
POÉTICAS DEL TIEMPO PARA UN PRESENTE DEVORADOR

La presente edición se propone como un espacio que ensaya nuevas preguntas y que revisa viejas respuestas acerca de la producción y la enseñanza del Arte en Latinoamérica. En su sexto año consecutivo, luego de abordar en profundidad diferentes temáticas y de repensar en cada oportunidad las dinámicas de sus secciones, reconocemos la necesidad de volver a revisar las formas en pos de ofrecer un panorama adecuado a las demandas de una realidad que se mueve vertiginosamente. Por eso, a las habituales «Artículos y ensayos», «Entrevistas» e «Institucional», se suma la renovación y la ampliación de dos secciones que continúan buscando los modos de acercarse a los nudos problemáticos del campo del arte desde sus propios lenguajes: «Producción» y «Página de artista». Con ellas intentamos aproximarnos a las posibilidades, y por qué no a las limitaciones, que esta plataforma editorial ofrece para inscribir el tiempo desde su condición compleja, paradójica y ubicua.

En esta oportunidad, la perspectiva editorial que proponemos se da a partir de una mirada retrospectiva del conjunto de los trabajos que se presentan. No se trata, por lo tanto, de un enfoque que despliega sus temas en virtud de posibles ejes que vinculen los contenidos —esa tarea la depositamos con confianza en el lector/a atento/a—, sino de una intuición que nos ofrece la coyuntura con relación al arte como campo fecundo para entender y proponer la realidad.

En palabras de Graciela Speranza (2017) «la revolución digital aceleró las comunicaciones y el acceso a la información a un ritmo sin precedentes y conectó al mundo en la World Wide Web, pero contribuyó al mismo tiempo a desmaterializar el contacto, descorporizar los lazos sociales, multiplicar el consumo y el control y, sobre todo, inscribir la vida humana en un tiempo homogéneo» (p. 16).

En el proceso de esta nueva edición hemos podido comprobar de qué manera este panorama se ha visto intensificado en el marco de un contexto que ha superado las especulaciones de algunos relatos distópicos. Estas palabras cobran nuevas dimensiones a la luz de la pandemia que inició en los primeros meses de este año, ya que percibimos las tensiones que el excepcional escenario aviva. Sin embargo, este número apuesta por encontrar en el arte los caminos posibles para atravesar la devoradora homogeneización del tiempo. A lo largo de las páginas de este número —o en el discurrir de la navegación por sus materiales— las y los invitamos a



considerar los diferentes modos en los que el arte, a través de su potencia irreductible, presenta y representa los infinitos matices del tiempo, recordándonos el poder revelador de la ficción. Es así que en el discurrir de este recorrido el tiempo y sus poéticas asoman, operando incluso desde las sombras. Entre sus páginas el tiempo se acelera y se desacelera, se detiene... y vuelve a empezar. Se hace tan filoso como inmediato y se diluye inaprensible como el agua. Se repliega a los mecanismos oxidables de la máquina, tartamudea y se solidifica para luego quebrarse en infinitos pasos que develan la distancia.

Acordamos con Speranza (2017) en que «se impone entonces “componer” un mundo común en la inmanencia del nuestro, tratando de preservar la heterogeneidad de los elementos» (p. 20) y este número aspira a dar cuenta de eso.

En esta lectura particular, sujeta a una realidad insolente que nos coloca en la paradoja de mantener la distancia para sostener la vida, las y los invitamos a recorrer este número a través de la «acción de desenvolver o desplegar aquello que estaba doblado y no es visible» (Fernández Polanco, 2015, p. 96), sin desgranar sus partes —por ahora— en la inevitable inercia de las lógicas de la red. Y con el tiempo en mente, reconocer de qué manera las ficciones que este número analiza, presenta y representa, se constituyen como valiosos insumos de realidades posibles.

LIC. GUILLERMINA VALENT
EDITORA RESPONSABLE

LIC. ZAIRA ALLALTUNI
EDITORA ASOCIADA

Referencias

Fernández Polanco, A. (2015). Lectores de signos, lectores de guiños: el ensayo curatorial como forma. *Estudios Curatoriales*, (3). Recuperado de <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/685>

Speranza, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona, España: Anagrama.

SOPORTES MÍNIMOS, EFECTOS MÁXIMOS

LENGUAJES DESMATERIALES EN DOS BIENALES PAULISTAS

MINIMUM SUPPORTS, MAXIMUM EFFECTS
DEMATERIALIZATION LANGUAGES IN TWO SÃO PAULO BIENNAIS

MARÍA ELENA LUCERO

elenaluce@hotmail.com

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Resumen

En las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI surgieron proyectos curatoriales que implementaron criterios apoyados en los procesos de desmaterialización. En 1973 Lucy Lippard publicó un registro sobre propuestas ligadas a la desmaterialización, y hacia 1981 Juan Acha y Aracy Amaral relevaron los no objetualismos en Latinoamérica y el impulso procesual en el arte. En este artículo nos detendremos en dos de las Bienales internacionales de São Paulo, desarrolladas en 1996 y en 2010, con el objetivo de revisar la incidencia de los conceptos de desmaterialización y no objetualismos.

