos; y por el otro, esas mismas marcas reafirman determinados prejuicios con respecto a estos grupos arraigados en el sentido común.

En efecto esa invisibilización y denostación para con los pueblos indígenas se remonta, tal como se vio en el segundo eje, en la construcción del Estado Nación de la mano de una idea de una población europea y blanca y se perpetúa en la actualidad a través de producciones vinculadas a los medios de comunicación que raras veces los incluyen en sus contenidos y en la participación de su programación y cuando esto se hace es en clave de exotización y acentuando un modo de vida anclado en la ruralidad y en rituales, no tanto en la vida cotidiana de las grandes urbes.

La LSCA posibilitó, como se mostró en el tercer eje, dar cabida a que los programas radiales o televisivos puedan ser en los idiomas de los propios pueblos indígenas cuanto la participación a través de una instancia, como es el Consejo Federal de Comunicación Audiovisual. Esto último resulta particularmente significativo, dado que la participación de espacios promovidos por el Estado de temas que los implicaran ha sido tanto un dispositivo estatal como una demanda indígena; lo cual ha llevado a que sea considerada en este artículo como una política indigenista y una política indígena (Lenton, 2010) en una esfera en que se entrecruzan la estética, las TIC y los pueblos indígenas. Pero también en relación con estos pueblos ha sido una ley que ha posibilitado en parte considerar la incorporación de una minoría como los pueblos indígenas en ámbitos de gestión pública, lo cual aunque muchas veces suele ser reconocida suele ser bastante distante a la hora de ponerse en práctica (Mihal, 2017). Cabe subrayar que estos distintos aspectos se relacionan con la concreción de derechos, pues como sostiene García Canclini (2009) es necesario inscribir a los medios y a las TIC tanto como parte de los derechos culturales como de los derechos conectivos, e incluir la participación de los distintos grupos sociales en las comunicaciones. Es esto último, en gran medida, lo que ha favorecido que la LSCA continúe siendo una normativa -que aún con sus dificultades en su implementación y contenidos- haya sentado precedentes en tanto posibilitó valorizar a los pueblos indígenas a través de su consideración en el articulado.

Notas

1. Este artículo deviene de una investigación más amplia en el marco de un Proyecto de Investigación Plurianual (PIP N°20150100829, 2015-2017) sobre “Tecnologías de la información y la comunicación y pueblos indígenas: políticas de inclusión digital”, CONICET. Se relaciona asimismo con cuestiones que derivan de la labor docente de ambas autoras en el Doctorado de Diseño de la Facultad de Diseño y Comunicación, UP.
2. Principalmente con la aprobación de la Convención sobre la Promoción y Protección de la Diversidad y Expresiones culturales en la 33ª Conferencia General de la Unesco (París, 2005).
3. Si bien la LSCA tuvo como abordaje primordial a los medios de comunicación, de algún modo incluye a las TIC dado que lo digital y los medios cada vez confluyen más. Puntualmente, la Ley N° 27078/14 Argentina Digital estaba orientada a las TIC. Se ha definido, sin embargo, incorporar el análisis de cierto articulado de la LSCA porque uno de los aspectos a explorar en el estudio en el que se enmarca dicho artículo (PIP N°20150100829),

ha sido el de lineamientos y acciones de carácter inclusivo de los pueblos indígenas, y precisamente la ley los incorpora.

4. Esta temporalidad de mediana duración responde más a una disciplina histórica (Braudel, 1991; Ginsburg, 1976; Lefebvre, 1974)

5. Como han señalado Martínez y Tamagno (2006), detrás de la elección de la presentación de los indígenas en fotografías que los ubican como “objetos” existen relaciones sociales que muestran la violencia. Asimismo valiosos estudios sobre las fotografías del Gran Chaco han sido publicados por Mariana Giordano (2005; 2016 a y b).

6. A modo ilustrativo, se ha analizado a partir del material escolar, la construcción de los pueblos indígenas en la provincia de Formosa como seres que pertenecen “al monte”, en un estado más próximo a la naturaleza indómita y en tanto tal remanentes de un pasado lejano y poco cotidiano a la realidad del ciudadano formoseño (Matarrese, 2013).

7. La narrativa imbuida de ideas del evolucionismo y del determinismo geográfico, estuvo basada en una lógica opositiva entre el desierto verde sobre el cual se asentaba la naturaleza expresada en el monte y los indígenas (caracterizados por el nomadismo y la desnudez) y la territorialidad estatal representada en fortines, ciudades, picadas, caminos, misiones, colonias, ingenios, fuerzas militares y pobladores/ciudadanos que condensaban los beneficios del progreso y la civilización (Matarrese, 2013).

8. Para un análisis más detallado de los datos desagregados por provincias que consigna el Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas (2010) ver: https://www.indec.gov.ar/nivel4_default.asp?id_tema_1=2&id_tema_2=21&id_tema_3=99

9. Se sugiere para una mayor profundidad del proceso previo ver Kejval (2014).

Lista de referencias bibliográficas

- Anderman, J. (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ardèvol, E. (1998). “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LIII, N° 2, p. 217-240.
- Barbero, J. (2009). “Desafíos políticos da diversidade”. *Revista Observatório Itaú Cultural / OIC*, N° 8, abr.-jun., p. 153-159.
- Barth, F. (1969). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Boas, F. (1927). *Primitive Art*. New York: Dover Publications.
- Braudel, F. (1991). *Escritos sobre la Historia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Briones, C. (1998). *La alteridad del Cuarto Mundo. Una deconstrucción Antropológica de la diferencia*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Cardín, L. (2013). “Construcciones en disputa sobre la identidad qom. La escenificación de las diferencias ante la Corte Suprema de Justicia de la Nación”. En: Tola, F., C. Medrano y L. Cardín (comp). *Gran Chaco. Ontologías poder, afectividad*. Buenos Aires: Rumbo Sur. p. 361-384.

- Coote, J. (1992). "Marvels of Everyday Vision": The Anthropology of Aesthetics and the Cattle Keeping Nilotes. En: Coote, J.; Shelton, A. (comps.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press. p. 245-273.
- Coote, J. y Shelton, A. (1992). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano 1. El oficio de la Historia*. México: Editorial Iberoamericana.
- Delrio, W. (2010). "El genocidio indígena y los silencios historiográficos". En: Osvaldo Bayer (coord.) *Historia de la Crueldad Argentina*. p. 67-76. Buenos Aires: RIGPI.
- García Canclini, N. (2009). "Diversidade e direitos na interculturalidade global". *Revista Observatório Itaú Cultural / OIC*, N° 8, abr.-jun., p. 143-152.
- Ginsburg, C. (1976). *El queso y los gusanos. El cosmos de un molinero del siglo XVI*. Turín: Einaudi.
- Giordano, M. (2005). *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Giordano, M. (2016a). "Expediciones, fotografía y coleccionismo. Itinerancias visuales de un 'cultural broker' entre dos siglos." *Revista de Indias*; Madrid.
- Giordano, M. (2016b). "Agencia y visualidad: las imágenes de la Guerra del Paraguay. De Cándido López a los videojuegos". *Folia Histórica del Nordeste*; Resistencia; vol. 25, p. 119-132
- Gordillo, G. y S. Hirsch (2010). "Presentación" En: Gordillo y Hirsch (comp.) *Movilizaciones indígenas e identidades en disputa en la Argentina*. p. 9-14. Buenos Aires: Crujía.
- Gow, P. (1996). "Aesthetics is a cross-cultural category". En: Ingold, T. (ed.), *Key debates in anthropology*. p. 249-293. London: Routledge.
- Guerreiro, G. (2016). "Percepções do Atlântico – antropologia estética, produção de conhecimento e antirracismo". *Revista Observatório Itaú Cultural / OIC*, N° 21, nov. 2016-mayo 2017, p. 112-127.
- Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC) (2010) Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010. https://www.indec.gov.ar/nivel4_default.asp?id_tema_1=2&id_tema_2=41&id_tema_3=135
- lñigo Carreras, N. (1983). *La colonización del Chaco*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- lñigo Carreras, N. (1984). *Campañas Militares y Clase obrera: Chaco, 1870-1930*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Jackson, J. (1995). Culture, Genuine and Spurious: the Politics of Indianness in the Vaupés, Colombia. *American Ethnologist* 22(1): 3-27.
- Kejval, L. (2014). "Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual: la institucionalización de la demanda por democratizar las comunicaciones". En Margulis, M. Urresti, M., Lewin, H. (comp.) *Intervenir en la cultura*. Más allá de las políticas culturales, p. 887-105. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- Lazzaro, L. (2017). "Un paisaje cultural amenazado por la uniformidad". En: Piñón, F. (comp.) *Indicadores Culturales 2015*, p. 218-225. Sáenz Peña: UNTREF.
- Lefebvre, H. (1974). "La producción del espacio". *Revista de Sociología*, No. 3, p. 219-228.
- Lenton, D. (2010). "Políticas del Estado indigenista y políticas de representación indígena: propuesta de análisis en torno al caso neuquino en tiempos de desarrollismo" *Socieda-*

- des de Paisajes áridos y semi-áridos*. Revista Científica del Laboratorio de Arqueología y Etnohistoria de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto, II (2), 85-107. Río Cuarto.
- Lévi-Strauss, C. (1968 [1958]). *Antropología Estructural*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Lévi-Strauss, C. (1969). *Entrevistas con Georges Charbonnier: arte, lenguaje y etnología*. México: Siglo XXI.
- Lévi-Strauss, C. (1992 [1955]). *Tristes Trópicos*. Paidós: Barcelona.
- Martínez, A. y Tamagno, L. (2006). "La naturalización de la violencia. Un análisis de fotografías antropométricas de principios del siglo XX". *Cuadernos de Antropología Social*, N° 24, dic., p. 93-112.
- Matarrese, M. (2013). Las tramas ficcionales del proyecto de Nación en la construcción del "ser formoseño". *Revista Question. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, Vol1, Nro 40, (octubre- diciembre 2013). p. 334-346. <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1964/1725>.
- Mihal, I. (2017). "Agenda en cultura: El I Congreso Argentino de Cultura". En Calabre, L., et. al. (org.) *Anais do VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais*, 23 a 26 de maio, p. 80-89. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Maquet, J. (1999). *La experiencia estética*. Madrid: Celeste.
- Morphy, H. (1991). *Ancestral connections: Art and an aboriginal system of knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morphy, H. (1992). "From Dull to Brilliant: the Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu". En: Coote, J. y A. Shelton (comps.) *Anthropology, Art, and Aesthetics*. p. 181-208. Oxford: Oxford University Press.
- Navarro Smith, A. (2012). "Representación y antropología visual: videos y construcción de significados sobre lo cucapá". *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 20, diciembre, p. 79-105.
- Ramos A. y Delrio, W. (2005). "Trayectorias de oposición. Los mapuches y tehuelches frente a la hegemonía en Chubut". En: C. Briones (editora) *Cartografías argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia. p. 79-119.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Sharman, R. (1997). "The Anthropology of Aesthetics: A cross-cultural approach". *Journal of the anthropological society of Oxford* XXVIII (2): 177-192.
- Trinchero, H. (2000). *Los dominios del demonio: Civilización y Barbarie en las fronteras de la Nación. El Chaco Central*. Buenos Aires. EUDEBA.
- Wright, P. (1997). "El desierto del Chaco: geografías de la alteridad y el estado". En: Teruel, A.; Jerez, O. (Comps.) *Pasado y Presente en el mundo postergado: Estudios de antropología, historia y arqueología del Chaco y Pedemonte Surandino*. p. 35-56. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.

Résumé : Les questions concernant les peuples indigènes sont jusqu'à présent restées des préoccupations anthropologiques. L'article traite précisément, dans une perspective an-

thropologique, de la relation entre les peuples indigènes et les technologies de l'information et de la communication (TIC). À partir de l'analyse des politiques indigénistes dans le domaine des TIC et en particulier la loi sur les services de communication audiovisuelle de l'Argentine (loi n° 26.522 / 09), on examinera à quels symboles et représentations sont associés les peuples indigènes qui soutiennent ces politiques.

Mots clés : Diversité culturelle - Peuples indiens - Technologies de l'information et de la communication - Loi des Services de Communication Audiovisuelle.

Abstract: Problems concerning indigenous peoples haven't ceased to constitute anthropological concern topics till now. This article analyze, from this perspective, the relationship between indigenous peoples and information and communication technologies (ICT). To do this, from the analysis of indigenist policies in the field of ICT and particularly the Law N° 26.522/09, Law of Audiovisual Communication Services of Argentina (LSCA), this study will research which are the underlying symbolizations and representations with respect to the indigenous peoples and that permeate these policies.

Keywords: Cultural diversity - Indigenous peoples - Information and communication technologies - Audiovisual Communication Services Law.

Resumo: Os problemas relativos aos povos indígenas não deixaram de constituir temas de preocupação antropológica até o presente. O artigo trata, daquela perspectiva, precisamente com a relação entre os povos indígenas e as tecnologias da informação e da comunicação (TIC). Para fazer isso, a partir da análise das políticas indigenistas no campo das TIC e particularmente da Lei n° 26.522 / 09, Lei de Serviços de Comunicação Audiovisual da Argentina (LSCA), serão investigadas quais são as simbolizações e representações subjacentes em relação a os povos indígenas que permeiam essas políticas.

Palavras chave: Diversidade cultural - Povos indígenas - Tecnologias de informação e comunicação - Lei dos Serviços de Comunicação Audiovisual.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

De esta suerte se gobierna la mayor parte. La jefatura indígena examinada desde la intencionalidad performativa de la escritura etnológica de la Compañía de Jesús

Carlos D. Paz *

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar la forma de organización social del liderazgo indígena caracterizado por la Antropología política como jefatura; como excusa metodológica he de referir a aquellas que se conformaron en el Chaco del siglo XVIII. Espacio dónde el accionar reduccional de la Compañía de Jesús se basó en acciones performativas que hacen posible considerar a las jefaturas como un diseño social *fixiste* que parte de una comunicación que plantea formas remozadas de interacción entre los nativos. La exégesis apunta a desentrañar la intencionalidad de la tipología construida por la Compañía de Jesús como un aspecto temporal de una forma particular de gobierno de las voluntades; intencionalidad que ha de ser repensada desde aquellos diacríticos seleccionados por los ignacianos como indicadores de posiciones de prestigio y autoridad posibles de transformarse en formas sectorizadas de poder. Valores que luego serían transferidos a la sociedad en su totalidad a los fines de consumir un nuevo tipo de orden social. Esta propuesta en sí misma, desde un examen de larga duración, cuestiona la jefatura como forma natural extendida de gobierno nativo.

Palabras clave: Jefatura - Escritura etnológica - Compañía de Jesús - Performance - Siglo XVIII.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en las páginas 210-211]

(*) Doctor en Historia (2009) por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires –UNCPBA–. Además, posee una estancia Pósdoc en Sociología en la Universidad de Federal da Grande Dourados –UFGD-MS / Brasil (2014)–. Sus investigaciones en curso abordan las transformaciones cosmopolíticas de los grupos chaqueños, durante el siglo XVIII, en un análisis comparativo con sus pares pampeanos; analizando para ello las etnografías culturales, devenidas en fuentes modulares, escritas por distintos miembros de la Compañía de Jesús. Junto con ello se trabaja en un proyecto que indaga en la construcción y circulación global de una idea de barbarie impulsada, en el marco de los debates sobre la constitución de un saber natural por la Compañía de Jesús.

Introducción

Una disciplina confinada al teatro de sus propias operaciones no tiene adonde ir (Ingold, 2017, p. 144).

Lo simbólico ha sido destruido y habría que reconstruirlo en lugar de ceder a las ilusiones vertiginosas y enloquecedoras de una comunicación sin fin, sin término y sin objeto (Augé, 2014, p. 43).

Cacique. Denominación por medio de la cual la escritura etnológica de la Compañía de Jesús acuñada para América, desde finales del siglo XVI, hace referencia a un sujeto que coordina las voluntades de un grupo de personas que deciden, previo acuerdo entre aquel que se presenta como fideicomisario de los indígenas y un sacerdote, asentarse en un lugar determinado. Espacio que se conformará, con el paso del tiempo y de la resignificación de ciertas pautas sociales, en una misión. Esta es la forma de identificación de un rol social que tuvo como objetivo –al menos desde el lugar asignado por la práctica y el discurso jesuítico así como lo hicieron otros agentes coloniales–, ordenar formas y criterios de organización política de un grupo nativo que apareció individualizado con límites pretendidamente claros, por medio de un etnónimo; es decir, el modo de nominación de “una” autoridad nativa que se hizo extensiva a todos los grupos amerindios y es fácilmente identificable en la totalidad de Crónicas, Cartas Annuas o Historias Oficiales redactadas por aquellos ignacianos que, con distintas posiciones dentro de la Orden, cumplieron la función de amanuenses del pasado nativo.

En todos aquellos documentos, así como en los que permanecen inéditos en los distintos acervos documentales, se hace mención a uno o varios caciques cumpliendo funciones de contralor de distintas pautas sociales comunales, ya sean éstas aquellas que podríamos denominar como políticas o bien pertenecientes al ámbito de lo mágico-religioso o sagrado¹. Un modo de organización de las relaciones sociales que, como propuso tempranamente Joseph de Acosta, s. j. y funciona aquí como título primero del presente artículo (Acosta, 1979, p. 293), era la suerte por la que se gobernaba así mismo la mayor parte de los indígenas. Una expresión de la política nativa, con sus gradientes, que luego sería ampliamente replicada por los modelos antropológicos, de matriz neo-evolucionista, encargados de brindar explicaciones sobre la conformación de posiciones de prestigio, poder y riqueza entre los nativos (Boccaro, 2010). Figuración del poder político que incluso replica la propuesta de Acosta s. j. sobre cómo las diferentes maneras de organización coinciden con determinados espacios geográficos.

Los caciques que fueron identificados por la antropología política como *chief* así también como *leaders* –dependiendo el grado de agregación de voluntades políticas que representaban y movilizaban en la narrativa histórica ignaciana–, cumplieron la función argumental de ejemplificar los avances y retrocesos de la política de conquista y colonización en América. La mayor presencia de caciques –o capitanejos como además suelen aparecer nominados aquellos que poseen cuotas menores de prestigio y riqueza frente a hombres encumbrados en la escala social–, indica un proceso de negociación colonial que debía de

reconocer variadas expresiones de voluntades políticas. Al momento en que la documentación colonial expresa la concurrencia de caciques mayores, que controlaban unidades parentales extensas, con sus correspondientes territorialidades, el proceso histórico en el que se encontraban inmersos los nativos parece señalar la presencia de una posición de poder, prestigio y riqueza que se sobrepone por sobre las demás voluntades políticas; incluso por sobre líderes de menor convocatoria y legitimidad en el liderazgo. De este modo aquello que las narrativas coloniales manifiestan son los resultados múltiples de una política ensayada por los dispositivos de poder coloniales en su expansión sobre los territorios y espacios que se encontraban bajo el control indígena que apuntaban a la eliminación o control de variadas figuras de prestigio y autoridad con las cuáles pactar.

En buena medida la política reduccional jesuítica alentó la concentración de poder por parte de aquellos sujetos que se presentaban a sí mismos como capaces de controlar ánimos ajenos. Un proceso de concentración de poder que, claro está, no siempre alcanzó los resultados esperados dando lugar a cuestionamientos múltiples así como a escaladas de conflictos armados complejos de ser controlados por la lógica colonial que los alentó; sobre todo por los sentidos que dichos conflictos movilizaban². De este modo, la reducción puede ser concebida, además de como ya ha sido formulada en variadas ocasiones, como un tiempo que daba forma y justificaba una forma de ordenamiento novedoso de relaciones sociales y perspectivas de relación política en donde el conflicto no se encontraba ausente. Esto, sin olvidar que al mismo tiempo que estas crisis se incrementaban, la reducción se presentaba como la estrategia normativa capaz de transformar aquel tiempo³. Por lo tanto cuando en la documentación con que trabaja el historiador se hace presente una referencia a un determinado cacique, o la presencia de varios de ellos, la reflexión primera que debe de movilizar el análisis es la intencionalidad del documento; es decir, la clarificación sobre por quién y para qué fue escrito, el planteamiento sobre qué proceso ocluyó aquella figura de autoridad, o poder según el caso, y la delimitación de esferas de acción de este personaje pero siempre en relación con una estructura de poder colonial. En buena medida, el cacique del siglo XVIII, es una expresión de una relación social construida bajo el amparo de la lógica colonial.

Como ya señalamos de modo sumario en párrafos precedentes, fue la Compañía de Jesús la que en su documentación señaló la presencia de un determinado sujeto que exhibía condiciones que lo sindicaban como cabeza de un proceso de negociación en dónde ya se encuentra presente una primera reducción que se expresa mediante la conformidad de algunos grupos familiares para, por medio de alianzas extendidas, aceptar un personaje que se ubique por encima de las cabezas de linaje y que dirija, o movilice, las operaciones que tienden al asentamiento en lugares escogidos y aceptados para establecer la nueva reducción.

La documentación al respecto es clara al indicar cómo tuvo lugar aquel proceso. Uno de los más respetados misioneros de aquel entonces afirmaba: “Va el Misionero cargado de Abalorios. Regala a los Caciques y algo á los Vasallos, con q les gana la voluntad. Conquista esta les persuade q se junten mhos Pueblecitos en uno grande p^a enseñarles la Ley de Dios” (Cardiel, 1747, s/p). Por ello, ante la pregunta sobre qué es un cacique en el siglo XVIII entre y para los chaquenses se debe de anteponer la siguiente formulación. ¿Cómo aquella persona es ubicada en el rol social por medio del cual se lo describe? ¿Quién lo colocó allí y para qué? Así como, ¿su presencia en aquel espacio no generó dentro de su comunidad

algún tipo de cuestionamiento sobre el protagonismo que habría de asumir? Este último aspecto es quizás el que mayor atención requiere dado que esclarecer ese punto implica repositionar a la política comunal nativa en un lugar central para su análisis.