Palabras clave

Arte; bienales; procesos

Abstract

In the last decades of the 20th century and the beginning of the 21st century, curatorial projects emerged that adopted criteria based on dematerialization processes. In 1973, Lucy Lippard published a record of works linked to dematerialization, and around 1981 Juan Acha and Aracy Amaral mapped the non-objectualisms in Latin America and the process-driven impulse in art. In this article, we will analyse two of the international Biennials of São Paulo, in 1996 and 2010, with the aim of reviewing the impact of the concepts dematerialization and non-objectualism.

Keywords

Art; biennials; processes

Recibido: 11/3/2020 | Aceptado: 25/6/2020



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

En palabras de Terry Eagleton (2001), las crisis en el terreno artístico suponen conflictos culturales que generan transformaciones en los diversos lenguajes visuales. Hacia finales de los años sesenta surgían manifestaciones plásticas ligadas a los procesos de desmaterialización, coincidentes con numerosas reflexiones en el ámbito estético respecto a ciertos paradigmas artísticos en tensión. Hacia 1973 Lucy Lippard publicó un compilado que reunía expresiones conceptuales características del período 1966-1972. La autora enfatizó el tono politizado de las propuestas conceptuales a partir del uso de espacios de circulación alternativos y de la inclusión de los medios masivos de comunicación (Lippard, [1973] 2004). Más tarde, la desmaterialización de la obra resurgiría en proyectos curatoriales que recuperan la emergencia de esa dimensión constitutiva de la producción artística en un contexto contemporáneo, tal como desarrollaremos en este ensayo teórico.

Más allá del objeto

En 1981 el crítico peruano Juan Acha presentó su ponencia «Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina» en el Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Público en Medellín, Colombia, donde identificó a los *no objetualismos* nacientes en los diseños, en las tendencias ambientalistas o en los intentos de fundir arte y vida cotidiana. Los no objetualismos eran formas de dar la espalda al objeto mercantilizado del arte con un carácter antinarrativo y un tono impugnador propio del arte conceptual o del accionismo, ramificaciones artísticas que «adquieren un espíritu posmodernista o antirenacentista» (Acha, 1981, p. 81). También conferencista en dicho Coloquio, Aracy Amaral (1981) señalaba que el no objetualismo en Brasil era un signo de la indefinición de los límites dentro del campo artístico, en el que se mezclaba el arte con el divertimento, el poder, la corrupción, el profesionalismo, la fiesta, la religión y el coleccionismo. Pero a diferencia de los acontecimientos del hemisferio norte, en nuestros países del Cono Sur se destacaba el componente político, tal como lo manifestaron los artistas brasileños entre las décadas de 1960 y 1970.

Las tendencias no objetualistas incluyen el componente efímero y el uso del cuerpo, el cual en el contexto brasileño posee una presencia importante en razón de las tradiciones culturales y las celebraciones comunitarias. Artistas como Flavio de Carvalho, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Paulo Bruscky o Ivaldo Granato recurren a distintos dispositivos visuales y poéticos que se inscriben en esta tendencia. Con el tiempo, el no objetualismo proseguiría a través de los activismos, por un lado, y en las obras de carácter procesual, sistemático o neoconceptual, por otro. Acha y Amaral intercambiaron cartas por aquellos años donde ampliaron los debates propios del ámbito teórico y estético. Ambos coincidían en remarcar esta condición no objetual en el arte regional, un rasgo que apuntalaba los nuevos procesos y los nuevos medios dentro de las prácticas artísticas en Latinoamérica.

Entre siglos

Eventos de gran visibilidad como las bienales internacionales irradian las dimensiones culturales, políticas y estéticas que identifican las diferentes coyunturas históricas. En los años noventa, en América Latina, triunfaron las políticas neoliberales que colocaron al capitalismo económico como valor dominante. En el ámbito artístico, la condición de descentramiento y deslocalización del arte acompañó el crecimiento de los circuitos internacionales junto con la figura del creador nómada. Para Gerardo Mosquera (2011) los desarrollos globales de las últimas décadas promueven alianzas o renegociaciones entre los términos arte, cultura e internacionalización. Mosquera (2011) recuerda que en los años treinta se había conformado un lenguaje modernista que operaba como canon de referencia, pero que más tarde fue puesto en crisis con la posguerra y el pop, el minimalismo o el conceptualismo. Estas últimas corrientes estéticas, *minimal* y conceptual, «se han difuminado de su origen para penetrar diversas prácticas del arte. Han tenido más relevancia como componentes estructuradores de la plástica llamada postmoderna que como “tendencias” artísticas en sí mismas» (Mosquera, 2011, p. 68), por lo que determinaron el discurso y el formato exhibitivo de muchas obras contemporáneas a partir del valor de la idea, la dinámica espacial o el cuidado formal con que se expone esa producción visual.

El panorama que traza Mosquera se encauza hacia una poética desmaterial en los confines del siglo XX. Uno de los ejemplos más significativos fue la 23.ª Bienal de São Paulo en 1996, cuyo tema ha sido *A desmaterialização da arte no final do milênio* [La desmaterialización del arte al final del milenio]. Su curador, Nelson Aguilar (1996), señala en el texto principal del catálogo la relevancia que fue adquiriendo la ruptura con el soporte artístico tradicional, con antecedentes en la abstracción o en los intentos de expansión de ciertas características físicas en las obras de arte, y que se dimensiona en las representaciones artísticas de los setenta y cuatro países que integran esta Bienal. Menciona como referentes sobre la desmaterialización en la obra de arte a Jesús Rafael Soto, a Sol LeWitt, al pensamiento teórico de Lucy Lippard, a Waltercio Caldas y al conceptualismo de los años sesenta. Para Aguilar (1996), el texto de Italo Calvino, *Seis notas para el próximo milenio* (1986), engloba algunos conceptos clave para comprender los procesos de desmaterialización de finales del siglo XX y destaca la levedad, la rapidez, la visibilidad, la exactitud y la multiplicidad en el arte actual.

Entre los artistas participantes,¹ mencionaremos algunos casos en los que los lenguajes desmateriales se visualizan con mayor claridad. Graciela Sacco (Argentina) presentó *El incendio y las vísperas* (1995), una obra compuesta por tablas con imágenes estampadas con técnica heliográfica que corresponden al Mayo Francés. Rearma dicho contexto histórico en clave de denuncia apelando a elementos mínimos, tanto por los volúmenes y espesores (la finitud de la madera impresa) como por el efecto visual de evanescencia que se desprende de los cuerpos y los rostros. La escena en general impacta por la potencia política que connota dichos episodios. José Alejandro Restrepo (Colombia) exhibió *Quiasma* (1995), una instalación que señala el antagonismo entre el consumo de imágenes en la sociedad actual y la conducta alienada de la

sociedad de masas [Figura 1]. La pieza de Restrepo está conformada por dos monitores que reproducen videos, de los cuales se desprenden cables gruesos que forman una cruz. El término *quiasma* define la idea del entrecruzamiento que en la obra se observa entre los cableados.

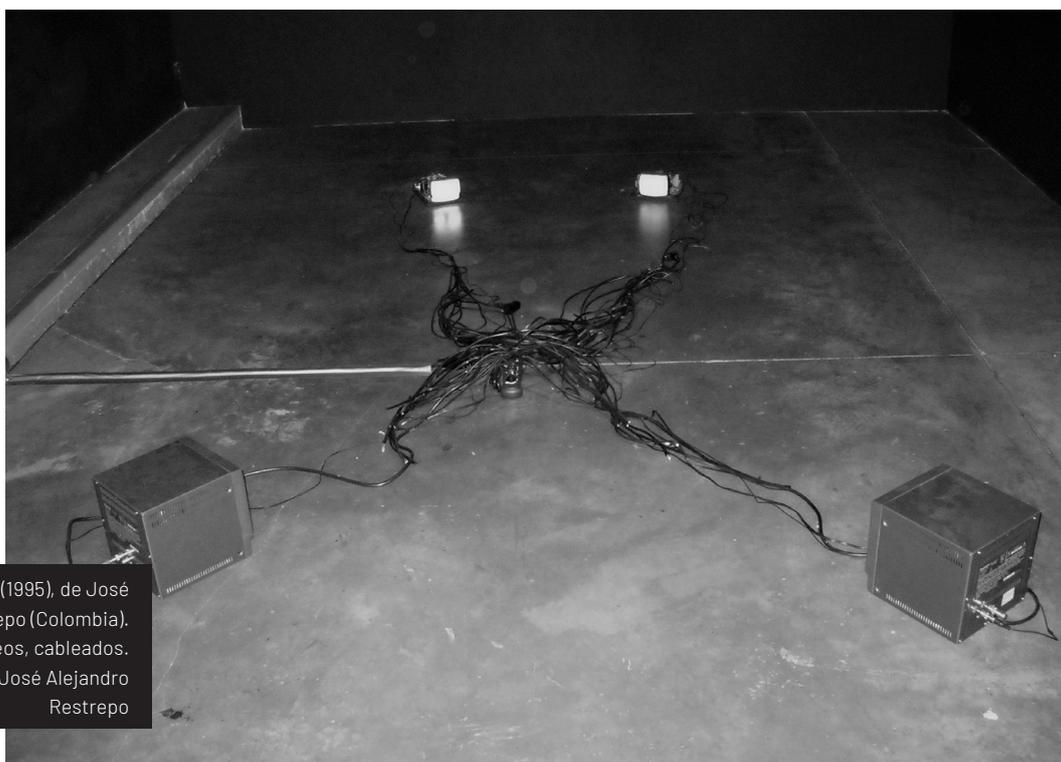


Figura 1. *Quiasma* (1995), de José Alejandro Restrepo (Colombia).
Monitores, videos, cableados.
Foto: cortesía de José Alejandro Restrepo

Otra obra notable es la de Tania Bruguera (Cuba) titulada *Lo que me corresponde* (1995), una ambientación que intenta establecer diálogos con el público, donde lo personal se torna colectivo. Se trata de un recinto cerrado con pequeños agujeros en las paredes de tela por donde el espectador puede observar desde la exterioridad y formar parte del espacio interno. En otro sector, *Esfera* (1994), de Jesús Rafael Soto (Venezuela), plantea otra opción dentro de los procesos de desmaterialización. Realizada con hilos de *nylon*, Soto crea una esfera solo a partir de la coloración de rojo en ciertos segmentos de las líneas transparentes de modo tal que se configura una forma geométrica circular de manera virtual y óptica. La obra de Soto constituye una de las referencias más importantes de esta Bienal, mencionada por Aguilar en el texto inaugural.