Las descripciones que hacen referencia a la gestación de las misiones ponen énfasis en cómo para los distintos grupos indígenas, la reducción se presentaba como una alternativa a un proceso de conflictividad social que afectaba la reproducción material e inmaterial de aquella sociedad. Los relatos de aquellas instancias de negociación dan cuenta en qué medida el corrimiento de las fronteras, por medio del crecimiento y expansión del complejo ingenio/hacienda –y en menor volumen de las ciudades que circundaban el espacio chaqueño–, habían comenzado a restringir lenta, progresiva y gradualmente los espacios aprovechables por los nativos para la consecución de sus actividades económicas (Santamaría, 2007 y Vitar, 1997). Junto con eso se hace referencia a la presencia de acciones armadas entre nativos, definidos genéricamente como guerras, que coadyuvaban a que la Compañía de Jesús se expusiera como un dispositivo de poder capaz de pacificar, de modo no violento, las fronteras hispano-criollas con el Chaco. Acontecimientos que aparecen narrados por medio de una escritura institucionalizada que se construía obedeciendo a reglas precisas sobre qué y cómo escribir⁴.

La escritura institucionalizada de los ignacianos, caracterizada como una escritura para mostrar (Morales, 2005), y por lo tanto también pensada para encubrir algunos aspectos de la conversión, es un tipo particular de relato que no sólo expone aquellos rasgos de las poblaciones nativas que sirven para justificar la acción misional reduccional sino que además, dicha selección de diacríticos, tenía como finalidad la construcción de un tipo ideal de indígena. Una tipología que no sólo brindaba un marco de referencia que hiciera inteligibles a los indígenas, y a la realidad americana, desde los Colegios, Universidades y centros intelectuales europeos sino que a la vez configurara un tipo de misionero que podía lanzarse a las inmensidades del Chaco –o de la latitud que pidiera en su *Indipetae* (Maldavsky, 2012)–, munido de un conocer *ex ante* que justificaba e impulsaba sus acciones. Un jesuita que fuera capaz de identificar síntomas y problemas para el ejercicio del gobierno de la misión, sobre todo en el trato con los caciques (Acosta, 1999). Labor de reproducción de taxonomías sobre los otros que al mismo tiempo que proponía controlar las formas de reacción particulares de cada grupo humano, pretendía dotar a la Compañía de Jesús de una unidad conceptual que expuso, por medio de sus escritos laudatorios como las Historias Generales, más de sí misma que de los nativos de modo particular.

Esta construcción argumental basada en una vigilancia y permanente revisión de la escritura producida por sus miembros como forma de contralor de la comunicación que se brindaba de la labor evangélica, política, científica y doctrinal para sí, fue la que redujo las particularidades de los sujetos que detentaban cuotas de prestigio y autoridad para convertirlos en caciques que, en algunas ocasiones, ejercían poder entre los suyos.

Claro que esta proposición no elude un proceso de complejización propio de las comunidades nativas en el ordenamiento de sus diferencias políticas, las cuales generaron la aparición de posiciones de rango en donde un individuo articulaba, de modo coordinado con otros, voluntades de terceros. Lo cual equivale a proponer que el cacique ocupaba su posición como tal, dado que contaba con la anuencia de aquellos a los que representaba, porque podía controlar disensos que se manifestaban en acciones colectivas contra él, o

bien por adquirir relevancia por las disputas con otro nativo que pretendía arrogarse para sí, y su grupo parental, las posibilidades y beneficios que resultaban de la concentración de porciones de autoridad y prestigio sobre los demás.

Una de las crónicas sobre el Chaco, quizás la más conocida y referida en innumerables investigaciones, da cuenta que,

Aman tanto la libertad como la vagancia; y no permiten someterse al cacique con ningún juramento de fidelidad. Algunos emigran con su familia a otras tierras sin pedir la venia del cacique ni sentirse obligados (...). Si alguna vez el cacique decide realizar una expedición guerrera a otras tribus, debe llamar a una asamblea pública (Dobrizhoffer, 1968, t. II, p. 109).

La concentración de cuotas de poder por parte de distintos sujetos se manifiesta en las descripciones etnográficas jesuíticas, en aquellas ocasiones que los enfrentamientos entre indígenas cobraban la forma de guerras que ponían en jaque no sólo la paz de las fronteras sino que hacían peligrar las labores reduccionales emprendidas en distintas latitudes. Conflictos armados que fueron justificados como el resultado tanto de una voluntad comunal de resistir la concentración de poder y autoridad por parte de un determinado sujeto que hiciera de sí mismo un *primus inter pares* (Clastres, 1977; 2008), así como por una natural indolencia e inconstancia de los salvajes (Dobrizhoffer, 1968; Viveiros de Castro, 2011).

Si la reducción se presenta como el eje y escenario de aquella narración que justifica un rol social, la descripción de un conflicto en particular, cualquier haya sido su dimensión, exhibe al cacique con distintos grados de afinidad con un misionero particular al mismo tiempo que se define un grupo de enemigos tanto de un *leader*, así como del jesuita que narra las acciones. Por tanto, las crónicas jesuíticas son fuentes documentales capaces de brindar una profusa densidad de registro de información como una amplia gama de matices sobre lo que se informa haciendo posible la indagación y respuestas sobre la jefatura como una instancia de disputa política, religiosa y teológica en un momento particular de la dinámica social entre distintos grupos sociales.

Formas de liderazgo nativo y comunicación jesuítica de la estratificación política

La expansión de la Compañía de Jesús por el espacio chaqueño coincide con el crecimiento notable de los núcleos poblacionales así como de los establecimientos productivos coloniales a mediados del siglo XVII. Momento desde el cual comienza a intensificarse el cerco colonial restringiendo la movilidad estacional de los grupos nativos. Desde ese momento en adelante es cuando comienza a observarse, en la documentación jesuítica, una merma en los etnónimos con los cuáles se designaba a los nativos dando paso así a un conjunto más reducido de naciones indias que, por lo general, se hacen coincidir con un espacio más o menos acotado y que presentan al menos una cabeza visible posible de ser identificada como cacique de tal o cual grupo (Giudicelli, 2011; Lozano, 1733). Melià afirma que “la Colonia intenta traducirse en las palabras del otro a pesar que no siempre consiga

hablar la lengua del otro (...). La resemantización es un juego peligroso que llega a imponer su nuevo sentido con el uso cotidiano y constante” (Melià, 2013, p. 89 –trad. propia–). De este modo, el esfuerzo taxonómico jesuítico no sólo construyó nuevas etnicidades si no que identificó y encaramó sujetos particulares por sobre el resto de su comunidad de iguales. La nueva pregunta entonces es ¿qué significó esto para los chaquenses?

Las crónicas jesuíticas publicadas, y en su gran mayoría aquella documentación que aún permanece inédita, ponen el énfasis en los ánimos inestables de los nativos para así dar mayor crédito a las labores reduccionales. Las mismas se exponían como mecanismo de justificación de su accionar, a través de políticas tendientes a contener el conflicto intra e inter étnico del que participaban los indígenas; además de funcionar como un mecanismo para la captación de nuevas voluntades en los centros de formación que la Orden administraba. Para el caso del Chaco, así como para casi la totalidad de la realidad etnológica con la cual los ignacianos trabajaron, se exponen dos formas de liderazgo enfrentadas; un líder que se opone a las distintas tareas y acciones del misionero y un *alter ego* que brinda su apoyo al jesuita. A pesar que estos modos retóricos reflejan en buena medida, el proceso de complejización y centralización política del que dan cuenta, para mencionar un caso, la trama argumental jesuítica de los escritos producidos por las Comandancias de Frontera desdibuja un sinnúmero de prácticas que quedan fuera de la órbita de control de aquellos personajes a los que se refiere. Un claro ejemplo es aquello que sucedía en la porción de la sociedad que detentaba una posición de privilegio en función de su conocimiento de la comunicación espiritual. Los líderes y personajes religiosos, o bien aquellos que expresaban formas de religiosidad y que congregaban algunas voluntades, fueron escasamente representados y al momento de ser citados sólo se incluyeron como un factor retardatario de la conversión, dado que se aducía que los mismos empujaban a los conversos, y posibles nuevos cristianos, a sus viejas formas irracionales de proceder y contrarias a la *civitas* cristiana. De esta manera se observa cómo es que la construcción de un tipo de relato condiciona buena parte de los abordajes que se han realizado –y se llevan a cabo–, de aquellas sociedades excluyendo una arista de la política.

La política nativa que se exhibe, entonces, tal como se la estudia mayoritariamente, no es más que el “lugar (o lugares) de olvido, a pesar de los efectos múltiples que el olvido, a partir de un conjunto heterogéneo de narrativas e imágenes, viene a producir” (Pacheco de Oliveira, 2016, p. 77 –trad. propia–). Este olvido, selectivo por cierto, es el que generó aquellas jefaturas que hemos de llamar tipo-lógicas, definiéndolas como formas de organización social del mundo nativo colonial que fueron el resultado de una descripción maniquea, realizada por un sacerdote empeñado en reproducir una *forma mentis*, que se materializó en la escritura para mostrar y que cercena de la realidad política que describe el rol, influencia e incidencia de un discurso religioso que por momentos disputaba porciones de legitimidad en el transcurso de toma de decisiones de quienes sí aparecían representados por el cuerpo documental.

Con lo dicho, no estamos proponiendo que el sector especializado en la comunicación cosmopolítica condicionara todas las acciones a emprender, por parte de una fracción que podría denominarse civil o laica –traducción de sentido, que por cierto atenta contra la vitalidad misma de la política nativa y su abordaje⁵–, sino que simplemente es necesario reflexionar sobre cómo los actos emprendidos por unos pudieron encontrarse sujetos a

críticas por una porción de la sociedad que sí habría tenido incidencia sobre la población. Esta jefatura tipo-lógica es entonces, el resultado de esa omisión deliberada y como tal, o bien observando *a priori* las limitaciones que presenta, un registro incompleto del proceso de administración de las voluntades de aquellos que residían en la reducción. Para ahondar en la propuesta analítica sobre el cacicazgo, y el lugar de sentido que dicha categorización proponía, así como para reforzar la crítica a los aspectos comunicativos del cuerpo documental redactado por la Compañía de Jesús, es necesario apelar a la etnografía para conocer sobre qué cosas hablaban los indígenas y cómo es que lo realizaban.

En un artículo por demás sugerente Hélène Clastres (2016) reflexiona sobre qué hablaban los indígenas y es en este aspecto donde recalca en la figura del cacique para cuestionar cómo fue que surgió su palabra, así como los efectos que tuvo la misma sobre sus seguidores. Como antesala del examen de las aseveraciones de Clastres se impone recordar que la narrativa jesuítica justificaba el rol del cacique no sólo por los méritos logrados durante las guerras sino que además, dicha distinción social era el resultado del manejo de la oratoria; incluso haciendo referencia a una forma diferenciada en el habla que indicaba el rango social de quién hablaba en las ‘asambleas’ de guerreros que se describieron para el Chaco. Dobrizhoffer (1968) coincidía con Acosta (1979) sobre los modos de ponderar las prácticas de integración política que condujeron a la conformación de una distinción social. Ambos sostenían que “apenas conocen cabeza, sino todos de común mandan, y gobiernan, donde todo es antojo, y violencia y sinrazón y desorden, y el que más puede, ese prevalece y manda” (Acosta 1979, p. 294) y, “entre los abipones el honor de ser cacique es un derecho hereditario de la sangre, pero que se obtiene por la propia virtud y por el sufragio del pueblo” (Dobrizhoffer, 1968, t, II, p. 112). Incluso cuando alguien era adscrito al denominado cuerpo de guerreros, Dobrizhoffer sostiene que aquella distinción poseía correlato en un habla diferenciada de aquella del común (1968, t. 2, p. 455).

Retomando a Hélène Clastres, ésta afirma que el jefe indígena en su discurso hacia los suyos y en un grado ordinario de problemas, no decía nada que aquellos no conozcan (Clastres, 2016, p. 367). Lo cual tiene un profundo sentido si es que se analiza la lógica de los *lenguas*, aquellos traductores nativos, que exponían en lengua vernácula los dichos y pareceres que los líderes verbalizaban en las reuniones que se tenían con distintas autoridades coloniales, si es que las cabezas de linaje estaban familiarizados con la lengua castellana. Aspecto que sí puede constatarse incluso en el manejo de la escritura como dimensión de comunicación formal con las autoridades coloniales (Paz, 2007). Un segundo aspecto notable que marca Clastres es que el jefe brindaba

Un discurso solitario que quizás, no tiene nada que comunicar, que no es un discurso de poder (y, en ese sentido, es vacío) pero sí es un habla *plena*, en la medida en que se dedica a afirmar aquello mismo que constituye el ser mismo de la sociedad (Clastres, 2016, p. 368 –trad. propia, énfasis en el original–).

Aquí sí cabe una pregunta que necesita al menos colocarse para intentar describir más plenamente aquellas jefaturas del Chaco del siglo XVIII y las formas y medios por los cuáles el poder se comunicaba. El interrogante conlleva a responder, ¿qué define las sociedades nativas, sean abipones o del grupo étnico que fueran, en el siglo XVIII?

Es bien conocido que la guerra ocupó un lugar preponderante durante buena parte del siglo XVIII y que la misma fue ampliamente registrada por los jesuitas incluso hasta el momento de su expulsión (1767). Luego que los ignacianos abandonaron el espacio americano los conflictos de los indígenas, tanto con otros grupos nativos o con tropas coloniales, continuaron pero no con el tono que la guerra originalmente descripta supone. Si bien se registran acciones violentas, de orígenes diversos entre los que se cuentan mayoritariamente a los robos de ganados así como a la consumación de venganzas personales, la guerra como tal disminuyó su intensidad sobre fines del siglo XVIII. Un momento histórico en dónde la Colonia incorporaba algunos grupos nativos como mano de obra para ingenios y obrajes que eran conchabados gracias al rol de articulador comercial de algunos líderes (Santamaría, 2007) así como, en el seno de las unidades nativas, algunas posiciones de prestigio se habían transformado en hereditarias y, dónde los disidentes a aquella concentración de poder podían ocupar algunos espacios trascendiendo el límite medioambiental con el que Carneiro (1981) justifica parte del surgimiento de una autoridad centralizada. Algunos grupos reacios a esta acumulación de poder continuaron con sus formas de organización social basadas en una red de parentesco extenso que si bien los estructuraba, no los condicionaba a sujetarse a posiciones de poder sustentadas en la heredabilidad del cargo. Algunos de estos contingentes de hombres armados fueron requeridos, a comienzos del siglo XIX, como tropas auxiliares de las incipientes disputas provinciales. Entonces, ¿cuál fue la novedad del cacicazgo? Para ahondar en esta cuestión, nuevamente, hemos de recurrir a afirmaciones que permiten realizar una mejor crítica documental.

Bartomeu Melià, distinguido antropólogo y jesuita de formación, sostiene que para el caso de los guaraní no hay mitos y sí, primeras palabras que enuncian la humanidad de aquellos que la portan y las reproducen (Melià, 2013). Esta mención es relevante en cuanto hace referencia a la importancia de la palabra en las sociedades amerindias. Es menester entonces recordar lo siguiente:

Es verdad, que tienen todos sus casiques, y ordinariamente es el mas valiente, ó el mayor hablador de cada Nacion; pero sacando el caso de hacer guerra á sus vecinos ó á los Españoles, es un titulo disminuido de toda autoridad para mandar, y mucho mas disminuido de renta (Reseña del Chaco y de sus Misiones, 1768, s/p).

Entre los abipones no había un jefe que gobernara a todo el pueblo, con poder absoluto [ya que ellos] se dividían en tribus, cada una presidida por un jefe que los españoles llamaban capitán...” [o cacique y] “...los abipones Nclareyrat o cabeza [...] Con este vocablo querían expresar no sólo una cierta potestad y dignidad eminentísima, sino también una suerte de nobleza (Dobrizhoffer 1968: II, pp. 105, 109-110).

Si se acepta como válida la propuesta sobre que “el nombre de cacique tiene gran resonancia entre los abipones, pero a menudo significa más que honores y ganancias” (Dobrizhoffer 1968: II, p. 112), y que el vocabulario nominativo mudaba a modo de indicador de un nuevo *status* social; entonces sí, la palabra cacique señala un nuevo entorno para quién la detenta, transformándose en una primera palabra.

No es importante aquí discutir el innegable valor de los mitos nativos para explicar algunas de las ideas que regían su existencia y que justifican no sólo el lugar que ocupaban en la sociedad envolvente actual (Kopenawa y Albert 2015), sino que aquí lo que se presenta de modo relevante es el valor social de aquellas primeras palabras. Desde su conformación performativa por parte de los jesuitas, en tanto construcción escritural de un drama social y estético (Schechner 2000), el cacicazgo y el cacique pueden comenzar a considerarse como una de aquellas primeras palabras que hicieron mención a una forma de ser o un tiempo de gestación de cambios tal como aquella forma “noble” del habla que portaban los abipones reconocidos por el valor de sus actos. En este rumbo tanto las afirmaciones de Hélène Clastres (2016) como las de Melià (2013) cobran mayor importancia y tendrían relevancia para explicar la transformación social reciente en el espacio del Chaco; espacio en el que es necesario incluir a lo guarani dado que los procesos sociales en dónde la Compañía de Jesús tuvo incidencia resonaron en el Chaco con especial énfasis luego del Tratado de Límites (1750), siendo los caciques de los pueblos quienes tuvieron un lugar central en todo lo acontecido.

Llegado este punto es necesario recapitular algunas cuestiones. La crónica jesuítica pone énfasis en los signos relevantes de las relaciones que se construyeron con los caciques para alcanzar el éxito reduccional. Para lograr esa eficacia, la misión dependía, según el modo en que las obras jesuíticas expusieron, de uno o varios personajes de la política nativa que por medio de su rol de fideicomisarios, pudieran garantizar una paz social interna que era incluso más importante que el número de bautismos que se pudieran conseguir. Dobrizhoffer afirma no conocer el número de bautismos realizados en las reducciones de abipones, lo cual hace posible relativizar aquella propuesta que sostiene que la conquista reduccional podría medirse por el número de almas ganadas para la cristiandad (1968, t. III, p. 380).

Las relaciones económicas, sociales, políticas y cosmopolíticas que determinado cacique pudiera componer con un sacerdote le brindaban, sin lugar a dudas, ganancias materiales e inmateriales que se traducían en prestigio y riqueza, posible de ser redistribuida, además de poder acceder a los mercados coloniales por interpósita persona del jesuita. Aunque claro, esta posición social diferenciada del resto de aquellos considerados como iguales —es decir, de quienes disponían de la capacidad de movilizar bajo su mando grupos familiares extensos y de allegados—, generaba disputas por el control no sólo de las personas sino también de los espacios desde dónde era posible acumular capital social y económico. Estos embates de unos contra otros, de larga data por cierto y que antecedían al tiempo de la reducción, desencadenaron un círculo de venganzas personales que se dirimían por medio de concentración y movilización de fuerzas -parientes desde la lógica indígena-, los cuales fueron calificados como guerras por los jesuitas.

Estas guerras, causa primera del proceso de reducción según la lógica jesuítica, fueron los que llevaron a que algunos indígenas, cansados del daño causado por las mismas, pidieran misión y en aquella instancia comenzaron a ser nombrados como caciques. Lo que sucedió luego de la concreción de algunos de estos pedidos fue que dichos conflictos se incrementaron, ya fuera por la codicia por sobre los bienes acumulados o porque algunos de los que se perfilaron como caciques fueron acusados por un determinado sector de la política nativa como usurpadores de una diferenciación social que no les correspondía —allí la

vía del humor (Clastres, 2008) o de los insultos (Paz, 2012) es una forma necesaria de ser retomada para ponderar con mayor intensidad aquellos reclamos y conocer más la lógica de concentración de poder entre los nativos y las formas comunicacionales de disputarlo. Por lo tanto, lo que se encontraba bajo querrela era el cacicazgo como tal y aquí es desde donde se puede reflexionar con mayor intensidad cómo las primeras palabras fueron a dar sentido a determinados discursos colocando al cacique en un sitio diferenciado del resto de la sociedad y siendo obligado, por la fuerza misma de aquellas palabras, a cumplir un rol novedoso para sí y para su comunidad.

Una sociedad sin caciques, la propuesta de la sociedad contra el Estado: Conclusiones

La propuesta que realizó Clastres (2001) de una sociedad de iguales que resiste la concentración de poder anulando la figura del cacique mediante la muerte del mismo por medio de la guerra, y como mecanismo de regulación social, posee una cuota de romanticismo que ha sido ampliamente criticada en su tiempo (Amselle, 1979). A pesar de la potencialidad heurística de la misma –con todos los aspectos criticables que la misma presenta y han sido ya expuestos (Santos, 1999)– y de los avances que ha alcanzado la antropología política con el giro ontológico, así como con estudios pormenorizados de las transformaciones a nivel político e ideológico-simbólico (Felippe, 2016; Paz, 2016) de distintos grupos en particular, dicha proposición de una sociedad contra el estado no ha sido retomada en lo que se constituyó como uno de sus puntos centrales que refiere a la importancia prescindible del cacique.

El cacique, dentro de la propuesta de Clastres (2001), es relevante en tanto factor que permite cohesionar los intereses de la mayoría. Se lo necesita como muestra tangible del designio social mayoritario de resistir a la individualización del poder que debe de residir en la mayoría del grupo. La reducción se presenta entonces como la antítesis de este dictamen social. De aquí en más, el cacique posee una excusa externa a la comunidad para garantizar su lugar social por medio del ejercicio del poder sobre los cuerpos ajenos. La nominalidad que inaugura el proceso reduccional es un indicador de aquella diferenciación/distinción social y, como se conoce el caso guaraní, el poder de la escritura –y la materialidad que la misma introduce así como los cambios que genera dentro de las lenguas nativas–, genera transformaciones sociales y “reacciones escriturarias” (Neumann, 2015), que indican cómo la sociedad fue cambiando a un ritmo novedoso. Algunos caciques del Chaco dejaron constancia escrita de su lugar social indicando que son el resultado de una decisión comunal, incluso admitiendo que dicho lugar se había conquistado mediante la eliminación física de aquellos que se presentaron como contrarios a su designio de concentrar poder (Paz, 2016b), lo cual relativiza bastante aquello de la “decisión comunal” obligando a repensar el devenir de la comunidad, a partir de la imposibilidad normativa de verbalizar los nombres de los muertos pero sí de recordarlos por medio de la narración de las hazañas de quiénes los llevaron a la muerte (Taylor, 1997).

El acecho y acorralamiento en el espacio de los distintos grupos nativos exigía la figura del cacique como representante de voluntades que parecían indicar la búsqueda, si bien no de

aquella “tierra sin mal” conocida como *kandire* para los guaraní, de condiciones sociales que permitieran no sólo la reproducción material e inmaterial de la sociedad sino que apuntaran a situar a la comunidad en un momento en dónde el conflicto armado colonial contra los nativos no poseyera entidad o al menos no los alcanzara. Las condiciones de paz primigenias que movilizaron la gestación de diferenciaciones sociales (Carneiro, 1998) parecen indicar la necesidad de los caciques para que auguren que los ciclos de venganza colonial no afectarían a las poblaciones indígenas, por más que hacia el interior de los grupos sociales, las muertes ocasionadas por esta práctica continuaran. Incluso la intromisión del Estado para resolver asesinatos dentro de las unidades nativas es algo que ha llamado la atención de algunos investigadores y de lo que hay muestras, en el registro documental, que aseveran cómo los indígenas debían de resolver la disyuntiva de a qué esfera judicial someterse (Argeri, 2005).

La sociedad contra el estado, luego de la irrupción y aceptación acrítica de la lógica jesuítica de análisis, ha entrado en crisis por la potencialidad de enunciación de una forma de discurso que, como se mostró, oculta más que lo que muestra. Sin embargo, el giro ontológico (Medrano y Tola, 2016) permite indagar en cómo es que algunos de aquellos líderes nativos, en momentos traumáticos de su existencia, revivieron el diálogo con las potencias y seres no/humanos que los rodeaban -aquella parte escindida del relato jesuítico en la descripción de la jefatura pero perceptible desde una lectura más atenta y pormenorizada del registro documental legado-. Las manifestaciones del profetismo y el mesianismo indígena, por ejemplo, durante los trágicos sucesos de 1904 y 1911 (Andino, 1998; Rostagno, 1911), muestran la pervivencia de ideas ontológicas que pueden ser por demás fructíferas para conocer sobre el cacicazgo, a través de continuar con la propuesta de la *histoire regressive* (Whachtel, 1990).

Consideramos oportuno retomar la propuesta de una sociedad contra el estado, a pesar de haber formulado algunas críticas imprecisas a la misma (Paz, 2009). La presencia de variados nombres de representantes de la política indígena, de la cual también las mujeres formaron parte, a pesar de ser disimuladas por los sacerdotes indican una sociedad en donde la palabra cacique es disonante para algunos, si no muchos, de los miembros de aquella comunidad. Vale reconocer que lentamente el fonema se encargó, por medio de aquellos que encontraban réditos en su sonoridad, de acallar las voces en contrario. Cacique, terminología que no se traduce a las lenguas nativas en su dimensión aglutinante del poder -así como desde las lenguas nativas las traducciones que se hacen de las posiciones sociales no encajan en un solo vocablo-, es una categoría más de aquellas a las que puede echar mano la ontohistoria. Los caciques de fines del siglo XVIII, a pesar de las omisiones argumentales que sustentan esta enunciación sobre la ejecución del poder, portaban una glosolalia que tornaba ininteligible la comunicación con aquellos líderes del pasado, si es que fuera posible que se comunicaran con aquellos caciques/cabezas de linaje de comienzos del mismo siglo XVIII. La intangibilidad de la comunicación reside en que la misma sociedad no estaba preparada o bien dispuesta para aquella escisión, poniendo fin así, a quién osara acumular poder en un verdadero ejercicio centrífugo de arquitectura social. Sin lugar a dudas analizar la comunicación impulsada por la Compañía de Jesús, y su capacidad performativa, requiere detenerse sobre categorías que indican mucho para el investigador, pero que son vacías de sentido para las poblaciones nativas. Por ello, en aras

de optimizar la comunicación de los resultados de estudios, tanto como remozar la agenda de problemas, se debe de no sólo incorporar al debate temporalidades propias del mundo nativo si no que es necesario apelar a las propias categorías nativas sobre las formas de administración de las voluntades para rescatar aquellos sentidos de la política vivenciados por los misioneros del siglo XVIII. No nos atrevemos a afirmar que sacerdotes del talante de Dobrizhoffer, Paucke, Jolís, Cardiel o sus compañeros de Orden, contemporáneos y previos, no comprendieron las expresiones nativas sobre las formas de autoridad pero, el cacique era “la suerte que gobernaba la mayor parte” y así lo había señalado uno de los prohombres de la escritura para encubrirlo.

Discutir aquella cuestión, para los jesuitas del siglo XVIII, era desobedecer no sólo el conocimiento pergeñado sobre las poblaciones indígenas americanas sino que implicaba ir más allá de la escritura para mostrar y eso sí era una desobediencia mayúscula. Ya De Certeau (2007) lo afirmaba de modo claro, la escritura se mueve por el ausente, y lo que aquí falta es todo aquello que brinda referencia a lo que cacique ocluye. Pero claro, para gobernar tamaña divergencia de formas políticas lo mejor era reducir las formas de autoridad a una sola expresión y apartarse de un ejercicio que hoy podríamos denominar como semántica histórica. Luego, en su reducción, cada jesuita se depararía con una realidad que excedía la norma pero, para controlar aquello, estaban los caciques y la escritura que como indicó Polanco s. j. (1547) era el mudo y fiel testigo de lo que sucedía en las inmensidades del Chaco.

Notas

1. La proposición cosmopolítica es de un valor mayúsculo para el abordaje de la política nativa dado que dicha premisa toma en cuenta las formas indígenas de concebir el lugar de los hombres dentro del mundo y cómo es que las distintas potencias -astros, fenómenos celestes, seres incorpóreos que pueblan el espacio-, interactúan con los humanos generando en ellos reacciones sobre el modo de proceder con su entorno así como con otros sujetos. Aspecto que complejiza entonces el proceso de toma de decisiones particulares así como de las reacciones que puedan surgir entre aquellos que lo consideran como su líder.
2. Durante el proceso reduccional se sucedieron, dentro del marco de una de las misiones destinadas para abipones, algunos robos de, por ejemplo, elementos asociados a la liturgia lo cual hizo que una fracción de la sociedad nativa emprendiera el rescate de los mismos con una fuerza y ahínco, por momentos, excesivos. La justificación de la violencia hacia quienes habían sustraído aquellos elementos entre los que se encontraba un cáliz se centraba en el respeto que se debía mantener por los religiosos y por las prácticas que los mismos llevaban adelante. En este sentido se impone mencionar que dicho robo fue utilizado como una excusa para avanzar sobre un sector que se mostraba no sólo contrario a la presencia jesuítica si no que disputaba el poder de aquel que representaba la fracción que había comenzado las tratativas para el establecimiento de la misión. Por lo tanto, el robo de estos objetos permite aseverar que, más que una aceptación de las prácticas religiosas instauradas recientemente en el seno de la sociedad abipona, dentro de la misión se libraban enfrentamientos simbólicos de los cuáles los caciques no podían quedar exentos

dado que en el marco de estas disputas se refrendaba el prestigio, como capital simbólico, de cada uno de los involucrados. Al respecto, Cfr. Paz (2009).

3. Sobre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, existen referencias sobre cambios medioambientales que estaban siendo notados por los nativos. Incluso en algunos documentos, los indígenas sostenían que habían mudado algunas de sus performances por la ausencia o escasez de algunas especies. Lejos de una propuesta cercana al determinismo ambiental, lo que propongo es que se debe de ponderar el entorno 'natural' de los indígenas, y la alteración de la distribución de las especies, el cambio en los cursos de los ríos así como 'señas' que ayuden a reconstruir las formas nativas mediante las cuáles se pensó el cambio en su situación cosmopolítica. Aspecto que puede ayudar a explicar, además de la cuestión de la guerra y las formas de concentrar poder por medio de alianzas con distintos sectores de la sociedad colonial, las transformaciones experimentadas en torno al liderazgo y el descrédito al que parecen haber sido sometidos algunos líderes religiosos.

4. Juan de Polanco, s. j., fue Secretario de Ignacio de Loyola y en 1547 sentó las *Reglas acerca del Escribir para los de la Compañía*, en dónde se marca claramente el tono, contenido y periodicidad que deben de tener las Cartas que se redactaran desde los lugares de misión, por más remotos que fueran, para luego ser enviadas a Roma, pasando primero por la supervisión de aquellos jesuitas que poseían funciones administrativas como los Padres Provinciales. Control que apuntaba a dar cuenta de si la información contenida dentro de aquellas Cartas podría ser remitida sin temor a que la misma fuera leída por enemigos de la Compañía y, por ende, aprovechada en su contra. Por ello es que la escritura jesuítica se considera como una 'escritura para mostrar'. Todo aquello que se considerara como información susceptible de movilizar enconos contra la Orden debía de ser remitido en Cartas aparte –las denominadas *hijuelas*– para, de ese modo, controlar la información que se daba a conocer.

5. Pacheco de Oliveira (2016) sostiene que mientras no apelemos a las categorías propias de los nativos para explicar su mundo así como los cambios acaecidos en el mismo, poco es lo que hemos de avanzar en apartarnos de formas eurocéntricas de conocimiento de un mundo *otro* que presenta desafíos cognitivos notables a la hora de construir una explicación histórica ya no cercana al *native view point* si no desde la lógica misma de los amerindios. En este sentido algunas reticencias y críticas a la propuesta ontológica, mejor conocida como perspectivismo amerindio, encubren argumentos y razonamientos que deslegitiman el valor heurístico de la filosofía amerindia.

Referencias Bibliográficas

- Acosta, J. de, S. J. (-1577- 1999). *De Procuranda Indorum Salute o Predicación del Evangelio en las Indias*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, España. Recuperado de: www.cervantesvirtual.com
- Acosta, J. de, S. J. (-1590- 1979). *Historia Natural y Moral de las Indias Occidentales*. DF, México. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Amselle, J. (1979). *Le Sauvage a la Mode*. Paris, Francia. Ed. Le Sycomore.
- Andino, M. (1998). *El Último Malón de los Indios mocovíes*. Santa Fe, Argentina. Ed. UNL.

- Argeri, M. (2005). *De guerreros a delincuentes. La desarticulación de las jefaturas indígenas y el poder judicial. Norpatagonia, 1880-1930*. Madrid, España. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Augé, M. (2014). *Los Nuevos Miedos*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós.
- Boccara, G. (2010). "Antropología política en los márgenes del Nuevo Mundo. Categorías coloniales, tipologías antropológicas y producción de la diferencia". En Christophe Giudicelli (Ed.) *Fronteras Movedizas Clasificaciones coloniales y dinámicas socioculturales en las fronteras americanas*. Michoacán, México. CEMCA - El Colegio de Michoacán A. C.; pp. 103-135.
- Cardiel, J. S. J. (1747). *Difficultades q ay en la conversion delos Infieles de esra Provª del Paraguay, y medios para vencerlas*; 20 de agosto de 1747. De las Sierras del Volcan, AGN; Sala VII; Biblioteca Nacional; MS 4390. Cuerpo 2.
- Cargnel, J. y Paz, C. (2012). "Crónicas de la Barbarie. Categorías y formas de organización de la política nativa chaqueña, analizadas y narradas por la Compañía de Jesús". *Páginas*. Revista digital de la Escuela de Historia. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. Año 4, n. 7, 2012. Recuperado de: <http://web.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/RevPaginas/issue/view/7>
- Carneiro, R. (1981). "The chiefdom: precursor of the state", Jones, G. (Ed.) *The transition to statehood in the new world*. Cambridge, U.K. Ed. Cambridge University Press.
- Carneiro, R. (1998). "What Happened at the Flashpoint? Conjectures on Chiefdom Formation at the Very Moment of Conception", Redmond, Elsa (Ed.) *Chiefdoms and Chieftaincy in the Americas*, Gainesville, Florida, USA. Ed. University Press of Florida; pp. 18-42.
- Clastres, H. (2016). "De que falamos los indios". En: *Cadernos de Campo*. São Paulo, Brasil. Nro. 25; pp. 366-379.
- Clastres, P. (1977 [2001]). "La desgracia del guerrero salvaje". En: *Investigaciones en Antropología Política*. Barcelona, España. Gedisa; pp. 217-256.
- _____. (2008). "La sociedad contra el Estado". En: *La Sociedad contra el Estado*. La Plata, Argentina. Terramar; pp. 161-186.
- _____. (2008) "De qué se ríen los indios". En: *La Sociedad contra el Estado*. La Plata, Argentina. Terramar; pp. 111-131.
- De Certeau, M. (2007). *L'écriture de l'histoire*. Paris, Francia. Gallimard.
- Dobrizhoffer, M., S. J. ([1783-1784] 1968). *Historia de los Abipones*. Resistencia, Argentina. UNNE. Facultad de Humanidades. Instituto de Historia.
- Neumann, E. (2015). *Letra de Indios. Cultura escrita, comunicação e memoria indígena nas Reduções do Paraguai*. São Bernardo do Campo-SP Brasil. Nhanduti Editora.
- Felippe, G. (2014). *A Cosmologia construída de fora. A relação com o outro como forma de produção social entre os grupos chaqueenses no século XVIII*. Porto Alegre, Brasil. Paco Editorial.
- _____. (2016). "A lógica do mito e o lugar do Outro entre os índios do Chaco". En: *História UNISINOS*; 20 (2); pp. 120-130; doi:10.4013/htu.2016.202.01. São Leopoldo, RS, Brasil. UNISINOS.
- Christophe G. (2011). "Las tijeras de San Ignacio: Misión y clasificación en los confines coloniales". En: *Saberes de la conversión. Jesuitas, indígenas e Imperios coloniales en las fronteras de la cristiandad*. Guillermo Wilde (comp.) Buenos Aires, Argentina. Ed. SB; pp. 347-372.

- Ingold, T. (2017). "Suficiente con la Etnografía". En: *Revista Colombiana de Antropología*. Bogotá, Colombia. Vol. 53; Nro. 2; pp. 143-159.
- Kopenawa, D. y Albert, B. (2015). *A Queda do Céu. Palavras de um xamá yanomami*. São Paulo, Brasil. Companhia das Letras.
- Lozano, P. S. J. [1733] *Descripción Chorographica [...] del Gran Chaco Gualamba*. Córdoba, Argentina. Colegio de Asunción.
- Maldavsky, A. (2012). "Pedir las Indias. Las Cartas *indipetae* de los jesuitas europeos, siglos XVI-XVIII, ensayo historiográfico". En: *Relaciones*. Michoacán, México, El Colegio de Michoacán, n. 132, pp. 147-181.
- Medrano, C. y Tola, F. (2016). "Cuando humanos y no-humanos componen el pasado. Ontohistoria en el Chaco". En: *Avá*, Posadas, Argentina, PPA-Universidad Nacional de Misiones, n. 29, pp. 99-129.
- Melià, B. (2013) "Palabras ditas e escutadas. Entrevista". En: *Mana*. Río de Janeiro, Brasil. PPGAS-Museu Nacional. 19(1); pp. 181-199.
- Morales, M. (2005) (Ed.) *A mis manos han llegado. Cartas de los Padres Generales a la antigua Provincia del Paraguay. (1608-1639)*. Vol I. Madrid- Roma.
- Pacheco de Oliveira, J. (2016). *O Nascimento do Brasil e Outros Ensaio. "Pacificação", regime tutelar e formação de alteridades*. Rio de Janeiro, Brasil. Contra Capa.
- Paz, C. (2016). "«No fue por culpa de los indios» Grados de incidencia de la política reduccional jesuítica sobre la inconstancia nativa". En: *Iberoamérica: Espacios misionales en diálogo con la globalidad*. Salinas, María Laura y Lía Quarleri (Comps.). Resistencia, Argentina. Contexto. Facultad de Humanidades- IIGHI-Conicet, pp. 153-172.
- _____. (2016b). "El cacicazgo como trauma. Concentración de poder y formas de resistencia al proceso de centralización política entre abipones y mocobíes reducidos. Chaco, segunda mitad del siglo XVIII". En: *Protagonismo Ameríndio de ontem e hoje*. Dos Santos, Maria Cristina y Gilherme Felipe Galhegos (Comps.). Jundiá-SP, Brasil. Paco Editorial; pp. 119-152.
- _____. (2012) "¿A quién insultan los nativos? Líderes y liderazgos cuestionados en el marco de las misiones jesuíticas del Gran Chaco. Siglo XVIII". En: *Revista Paraguaya de Sociología*. Asunción, Paraguay. Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos. Año 49; Nro. 141, pp. 13-30.
- _____. (2009). *La "Nación" de los abipones ¿un experimento político exitoso?* Tesis Doctoral en Historia. UNCPBA. Inédita.
- _____. (2009b). "La Modernidad de los Bárbaros. Los abipones de San Jerónimo del Rey y sus relaciones sociales con las fronteras santafesinas del Chaco". En: *História UNISINOS*. São Leopoldo. RS., Brasil. Universidade do Vale Do Rio Dos Sinos. V. 13, n. 3, pp. 253-264.
- _____. (2007). "«Pues nosotros somos capaces...» Reclamos indígenas en las fronteras abipón -santafesinas. Segunda mitad del siglo XVIII". En: *Anuario IEHS*. Tandil, Argentina, IEHS-FCH/UNCPBA, n. 22, pp. 273-300.
- Polanco, J. de, S. J. ([1547] 1903). *Monumenta Historica Societatis IESU*. Madrid, España. Ed. Typis Gabriel López del Horno.
- Reseña del Chaco y de sus Misiones [1768]* Misiones del Chaco argentino. Misiones de los Padres Camaño, Andreu, Castro, Borrego, Jolís y Arto. Archivo Histórico de la Compañía de Jesús. Barcelona, España.

- Rostagno, E. ([1911] 1969). *Informe Fuerza en Operaciones en el Chaco - 1911*. Buenos Aires, Argentina. Círculo Militar.
- Santamaría, D. (2007). *Chaco Gualamba. Del monte salvaje al desierto ilustrado*. San Salvador de Jujuy, Argentina. Cuadernos del Duende.
- Santos, M. (1999). "Uma tradução do guarani de papel. Clastres e Susnik", Gadelha, Regina A. F. (Org.). En: *Missões Guarani: impacto na sociedade contemporânea*. São Paulo, Brasil. EDUC; pp. 205-219.
- Taylor, A. (1997). "L'oubli des morts et la mémoire des meurtres. Expériences de l'histoire chez les Jivaro". En: *Terrain*. Paris, Francia. N. 29, pp. 83-96.
- Viveiros de Castro, E. (2011). *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo, Brasil. Cosac Naify.
- Wachtel, N. (1990). *Le Retour des Ancêtres. Les indiens Urus de Bolivie, XXe-XVIe siècle. Essai d'histoire régressive*. Paris, Francia. Gallimard.

Résumé : L'objectif de cet article est d'analyser la forme d'organisation sociale de la chefferie indienne selon les termes de l'anthropologie politique. Il me faut me référer aux formes d'organisation qui se développèrent dans le Chaco au XVIIe sous la pression réductionniste de la Compagnie de Jésus qui nous permet de considérer le modèle social de la chefferie comme un modèle de type fixiste. L'exégèse vise à démêler l'intentionnalité de la typologie construite par la Compagnie de Jésus comme un aspect temporaire d'une forme particulière de gouvernement des volontés où les valeurs ont été transférées à la société dans son ensemble afin de parachever un nouveau type d'ordre social.

Mots-clés : Jefatura - Écritures ethnologiques - Compagnie de Jésus - Performance - 18e siècle.

Abstract: The objective of this article is to analyze the form of social organization of indigenous leadership characterized by political anthropology as chiefdom; as a methodological excuse, I must refer to those that were formed in the Chaco of XVIIIth century. Space where the reductional action of the Society of Jesus was based on performative actions that make it possible to consider the chiefdom as a social *fixiste* design that starts from a communication that proposes renewed forms of interaction among the native people. The exegesis aims to unravel the intentionality of the constructed typology by the Society of Jesus as a temporary aspect of a particular form of government of wills; intentionality that has to be rethought from those diacritics selected by the Ignatians as indicators of positions of prestige and authority capable of transforming into sectoral forms of power. Then these values would be transferred to the society in its entirety in order to consummate a new type of social order. This proposal in itself, from an examination from long duration, questions the chiefdom as an extended natural form of native government.

Keywords: Chiefdom - Ethnological Writing - Society of Jesus - Performance - XVIIIth century.