Hacia el año 2010 se celebró la 29.ª Bienal de São Paulo denominada *Há sempre um copo de mar para um homem navegar* [Siempre hay un vaso de mar para que un hombre navegue], a cargo de los curadores Agnaldo Farias y Moacir dos Anjos. La temática se sustentó en una plataforma discursiva que se refería, por un lado, a las utopías artísticas y al deseo de transformar al mundo y, por otro, a la mixtura del arte con la política, como términos de una

ecuación que es insoluble. De este modo, el arte se afirma como un medio privilegiado de reinención de la realidad y una extensión de la aproximación con la política en las décadas recientes (Farias, Dos Anjos, 2010). El compromiso dentro de la propia práctica artística conlleva a la política del arte y a la afirmación de la creación visual como una responsabilidad (política) ante la vida. Si bien la gran totalidad de las propuestas visuales de los y las artistas² que se seleccionaron para formar parte de la Bienal manifiestan coherencia con la idea nodal del proyecto curatorial, nos referiremos solo a algunos casos concretos. Las imágenes de Artur Barrio (Brasil) correspondientes a la mítica *Situação T/T, 1* (2.ª PARTE) [Situación T/T, 1 (2.ª PARTE)] muestran sus inquietantes paquetes salpicados de sangre colocados a la vera del río en Belo Horizonte. En ese sitio despertaron desconcierto y turbación en los observadores [Figura 2]. Barrio transgredió los sitios habituales de exposición y emplazó los paquetes en sitios marginales, lo que habilitó nuevas lecturas en el marco de las discusiones sobre el tercermundismo latinoamericano.



Figura 2. *Trouxas ensanguentadas / Situação T/T, 1* (2.ª parte) (1970), de Artur Barrio (Brasil). Instalación con materiales diversos. Foto: cortesía de Artur Barrio

En *Inserções em Circuitos ideológicos: proyecto Cédula* [Inserciones en Circuitos ideológicos: proyecto Cédula], de 1976, del artista Cildo Meireles (Brasil), la técnica antes utilizada en las botellas de Coca-Cola de grabar mensajes y hacer circular el objeto, se aplicaba, en este caso, a los billetes, lo que rememora las cadenas de cartas que contienen mensajes reenviados de manera continua. El trabajo de Antonio Manuel, *Repressão outra vez - eis o saldo* [Represión de nuevo - aquí está el saldo] de 1968, reunía los emblemáticos paneles de papel rojo con información impresa y la frase «represión otra vez». Encima de ellas, aparecían láminas negras que ocultaban esas superficies, que podían ser levantadas por el espectador mediante una soga para acceder al texto escrito. Paulo Bruscky (Brasil) expuso el registro de su acción urbana de 1978, *O para que é o arte? Para que serve?* [¿Para qué es el arte? ¿Para qué sirve?].

El artista se colocó una pancarta colgada que tenía escrita esa misma frase. Se produjo una secuencia de gestos dentro de la *performance*, que incluía ubicarse detrás de una vidriera (como muchos objetos, pinturas, dibujos, esculturas) o salir a caminar a la calle entremezclándose con el público que deambulaba Pernambuco. Por su fuerte tono político y desmaterializado, mención aparte merece el proyecto del Grupo de Vanguardia de Rosario (Argentina), del cual se expusieron registros de la acción colectiva *Tucumán Arde* (1968). Una de las fotografías mostraba el interior de la inauguración llevada a cabo en Rosario, en el local de la Confederación General del Trabajo (CGT) de los Argentinos. Una tela blanca con la frase «Visite Tucumán Jardín de la miseria» colgaba del techo y se leía entre los muros empapelados la palabra «Tucumán». La imagen pertenecía a la propuesta colectiva integrada por artistas de Rosario y de Buenos Aires. Todas las piezas que formaron parte de la 29.ª Bienal evidenciaron la aspiración utópica de modificar la vida colectiva. Canalizaron a partir de diferentes dispositivos visuales (fotografías, instalaciones al aire libre, frases impresas en billetes, pancartas sobre el cuerpo, denuncias) el entramado de arte, sociedad y política priorizando el proceso en sí mismo más que el resultado final.

Conclusiones

Para cerrar estas reflexiones, repasaremos los antecedentes culturales en el campo del arte latinoamericano donde se anuncia y se teoriza sobre la desmaterialización o los no objetualismos en las prácticas artísticas. Lippard [1973] (2004) propone una crítica implícita en la desmaterialización respecto al fetichismo del mercado, a la unicidad y al aspecto artesanal en las obras de arte, con ejemplos que incluyen instalaciones, gráficos en papel milimetrado, intervenciones arquitectónicas o fotografías. En el caso de los no objetualismos, en 1981 tanto Acha como Amaral sistematizaron a partir de este término ciertas manifestaciones visuales que estaban cobrando visibilidad en el espacio artístico regional, y emplearon el concepto para designar expresiones relacionadas con los procesos, las ambientaciones o las acciones. Amaral (1981) detectó la existencia de esta categoría en el terreno brasileño, tanto en la creciente indefinición y porosidad de los límites disciplinares en el campo del arte como en los proyectos de artistas como Cildo Meireles, Antonio Manuel, Paulo Bruscky o Hélio Oiticica.

A partir del sentido del diagnóstico que establece Mosquera (2011) en la cultura contemporánea, podemos afirmar que en la Bienal de São Paulo de 1996 la desmaterialización adquiere otras connotaciones. En Graciela Sacco, Tania Bruguera o José Alejandro Restrepo observamos la utilización de elementos necesarios para lograr efectos poéticos y políticos. El recurso a las fotografías, videos, monitores o ambientaciones con telas envolventes coinciden con el uso de soportes mínimos. En Jesús Rafael Soto el lenguaje desmaterial se evidencia a partir de un énfasis del concepto a través de la levedad-fragilidad de los componentes de cada una de las obras exhibidas. Más tarde, en la Bienal de 2010, los trabajos de Meireles, Manuel y Bruscky se inscriben en los no objetualismos en cuanto se identificaban con los aspectos procesuales de la obra, sea en la circulación, en la gráfica impresa o en el acto de caminar.