Resumo: O objeto do artigo é brindar uma análise daquela forma indígena de organizar as formas sociais de liderança nativa que a Antropología política apresenta como chefia. Como caso particular vou fazer referência sobre aquelas que tiveron lugar no Chaco durante o século XVIII. Espaço onde a ação de redução dos índios proposta pela Companhia de Jesus baseou-se em ações performativas que permitem considerar a chefia como um modelo social fixo que parte de uma comunicação que propõe novas formas de interação entre os nativos. A exegese visa desvendar a intencionalidade da tipologia construída pela Companhia de Jesus como um aspecto temporário de uma forma particular de governo das vontades políticas; intencionalidade que deve ser repensada por meio daqueles diacríticos selecionados pelos jesuitas como indicadores de posições de prestígio e autoridade que podem ser transformadas em formas de poder setorial. Valores que mais tarde seriam transferidos para a sociedade como um todo, a fim de consumir um novo tipo de ordem social. Esta proposta em si, a partir de um exame de longo prazo, questiona a liderança como uma forma natural estendida de governo nativo.

Palavras chave: Chefia ameríndia - Escrita etnológica - Companhia de Jesús - Performance - Século XVIII.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: Este artículo analiza la concepción del tiempo y la memoria, con el objeto de comprender cómo se conectan con la configuración de las condiciones de existencia material. Se indagará sobre cómo el tiempo y la memoria son nociones que cobran sentido a medida que transcurre la vida y cómo es preciso resignificar los sucesos y las condiciones histórico-políticas para comprender sus implicancias en la propia subjetividad. El abordaje se centrará en el testimonio y poemas de Amor Perdía oficiando como nexo para vincular su historia con el momento político y social de la Argentina de los '70. Se reflexionará -desde el tiempo y memoria- en la construcción del pasado, las formas de evocación presente y sus posibles manifestaciones futuras.

Palabras clave: Tiempo - Memoria - Historia.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en las páginas 224-225]

^(*) Licenciada y Doctoranda en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata –UNLP–. Actualmente es Profesora Adjunta en la cátedra Taller de Producción Textual de la carrera de Psicología de la UNLP y Profesora Adscripta en la cátedra Teoría de la Educación de la carrera de Profesorado en Comunicación Social de la UNLP. Ha publicado trabajos académicos, artículos periodísticos y ediciones literarias.

Introducción

Tiempo y memoria son conceptos cuya naturaleza cobra forma con el sentir interno, con la intuición de nosotros mismos y de nuestro estado (Carpio, 2004). Quizás por eso, en la infancia, el tiempo y la memoria parecen no tener existencia. Pero en la edad adulta y sólo cuando se toma conciencia de las implicancias, se advierte que sus engranajes nos llevan al momento en que la muerte se torna una certeza: la única capaz de anular al tiempo o la conciencia de sí.

En una de las tesis más significativas, Walter Benjamin (1940) planteó que la historia es objeto de una construcción cuya dimensión no la configura ese tiempo vacío y homogéneo, sino las circunstancias vividas del tiempo-ahora (Reyes Mate, 2006). Un estado temporal que viabiliza un análisis del pasado desafiando la reconstrucción de los hechos para re-significarlos, en función de la experiencia vital. Tiempo y memoria representan

distintos itinerarios y el intento de dominio de los sujetos, les asigna un rol exclusivo y único. Nadie puede salirse del tiempo ni de la historia aunque a algunos, el protagonismo al que los arroja los inserta en la corriente de los sucesos que perdurarán en las interpretaciones del presente.

Este artículo tiene como propósito analizar la concepción del tiempo y la memoria, con el objeto de comprender cómo se entrelazan con las condiciones de existencia material. El abordaje se centrará en un testimonio que oficiará como nexo para articular su singular historia con la lucha armada de la organización guerrillera de la izquierda peronista Montoneros, que actuó en nuestro país durante los años de la última dictadura cívico-militar. Los relatos históricos de la época se han centrado en la actividad de las organizaciones, sus estrategias y programas de acción, pero poco se ha dicho sobre otros protagonistas que debieron callar durante mucho tiempo y cargar –sin haber sido los que tomaron las decisiones–, con los juicios de sus conciudadanos. Puntualmente el trabajo refiere a la vida de Amor Victoria Perdía, hija de Roberto Cirilo Perdía, uno de los líderes de Montoneros. A partir de su experiencia de vida, la idea es pensar sobre las implicancias que conllevan el tiempo y la memoria sobre la subjetividad de los hijos de quienes resistieron frente al poder dictatorial.

Para comprender el contexto donde se desarrolló la vida de Amor, es preciso remontarnos a la historia de su padre. Roberto Cirilo Perdía nació el 9 de Julio de 1941 en Rancagua, un pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires próximo a Pergamino. Hijo de chacareros, se desplazó a la Ciudad de Buenos Aires para estudiar abogacía en la Universidad Católica Argentina. Allí, militó en el ámbito universitario alcanzando la presidencia del Centro de Estudiantes de la UCA entre 1962 y 1963. Para sostener sus estudios, se desempeñó como bancario y formó parte del gremio, en el que también experimentó acciones como activista político. A los 23 años se graduó como abogado y dos años más tarde –habiendo iniciado la carrera de sociología–, se despidió de Rancagua para radicarse en el norte de Santa Fe, donde asesoró a sindicatos de la zona.

Hacia fines de la década del '60 se integró a la formación de Montoneros conduciendo su dirección a nivel nacional desde 1972 hasta su disolución definitiva. En la clandestinidad y en el exilio se lo conoció como “Carlos”; “el Pelado” y “Carlitos”. Tras su reinserción legal retomó su profesión de abogado, la cual ejerce en la actualidad formando parte, además, del grupo fundacional de la Universidad de los Trabajadores (IMPA), y del movimiento social Organizaciones Libres del Pueblo-OLP.

La militancia política en los años '70 tenía un carácter singular porque no formaba parte de cumplimientos establecidos, la misma era un modo de vida y por ende, el entorno de los militantes tenían que acomodarse a ese compromiso. Así describió Roberto Perdía las características de esos jóvenes:

Éramos solidarios con todas las causas que vislumbrábamos como justas. Admirábamos el voluntarismo de jóvenes triunfantes como los revolucionarios cubanos y los frustrados intentos de las guerrillas en Perú, Bolivia y otros países latinoamericanos. Todo esto, integrado a la crisis nacional, alimentó nuestra juventud, en aquellos días (...). Veníamos de la mano de un pensamiento juvenil e irreverente plasmado en el revisionismo de las “Cátedras Nacionales”;

las publicaciones del Cristianismo y Revolución, revistas como Antropología del Tercer Mundo y Envío. Todos identificados con la lucha de los trabajadores, la construcción de un “Movimiento Nacional” y el pensamiento de su líder, Perón. Éramos una juventud que compartía la aspiración de hacer coherente la palabra con la acción, y el compromiso ideológico con el compromiso de vida. Era esa vida auténtica que nos proponía el existencialismo de Albert Camus, Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Allí creímos encontrar el centro de cada una de nuestras propias vidas, pero no en soledad sino engarzadas con otros (Perdía, 2013, p. 135).

El objetivo de este análisis es reflexionar sobre las condiciones de época, en las formas de evocación presente y sus posibles manifestaciones futuras. Vivimos en un momento donde aquella militancia como modo de ser no existe, ya que “si eres político y no apareces en televisión, no existes” (Bauman y Donskis, 2015, p. 14). Sin embargo, los hechos pasados y los sacrificios sufridos siguen vigentes, no sólo en los protagonistas directos y colaterales sino en la memoria colectiva que, aunque fragmentada, es posible reconstruir. Y es preciso hacerlo porque “nuestro derecho a estudiar y cuestionar críticamente la historia es una piedra angular de la libertad” (Bauman y Donskis, 2015, p. 45).

Los tiempos de Amor

Amor Victoria Perdía nació en Argentina en 1973 y si bien el calendario marcaba que era otoño, los familiares aseguraban que se trataba de una primavera. Su nombre impacta y en ocasiones debió cambiárselo, por razones de supervivencia. En relación a ello, Amor supo decir:

Para mi el exilio era no saber bien qué nombre trajera bajo el brazo al nacer, o no querer saberlo, o no poder, porque así era mejor –decían–, era tener que aprender uno nuevo en cada aduana y bañarme siete veces seguidas para recuperar mi color de cabello (Perdía, 2001, s/p.).

Durante los primeros diez años, esta niña vivió el exilio en varios países hasta que llegó a Cuba, su estadía más prolongada. Gran parte del día la pasaba en la escuela y cuando volvía a la Guardería jugaba con sus compañeros. La Guardería no era una institución cualquiera, “era una casa grande con patio en la que vivíamos unos cuantos chicos” (Entrevista a Amor Perdía realizada por la autora 15/11/2017). Eran hijos de militantes de la organización guerrillera de la izquierda peronista armada Montoneros, uno de los tantos grupos que enfrentó a la dictadura cívico-militar que tomó el poder en Argentina, el 24 de marzo de 1976.

En una entrevista periodística que dio al sitio digital La Retaguardia (2013), la periodista Analía Argento, quien investigó sobre este tema y es autora del libro: *La guardería montonera. La vida en Cuba de los hijos de la contraofensiva* (2013), explicó el contexto en el que dicha institución se creó:

En 1978 Montoneros aprueba realizar una operación que se llamó contraofensiva, a partir de la que regresarían al país varios grupos entrenados militarmente. La idea era pegar, como decían ellos, golpear en algunos focos o puntos sensibles que hicieran que la dictadura retrocediera y que al mismo tiempo la gente volviera a movilizarse, sobre todo los sindicatos. Entonces el objetivo era hacer una serie de acciones armadas contra representantes de grupos económicos o del gobierno de facto. En el libro menciono, contextualizo pero no avanzo tanto, no cuento en detalle la contraofensiva porque eso está contado en otros libros y porque además a mí lo que me interesa es el costado humano de los chicos, de los padres, por qué una mamá o un papá decide dejar a sus hijos en la guardería de La Habana para regresar al país y no poner en peligro a sus chicos, cómo alguien en función de su militancia política o de esta operación puede tomar como madre o padre esta decisión. En este caso, Montoneros hace una serie de reuniones en distintos lugares con sus militantes y también por ejemplo de las ligas agrarias, que estaban en países como España, Suiza, México a donde se habían ido huyendo de la dictadura pero que también querían volver a la Argentina para seguir luchando. De alguna manera, Montoneros recluta entre quienes estaban en el exterior los que vendrían al país, pero la orden que se les da es que no podían entrar con niños. De hecho, los niños que entran creo que son los que se muestran en la película *Infancia Clandestina* y puede ser que alguno más, pero el resto de los niños va a la guardería en La Habana, porque allí estarían protegidos. Algunos de los que participan en estas operaciones pueden volver a buscar a sus hijos y otros no porque fueron secuestrados, detenidos desaparecidos o asesinados en algunas de las operaciones. En 1980 se hacen otras operaciones y regresa también otro grupo grande de gente que deja a los chicos allá, pero después en algún momento, por ejemplo en junio de 1980 algunos vuelven al país con sus hijos como este caso de los Ruiz Dameri, y en algunos casos pudieron reinsertarse en la Argentina, por ejemplo en villas o fábricas, en distintos lugares para intentar una contraofensiva en este caso de lucha armada y no de activismo social (La Retaguardia, 2013, s/p.).

En historias como la de Amor, el tiempo muestra con más énfasis su carácter transitorio. Como si la propia existencia, al igual que él, estuviera siempre de paso; es decir, en un estar provisorio hasta que otros tiempos sobrevengan. Los niños como Amor también convivían con la ausencia y con la posibilidad –siempre latente–, de dejar de estar, de ser. No obstante, y por sus dichos, en Cuba fue feliz porque,

Pese a que quería estar con mi mamá y mi papá en mi casa, tuve algo grupal que no volví a sentir nunca más en ningún lado, una cosa de pertenencia difícil de explicar. Es como que si algo al otro le duele, a vos también te duele, pero si el otro es feliz, vos también lo sos, como si las emociones se pudieran repartir. Entonces nada es lo suficientemente pesado ni uno es un ególatra responsable de todas las felicidades. Es una sensación de protección que no volví a sentir (Entrevista a Amor Perdía realizada por la autora, 15/11/ 2017).



Figura 1.



Figura 2.

Figura 1. Amor Perdía y otros niños en “La Guardería” (Cuba, 1979). Recuperada de: <https://visiondelcine.com/wp-content/uploads/2016/03/2-La-guarder%C3%ADa.-Chicos-y-cuidadores-en-las-hamacas.jpg>.

Figura 2. Diego Croatto, Amor Perdía y Mario Yaguer en “La Guardería” (Cuba, 1979). Recuperado de: http://2.bp.blogspot.com/_1FVF-EZQU14/TPqRhYAeUcl/AAAAAAAAafas/FihGQD8tsQ0/s400/23-diego-amor-y-mario-200.jpg. **Figura 3.** Amor Perdía en “La Guardería” (Cuba, 1982). Foto cedida por la entrevistada.



Figura 3.

Tomar sus vivencias y compararlas con la de otros niños que, en la misma época y marco no concebían al tiempo de ese modo, ni tenían conciencia de esa historia posibilista abrir la dimensión del tiempo colectivo. Esos chicos ejercitaron la paciencia y esperaban que sus padres “sacaran a los malos” (Perdía, 2001, s/p.) para construir un país donde todos tuviesen trabajo y fuesen protagonistas.

El exilio era tener pocas cosas y salir en todas las fotos con el mismo vestido largo, porque se suponía que alguna vez iba a crecer y me quedaría mejor, porque se suponía que alguna vez iba a volver y podría, entonces, comprar muchos vestidos de industria nacional (Perdía, 2001, s/p.).

En ese relato y otros versos escritos por Amor está presente el tiempo como variable radical que habilita múltiples futuros.

A diferencia de aquel tiempo, hoy es difícil vislumbrar un proyecto colectivo, un sueño emancipador. De todas formas, “las sucesivas derrotas no le quitan legitimidad, ni mucho menos aún oscurecen las esperanzas futuras. Las pasiones y sacrificios de aquellos tiempos dejaron una siembra de semillas por florecer” (Perdía y Silva, 2017, p. 466). ¿Permite el tiempo construir sentidos disímiles de un mismo país? Para Amor, la historia que en el hacer colectivo enfrenta la diversidad demuestra que sí.

El exilio era ser joven en otro país (o país de otros), pero esencialmente joven y hablar de amor y guerra con las mismas palabras de amor y guerra y reírse a carcajadas y creer y tener miedo o por lo menos eso ví cuando se inclinaban para decirme cosas fabulosas sobre un país del que ellos habían salido un día sólo con el objetivo de poder volver orgullosos a usar el gentilicio que les tocaba por nacimiento, entonces sonreían y decían palabras que hoy ya no existen antes de saludar y despedirse, a algunos no los volví a ver (Perdía, 2001, s/p.).

La sobreviviente del Holocausto, Ruth Klüger (1997), frente a la pregunta sobre el por qué muchas víctimas del genocidio nazi sintieron la necesidad de versificar el horror, respondía que el lenguaje sometido a la disciplina del verso les facilitaba transcurrir poéticamente el tiempo que les restaba en el inexorable camino a la muerte. Como dijo el filósofo Theodor Adorno (1949), para quien ya no tiene patria, el escribir se transforma en un lugar donde vivir. Siguiendo esta premisa, podemos decir que poetizar es siempre un acto de esperanza y libertad que puede unir a los hombres de todo el mundo, perpetuar la memoria y con ellas sus luchas para despertar conciencias, e imaginar y construir otros futuros posibles. Para Amor, la literatura fue y es, en la pluralidad del tiempo (Ricour, 2009),

Como un refugio, mi propia resistencia individual, porque en la sociedad había cosas que no podía decir en un determinado momento. En la literatura podía decir lo que quería y cómo quería, era mi espacio de libertad, el lugar donde no tengo límites, en todos los otros sí (Entrevista a Amor Perdía realizada por la autora, 15/11/ 2017).

Estas historias evidencian la construcción de la subjetividad, a partir de las temporales disímiles inmersas en un tiempo colectivo que se deberá observar y examinar para reconstruir sus experiencias de vida y entendernos como sociedad. En el prólogo del libro escrito por su padre: *El peronismo combatiente* (Perdía, 2013), Vicente Zito Lema manifiesta:

No se construye el porvenir sin una conciencia viva de la historia, que como el agua de la existencia, como espacio inédito del ser, toca los talones, golpea en la espalda, limpia los ojos y así sucesivamente hasta el último día de nuestras vidas (cit. de Zito Lema, 2013, en Perdía, 2013, p. 23).

Amor tuvo una infancia itinerante y eso acentuó su conciencia de la transitoriedad. Clan-destinidad, exilio, riesgo y lucha eran vocablos de la cotidianeidad. Sabía que sus padres estaban detrás de un sueño, y también sabía, aunque no se lo hayan dicho, que sus progenitores podían no volver. Para ella, la muerte no era una dimensión futura sino presente y por eso “no había que preguntarle a los grandes cuándo se iban, en qué, por dónde, no preguntarle a nadie si vuelven eso nunca lo dijeron, lo aprendí sola” (Perdía, 2001, s/p.). Todas las vidas están signadas por el pasado. El activismo político de los padres de Amor hizo que en su vivencia personal, las marcas de la historia social fuesen más visibles como las decisiones del poder hegemónico que aquellas condiciones políticas habilitaron, dejando huellas en la vida de aquellos que quizás se creían al margen. Rodolfo Walsh (2015) lo analizaba con lucidez:

Han restaurado ustedes la corriente de ideas e intereses de minorías derrotadas que traban el desarrollo de las fuerzas productivas, explotan al pueblo y disgregan la Nación. Una política semejante sólo puede imponerse transitoriamente prohibiendo los partidos, interviniendo los sindicatos, amordazando la prensa e implantando el terror más profundo que ha conocido la sociedad argentina (...). En la política económica de ese gobierno debe buscarse no sólo la explicación de sus crímenes sino una atrocidad mayor que castiga a millones de seres humanos con la miseria planificada (...). Congelando salarios a culatazos mientras los precios suben en las puntas de las bayonetas, aboliendo toda forma de reclamación colectiva, prohibiendo asambleas y comisiones internas, alargando horarios, elevando la desocupación al récord del 9% y prometiendo aumentarla con 300.000 nuevos despidos, han retrotraído las relaciones de producción a los comienzos de la era industrial, y cuando los trabajadores han querido protestar los han calificado de subversivos, secuestrando cuerpos enteros de delegados que en algunos casos aparecieron muertos, y en otros no aparecieron (Walsh, 2015, pp. 226-232,233).

Revisar el tiempo histórico críticamente otorga la comprensión de que la realidad no es algo inamovible y dada. Amor tuvo que indagarse a sí misma para entender por qué el país que le habían contado no existía; y no habrá sido fácil creer que todo el sacrificio iba a diluirse en las crónicas de la época. Tener fe en que se puede hacer algo con todo lo vivido, ha de haber sido el motor.

Yo no soy mi papá. Soy otra persona”, afirma. Llevar un apellido cargado de historia puede ser un contrapeso, sobre todo en la adolescencia, cuando se establece la propia identidad, que si bien es siempre en relación a otros, es, por definición, diferente de los otros. No es fortuito que sea escritora. La literatura permite la construcción de la experiencia, ofreciendo nuevas interpretaciones y sentidos a lo ya dicho. Amor. Su nombre es contundente. Me llamo así por mi mamá que tiene ese nombre y se lo puso mi abuelo anarquista. Ella tiene dos hermanas que se llaman Libertad y Luz. Mi segundo nombre, Victoria, era por la victoria camporista del '73. Era un resumen histórico de lo que había pasado en la familia y en el país (Entrevista a Amor Perdía realizada por la autora, 15/11/2017).

Amor volvió definitivamente a la Argentina en 1986 cargando “el peso” de ser Perdía.

Estábamos en plena Teoría de los dos Demonios, o sea que, para muchos, mi papá era un demonio. En la escuela entraba un profesor y preguntaba ¿Quién es Perdía? Siempre tenía que empezar dando excusas primero y no tenía espacio para demostrar que era otra persona. Tenía que mostrar que era hija de mi papá, pero que podía ser otra persona. Esa etapa me costó muchísimo. Ya llegaba con prontuario a cualquier parte y tenía que explicar: ni negarlo ni decir que era lo mismo, sino que era esencialmente otra persona (Entrevista a Amor Perdía realizada por la autora, 15/11/ 2017).

El silencio fue el compañero de los protagonistas colaterales de la resistencia armada de los años '70. Con la invisibilización tuvieron que hacer transcurrir sus vidas con el pasado de aquellos momentos que inapelablemente constituyeron su identidad. En palabras de Kawabata,

El tiempo se divide en muchas corrientes. Como en un río, hay una corriente central rápida en algunos sectores y lenta, hasta inmóvil, en otros. El tiempo cósmico es igual para todos, pero el tiempo humano difiere con cada persona. El tiempo corre de la misma manera para todos los seres humanos; pero todo ser humano flota de distinta manera en el tiempo (Kawabata, 2011, p. 193)

Muchos de aquellos niños –hoy hombres y mujeres–, han podido romper el silencio a través del arte. Amor lo hizo desde la literatura. En su poema “Desde lo ajeno” (1995), expresa:

Me mira con un odio que no es suyo, acusa apuntando con el dedo metido a defensor por cuenta propia, a la altura de los tiempos que no ha visto, llorando los cargos que me dieron me siento a escuchar el anatema, vencida, tal vez, pero soberbia, apelando al silencio del portazo. Él clama por justicia y no hay vergüenza, deforma las consignas que dejaron los vivos que rondaban en mi leche, los muertos que no quieren su defensa. Levanta la voz, y aún sentado anuncia

venganza al universo, ni ausente pudo estar, ni mal saber, los gritos subterráneos de los miedos. Me acusa, sin embargo, de lo mismo y callada mástico las derrotas, por lo absurdo de estar viva en otro tiempo, por su absurdo rebuznar desde lo cómodo. Partimos de lo ajeno en culpa y cargo, prometiéndonos a guerras ancestrales para seguir lo ya dicho hasta el hartazgo y procrear demonios y futuros ángeles. (Perdía, 1995, p. 56).