Barrio y el Grupo de Vanguardia de Rosario articulan el arte y la política e invitan a repensar las dimensiones sociales ligadas a lo que por los años sesenta se denominaba tercermundismo y a la pobreza estructural.

A modo de cierre, nos referiremos a la presencia de los lenguajes desmateriales característicos de los años sesenta y setenta en curadurías contemporáneas. Si bien, según Mosquera, el conceptualismo y el *minimal* emergen en la contemporaneidad como estructuradores de las prácticas artísticas, podemos descubrir otros sentidos. El entre siglos fue un momento bisagra que asistió al auge de economías neoliberales donde estas temáticas asumieron una modalidad de resistencia respecto a la hostilidad del mercado y a las políticas neoconservadoras. El impacto en ambas curadurías tanto de la noción de desmaterialización como de los no objetualismos se advierte en aquellas expresiones visuales que producen un efecto máximo a partir de lenguajes mínimos y despojados. Apoyándose en estrategias artísticas procesuales, la convivencia entre poética y política generaría experiencias disruptivas entre el espectador y la obra misma. La efectividad de la síntesis visual en las propuestas analizadas desencadena una serie de formulaciones críticas que condensan miradas transformadoras en el ámbito cultural y social.

Referencias

Acha, J. (1981). *Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina*. Ponencia presentada en el 1.º Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Público. Medellín, Colombia.

Aguilar, N. (1996). A era da desmaterialização [La era de la desmaterialización]. En *A desmaterialização da arte no final do milênio* [La desmaterialización del arte al final del milenio] [Catálogo de la 23.ª Bienal de São Paulo] (pp. 21-27). San Pablo, Brasil: Fundação Bienal de São Paulo.

Amaral, A. (1981). *Aspectos del no-objetualismo en Brasil*. Ponencia presentada en el 1.º Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Público. Medellín, Colombia.

Eagleton, T. (2001). *La idea de la cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona, España: Paidós.

Farias, A. y Dos Anjos, M. (2010). Há sempre um copo de mar para um homem navegar [Siempre hay un vaso de mar para que un hombre navegue]. En *Há sempre um copo de mar para um homem navegar* [Siempre hay un vaso de mar para que un hombre navegue] [Catálogo de la 29.ª Bienal de São Paulo] (pp. 18-29). San Pablo, Brasil: Fundação Bienal de São Paulo.

Fundação Bienal de São Paulo. (1996). *23.ª Bienal Internacional São Paulo* [Catálogo]. Recuperado de <https://issuu.com/bienal/docs/name4e2bf4>

Fundação Bienal de São Paulo. (2010). *29.ª Bienal de São Paulo* [Catálogo]. Recuperado de <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2072>

Lippard, L. [1973] (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, España: Akal.

Mosquera, G. (2011). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid, España: EXIT.

Notas

1 Puede consultarse el listado completo de los artistas que integraron la 23.ª Bienal de São Paulo en <https://issuu.com/bienal/docs/name4e2bf4>

2 Puede consultarse el listado completo de los artistas que integraron la 29.ª Bienal de São Paulo en <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2072>

MÚSICA DE *NARCOS*

ESTEREOTIPOS DE «LO LATINOAMERICANO»

NARCO'S MUSIC
STEREOTYPES OF «THE LATIN AMERICAN»

MARIANO FERRARI

marianoferrari07@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

Las series se han convertido en uno de los formatos audiovisuales más populares de nuestros tiempos y la música —que forma parte de ellas— en un lenguaje que aporta desde lo simbólico como elemento narrativo y comunicacional fundamental. Este artículo propone un análisis en torno a la relación entre los elementos musicales, sonoros y semánticos de la música de la serie estadounidense *Narcos* y la reproducción de estereotipos socioculturales vinculados al imaginario cultural de *lo latinoamericano*.

Palabras clave

Estereotipo; música; serie; Latinoamérica; imaginario cultural

Abstract

Series have become one of the most popular audiovisual formats of our times and music, which forms part of them, has become a language that operates from the symbolic as a fundamental narrative and communicative element. This article proposes an analysis around the relationship between musical, sound and semantic elements of music of the American series *Narcos* and the reproduction of sociocultural stereotypes linked to *the Latin American*.

Keywords

Stereotype; music; series; Latin America; cultural imaginary

Recibido: 21/3/2020 | Aceptado: 14/6/2020



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

Este artículo tiene como objetivo reflexionar en torno a cómo opera la música desde un punto de vista comunicacional, sociocultural y político en el contenido de una ficción audiovisual a partir de un ejemplo en particular: la serie estadounidense *Narcos* (Padilha, 2015-2017). Para eso, realizamos un análisis introductorio basado en la relación entre los elementos musicales, sonoros y semánticos de la música de la serie en cuestión, y la reproducción de estereotipos socioculturales vinculados a «lo latinoamericano».