La realización del documental “La Guardería”, de Virginia Croatto (2016) fue una bisagra para Amor porque significó reencontrarse con sus compañeros, sentir que el silencio era común y que a muchos les costó hablar. En una entrevista, Croatto, quien también vivió en la Guardería, se refirió al motivo por el cual decidió filmar el documental:

Creo que la historia condensa muchas cosas. Me parece una historia muy interesante, no me refiero a la mía personal, sino a las historias de esos niños a partir de la decisión de sus padres. De algún modo, compartimos nuestra infancia y ahora cada uno ha construido un camino distinto. No hay condicionamiento posible allí. Está bueno eso. Está bueno sentir que somos gente feliz, que tenemos nuestros propios proyectos, enérgicos, que vivimos con la historia a costas, pero que hemos hecho algo propio –cada uno– con ella (Rosso, 2010. Página 12, s/p.).

Para la psique humana no hay tiempos cronológicos sino tiempos lógicos. Tal vez sea por eso que, pese a que pasaron 35 años desde el retorno de la democracia, haya cosas de las que cuesta hablar. O tal vez se deba al resurgimiento de ciertos rasgos que, en tiempos de Amor, sentaron las bases para la implementación de un modelo político/económico que requirió del silenciamiento de las mayorías. En palabras del padre: “nada de lo sucedido está perdido para la historia” (Perdía, 2013, p. 11), solo resta recuperarla y dotarla de un sentido real porque,

La historia no se repite, ni se prolonga, ni se hereda, siempre se construye. Porque es otra, nadie se baña dos veces en el mismo río. Así entonces vuelve el arduo y hasta monótono sinfín de la pregunta: ¿qué pasa con los sobrevivientes cuando el pasado se ha perdido, el presente se torna ajeno y el futuro corre riesgo de trastocarse en un mar de consuelos e ilusiones que resbalan sobre el espejo de la realidad? ¿Sólo queda recordar? ¿Apenas, y en el mismo estilo, rendir cuenta de los actos, legitimarnos con la historia, ese río de los muertos que lava todas las almas? ¿Dudar e interrogarnos sin piedad, con la misma angustia del cuerpo frente a su sombra, sabiendo que quien pregunta ya sabe? ¿Tendremos fuerza, la oportunidad de dar un paso al costado, que no es escapar de la historia sino abrir un inédito capítulo para que las nuevas generaciones construyan su propia historia sin el peso de nuestras derrotas? Está escrito: hay una historia que se está por construir. Porque, y es vulgar decirlo, la función de la historia debe continuar, no se suspende por duelo ni fiesta, habrá nuevas escenas, con más pasión que pericia, con más furor que tradición, tal vez con el

simple fanatismo del recién llegado, con memoria y desde la memoria, a pesar de la inocencia, el desprecio o la negación, y la montaña de errores. A nosotros nos queda mirar hacia el mañana con la esperanza de que aquello plantado por nuestras manos en la tierra irredenta, por más antiguas o más nuevas manos, se convierta en fruto y regocijo, allá en ese alba que siempre deviene tras las oscuras tormentas de la historia. (Perdía, 2013, p. 14).

Del país que Amor pensaba que se estaba construyendo cuando vivía en Cuba no quedan vestigios. ¿O habrá algún retoño subterráneo a la espera de la luz? Pero, ¿de dónde ha de surgir esa luz? No hay opción: de la conciencia crítica del sujeto o como plantea Zemelman (1999), de la noción de sujeto mínimo.

Lo que se busca es una minimización del ser humano. Una disminución de la capacidad del ser humano de construir su destino, de ver las diferencias y de construir su realidad: un ser humano mínimo, un sujeto mínimo, un sujeto que apetezca lo mismo, que no demande excesivas cosas, en una palabra, que no ejerza presiones, que viva feliz en el equilibrio. Y ese equilibrio, si ustedes analizan América Latina, es la pobreza y la marginalidad (Zemelman, 1999, p. 215).

Despertar de la somnolencia y de la resignación es el reto que, según Zemelman (1999) hay que adquirir mientras el poder lucha por anular todo proyecto colectivo y destruir las bases materiales sobre las cuales, antaño se generaron las redes de resistencia. En el escenario actual y en el marco de gobiernos neoliberales sobre el Cono Sur resulta difícil ser optimista. Amor señala que “debemos plantearnos un nuevo sistema, que debe partir de solidaridades pequeñas, cercanas y desde allí, hacia arriba, porque cada vez nos atomizan más y el problema es que así, uno pierde fuerzas” (Entrevista a Amor Perdía, 15/11/2017). Tal vez, la clave se encuentre en la desnaturalización de las injusticias que hacen imposible creer en aquello de la voluntad individual. “Nos quieren convencer que todo depende de uno, que de tu esfuerzo individual vas a poder salir y no es cierto. Porque si tu mamá no comió cuando estaba embarazada ya arrancaste mal” (Entrevista a Amor Perdía realizada por la autora, 15/11/ 2017).

En estos tiempos, la organización social cobra singulares formas, menos visibles en el enorme andamiaje simbólico del poder hegemónico, pero no por eso impotentes. Zemelman (1999) advierte que es necesario

Rescatarse como sujeto desde lo cotidiano y desde los microespacios (...). El microespacio y el microtiempo del hombre está cada vez más dominado y cada vez más moldeado por lógicas que son de enajenación y de negación –en última instancia– del sujeto, como es, por ejemplo, no el consumo sino el consumo mismo como forma y estilo de vida, que anula al individuo y anula la cultura (Zemelman, 1999, p. 222).

En los tiempos de Amor, la militancia era un estilo de vida. El compromiso se basaba en la sólida conciencia de entregarlo –todo hasta la propia vida–, por una causa mayor, trascen-

dente. En aquellos hombres y mujeres que tomaron las armas, con sus errores y aciertos, existía un hondo sentimiento de lo colectivo. Se luchaba por un proyecto inclusivo y se sabía, con toda claridad, que la lucha siempre trasciende la experiencia personal. Pese a las diferencias temporales, la transformación del mundo material requiere siempre de un esfuerzo crítico siendo un camino posible para la superación de lo dado. No basta con describir el mundo y señalar sus distorsiones. Se requiere acción, que cada sujeto actúe desde su lugar de lo cotidiano. En estos tiempos, signados por el escepticismo, el narcisismo, el conformismo y la abnegación, es preciso –entre otras cuestiones que no hacen a este artículo– el rescate de los tiempos de Amor para la toma de conciencia y la construcción de la memoria colectiva.

Reflexiones Finales

Tiempo y memoria son conceptos que van cobrando sentido en cada sujeto a medida que transcurre su vida. Suele decirse que a todos nos vive una muerte. Sin el tiempo no habría principio ni final y sin memoria no habría construcción posible de aquello que fue y sobre lo cual seguir erigiendo lo que está por-venir. Aquellas manifestaciones del pasado signadas por luchas, conquistas, sueños y frustraciones, son la base del constante lanzamiento hacia lo nuevo. Nada está perdido para la historia, por eso ella es tan importante para convertir al tiempo –ese incesante fluir–, en un río en el que si bien no hemos de bañarnos nunca dos veces, podemos continuar el viaje hacia el mar de los múltiples futuros posibles. Como afirma Lizárraga Bernal (1998), la hegemonía busca el reposo mental del sujeto. Con sus formas instituidas genera parámetros para ver lo real y por ello, como sostiene Zemelman (1999), es imperioso que el sujeto pueda habilitarse para percibir lo real desde distintas perspectivas. En esa posibilidad opera la conciencia crítica de las temporalidades y sus marcas, desentrañarlas en el presente para convertirlas en semillas para el lanzamiento del futuro, en el que los sujetos sean los protagonistas.

Con concordancia con Lizárraga Bernal (1998), creemos que es necesario “aprender a dialogar y problematizar nuestras propias convicciones, descubriendo cuál es la relación social que ha nutrido tal idea” (p. 160). El despertar del sujeto, la comprensión de que la lucha continúa y nos trasciende dependerá, en gran medida, del ejercicio individual de no aceptar la realidad como algo dado y al tiempo como un eterno fluir, sino como un momento en el que el ser humano, la esperanza del mundo, en términos de Freire (1998), pueda resurgir y reinventarse.

Referencias Bibliográficas

- Argento, Analía. (2013). *La Guardería Montonera. La vida en Cuba de los hijos de la contraofensiva*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Marea.
- Bauman, Z. (2017). *Retrotopía*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Paidós.
- Freire, Paulo. (1998). *Política y educación*. Distrito Federal, México. Ed. Siglo Veintiuno.
- Kawabata, Y. (2011). *Lo bello y lo triste*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Emecé.

- Klüger, R. (1997). *Seguir viviendo*. Barcelona. Editorial Galaxia Gutenberg.
- La Retaguardia. (2013). Analia Argento y su libro sobre la guardería de montoneros en Cuba. Recuperado de: <http://www.laretaguardia.com.ar/2013/09/analia-argento-y-su-libro-sobre-la.html#>
- Lizárraga Bernal, A. (1998). "Formación humana y construcción social: una visión desde la epistemología crítica". Santiago, Chile. Revista de Tecnología Educativa, Vol. XIII, N 2. Pp. 155-190.
- Ludueña, M. (2013). "Amor Perdía, Marito Firmenich y los chicos de la Guardería Montonera". Recuperado de <http://www.infojusnoticias.gov.ar/entrevistas/amor-perdia-marito-firmenich-y-los-chicos-de-la-guarderia-montonera-62.html>
- Perdía, A. (1995). *Dos naufragos, un cronista y catorce certidumbres*. Santa Fe, Argentina. Ed. De la Cortada.
- Perdía, A. (2001). "Escritos y entrevistas". Recuperado de: <http://www.amorperdia.com.ar/>
- Perdía, R. (2013). *Montoneros. El peronismo combatiente en primera persona*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Planeta.
- Reyes Mate, M. (2006). *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin sobre el concepto de historia*. Madrid, España. Ed. Trotta.
- Ricœur, P. (2009). *Tiempo y Narración. El tiempo narrado. III*. Buenos Aires, Argentina. Ed. S. XXI.
- Rosso, L. (2010). "Recuerdos de La Habana". Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6189-2010-12-17.html>
- Walsh, R. (2015). *Operación masacre*. Buenos Aires, Argentina. Ed. de La Flor.
- Zemelman, H. (1999). "La historia se hace desde la cotidianeidad". En: *Fin del capitalismo global. El nuevo proyecto histórico*. La Haban, Cuba. Ed. Ciencias Sociales.

Entrevista realizada

Amor Perdía. Entrevista con Margarita Torres. La Plata, Buenos Aires. 15/11/ 2017.

Résumé : Cet article analyse la conception du temps et de la mémoire, afin de comprendre leur lien avec la configuration des conditions de l'existence matérielle. On s'interrogera sur la façon dont le temps et la mémoire sont des notions qui prennent un sens à mesure que la vie continue et l'on se demandera dans quelle mesure il est nécessaire de redéfinir les événements et les conditions historico-politiques pour comprendre leurs implications dans la subjectivité propre. Notre approche se concentrera sur le témoignage d'Amor Perdía, qui nous servira de lien pour rattacher son histoire personnelle au moment politique et social de l'Argentine dans les années 1970. Nous réfléchirons –à partir du temps et de la mémoire– à la construction du passé, aux formes d'évocation présentes et à leurs éventuelles manifestations futures.

Mots-clés : Temps - Mémoire - Histoire.

Abstract: This article analyzes the conception of time and memory, in order to understand how they are connected with the configuration of the conditions of material existence. It will be investigated how time and memory are notions that become meaningful as life goes on and how it is necessary to reframe events and historical-political conditions to understand their implications in one's own subjectivity. The approach will focus on the Amor Perdía testimony and poems that will act as a link to link its history with the political and social moment of Argentina in the '70s. It will reflect –from time and memory– on the construction of the past, the forms of present evocation and their possible future manifestations.

Keywords: Time - Memory - History.

Resumo: Este artigo analisa a concepção do tempo e a memória, com o objeto de conhecimento como se conectar à configuração das condições do material da existência. Se indagará como tempo e memória son nociones que cobran sentido a medida que transcurre a vida e como é preciso resignificar os sucessos e as condições políticas históricas para entender as implicações na própria subjetividade. El abordaje se centrará em um testemunho e poemas como nexos para vincular sua história com o momento político e social da Argentina dos anos 70. Se reflexionará –desde o tempo e a memória na construção do passado, as formas de evocação presentes e futuras manifestações futuras.

Palavras chave: Tiempo - Memoria - Historia.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: Toda manifestación artística se encuentra atravesada por la dialéctica del tiempo, si consideramos que las mismas intentan recuperar en la contemporaneidad de la vida social, las marcas del pasado para la construcción de una memoria crítica. Este artículo describe en primera persona, el inicio de un acuerdo entre padre e hija para la producción cinematográfica de un documental sobre la represión política Argentina 1972-1973 / 1995-2010.

Palabras clave: Cine - Tiempo - Memoria.

[Resúmenes en francés, inglés y portugués en la página 237]

(*) Licenciado en Cinematografía y Artes Visuales por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata –UNLP–. Doctor en Comunicación por la UNLP. Profesor Emérito. Realizador cinematográfico desde la perspectiva de la producción audiovisual, la dirección, la crítica y la teoría de las prácticas y lenguajes de la imagen. Ha sido declarado como personalidad Destacada de la Cultura por el Concejo Deliberante de la ciudad de La Plata (2017).

(**) Periodista y Licenciada en Comunicación Social por Universidad Nacional de Rosario. Posgrado en Gestión cultural y comunicación, FLACSO, Buenos Aires. Becaria del Instituto Oficial de Radio y Televisión Española de Madrid. Dirigió el seminario “El relato testimonial, entre la verdad y la representación”. Es editora de *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, 2009, Beatriz Viterbo, Rosario. Trabajó en la creación del Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad que funciona desde septiembre de 2015 en el Espacio de Memoria ex Servicio de Informaciones de Rosario, Santa Fe. Colaboró en el *Diccionario de la Memoria Colectiva*, proyecto dirigido por Ricard Vinyes de la Universidad de Barcelona de próxima aparición.

El origen de un acuerdo

Cecilia es mi hija mayor y junto a Julieta, la menor, representan el principio vital de mi continuidad o el olvido. Sin duda, la naturaleza de esa posibilidad reside en la valoración de nuestra relación en la que rescato un primer acuerdo con la madre de ambas, mi esposa,

con la que persistimos en el encuentro que les dio origen a ellas. Afortunadamente ejercen la libertad de sus propios criterios y del momento histórico político en el que nos encontramos en el presente. Esta libertad la conquistamos también con ellas en tanto niñas, en la medida que con su propia inteligencia y sus amplios compromisos acompañaron todas las vicisitudes, luchas, avatares y persistencias que aún, en medio de las penurias, las pérdidas y la monstruosidad del terrorismo de Estado, del genocidio nacional y de los laberintos laborales, profesionales, académicos, biológicos, pudieron confirmar sus crecimientos y nuestras maduraciones.

En los infinitos detalles de nuestra propia vida, de la cotidianeidad en la que coexistían mis estudios universitarios, la graduación y la constitución de un grupo realizativo, autoproductivo y de muy diversas maneras, militante, decidimos desarrollar un proyecto cinematográfico que se definió por encarar el tema de la tortura política como el centro de la preocupación conceptual.

Aquella libertad, la de las hijas, debía coexistir con el ominoso y sistemático proceso de rupturas institucionales que si bien habían hecho su interrupción en 1930, alcanzó su principal protagonismo histórico en 1955 con la caída de la “república de masas” como lo señalaba José Luis Romero (1965). El golpe de Estado que dio por finalizada la etapa fundacional del más significativo gobierno nacional y popular del siglo XX no sorprendió demasiado mi existencia cuando a los 15 años me enfrenté a tal hecho. Si alteró mi visión del mundo, de la comprensión temprana acerca de la complejidad de la política latinoamericana, de mi propia formación política familiar perteneciente a la izquierda tradicional y también tensionada por la herencia española y las relaciones familiares de una iglesia católica tan burocratizada como lo anterior.

En ese marco, y con una temprana actividad política experimenté reclusiones temporarias en la acción universitaria que me permitieron vincular, las referencias a los tormentos producidos por los métodos represivos incluyendo –lamentablemente y seguramente por aparentes razones explicables al momento histórico–, homicidios como el médico Juan Ingalinella de manos de la ciudad de Rosario, en el curso del período final del gobierno del Teniente General Juan Domingo Perón.

Tal enlace en mi conciencia crítica se vio violentamente verificada cuando en calabozos de comisarías conviví como el estudiante de Derecho que era por aquel entonces, con los cuerpos lacerados, quemados y humillados de obreros y profesionales que gestaban lo que luego se conoció como la resistencia peronista.

Nuestro egreso de la primera carrera universitaria de cinematografía de Latinoamérica fue creada no casualmente en las entrañas de 1955 y oficializada en 1956 como la principal demanda de testimonialidad, de la modernidad expresada en términos de imaginarios, y que percibió de manera pionera la necesidad de narrativas capaces de abordar la magnificencia del mundo, sus tragedias más profundas, sus combates más heroicos y el triunfo profundo que había dado a escala internacional la derrota del fascismo. Aunque de manera contradictoria, la democracia aliada no albergaba las mismas intenciones en nuestra Patria Grande.

Señalo la necesidad de observar en mi descripción que el arco temporal que va desde mi nacimiento en 1940 hasta la voluntad de representar las formas más viles del mantenimiento de los poderes privilegiados, a través del ejercicio represivo de las torturas, en 1971,

solo se contabilizan 31 años. En esas tres décadas incubamos todas las formas posibles de interrogación a la indirecta experiencia de las teorías y a la personal de las prácticas que realizaban los pueblos, prácticas que elaborábamos en las aulas de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata –UNLP–, prácticas que generaban las nacientes discusiones con la generación de nuestros padres que las falsas razones y doctrinas burocráticas y cosificadas les habían impedido comprender la naturaleza real del enemigo.

La década de 1960 enmarca una revolución juvenil mundial, no siendo ocioso mencionar a la revolución cubana, el comienzo del fin del macartismo, el deshielo soviético, las rebeliones africanas, la renovación de la Iglesia católica, el afianzamiento de la revolución china, el sostenido combate de la nación vietnamita, y el más formidable movimiento estudiantil de carácter internacional que aún culminado en 1968, atraviesa la matanza de Tlatelolco y culmina con el anhelado y justiciero comienzo del retorno del exilio del máximo caudillo histórico de nuestra nación.

En ese cuadro empezamos a discutir el tema de la representación de lo irrepresentable que alcanzó desde el descubrimiento de los campos de concentración alemanes hasta la dictadura cívico militar instalada luego de la inauguración del terrorismo de Estado por parte de la organización denominada AAA.

La discusión y el debate se centró en los modos, procedimientos o criterios que debían presidir los ejes paradigmáticos principales del proyecto realizativo cinematográfico. La impronta fundamental era la de convocar todas las dimensiones de la invisibilidad que implicaba la tortura como hecho privado de una política pública. Invocar la “presencia” en el sentido cinematográfico, la corporeidad de ese universo subterráneo cuya condición siniestra no se emparentaba con los descubrimientos freudianos sino con las herencias medievales de una inquisición que se transformó de religiosa en política.

Cómo mostrar la tragedia en la que debían intervenir todos los miembros necesarios para el desarrollo de la acción dramática, a saber: protagonistas, antagonistas, coros y por supuesto la marca de la autoría, la intención que no por militante desviaba el punto de vista. Influido por las escrituras epocales como las de Walsh, Capote, Mailer que independientemente del reconocimiento de la originalidad se encontraban acuciados por armar una nueva manera, sin mediaciones, sin pretensiones estilísticas, sin juego de lenguajes ni ornamentos sino dedicados esencialmente a trasladar, a expresar, a duplicar las infinitas preocupaciones humanas que la sociedad podía albergar en la medida en que estos relatos conmovieran a las mayorías, nos permitiera construir la mayor crónica objetiva y subjetiva, periodística y emocional, cuasi jurídica y esencialmente estético/política.

Lo que di en llamar mapa estructural, nos permitió observar las secuencias que las denuncias recogidas por el Foro de Buenos Aires por los Derechos Humanos y en la publicación de descripciones y denuncias sobre la represión en Argentina entre 1973 y 1974, en lo que intervenía entre otros destacados militantes e intelectuales Noé Jitrik, así como también obtener el listado de acciones represivas que finalmente alcanzarían su pico máximo de aplicación en la dictadura cívico-militar de 1976.

Una de esas secuencias describía la irrupción de una comitiva policial en un hogar suburbano del gran Buenos Aires, y en otros tantos, simultáneamente, en la que una pareja de trabajadores alrededor de la cena junto a su pequeña hija ve y vive en carne propia el

arrasamiento de su hogar, la manifestación de violencia de la patota ilegal, y la inicial interrogación a la mujer y a la niña por parte del jefe de operativo.

Existía en nuestra conciencia una naturalización de que las acciones del padre de familia, públicas o secretas, de carácter sindical o resistente eran justas y lógicas, por lo que la observación en la distancia de la puesta en forma concebía no ponía en escena formas costumbristas, ni diálogos forzados, ni justificaciones en el territorio de las dramaturgias; la elección más cerca de la mirada confiada de la cinematografía de Robert Bresson, o si se quiere desde nuestra actual perspectiva, de la muestra de una visibilidad de las dinámicas sociales ya expresadas en el cine del primer Favio, o del grupo “Liberación”, o de las simultáneas exploraciones de Gleyzer y el grupo “Cine de Base”; es decir, de una extrema confianza en las innecesarias explicaciones de las razones de un pueblo. Esa cena era la última cena que repetía el calvario que como decíamos, bien habría poder sido acompañado por la mirada directriz de Pierre Paolo Passolini.