A la hora de reflexionar sobre una producción audiovisual de ficción, partimos, por lo general, de nuestra interpretación subjetiva del resultado de un montón de elementos que constituyen la obra. Es decir, la observamos como un todo sin detenernos, quizás, en la construcción de esa totalidad. Si nos centramos, por el contrario, en esto último, podemos ver que en tan solo una escena de una serie o de una película existe una gran cantidad de elementos narrativos y comunicacionales que operan —a través de diversos lenguajes— en el mensaje que los/as realizadores/as intentan transmitirnos. Algunos de estos elementos apelan a la literalidad y otros operan desde lo simbólico. La música es uno de estos elementos, que actúa —según Federico Jusid— como un personaje más que cuando hace su aparición interviene «hablando de una manera subrepticia directamente al inconsciente o al corazón del espectador» (Jusid en UNIR. La Universidad en Internet, 2011, 00:04:11).

A diferencia de lo que sucede con la música que solo se oye, cuando trabajamos con la música de una obra audiovisual, tenemos la posibilidad de realizar un análisis no solo de los elementos sonoros, musicales y semánticos de esa pieza en particular, sino también en torno a la relación que se produce entre la música y todas —y cada una— de las demás dimensiones del lenguaje audiovisual. De esta forma, una melodía no es solo una melodía cuando funciona como *leitmotiv*¹ de un personaje y un golpe de tambor tampoco es solo un golpe de tambor cuando aparece sincronizado con una acción de este u otro personaje. Los lenguajes se entremezclan y el resultado se complejiza. A su vez, cuando se trata de música popular, aparecen otras cuestiones que condicionan nuestra interpretación, como por ejemplo el género musical con el cual esos elementos que analizamos se encuentran vinculados y todo lo que constituye a ese género más allá de la música. Es decir, se presentan factores históricos, políticos, socioculturales y contextuales que también influyen en el análisis de la relación que se establece entre la música y otros elementos de la obra audiovisual. Sucede que, en estos casos, «las condiciones sociales que rodean a la música juegan un papel fundamental a la hora de valorar la catalogación que se hace de algunas piezas» (Santamaría Delgado, 2005, p. 2).

De esta forma, los/as compositores/as que trabajan su música de manera funcional en el campo audiovisual de ficción utilizan, en reiteradas ocasiones, determinados clichés, que han llegado a establecer códigos comunes entre los/las realizadores/as y los/as espectadores/as. A veces estos clichés están basados en emociones comunes que trascienden códigos culturales particulares, como por ejemplo la vinculación entre sonidos graves y de gran intensidad con

escenas de suspenso; pero otras veces, estos están directamente relacionados con construcciones sociales y culturales. En este último caso, más que un uso del cliché, podríamos hablar de la reproducción de un estereotipo. De esa manera, resulta común que, a la hora de escribir una música para una producción audiovisual, los/as compositores/as tomen como punto de partida determinados estereotipos que, entre otras cosas, les permiten reforzar la verosimilitud de la historia que se está contando. Por nombrar algunos ejemplos vinculados a nuestro país, seguramente la serie *Tumberos* (Brewda y otros, 2002) no sería la misma si en vez de estar musicalizada —en su mayoría— por canciones de cumbia villera, estuviese musicalizada por temas de jazz; ni la música de presentación elegida para la serie *Los Simuladores* (Rago y otros, 2002) reflejaría el escenario urbano porteño de la manera que lo hace, contextualizando al/a la espectador/a y también a esos cuatro personajes vestidos con sobretodo gris que caminan bajo la lluvia durante la apertura de la serie, si en vez de *Cité tango* (1977), de Piazzolla, sonara una música folclórica asociada a alguna región más bien rural.

Antes de centrarnos en el análisis particular que desarrollamos en este artículo, nos parece pertinente citar lo que dicen algunos autores sobre el concepto de *estereotipo* con el objetivo de definir su significado. Según Cora Edith Gamarnik (2009):

Es un proceso reduccionista que suele distorsionar lo que representa, porque depende de un proceso de selección, de categorización y generalización, donde por definición se debe hacer énfasis en algunos atributos en detrimento de otros. Simplifica y recorta lo real. Tiene un carácter automático, trivial, reductor. Los estereotipos son conceptos de un grupo, lo que un grupo piensa de otro o de otros. Lleva necesariamente implícito en su existencia un consenso (p. 1).

Con relación al arte, para Daniel Belinche y Mariel Ciafardo (2008):

El estereotipo es algo que se reitera y se reproduce sin mayores transformaciones. Se caracteriza por ser un cliché, un lugar común, un esquema fijo que no requiere una participación activa del intérprete sino, por el contrario, apenas demanda su reconocimiento inmediato (p. 28).

En nuestro trabajo, proponemos deconstruir el estereotipo de *lo latinoamericano* y analizar cómo afectan a esta construcción decisiones musicales como las que operan en la serie estadounidense *Narcos*, una ficción basada en hechos reales, cuya temática gira en torno —como su nombre lo anticipa— al narcotráfico.

Narcos es una serie creada por Chris Brancato, Carlo Bernard y Doug Miro (tres guionistas estadounidenses), dirigida por el brasileño José Padilha, producida por Gaumont International Television y Netflix, y estrenada en la pantalla de dicha plataforma de *video on demand* (VOD)² en agosto de 2015. Cuenta con tres temporadas, dos en las cuales la trama está vinculada a la vida del narcotraficante colombiano Pablo Escobar y una tercera temporada que relata la vida

del mexicano «Chapo» Guzmán. Posteriormente, fueron publicadas otras dos temporadas más bajo el nombre *Narcos: México* (2018-2020). Estas últimas tratan sobre el surgimiento del Cártel de Guadalajara en la década de 1980. En este artículo haremos referencia, sobre todo, a las tres primeras temporadas de la serie [Figura 1].



Figura 1. Flyer utilizado para promocionar el lanzamiento de la primera temporada de la serie *Narcos*

La música de *Narcos* es —en su mayoría— música original. Tanto la canción de apertura como así también la música que aparece durante el desarrollo de la obra audiovisual en sus primeras tres entregas, fueron compuestas por dos brasileños: Rodrigo Amarante, en el caso del *theme song*³ y Pedro Bromfman en el caso del *film score*.⁴

En *Narcos* se ponen de manifiesto varios elementos vinculados a la estereotipación de los/as latinoamericanos/as y su relación con el narcotráfico. Más allá del punto de vista desde el cual es contada la historia y del análisis que podamos llegar a realizar a partir del guion y la construcción de los personajes —quiénes son los narcos en la historia y quiénes los consumidores, quiénes son los criminales y quiénes los policías—, encontramos que en la música hay varias cuestiones simbólicamente muy significativas que responden a la construcción del imaginario común de *lo latinoamericano*. Esta representación se vuelve peligrosa teniendo en cuenta justamente el eje temático de la historia, que gira en torno a la vida de personas involucradas en delitos vinculados al narcotráfico.

Apertura

Comencemos haciendo referencia al *theme song* o a la ‘cortina musical’ de la serie, que a diferencia de lo que sucede con la música de presentación de una película, un cortometraje o un mediodmetraje, tiene la particularidad de que el/la espectador/a va a oírla tantas veces como capítulos vea —siempre que no omita la introducción, una opción que algunas plataformas VOD ofrecen a los/as usuarios/as—.

La canción que abre *Narcos* se titula «Tuyo» (Amarante, 2015) y contiene características musicales vinculadas al bolero, tanto desde lo tímbrico-instrumental como así también desde lo interpretativo, lo armónico y lo rítmico. La instrumentación del tema está compuesta por guitarras, contrabajo, violines y un set de percusión que incluye instrumentos como claves, maracas, güiro y bongó. Durante todo el tema se mantiene un pulso binario y un acompañamiento conformado, sobre todo, por el contrabajo, la guitarra y el entramado rítmico de la percusión. La introducción comienza con una melodía con un comportamiento descendente que se repite y es ejecutada por una guitarra eléctrica. La melodía principal del tema es cantada por Amarante, y en lo que podríamos denominar formalmente como la parte «b» de la canción aparecen dos violines realizando una contramelodía a dos voces.

La secuencia armónica de todo el tema está construida sobre una tonalidad menor armónica y, durante el desarrollo de la misma, se construye una relación constante de tensión y distensión entre los acordes, lo cual —en el campo de la música popular— resulta muy común en el *jazz* y en otros géneros que tienen cierta influencia de este último.

Desde lo interpretativo hay un elemento que resulta significativo y tiene que ver con la manera de pronunciar las palabras, en español, de Amarante. Esto nos retrotrae a versiones de

boleros como los que cantaba Nat King Cole cuando a partir de finales de los años cincuenta impulsó su carrera hacia los países americanos de habla hispana.

La decisión de tomar este género vinculado, en sus principios, a la música popular de Cuba, en una serie que trata sobre el narcotráfico y se sitúa en Colombia (en sus primeras dos temporadas) y en México (en las temporadas siguientes), sumada a la particular dicción del compositor y cantautor brasileño Amarante cantando en español, nos hace preguntarnos, como mínimo, si no estamos frente a una universalización del estereotipo del latinoamericano como narcotraficante. Dicho de otro modo, nos preguntamos si no es este un resumen de la construcción que determinados sectores dominantes hacen del sujeto latinoamericano, la cual se vuelve hegemónica al establecerse como universal para el resto de los grupos sociales.

En cuanto a la música, es cierto que el bolero tuvo un fuerte impacto comercial en las décadas de 1920 y 1930 en países como México y Colombia y en ciudades como Medellín (lugares a los cuales se hace especial alusión en la serie). Como lo describe Carolina Santamaría Delgado (2005):

En la década de los treinta, la producción discográfica mexicana comenzó a entrar con fuerza al mercado colombiano. En 1922 la industria musical norteamericana había abierto nuevas filiales en México en respuesta a la creciente demanda de grabaciones en español, y para hacerle frente a la fuerte competencia del tango, músicos y productores le apostaron a un género que venía tomando fuerza a finales de los años veinte, el bolero. Aunque el bolero cubano ya había conquistado audiencias antes de su adopción por parte de las industrias culturales mexicanas, fue a través de éstas que alcanzó su plena difusión en el resto del continente (p. 8).

Pero este impacto también tuvo su efecto en toda Latinoamérica, posicionando al bolero, sobre todo para los extranjeros, como uno de los géneros más representativos de nuestra región.