En ese entonces, Cecilia contaba solo con cinco años y que en el complejo sentido de la búsqueda de Albertina Carri, Prividera, Roqué, Cedrón, que interpelaron la memoria de sus padres por no haber sido consultados sobre los destinos que les tocaron en suerte, fue consultada sobre la posibilidad de interpretar al ser más que personaje, a la persona infantil más que a la actriz niña, en una especie de comunión laica, de bautismo consciente para participar en la “representación de la irrepresentable”, en nombre de todos los que no podían comunicar su martirio.

La filmación contó con su acuerdo, con su voluntad de juego, con la ternura de mis compañeros que convivían naturalmente con ella, pero al mismo tiempo con la interpretación secreta que muchos años después expresó en su texto y ante las imágenes que la consagran eternamente en sus cinco años frente a los padres ficcionales y ante la terrible realidad.

El Trato¹

Lo raro fue haber aceptado el trato con una sabiduría de otra edad. No habérselo contado a nadie. ¿Alguien afirmaría que una nena de cinco años está en condiciones de cumplir un pacto y de comprender los efectos futuros de una promesa sostenida –pienso ahora–, más que por un acto de responsabilidad o improbable adhesión a una causa para la que no estaba preparada, por una temprana inclinación a la acción y a ver que pasa con *eso*, y a, lo que di en llamar con el tiempo, “una marcada emotividad social”? Porque *eso* que había que hacer, el nudo conceptual del trato que necesitaba de mi silencio como contraparte, era mantener un secreto que nunca, después, o nunca, hasta ahora, sería revelado. O mejor, un secreto que, como tantos que empiezan su existencia de esa manera, como un saber privado y singular, se revelan después parecidos a muchos otros que, finalmente, convergen en la historia general. Quizás separar lo singular de lo general, es decir, lo que la experiencia aún conserva de único frente al conjunto extenso y no cerrado de todos los relatos que testimonian la época –como si la propia experiencia fuera una suerte de resistencia privada a cerrar con conclusiones ajenas el modo y la oportunidad en que esa experiencia se narra y se recuerda–, sea una forma de valorar *ahora* haber cumplido mi parte del trato.

Mantuve el secreto ante la maestra de segunda salita, la salita verde y ante mis compañeros de jardín. Visto a la distancia, lo más difícil del trato era que no caducaba. La prohibición de hablar no tenía un límite en el tiempo ni una fecha de vencimiento. Por el lado de la maestra, no tenía motivos para querer contarle algo, buscando accionar su lado maternal sobre mí, cosa que en el futuro no haría nunca con las maestras, menos con esa que logró imprimir en mí uno de los primeros eslabones de la extensa cadena de imágenes llamada vida escolar que se formaría con el tiempo: una penitencia fuera del salón por quedarme jugando una vez terminado el recreo y, entonces, como expulsada del campo de los obedientes, condenada a conocer la soledad y el tamaño del corredor en hora de clase.

Y creo que tampoco con mis compañeros, ni siquiera con la que mantuve en mi cabeza como *mi amiga Cuca*, sentí el impulso de hablar de mi actividad extraescolar. Tengo, como único testimonio material de esa amistad, dos fotos chiquitas en blanco y negro que sacó mi papá un día a la salida de la escuela, el Normal 1 Mary O. Graham. O. Graham. Me gustaba decir ese nombre y decir quién había sido Mary Olstine Graham. Una de esas maestras norteamericanas que llegaron al país sin saber castellano, convencidas por la propuesta de Sarmiento de dar clases en la Argentina en las escuelas que él fundaba. No podría explicar con exactitud porqué para mí representaba un valor agregado al nombre de la escuela decir Ma - ry -O- Gra- ham. ¿Pensaba –me pregunto hoy– en una joven limpia, con un guardapolvo blanquísimo y sonrisa fresca, creada, sospecho, en base a un imaginario televisivo que condensó en mí un icono de maestra soltera y abnegada pero, de algún modo feliz, del oeste americano? El guardapolvo, pienso, era el agregado autóctono de esa imagen que ya no era, más de cien años después de la llegada de Mary, la que me mostraban mis maestras de los años '70, menos audaces que ella, menos felices que las que veía por televisión.

En esa escuela que se aferraba a las marcas de origen del sistema sobre el que funcionaría la educación pública argentina, ante esa maestra que me había expulsado al pasillo a incorporar en una sola lección el principio de autoridad, la diferencia entre la aceptación y el rechazo, ante esos compañeros con quienes aprendía los rudimentos de la vida en común con los que el Estado educador fantaseaba todavía cimentar un nosotros abstracto –nuestro nosotros, compuesto por niños de cinco años enviados a compartir las tardes, era el primero de los problemas a los que nos enfrentaba el mundo escolar–, a todos esos primeros habitantes del mundo social infantil no debía contarles en qué consistía el trato. Esa era la consigna que había aceptado para hacer el papel de hija de otros padres a los que yo no conocía en la película clandestina de mi papá.

Era el año 1972 y si bien yo no podía asociar el trato familiar con el afuera, es decir, no podía dimensionar que ese acuerdo privado era, en realidad, una pieza coherente del mundo político en el que vivíamos, sí sospeché que ese pacto incluía algún tipo de esperanza en el tiempo en el que ese secreto podría revelarse. Como si el espectro de esa época que se extendía hacia atrás aún no hubiera dado las señales de sus pasos posteriores.

Algo, entonces, de ese ambiente represivo debía estar presente en el aire de esa salita de jardín para haber tomado con tanta naturalidad ese voto de silencio por una causa desconocida que no prometía recompensas sino que me daba, por pertenecer a ella, un tesoro privado: ser parte de un plan que contenía el atractivo de no pertenecer al mundo infantil, una invitación a otra dimensión.

El silencio protector fue entonces el primer acto de distancia entre el mundo familiar –que en ese momento estaba, al menos el mío, atravesado por la política–, y el mundo escolar. Y fue también lo que me hizo percibir la ruptura que existiría entre ambos.

Esa distancia y, entonces, esa decepción tan temprana ante lo irreconciliable, creo hoy, fue lo que me protegió de lo que podía saber yo en ese momento sobre el plan clandestino de mi papá: filmar una película –esto lo supe después– con un grupo de egresados de la Escuela de Cine de La Plata que querían denunciar la represión de la dictadura militar que dio el golpe del 66, el de Onganía.

La sensación que hoy puedo recuperar –la que atravesó el tiempo, la que llegó hasta acá por su propio peso, la que, si observo en mi memoria y, de un modo artificial y cuasicientífico, trazo un corte diacrónico que me permite aislar pasado y presente y la recojo, por fin, de un fondo indeterminado– es que mi silencio protector se había convertido en una *diferencia*, en un saber que sólo yo tenía, saber que algo indefinido y sin nombre pasaba afuera de la escuela y que yo iba a ser parte de eso.

Llego a ese “fondo indeterminado” exhausta y emergo a la superficie después de una suerte de combate entre las imágenes que se formaron en mi cabeza a los cinco años y las que fueron creciendo, o no creciendo, sino cambiando o borrándose hasta hoy. Y, como si unas boyas anaranjadas en medio del mar me alertaran del peligro que se mueve en esas aguas, en el trayecto que va del fondo a la superficie me esfuerzo en llevarlas hacia la luz.

En la cocina del departamento de 54 entre 11 y 12, en el que vivimos hasta marzo o abril del '76, cuando nos mudamos a la casa de mis abuelos maternos corridos por el telegrama de despido que, rápido, le llegó a mi papá de su trabajo en Canal 2, escuché lo que se esperaba de mí en la filmación. Hacer lo mismo que hacía con ellos, con mi papá y mamá, en la cocina de mi casa. Podía dibujar, podía mirar, podía escuchar, pero ese día, el de la película, sólo podía hablar si me hablaban. La filmación sería en la casa del Flaco Moretti, un compañero de mi papá de la facultad y del canal. Yo conocía la casa y me gustaba, quedaba en Tolosa, cerca de La Plata.

Tuvieron que pasar, en realidad no sé si “tuvieron que pasar”, pero lo cierto es que pasaron más de treinta años antes de que yo viera esas imágenes proyectadas en una pantalla. Todas las copias de la película –eso parecía; o se decía–, se habían destruido. Hasta que apareció una lata en Cuba. Su, llamémoslo así, proceso de repatriación, fue lentísimo, y yo misma me olvidé del asunto y de que alguna vez la película en la que había actuado volvería hasta La Plata y que podría ver si la imagen que tenía en mi cabeza se parecía a la que había quedado guardada en ese rollo todo ese tiempo. Ver el grado de correspondencia entre una imagen y otra, ver la fidelidad de mi mente a mi propia experiencia o quizás lo contrario, la falta de acuerdo entre las dos memorias.

Porque el caso es que todos esos años se mantuvo en mí una imagen como único recuerdo de la experiencia: yo, sentada en una cocina dibujando con un hombre y una mujer que no sé quiénes son hasta que una puerta se abre de un golpe, entran unos hombres con escopetas o ametralladoras, le apuntan al hombre, gritan mucho, lo empujan al piso, todo se vuelve negro.

Esa imagen no sería entonces, para mí, nueva, cuando escuché, cinco años más tarde, a los diez, el primer relato de una desaparición. Cada parte de la película que había quedado en mi cabeza se correspondía con la descripción que hizo la tía de mi amiga del secuestro

de sus padres. Esta vez era la casa de otros amigos de mi papá el escenario de los hechos. Otra casa en la que también había jugado con los hijos de los amigos de mi papá. Esta vez también unos hombres con escopetas habían entrado de un golpe.

Una experiencia que para mí había sido algo distinto a un juego, algo real en tanto era yo la que había estado frente a la cámara, se volvió, mucho tiempo después, más de treinta años, una anticipación. Se volvió ahora y no entonces porque de ninguna manera podría decir que al escuchar ese relato a los diez años –que no me sorprendía ni tampoco actuaba como una revelación–, yo pudiera haber hecho este análisis: que yo había protagonizado en la ficción lo que mi amiga Guillermina había vivido de verdad.

La sensación que domina en la imagen de ese recuerdo es la falta de asombro, una nena, otra, no de cinco sino de diez que escucha en silencio, sabe más que otros y no habla con nadie, mejor no habla con nadie. El día en que nos contaron cómo fue el secuestro de Lito y Lili Consetti creo que mi papá y mamá hicieron el mismo trato conmigo: que yo no hablara en la escuela, que no contara una historia increíble. Pero el efecto del relato del secuestro no fue el mismo que el efecto de la escena de la película en la que se representaba el secuestro. La ficcionalización de una situación de represión real me había dado un saber precoz y anticipatorio de lo que vendría, el relato del secuestro real, un silencio y una amenaza.

Durante años, cuando un auto estacionaba frente a la ventana de la habitación mía y de mi hermana, yo me levantaba a espiar por entre los postigos. Así, con un auto que se había estacionado en el frente de la casa empezaba el relato del secuestro de los padres de Guillermina. La lata con la película tardó años en llegar desde Cuba y otro par de años pasaron hasta que mi papá me copió la cinta filmica en un vhs hogareño que mi videogradora pudiera reproducir. La diferencia entre mi ansiedad por volver a ver esas imágenes o, mejor, por ver por primera vez esas imágenes que yo tenía en mi cabeza en una película y darles, en ese procedimiento, un espesor más real que mis recuerdos, y la falta de apuro de mi papá por reencontrarse con el pasado que contenía esa lata, eran francamente incompatibles. Después de insistir dos o tres veces, entendí que, además de mi apuro personal por recuperar esas imágenes, él era el primer dueño de la película y tendría que atravesar sus propios tiempos para poder verla después de todos esos años. Mucho después pude pensar que mi sensación anticipatoria, esa especie de marca intangible que corría más rápido que yo, no podía ser algo que sólo me hubiera pasado a mí.

Mi cabeza se mueve entre dos relatos. Uno, el de la representación cinematográfica de un secuestro en la cual yo observo, a los cinco años, cómo se llevan a mi papá en la ficción. El otro, la primera historia que escucho, a los diez, de un secuestro real. Tengo un imaginario propio del tema. Lo cargué todo este tiempo sin saber en qué punto uno y otro se juntaban. Un día, hace no mucho, lo entendí en el momento en que ponía en mi videocassetera el vhs en el que estaba copiada la película *Informes y testimonios sobre la tortura política en la Argentina* para mostrarles “mi película” a unos amigos, más como una filmación casera de mi infancia que como eso que es independientemente de mí, un documental sobre la tortura y la represión en la Argentina de principios de los ‘70. Esos dos relatos se juntan por primera vez en mí, se juntan acá. En este, que es el tercero.

¿Y qué vendría a ser entonces este relato? ¿Una narración biográfica? ¿Una historia de vida? ¿Una no ficción? ¿Una auto-entrevista retrospectiva? Una primera lectura puede reconocer la función narrativa, una paralela, dar por bueno que lo que aquí se cuenta es

verdad –ese es el pacto–, y sumarle entonces la función testimonial a la primera. Entonces, si es mi experiencia, es mi testimonio y es mi relato, la verdad será, en todo caso, una resultante singular, un lugar de llegada que no existía, o que existía bajo otras formas, antes de llegar hasta acá.

Si el relato testimonial ganó consenso en el momento de dar por cierta su verdad allí donde faltan otro tipo de pruebas, fueron los testimonios de experiencias límites, como los que narran la vida en los centros clandestinos de detención, los que crearon un sistema de verdad basado en la voz, un coro que sólo siendo eso, un coro de muchos relatos de memoria, puede recomponer una época. Me pregunto, entonces, cómo funciona el género al hablar de otras experiencias que, por no llegar a ser tan extremas, parecen tocarse más con la literatura y el periodismo que con el testimonio entendido en su variante más radical: un relato que porta un saber que no se puede narrar, el relato que lleva consigo el silencio final de las víctimas.

¿Sería preciso entonces recuperar los relatos más banales, los que arman la vida cotidiana, la subjetividad, los recuerdos improbables? ¿Cómo habría sido el juicio a las juntas si los jueces no hubieran seguido un protocolo que ordenaba interrumpir las declaraciones cada vez que un testigo sobreviviente viraba su testimonio hacia el recuerdo de sensaciones, o pensamientos sobre el pasado? Las actas de los juicios registraron testimonios de hechos, de hechos como acciones, más precisamente. Pero el límite del derecho no es el límite de la potencia del testimonio. Es apenas un índice para condenar o absolver situaciones físicas que siempre serán sólo una parte de los relatos de los que dan su testimonio. Escuchar, entonces, cada testimonio no para probar su pertinencia, su utilidad como parte de las pruebas necesarias para demostrar lo sistemático de un plan, para comprobar por la suma de muchos que un caso repite una serie de variables que arman un todo –como fue, de hecho, la escucha judicial– sino escuchar para escuchar lo único, lo que sólo le sucedió a una persona, lo que no encaja en los mecanismos demostrados. Me digo esto, quizás, para defenderme de los arranques de inutilidad que me asaltan mientras trato de convertir los pedazos de esta historia que tengo en mi cabeza en un tercer relato donde, al menos, se acerquen entre sí.

No puedo, antes de seguir, pensar que recién puedo cambiar la sensación de inutilidad de mi propia historia cuando pienso en el tema como un asunto que me plantea problemas teóricos, como si enmarcarlo en esa condición me permitiera acercarme al nudo para entender, por ejemplo, el problema del testigo, el que sobrevivió y eligió contar, el que absorbe con sus ojos todo la información posible y se promete no olvidarla para dar en el futuro, su testimonio. En la cocina de ese departamento de La Plata que quedaba a una cuadra de la plaza Moreno a la que, a su vez, daba mi escuela, el Mary O’Graham, yo entendí que mi papá iba a filmar una película en la que pasaban cosas que pasaban de verdad. Todos estos años después –que cuento desde cuando yo tenía quince y terminó la dictadura hasta que puse el vhs en la videograbadora de mi casa en Rosario–, tuve una imagen, mejor, una secuencia, en mi cabeza. Era así: yo sentada en la punta de una cocina chiquita mientras un hombre y una mujer ponen la mesa para comer hasta que de un golpe muy fuerte se abre una puerta que da a un patio y entran más hombres, todos gritan. Fin.

Cuando después de todos esos años, puse el casete ví, como si la película fuera una especie de “memoria voluntaria” que guardó una impresión más exacta de los hechos que la que

había retenido mi propia memoria, ví, entonces, esa escena que empieza con un cartel que dice, fondo negro y letras blancas: “Irrupción policial. La cena. El sueño. El camino al trabajo” tal como la acabo de describir. Pero además, me ví a mí en blanco y negro, sentada en una cocina como la hija de unos padres que preparan un almuerzo o una cena, vestida con un jumper oscuro y una polera blanca que se sobressalta, me parece, de verdad, cuando entran los hombres que le gritan al hombre que hace de mi papá: –¡Quedate quieto o te quemó! ¿Dónde están las armas? Y el hombre que hace de mi papá grita: –¡Hijos de puta, hijos de puta!

Hasta ahí las coincidencias. Hasta ahí lo que para mí fue anticipación, representación del futuro; la imagen que congelé intacta no tanto por una cualidad de conservación de mi memoria –según una lista de perfecciones formales que, según Kant, dan como resultado la memoria ideal–, sino porque creo que esa imagen se volvió, de alguna manera, experiencia, cuando escuché el relato del secuestro de los padres de Guillermina.

A partir de ahí, para mí, la imagen de esa escena y el relato del secuestro armaron una memoria, en parte voluntaria, en parte involuntaria. Una memoria hecha de representación y experiencia, que se fusionaron en mí de un modo que una parte mía no podría explicar. La otra parte –la que yo veo que se carga el esfuerzo intelectual frente a una sensación extraña y compleja–, diría que ese nudo que intento desplegar podría ser considerado una “memoria viva”, siguiendo a Bachelard, una “memoria imaginación”, en la que también están presentes el tiempo esperado, los deseos, las tristezas, las búsquedas que, sin saberlo, me llevaron o me trajeron de vuelta hasta acá.

Si esa imagen fue, después, experiencia, le toca a la segunda escena de la película, la que no tenía en mi memoria, ser la revelación. No tanto por haber recuperado la segunda escena de esa experiencia, sino porque verla me permitió calibrar –quizás sea esa la palabra justa–, el peso que para mí había tenido todo este tiempo la escena que sí recordaba y que, al verla, volvió a ser la más fuerte de las dos. Si escribo “volvió a ser”, es quizás porque creo que ese recuerdo se formó por un impacto que revivo al ver las escenas ahora y donde claramente la primera, la del secuestro es la que me resulta más impactante.

En la segunda, la mujer que hace de mi mamá y yo entramos a una habitación que está a oscuras y detrás de nosotras viene el jefe de todos los hombres que entraron a la casa por la puerta de la cocina que da al patio. Yo sé que ese actor se llama Onofre Lovero. Creo que sé ese nombre desde esa época y siempre pensé que lo sabía porque me llamaba la atención cómo sonaba. Entonces, este actor prende la luz mientras mi supuesta mamá y yo nos sentamos en una cama matrimonial muy juntas, pero es ella la que me protege a mí y me rodea con sus brazos y me acaricia la cara. El actor le dice a mamá cosas como que con ella está todo bien y que el problema es con ese que es mi papá, que “hace cosas raras”, “va a lugares extraños” y le pide, entonces, que diga lo que sabe. Mientras mi mamá dice que no sabe nada, Onofre me pregunta cómo me llamo y yo le contesto la verdad muy bajito y mirando para abajo, “Cecilia”. –Linda la nena, dice él. Y después, a mí: –¿Estás asustada vos también? Aunque esa pregunta no la contesté, por la cara que me veo pienso ahora que un poco debía estar asustada, sobre todo en el momento en que el interrogador deja de ser correcto y se altera cuando uno de esos hombres que, cómo él, estaba vestido de saco oscuro, camisa blanca y corbata finita, bien fines de los sesenta, le muestra a Onofre dos pelucas. –¡Y esto señora, y esto!, grita. Ahí, es cuando mi mamá me lleva a un rincón,

como si fuera el último lugar adonde ir y me abraza más fuerte mientras yo miro todo lo que pasa. Pero no es susto lo que veo cuando veo la película sino otra cosa. Me veo como si yo hubiera aprovechado la situación para ver, para saber. Pero esa es, me parece, una visión demasiado actual de mí misma, aunque de verdad, y por lo que vino después, creo que, en potencia, algo de eso percibo en cierta actitud de asombro que en mí no era actuación sino la pura verdad.

Si las escenas eran ya para los que hicieron la película, recreaciones de la tortura política que había habido en la Argentina, como dice una placa al comienzo del film, durante la dictadura que se extendió entre 1966 y 1973, para mí eran la anticipación ficcional del futuro real que vendría unos años después. Pero nunca, hasta ese día en mi casa, con mis amigos, en el que ví la película, había conectado mis escenas de “cinema verité” con el testimonio del secuestro de los padres de Guillermina. Es cierto que las dos situaciones se habían unido en mí como uno reúne en la cabeza las cosas parecidas, como yo, por poner un ejemplo usaba los cajones de la cómoda que compartía con mi hermana. Una especie de convivencia por contigüidad de mundos paralelos.

Quizás, digo, poder percibir esta especie de conexión originaria tenga a su vez que ver con haber desarrollado cierta sensibilidad y por eso, haber escuchado más que descubierto, otros testimonios de personas que se detuvieron a pensar de qué modo se había cruzado en ellas el tiempo personal y el tiempo histórico y cómo ese cruce las había marcado. Por eso, porque creo que yo ya estaba pensando en esto, una noche muy tarde, mientras hacía zapping en un hotel de Villa Ocampo, en el norte de Santa Fe, al que me había llevado un trabajo que me ofreció algunas horas de vida de turista, escuché con la atención alta una entrevista a Simone de Beauvoir en la que ella respondía con seguridad todas las preguntas de un repertorio convencional que le hacían dos periodistas, un hombre y una mujer, que transitaba por tópicos clásicos de su vida como Sartre, el feminismo y su visión de la maternidad. Podría haber cambiado de canal pero me quedé, quizás atendiendo a cierta esperanza que no me abandona que me dice que algo siempre puede suceder en una entrevista, un instante en el que uno u otro, el entrevistado o el entrevistador pierdan el control. Atada a esa fe, dejé mi mano quieta y ví como la monotonía se rompió cuando el periodista hombre –que a los títulos supe que era Claude Lanzmann, el que luego sería el director de Shoah, y más tarde todavía supe que había sido pareja de Beauvoir y que habían vivido juntos–, le preguntó a Simone por su vida antes de la Segunda Guerra Mundial. Era la primera vez que de ella salía un silencio.

Después, Simone dijo que “no sabía”, que cuando buscaba en esos años que sabía entonces de lo que vendría después, dice que “nada” y que esa vida desprevenida que después había necesitado revisar, la contaba y la describía –y le subraya a Lanzmann que la había querido contar con detalles–, en su libro de memorias, *La plenitud de la vida*, el título en la traducción al castellano, *La force de l'age*, en francés.

Agradecida a mi fe, ahora reconfortada, entonces, y recién entonces, pude armar una serie, o, lo que podría ser lo mismo, reconocer mi gesto en el gesto de otros, en el de buscar qué imagen del pasado armaron las imágenes y los relatos que ví y escuché entonces, y montar así, mi propia versión hecha a partir de las escenas de la película, es decir de lo discontinuo y de mi propia vida, que continúa.

Nota

1. El Trato: <https://vimeo.com/137185537>

Résumé : Toute manifestation artistique est traversée par la dialectique du temps, dès lors que l'on considère que ces dernières tentent de récupérer dans la contemporanéité de la vie sociale, les marques d'un passé pour la construction d'une mémoire critique. Cet article décrit, à la première personne, le début d'un accord entre père et fille pour la production cinématographique d'un documentaire sur la répression politique Argentine 1972-1973 / 1995-2010.

Mots-Clés : Cinéma - Temps - Mémoire.

Abstract: All artistic manifestation is crossed by the dialectic of time, if we consider that they try to recover in the contemporaneity of social life, the marks of the past for the construction of a critical memory. This article describes, in first person, the beginning of an agreement between father and daughter for the cinematographic production of a documentary about the political repression Argentina 1972-1973 / 1995-2010.

Keywords: Cinema - Time - Memory.

Resumo: Toda manifestação artística é atravessada pela dialética do tempo, se considerarmos que eles tentam se recuperar na contemporaneidade da vida social, as marcas do passado para a construção de uma memória crítica. Este artigo descreve, em primeira pessoa, o início de um acordo entre pai e filha para a produção cinematográfica de um documentário sobre a repressão política Argentina 1972-1973 / 1995-2010.

Palavras chave: Cinema - Time - Memória.

[Las traducciones de los abstracts al francés, inglés y portugués fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

• Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

• Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

• Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

• Reflexión Académica en Diseño y Comunicación

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

• Actas de Diseño

Actas de Diseño es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [ISSN 1668-0227]

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Artes Dibujadas: cartografías y escenas de la Historieta, el Humor Gráfico y la Animación.** **Laura Vazquez:** Prólogo | **Mara Burkart:** La Guerra de Malvinas según las Caricaturas de Hermenegildo Sábat en *Clarín* | **Laura Caraballo:** La parodia y la sátira en la historieta transpositiva de Alberto Breccia | **Alice Favaro:** *La "Beya" durmiente:* entre reescritura y transposición | **Amadeo Gandolfo:** La historia interminable: *Langostino y Mangucho y Meneca en Patoruzito* (1945-1950) | **Sebastian Gago:** Desovillando tramas culturales: un mapeo de la circulación y el consumo de las historietas *Nippur de Lagash* y *El Eternauta* | **Jozefh Queiroz:** La crónica-historieta en *Macanudo*, de Liniers | **Marilda Lopes Pinheiro Queluz:** Logotipo ou quadrinho? As animadas aventuras de Don Quixote nas capas de Ângelo Agostini | **Analia Lorena Meo:** Anime y consumo en Argentina en las páginas de *Clarín, La Nación y Página 12* (1997-2001) | **Ana Pedrazzini y Nora Scheuer:** Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos | **Paulo Ramos:** O enigma do número dois: os limites da tira em ambientes digitais | **Roberto Elísio dos Santos:** O Brasil

através das histórias em quadrinhos de humor | **Facundo Saxe**: *Jago* de Ralf König: historieta sexo-disidente o cómo volver porno y queer a Shakespeare | **Pablo Turnes**: *Breccia Negro*: el testimonio de un autor | **Laura Vazquez y Pablo Turnes**: Contar desde los fragmentos. Rupturas, memoria y lenguaje en dos casos de la historieta argentina contemporánea | **Anibal Villordo**: La imagen intolerable: Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes | **Máximo Eserverri**: Víctor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 74, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Primera Sección. D. V. Di Bella**: Prólogo Primera Sección | **T. Irwin**: Prefacio Diseño para la Transición | **D. Lockton and S. Candy**: Un vocabulario para las visiones del diseño para las transiciones | **G. Kossoff**: Localismo cosmopolita: la red planetaria de la vida cotidiana dentro de lo local | **A. Í. Gaziulusoy**: Postales desde los límites: hacia los futuros del diseño para las transiciones sostenibles | **C. Tonkinwise**: (Des)órdenes del diseño: sistemas de mediación de nivel en el diseño para la transición | **I. Mulder, T. Jaskiewicz and N. Morelli**: Sobre la ciudadanía digital y los datos como un nuevo campo común: ¿Podemos diseñar un nuevo movimiento? | **P. Scupelli**: Enseñanza del diseño para la transición: un estudio de caso sobre *Design Agility, Design Ethos y Ddesign Futures* | **J. Boehnert**: Diseño para la transición y pensamiento ecológico | **T. Irwin**: El enfoque emergente del diseño para la transición | **T. Costa Gomez**: Proyectos de transición en curso: una perspectiva del sur | **S. Hamilton**: Palabras en acción: Creando y haciendo el diseño para la transición en Ojai, California, un caso de estudio | **Ch. L. Dahle**: Diseñar para las transiciones: abordar el problema de la pesca excesiva en el mundo | **S. Rohrbach and M. Steenson**: Diseño para la transición: enseñanza y aprendizaje | **M. A. Mages and D. Onafuwa**: Opacidad, transición e investigación en diseño. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 73, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño. Ivana Mihal**: Prólogo. Narrativa transmedia. Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño | **Natalia Aguerre**: Arte y Medios: Narrativa transmedia y el translector | **Francisco Albarello**: El lector en la encrucijada: la *lectura/navegación* en las pantallas digitales | **María del Carmen Rosas Franco**: Nuevos soportes, nuevos modos de leer. La narrativa en la Literatura infantil y juvenil digital | **Florencia Lila Sorrentino**: Instantáneas: la lectura en los tiempos que corren | **Gustavo Bombini**: Didáctica de la lectura y la escritura y multimodalidad | **Mariana Landau**: Los discursos sobre tecnologías y educación en la esfera pública | **Mónica Pini**: Políticas de alfabetización digital. Educación e inclusión | **Lia Calabre**: Planos de livro e leitura em tempos da cultura digital | **Ana Ligia Medeiros y Gilda Olinto**: O impacto da tecnologia de informação e comunicação nas bibliotecas públicas: envolvimento comunitário, criatividade e inovação | **Eduardo Pereyra**: Juventudes y TIC: Estados locales frente al abordaje de la promoción de la lectura | **Daniela Szpilberg**: Configuraciones emergentes

de circulación y lectura en el entorno digital: el caso de Bajalibros.com. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 72, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño.** **Karen Avenburg y Marina Matarrese:** Introducción. Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño | **Ivana Mihal:** Estéticas, lecturas e industria del libro: el caso de los e-books | **Laura Ferreño y María Laura Giménez:** Desafíos actuales de las políticas culturales. Análisis de caso en el Municipio de Avellaneda | **Silvia Benza:** El Distrito de Diseño en la Ciudad de Buenos Aires: una mirada desde los usos de la cultura en contextos globales y locales | **Natalia Aguerre:** Las performances musicales en las misiones jesuitas de guaraníes | **Julieta Infantino:** Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas | **Verónica Griselda Talellis, Elsa Alicia Martínez, Karen Avenburg y Alina Cibeá:** Investigación y gestión cultural: diseñando articulaciones | **Verónica Paiva y Alejo García de la Cárcova:** Wright Mills y su crítica al diseño de segunda posguerra. Los aportes de la sociología al mundo del diseño | **Laura Zambrini:** Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género | **Bárbara Guershman:** Marcas de shopping o de diseñador. Los procesos de adscripción en la moda. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 71, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Materialidad difusa. Prácticas de diseño y tendencias.** **Daniel Wolf:** Prólogo de la Universidad de Palermo | **Jorge Pokropek y Ana Cravino:** Algunas precisiones sobre la borrosa noción de “Materia” para el diseño interior | **Leila Lemgruber Queiroz:** Desmaterialización e inmaterialidad en el contexto contemporáneo del Diseño | **Maximiliano Zito:** La sustentabilidad de Internet de las Cosas | **Gabriela Nuri Barón:** La des-materialización de productos tangibles en una perspectiva de sustentabilidad | **Marina Andrea Baima:** El proceso de diseño desde la génesis de los materiales | **Marinella Ferrara and Valentina Rognoli:** Introduction by the School of Design of Politecnico di Milano | **Marinella Ferrara and Anna Cecilia Russo:** The Italian Design Approach to Materials between tangible and intangible meanings | **Linda Worbin:** Designing for a start; irreversible dynamic textile patterns | **Zurich Manuel Kretzer:** Educating smart materials | **Murat Bengisu:** Biomimetic materials and design | **Valentina Rognoli and Camilo Ayala Garcia:** Material activism. New hybrid scenarios between design and technology | **Giulia Gerosa and Laura Daglio:** Diffuse materiality in public spaces between expressiveness and performance | **Giovanni Maria Conti:** Material for knitwear: a new contemporary design scenario | **Giulio Ceppi:** Slow+Design as sustainable sensoriality: an innovative approach aimed to explore the new relationships among design, innovation and sustainability. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 70, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Presente y futuro del diseño latino.** **María Verónica Barzola:** Prólogo de la Universidad de Palermo | **Rita Ribeiro:** Prólogo da Universidade do Estado de Minas Gerais. **FILOSOFÍA DEL DISEÑO Y CONTEXTO SOCIAL:** **Jorge Gaitto** | **María Verónica Barzola** | **Celso Carnos Scaletsky, Chiara Del Gaudio, Filipe Campelo Xavier da Costa, Gerry Derksen, Guilherme Corrêa Meyer, Juan de la Rosa, Piotr Michura y Stan Ruecker** | **Anderson Antonio Horta.** **EL DISEÑO COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL:** **María Ledesma** | **Silvia Sasaoka, Giselle Marques Leite, Mônica Cristina de Moura y Luís Carlos Paschoarelli** | **Caroline Salvan Pagnan y Artur Caron Mottin** | **Simone Abreu** | **Zulma Buendía De Viana** | **Elisangela Batista.** **EL DISEÑO COMO FACTOR DE DESARROLLO ECONÓMICO:** **María del Rosario Bernatene y Guillermo Juan Canale** | **Liliana Durán Bobadilla y Luis Daniel Mancipe Lopez** | **Ana Urroz-Osés** | **Camilo de Lelis Belchior.** **FORMACIÓN PARA EL DISEÑO SOCIAL:** **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro** | **Cristian Antoine, Santiago Aránguiz y Carolina Montt** | **Polyana Ferreira Lira da Cruz y Wellington Gomes de Medeiro** | **Carlos Henrique Xerfan do Amaral, André Ribeiro de Oliveira y Sandra Maria Nunes Vivone** | **Ana Beatriz Pereira de Andrade y Henrique Perazzi de Aquino.** (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 69, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo.** **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prólogo | **Rodolfo Battagliese:** Poder estatal y dominación de género: sus representaciones en *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou | **Lizel Tornay:** Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos posdictatoriales. España y Argentina | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, Bellochio, 2009) | **Victoria Alvarez:** Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La noche de los lápices* | **Tzvi Tal:** La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en *Infancia clandestina* (Ávila, Argentina, 2011) | **Maira Cristiá:** Frente el autoritarismo, la creación. La experiencia de AIDA y su relectura en el film *El Exilio de Gardel* (Fernando Solanas, Francia / Argentina, 1985) | **Sonia Sasiain:** El lugar del Estado en la representación de la vivienda popular: desde la construcción de la opinión pública hacia la censura | **Mónica Gruber:** Medios y poder: *1984.* (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 68, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño.** **Cecilia Mazzeo:** Prólogo. La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño | **Constanza Necuzzi:** Educación, enseñanza y didáctica en la contemporaneidad | **Inés Olmedo:** La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos | **Beatriz Galán:** Reconstruyendo el entramado de una sociedad creativa. Estrategias para la formación de diseñadores en contextos de complejidad | **Clara Ben Altabef:** Intenciones para una didáctica proyectual. Caso: asignatura Proyecto y Forma en la FAU-UNT | **Diego Giovanni Bermúdez Aguirre:** El estado de posibilidad de la Historia del Diseño | **María Ledesma:** Luces y sombras en la enseñanza del Diseño. Una

reflexión sobre su transformación en saber universitario | **Ana Cravino:** Enseñar Diseño: La emergencia de la teoría | **Mabel Amanda López:** Modos de decir y modos de ser: palabra e ideología en el taller de diseño | **Ana María Romano:** La construcción de la cosmovisión durante la enseñanza. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 67, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Componentes del diseño audiovisual experimental.** **Gonzalo Aranda Toro** y **Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **Alejandra Niedermaier:** Introducción | **María José Alcalde:** Reflexión acerca del ejercicio audiovisual como medio de expresión del diseño gráfico experimental | **Eugenia Álvarez Saavedra:** El diseño en las representaciones audiovisuales de la etnia Mapuche | **Laura Bertolotto Navarrete** y **Katherine Hetz Rodríguez:** Reflexión respecto de la conexión entre la disciplina del diseño y la audiovisual, como factor estratégico de desarrollo | **José Luis Cancio:** *Cerebus*, un modelo de edición independiente | **Rosa Chalkho:** La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film | **Antonietta Clunes:** Experimentación con medios análogos y su aplicación como recurso audiovisual, reflejo de un contexto latinoamericano | **Daniela V. Di Bella:** Ex Obra, la rematerialización de la imagen en movimiento | **Pamela Petruska Gatica Ramírez:** Ver y sentir (pantallas). Diseño, dispositivos y emoción | **Ricardo Pérez Rivera:** Acerca del método de la observación y algunos alcances al estudio experimental para la construcción de imágenes | **Juan Manuel Pérez:** Sobre subjetividades en la educación visual contemporánea: algunos componentes | **Eduardo A. Russo:** Aspectos intermediales de la enseñanza audiovisual. Un abordaje transversal, entre el cine y los nuevos medios | **Gisela Massara, Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza:** Tendencias en el Cine Expandido Contemporáneo. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 66, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 5ª Edición. Ciclo 2014-2015].** (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 65, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los procesos emergentes en la enseñanza y la práctica del diseño.** **M. Veneziani:** Prólogo | **M. Veneziani:** Moda y comida: Una alianza que predice hechos económicos | **M. Buey Fernández:** Involúcrame y entenderé | **F. Bertuzzi** y **D. Escobar:** El espíritu emprendedor. Un acercamiento al diseño independiente de moda y las oportunidades de crecimiento comercial en el contexto actual argentino | **X. González Eliçabe:** Arte popular y diseño: los atributos de un nuevo lujo | **C. Eiriz:** Creación y operaciones de transformación. Aportes para una retórica del diseño | **P.M. Doría:** Desafío creativo cooperativo | **V. Fiorini:** Nuevos escenarios de las prácticas del diseño de indumentaria en Latinoamérica. Conceptos, metodologías e innovación productiva en el marco de la contemporaneidad | **R. Aras:** Los nuevos aprendizajes del sujeto digital | **L. Mastantuono:** Tendencias hacia un cine medioambiental. Concientización de una producción y diseño sustentable | **D. Di Bella:** El cuerpo como

territorio | **V. Stefanini:** La mirada propia. El autorretrato en la fotografía contemporánea | **S. Faerm:** Introducción | **A. Fry, R. Alexander, and S. Ladhib:** Los emprendimientos en Diseño en la economía post-recesión: Parson's E Lab, la Incubadora de Negocios de Diseño | **S. Faerm:** Desarrollando un nuevo valor en diseño; del "qué" al "cómo" | **A. Kurennaya:** Moda como práctica, Moda como proceso: los principios del lenguaje como marco para entender el proceso de diseño | **L. Beltran-Rubio:** Colombia for Export: Johanna Ortiz, Pepa Pombo y la recreación de la identidad cultural para el mercado global de la moda | **A. Fry, G. Goretti, S. Ladhib, E. Cianfanelli, and C. Overby:** "Artesanías de avanzada" integradas con el saber hacer; el papel del valor intangible y el rol central del artesano en el artesanato de alta gama del siglo 21 | **T. Werner and S. Faerm:** El uso de medios comerciales para involucrar e impactar de manera positiva en las comunidades. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 64, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación [Catálogo de Investigaciones. 1ª Edición. Ciclo 2007-2015]. Investigaciones (abstracts) organizadas por campos temáticos:** a. Empresas y marcas | b. Medios y estrategias de comunicación | c. Nuevas tecnologías | d. Nuevos profesionales | e. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes | f. Pedagogía del diseño y las comunicaciones | g. Historia y tendencia. **Selección de Investigaciones (completas):** **Patricia Dosio:** Detección y abordaje de problemas o tendencias actuales en el arte y el diseño | **Déborá Belmes:** Nuevas herramientas de la comunicación. Un estudio acerca del amor, la amistad, la educación y el trabajo en jóvenes universitarios | **Eleonora Vallaza:** El Found Footage como práctica del video-arte argentino de la última década | **Andrés Olaizola:** Alfabetización académica en entornos digitales | **Marina Mendoza:** Hacia la construcción de una ciudadanía mediática. Reflexiones sobre la influencia de las políticas neoliberales en la configuración de la comunicación pública argentina | **Valeria Stefanini:** Los modos de representación del cuerpo en la fotografía de moda. Producciones fotográficas de la Revista Catalogue. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 63, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine documental.** **Fernando Mazás:** Prólogo | **Igor Dimitri Gonçalves:** Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana, La Soufrière, A la espera de una catástrofe inevitable, Wodaabe, Pastores del sol, Jag Mandir* | **Nerea González:** La doble lectura de *Canciones para después de una guerra* explicada desde el marco teórico de las problemáticas del documental | **Lucía Levis Bilsky:** De artistas, consumidores y críticos: dinámicas del cambio, el gusto y la distinción en el campo artístico actual. Jean-Luc Godard y su *Adiós al Lenguaje* | **Claudia Martins:** Péter Forgács: imágenes de familia y la memoria del Holocausto | **Fernando Mazás:** *Edificio Master:* la tecnología audiovisual como escritura étnica | **Carlos Gustavo Motta:** La antropología visual | **Gonzalo Murúa Losada:** Por un cuarto cine, el webdoc en la era de las narraciones digitales | **Antonio Romero Zurita:** El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina | **Maria A. Sifontes:** El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por

artistas venezolanos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 62, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Imágenes/ escrituras: trazos reversibles. Laura Ruiz y Marcos Zangrandi:** Presentación. El lazo imagen/escritura en los nexos de la cultura contemporánea. **1. Blogs/escrituras. Diego Vigna:** Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs | **Mariana Catalin:** Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación. **2. Cine/escrituras. Vanina Escalles:** El ensayo a la búsqueda de la imagen | **Diego A. Moreiras:** Dimensiones de una masacre en la escuela: traducción intersemiótica en *We need to talk about Kevin* | **Nicolás Suárez:** Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís | **Marcos Zangrandi:** Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine. **3. Imágenes/escrituras. Álvaro Fernández Bravo:** Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano | **Laura Ruiz:** Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka | **Santiago Ruiz y Ximena Triquell:** Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 61, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades. María Gabriela Figueroa:** Prólogo | **Cecilia Iida:** El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko:** Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib:** Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros | **Cecilia Marina Slaby:** Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta:** Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne:** Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi:** Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño:** Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña | **Jazmín Adler:** Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 60, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo. Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **François Soulages:** Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet:** Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Bernardino:** Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbetta:** La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca:** En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga:** Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Nie-**

dermaier: La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar:** Hijo de la migración | **Silvia Solas:** Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages:** Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana:** Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 59, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda.** P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos** | D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffe: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina** | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica** | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño.** P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabieta: **Cuerpo y tiempo** | G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppo: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** | S. Roffe: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz: **Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro** | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles** | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. Garcia Vicentini: **El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 58, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda en el siglo XX: una mirada desde las artes, los medios y la tecnología.** Matilde Carlos: **Prólogo** | Melisa Perez y Perez: **Las asociaciones entre el arte y la moda en el siglo XX** | Mónica Silvia Incorvaia: **La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto** | Gladys Mercado: **Vestuario: entre el cine y la moda** | Gabriela Gómez del Río: **Fotolectos: cuando la imagen se vuelve espacio. Estudio de caso Para Ti Colecciones** | Valeria Tuozzo: **La moda en las sociedades modernas** | Esteban Maioli: **Moda, cuerpo e industria. Una revisión sobre la industria de la moda, el uso generalizado de TICs y la Tercera Revolución Industrial Informacional** | **Las Pymes y el mundo de la comunicación y los negocios.** Patricia Iurcovich: **Prólogo** | Liliana Devoto: **La sustentabilidad en las pymes, ¿es posible?** | Sonia Grotz:

Cómo transformar un sueño en un proyecto | María A. Rosa Dominici: **La importancia del coaching en las PYMES como factor estratégico de cambio** | Victoria Mejuto: **La creación de diseño y marca en las Pymes** | Diana Silveira: **Las pymes argentinas: realidades y perspectivas** | Christian Javier Klyver: **Las Redes Sociales y las PyMES. Una relación productiva** | Silvia Martinica: **El maltrato psicológico en la empresa** | Debora Shapira: **La sucesión en las PYMES, el factor gerenciamiento.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 57, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Pedagogías y poéticas de la imagen.** Julio César Goyes Narváez y Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Vanessa Brasil Campos Rodríguez: **Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real (reality show)** | Mónica Ferreira Mayrink: **La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores** | Jesús González Requena: **De los textos yoicos a los textos simbólicos** | Julio César Goyes Narváez: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica** | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta el miedo, creo una imagen** | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium** | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). Virtual Self, narcisismo y ausencia de sentido.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 4ª Edición. Ciclo 2012-2013]. Tesis recomendada para su publicación: Mariluz Sarmiento: La relación entre la biónica y el diseño para los criterios de forma y función.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 55, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito.** Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos**

sacadas de la ESMA por Víctor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoledo: **El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria** | Mariela Acevedo: **Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los estudios comunicacionales** | Daniela Ceccato: **Los blogs de moda como creadores de modelos estéticos** | Natalia Garrido: **Imagen digital y sitios de redes sociales en internet: ¿más allá de espectacularización de la vida cotidiana?** | Eugenia Verónica Negreira: **El color en la imagen: una relación del pasado - presente y futuro** | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topia.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en la moda?** | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del proyecto** | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones entre líneas sobre la forma del espacio** | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefanini: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Carroll: **El innovador transgresor: ser un explorador de Google Glass** | Aaron Fry y Steven Faerm: **Consumismo en los Estados Unidos de la post-recesión: la influencia de lo “Barato y Chic” en la percepción sobre la desigualdad de ingresos** | Steven Faerm: **Construyendo las mejores prácticas en la enseñanza del diseño de moda: sentido, preparación e impacto** | Robert Kirkbride: **Aguas arriba/Aguas Abajo** | Jeffrey Lieber: **Aprender haciendo** | Karinna Nobbs y Gretchen Harnick: **Un estudio exploratorio sobre el servicio al cliente en la moda.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 53, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte.** E. Vallazza: **Prólogo** | S. Torrente Prieto: **La sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte** | G. Galuppo: **Frente al vacío cuerpos, espacios y gestos en el videoarte** | C. Sabeckis: **El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas** | J. P. Lattanzi: **La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericana-**

no: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970 | N. Sorrivas: **El videoarte como herramienta pedagógica** | M. Cantú: **Archivos y video: no lo hemos comprendido todo** | E. Vallazza: **El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística** | D. Foresta: **Los comienzos del videoarte (entrevista)** | G. Ignoto: **Borrado** | J-P Fargier: **Grand Canal & Mon Ceil!** | R. Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi cabeza** | **La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia.** Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el espacio teatral** | D. Radojičić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político en Revolución (Ipiña, 2010)** | B. Pantović: **Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país** | V. Trifunović y J. Diković: **La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia** | S. Sasiain: **Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina** | M. E. Stella: **A un cuarto de siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina** | A. Stagnaro: **Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina** | A. Pavićević: **El Ángel Blanco. Desde Heraldo de la Resurrección hasta Portador de Fortuna. Comercialización del Arte Religioso en la Serbia post-comunista** | M. Stefanović Banović: **Ejemplos del uso de los símbolos cristianos en la vida cotidiana en Serbia** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 52, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño de arte Tecnológico.** Alejandra Niedermaier: **Prólogo.** Apartado: Acerca de FASE: Marcela Andino: **Diseño de políticas culturales** | Pelusa Borthwick: **Nuestra inserción en la cadena de producción nacional** | Patricia Moreira: **FASE La necesidad del encuentro** | Graciela Taquini: **Textos curatoriales de los últimos cinco años de FASE.** Apartado: Acerca de la esencia y el diseño del arte tecnológico. Rodrigo Alonso: **Introducción a las instalaciones interactivas** | Emiliano Causa: **Cuerpo, Movimiento y Algoritmo** | Rosa Chalhko: **Entre al álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales** | Alejandra Marinaro y Romina Flores: **Objetos de frontera y arte tecnológico** | Enrique Rivera Gallardo: **El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil** | Mariela Yeregui: **Encrucijadas de las artes electrónicas en la aporía arte/investigación** | Jorge Zuzulich: **¿Qué nos dice una obra de arte electrónico? Este cuaderno acompaña a FASE 6.0/2014. Tesis recomendada para su publicación.** Valeria de Montserrat Gil Cruz: **Gráficos animados en diarios digitales de México. Cápsulas informativas, participativas y de carácter lúdico.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 51, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseños escénicos innovadores en puestas contemporáneas.** Catalina Julia Artesi: **Prólogo** | Andrea Pontoriero: **Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano**

Pensotti | Estela Castronuovo: **Lote 77 de Marcelo Mininno: el trabajoso oficio de narrar una identidad** | Catalina Julia Artesi: **Representaciones expandidas en puestas actuales** | Ezequiel Lozano: **La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio** | Marcelo Velázquez: **Mediatización y diferencia. La búsqueda de la forma para una puesta en escena de Acreedores de Strindberg** | **Distribución cultural.** Yanina Leandra: **Prólogo** | Andrea Hanna: **El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más...** | Roberto Perinelli: **Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables** | Leila Barenboim: **Gestión Cultural 3.0** | Rosalía Celentano: **Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires** | Yoska Lazaro: **La resignificación del término “producto” en el ámbito cultural** | **Tesis recomendada para su publicación:** Rosa Judith Chalkho. **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 50, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño en foco: modelos y reflexiones sobre el campo disciplinar y la enseñanza del diseño en América Latina.** María Elena Onofre: **Prólogo** | Sandra Navarrete: **Abstracción y expresión. Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño** | Octavio Mercado G: **Notas para un diseño negativo. Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico** | Denise Dantas: **Diseño centrado en el sujeto: una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social** | Sandra Navarrete: **Diseño paramétrico. El gran desafío del siglo XXI** | Deyanira Bedolla Pereda y Aarón José Caballero Quiroz: **La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación** | María González de Cosío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como intermediario en las industrias culturales y en la educación** | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinares del sistema de la moda.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos**

Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Eliçabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos inseparables para la enseñanza del sistema de la moda** | Maximiliano Zito: **La ética del diseño sustentable**. Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos en la teoría de la moda** | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji: **Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas**. Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamérica** | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derechita. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista *Catalogue*** | Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzarini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artilugio Chilote** | Ximena González Eliçabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholas y su mundo de polleras**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lissete Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de**

nuevas tecnologías. T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia y mass media... ¿mayor calidad de la información?** | N. Rivero: **La literatura en su época de reproductibilidad digital** | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech: **Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación desde el marketing, los negocios y la administración.** S. G. González: **Prólogo** | A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. González: **La reputación como ventaja competitiva sostenible** | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el marketing interno.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte.** Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda y talismanes de la fe** | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. “Hacia la construcción de nuevos paradigmas”** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad de género** | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones.** Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamiento y de la subjetividad** | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad** | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto Salerno: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la ciencia, la tecnología y la innovación** | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Consideración de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváz: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre el cuerpo, la palabra y la cosa** | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación** | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Rosmery Dussán Aguirre: **El Diseño de experiencias significativas en entornos de aprendizaje** | Orfa Garzón Rayo: **Apuntes iniciales para pensar-se la subjetividad que se expresa en los procesos de docencia en la educación superior** | Alfredo Gutiérrez Borrero: **Rapsodia para los sujetos por sí-mismos. Hacia una sociedad de localización participante** | Viviana Polo Florez: **Habitancia y comunidades de sentido. Complejidad humana y educación. Consideraciones acerca del acto educativo en Diseño.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 43, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor. Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución**

Interactiva. Un mundo de conexiones | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda** | Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas.** Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica. [Prólogo]** | Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas** | Gustavo Kortsarz: **La duchampización del arte** | María Ledesma: **Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente** | José Llano: **La notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material sobre Valparaíso** | Carmelo Saitta: **La banda sonora, su unidad de sentido** | Sylvia Valdés: **Poéticas de la imagen digital.** (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 41, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas al sur de Latinoamérica II. Una mirada regional de los nuevos escenarios y desafíos de la comunicación.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Claudia Gil Cubillos: **Presentación** | Fernando Caniza: **Lo público y lo privado en las Relaciones Públicas. Cómo pensar la identidad y pertenencia del alumno en estos ámbitos para comprender mejor su desempeño académico y su inserción profesional** | Gustavo Cópola: **Gestión del Riesgo Comunicacional. Puesta en práctica** | María Aparecida Ferrari: **Comunicación y Cultura: análisis de la realidad de las Relaciones Públicas en organizaciones chilenas y brasileñas** | Constanza Hormazábal: **Reputación y manejo de Crisis: Caso empresas de telefonía móvil, luego del 27F en Chile** | Patricia Iurcovich: **La Pequeña y Mediana empresa y la función de la comunicación** | Carina Mazzola: **Repensar la comunicación en las organizaciones. Del pensamiento en línea hacia una mirada sobre la complejidad de las prácticas comunicacionales** | André Menanteau: **Transparencia y comunicación financiera** | Edison Otero: **Tecnología y organizaciones: de la comprensión a la intervención** | Gabriela Pagani: **¿Se puede ser una empresa socialmente responsable sin comunicar?** | Julio Reyes: **Las Cuatro Dimensiones de la Comunicación Interna.** (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 40, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Alquimia de lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación.** Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Eje: **La alfabetización de las distintas disciplinas.** Beatriz Robles. Bernardo Suárez.

Claudio Eiriz. Gustavo A. Valdés de León. Mara Steiner. Hugo Salas. Fernando Luis Rolando Badell. María Torre. Daniel Tubío | **Eje: Vasos comunicantes**. Norberto Salerno. Viviana Suárez. Laura Gutman. Graciela Taquini. Alejandra Niedermaier | **Eje: Nuevos modos de circulación, nuevos modos de comunicación**. Débora Belmes. Verónica Devalle. Mercedes Pombo. Eduardo Russo. Verónica Joly. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 39, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 2ª Edición. Ciclo 2008-2009]. Tesis recomendada para su publicación: Paola Andrea Castillo Beltrán: Criterios transdisciplinarios para el diseño de objetos lúdico-didácticos**. (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 38, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño de Interiores en la Historia**. Roberto Céspedes: **El Diseño de Interiores en la Historia**. Andrea Peresan Martínez: **Antigüedad**. Alberto Martín Isidoro: **Bizancio**. Alejandra Palermo: **Alta Edad Media: Románico**. Alicia Dios: **Baja Edad Media: Gótico**. Ana Cravino: **Renacimiento, Manierismo, Barroco**. Clelia Mirna Domoñi: **Iberoamericano Colonial**. Gabriela Garófalo: **Siglo XIX**. Mercedes Pombo: **Siglo XX**. **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación**. Mauricio León Rincón: **El relato de ciencia ficción como herramienta para el diseño industrial**. (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 37, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Picas** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 36, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Fernando Arango: **Comunicaciones corporativas**. Damián Martínez Lahitou: **Brand PR: comunicaciones de marca**. Manuel Montaner Rodríguez: **La gestión de las PR a través de Twitter**. Orlando Daniel Di Pino: **Avanza la tecnología, que se salve el contenido!** Lucas Lanza y Natalia Fidel: **Política 2.0 y la comunicación en tiempos modernos**. Daniel Néstor Yasky: **Los públicos de las comunicaciones financieras. Investor relations & financial communications**. Andrea Paula Lojo: **Los públicos internos en la construcción de la imagen corporativa**. Gustavo Adrián Pedace: **Las Relaciones Públicas y la mentira: ¿inseparables?** Gabriel Pablo Stortini: **La ética en las Relaciones Públicas**. Gerardo Sanguine: **Las prácticas profesionales en la carrera de Relaciones Públicas**. Paola Lattuada: **Comunicación Sustentable: la posibilidad de construir sentido con otros**. Adriana Lauro: **RSE - Comunicación para el Desarrollo Sostenible en una empresa de servicio básico y social: Caso Aysa**. (2011)

Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 35, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La utilización de clásicos en la puesta en escena.** Catalina Artesi: **Tensión entre los ejes de lo clásico y lo contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos.** Andrés Olaizola: **La Celestina en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena.** María Laura Pereyra: **Antígona, desde el teatro clásico al Derecho Puro - Perspectivas de la enseñanza a través del método del case study.** María Laura Ríos: **Manifiesto de Niños, o la escenificación de la violencia.** Mariano Saba: **Pelayo y el gran teatro del canon: los condicionamientos críticos de Unamuno dramaturgo según su recepción en América Latina. Propuestas de abordaje frente a las problemáticas de la diversidad. Nuevas estrategias en educación superior, desarrollo turístico y comunicación.** Florencia Bustingorry: **Sin barreras lingüísticas en el aula. La universidad argentina como escenario del multiculturalismo.** Diego Navarro: **Turismo: portal de la diversidad cultural. El turismo receptivo como espacio para el encuentro multicultural.** Virginia Pineau: **La Educación Superior como un espacio de construcción del Patrimonio Cultural. Una forma de entender la diversidad.** Irene Scaletzky: **La construcción del espacio académico: ciencia y diversidad. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Yaffa Nahir I. Gómez Barrera: **La Cultura del Diseño, estrategia para la generación de valor e innovación en la PyMe del Área Metropolitana del Centro Occidente, Colombia.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 34, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®.** María Isabel Muñoz Antonin: **Reputación corporativa: Trustmark y activo de comportamientos adquisitivos futuros.** Bernardo García: **Tendencias y desafíos de las marcas globales. Nuevas expectativas sobre el rol del comunicador corporativo.** Claudia Gil Cubillos: **Comunicadores corporativos: desafíos de una formación profesional por competencias en la era global.** Marcelino Garay Madariaga: **Comunicación y liderazgo: sin comunicación no hay líder.** Jairo Ortiz Gonzales: **El rol del comunicador en la era digital.** Alberto Arébalos: **Las nuevas relaciones con los medios. En un mundo de comunicaciones directas, ¿es necesario hacer media relations?** Enrique Correa Ríos: **Comunicación y lobby.** Guillermo Holzmann: **Comunicación política y calidad democrática en Latinoamérica.** Paola Lattuada: **RSE y RRPP: ¿un mismo ADN?** Equipo de Comunicaciones Corporativas de MasterCard para la región de Latinoamérica y el Caribe: **RSE - Caso líder en consumo inteligente.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **txts.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2004-2007]. Tesis recomendada para su publicación: Nancy Viviana Reinhardt: Infografía Didáctica: producción interdisciplinaria de infografías didácticas para la diversidad cultural.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: El paisaje como referente de diseño. Jimena Martignoni: **El paisaje como referente de diseño.** Carlos Coccia: **Escenografía. Teatro. Paisaje.** Cristina Felsenhardt: **Arquitectura. Paisaje.** Graciela Novoa: **Historia. Marcas a través del tiempo. Paisaje.** Andrea Saltzman: **Cuerpo. Vestido. Paisaje.** Sandra Siviero: **Antropología. Pueblos. Paisaje.** Felipe Uribe de Bedout: **Mobiliario Urbano. Espacio Público. Ciudad - Paisaje.** Paisaje Urbe. Patricia Noemí Casco y Edgardo M. Ruiz: **Introducción Paisaje Urbe. Manifiesto: Red Argentina del Paisaje.** Lorena C. Allemanni: **Acciones sobre el principal recurso turístico de Villa Gesell “la playa”.** Gabriela Benito: **Paisaje como recurso ambiental.** Gabriel Burgueño: **El paisaje natural en el diseño de espacios verdes.** Patricia Noemí Casco: **Paisaje compartido. Paisaje como recurso.** Fabio Márquez: **Diseño participativo de espacios verdes públicos.** Sebastián Miguel: **Proyecto social en áreas marginales de la ciudad.** Eduardo Otaviani: **El espacio público, sostén de las relaciones sociales.** Blanca Rotundo y María Isabel Pérez Molina: **El hombre como hacedor del paisaje.** Edgardo M. Ruiz: **Patrimonio, historia y diseño de los jardines del Palacio San José.** Fabio A. Solari y Laura Cazorla: **Valoración de la calidad y fragilidad visual del paisaje.** (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Typo.** (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas 2009. Radiografía: proyecciones y desafíos.** Paola Lattuada: **Introducción.** Fernando Arango: **La medición de la reputación corporativa.** Alberto Arébalos: **Yendo donde están las audiencias. Internet: el nuevo aliado de las relaciones públicas.** Alessandro Barbosa Lima y Federico Rey Lennon: **La Web 2.0: el nuevo espacio público.** Lorenzo A. Blanco: **entrevista.** Lorenzo A. Blanco: **¿Nuevas empresas... nuevas tendencias... nuevas relaciones públicas...?** Carlos Castro Zuñeda: **La opinión pública como el gran grupo de interés de las relaciones públicas.** Marisa Cuervo: **El desafío de la comunicación interna en las organizaciones.** Diego Dillenberger: **Comunicación política.** Graciela Fernández Ivern: **Consejo Profesional de Relaciones Públicas de la República Argentina. Carta abierta en el 50º aniversario.** Juan Iramain: **La sustentabilidad corporativa como objetivo estratégico de las relaciones públicas.** Patricia Iurcovich: **Las pymes y la función de la comunicación.** Gabriela T. Kurincic: **Convergencia de medios en Argentina.** Paola Lattuada: **RSE: Responsabilidad Social Empresaria. La tríada RSE.** Aldo Leporatti: **Issues**

Management. La comunicación de proyectos de inversión ambientalmente sensibles. Elisabeth Lewis Jones: **El beneficio público de las relaciones públicas. Un escenario en el que todos ganan.** Hernán Maurette: **La comunicación con el gobierno.** Allan McCrea Steele: **Los nuevos caminos de la comunicación: las experiencias multisensoriales.** Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®.** Roberto Starke: **Lobby, lobistas y bicicletas.** Hernán Stella: **La comunicación de crisis.** (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sandro Benedetto: **Borges y la música.** Alberto Farina: **El cine en Borges.** Alejandra Niedermaier: **Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges.** Graciela Taquini: **Transborges.** Nora Tristezza: **El arte de Borges.** Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: **La fotografía como soporte de la memoria.** Andrea Chame: **Fotografía: los creadores de verdad o de ficción.** Mónica Incorvaia: **Fotografía y Realidad.** Viviana Suárez: **Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara.** Daniel Tubío: **Innovación, imagen y realidad: ¿Solo una cuestión de tecnologías?** Augusto Zanela: **La tecnología se sepulta a sí misma.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 27, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Catalina Julia Artesi: **¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas.** Marcelo Bianchi Bustos: **Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad.** Silvia Gago: **Los límites del arte.** María José Herrera: **Arte Precolombino Andino.** Alejandra Viviana Maddonni: **Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política.** Alicia Poderti: **La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado.** Andrea Pontoriero: **La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña.** Gustavo Valdés de León: **Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone. **Sobreviviendo a la interferencia.** Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular.** Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas.** Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano.** Máximo Eseverri: **La batalla por la forma.** Belén Gache: **Literatura y máquinas.** Iliana Hernández

García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas.** Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales.** Eduardo A. Russo: **La movilización del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados).** Graciela Taquini: **Ver del video.** Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño].** Gustavo A. Valdés de León. **Diseño experimental: una utopía posible.** Marcos Zangrandi. **Eslóganes televisivos: emergentes tautistas.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica.** Daniela Chiappe. **Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura.** Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía.** Noemi Galanternik. **La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios.** María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentino. Darnos a conocer al mundo.** Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediaticizada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología.** Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte.** Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina.** Daniela Di Bella. **El tercer dominio.** Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma.** Juan Reyes. **Perpendicularidad entre arte sonoro y música.** Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.**

(2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano.** Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte.** Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel.** Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano.** Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo.** Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México.** Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Ban- chero. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar. Creación - recreación.** Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales.** Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos.** Graciela Pacua- letto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.** Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comuni- cación. Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imagina- ción, positivismo y actividad proyectual. Breve disgresión acerca de los problemas del método y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finquelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la informa- ción.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos

Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.

> Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.

- > Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.
- > Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.
- > Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas.** Silvia Bordoy. **Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

Síntesis de las instrucciones para autores

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

www.palermo.edu/dyc

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae.

Artículos

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman. Estilo de la fuente: normal. Tamaño: 12 pt. Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises. Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

Importante:

La serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación sostiene la exigencia de originalidad de los artículos de carácter científico que publica.

Es sistema de evaluación de los artículos se realiza en dos partes. En una primera instancia, el Comité Editorial evalúa la pertinencia de la temática del trabajo, para ser publicada en la revista. La segunda instancia corresponde a la evaluación del trabajo por especialistas. Se usa la modalidad de arbitraje doble ciego, permitiendo a la revista mantener la confidencialidad del proceso de evaluación.

Para la evaluación se solicita a los árbitros revisar los criterios de originalidad, pertinencia, actualidad, aportes, y rigurosidad científica. Será el Comité Editorial quien comunica a los autores los resultados de la misma.

Consultas

En caso de necesitar información adicional escribir a publicacionesdc@palermo.edu o ingresar a http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php



Facultad de Diseño y Comunicación

Mario Bravo 1050 . Ciudad Autónoma de Buenos Aires
C1175 ABT . Argentina . www.palermo.edu/dyc