Según Santamaría Delgado (2005), la popularidad del bolero se debe, en parte, a la aceptación de la conformación de un nuevo imaginario común latinoamericano; y la expansión, en términos de mercado, de grabaciones de boleros realizadas en México y luego también en la Argentina, está directamente vinculada con un esfuerzo por eliminar rasgos africanos y construir una imagen blanca del sujeto latinoamericano:

En Medellín, el bolero entró como un producto cosmopolita dirigido principalmente a las clases medias y altas más liberales. Su origen tropical y ciertos elementos tomados del jazz hacían al bolero a la vez atractivo y peligroso: atractivo por su modernidad pero peligroso por el fuerte prejuicio local en contra de la herencia cultural africana. Por esa razón, en la difusión del bolero se favorecieron localmente las imágenes de lo latinoamericano y lo mexicano, ideas mestizas y blanqueadas, mientras que se dejó de lado la herencia africanizada del caribe (Santamaría Delgado, 2005, pp. 8-9).

El hecho de que el género se haya expandido de tal forma, refuerza nuestra hipótesis de que la música, en el caso de la apertura de la serie, está operando en referencia a una construcción simbólica que nos afecta y que tiene consecuencias. Intenta situarnos, pero desde una mirada homogeneizada y estereotipada. Este tipo de generalizaciones sobre *lo latinoamericano* bajo la mirada de Estados Unidos, tiene antecedentes históricos. Recordemos –por citar solo un ejemplo– la película *Down Argentine Way* (Zanuck & Cummings, 1940), la cual cuenta con la participación de Carmen Miranda, una artista brasileña que ha trascendido en la industria cinematográfica hollywoodense y cuya figura ha sido utilizada iconográficamente en una gran cantidad de producciones de aquellos años. *Down Argentine Way* está ambientada en la Argentina, pero las representaciones culturales que aparecen en la película poco tienen que ver con la cultura nacional de la época, sino que son más bien un resumen homogeneizado de diversas manifestaciones culturales vinculadas a diferentes lugares de la región. Como contraejemplo, la canción «Soy loco por ti, América» (Capinam & Gil, [1967] 1987) ejerce una provocación interesante. Por un lado, contiene gestos musicalmente vinculados a varios géneros latinoamericanos, con una letra en la que conviven el español y el portugués. A esto se refiere el poeta Augusto de Campos en su libro *Balanço da bossa e outras bossas* [1968] (2003) cuando señala:

Fundiendo varios ritmos latinoamericanos, inclusive la *cumbia colombiana*, Gilberto Gil, con la colaboración de Capinam, realizó espléndidamente un proyecto alentado por Caetano: el de crear una música que integrase a toda Latinoamérica con su problemática común (p. 170).⁵

Y agrega que «esa integración es realizada a través de la fusión de ritmos y del entrelazamiento de la letra, donde se pasa del portugués al castellano como si fueran vasos comunicantes» (De Campos, [1968] 2003, p. 170).⁶ Por otro lado, en la canción se habla de «América» y no de «América Latina», a esto se refiere Daniel Duarte Loza (2018):

América, solo América, juega con la forma en que se autodenominan los estadounidenses a sí mismos, mientras, en realidad, está hablando del continente unido, de una América unida, de lo que sería «Nuestra América» en los términos del revolucionario y poeta cubano José Martí (p. 183).

De Campos también hace mención a esta cuestión al hablar de «Tropicalismo anti - Monroe: América para los Latinoamericanos» (p. 170), como una crítica a aquella doctrina mediante la cual Estados Unidos, en 1823, se manifestaba en contra de las intervenciones europeas a toda América, ejerciendo un doble discurso que puede resumirse reinterpretando la famosa frase «América para los americanos» a partir de la autodenominación, antes mencionada, de los estadounidenses como «americanos».

La idea de «América para los americanos» como oposición al colonialismo, se transformó en América para los estadounidenses –que incluso tomaron para sí el nombre de América–

expresando de ese modo su verdadero objetivo: transformar a los países del sur en su patio trasero, países dependientes de Estados Unidos, en todos los planos: económico, militar, político y hasta cultural (Jofre Leal, 2019, s. p.).

En una entrevista que un programa holandés llamado *Vrije Geluiden* realizó a Amarante a fines de 2018, el cantautor habla acerca del proceso compositivo de la música de *Narcos* y cuenta que para escribir la cortina de la serie imaginó a Escobar de niño, cenando con su madre mientras sonaba en la radio un bolero de los años cincuenta. La idea, dice el compositor, no fue escribir la música a partir de pensar a Escobar como un criminal, sino más bien desde una perspectiva diferente: «Tengo que humanizar a ese monstruo» (Amarante en Vpro *Vrije Geluiden* extra, 2018, 00:11:24).⁷ El problema está en que esa *humanización* se realiza a través de una composición con características de un género que, como vimos, está asociado directamente al imaginario de *lo latinoamericano*, mientras que el eje de la historia reproduce ciertos clichés de la industria cinematográfica, sobre todo, estadounidense, vinculados a la relación entre el narcotráfico y los/as latinoamericanos/as. El propio *The New York Times* publicó una nota en 2019, replicada y traducida en la Argentina por el diario *Clarín*, en la que comentan una tras otra las producciones hollywoodenses en las que los narcotraficantes son interpretados por latinoamericanos, y en las que los latinos, por lo general, ocupamos un papel poco favorable en las historias que su industria produce: «Todo este tiempo, Hollywood ha estado inventando tramas que venden la imagen de latinos infractores como una amenaza a la paz y seguridad de Estados Unidos» (Tobar, 2019, s. p.).

En relación con el texto de la canción, si bien este también responde a características muy propias del género en el cual se circunscribe, visto desde una perspectiva más amplia, resulta particular que en una serie cuyos personajes principales son, en su mayoría, criminales, la música tenga un carácter más bien *romántico*. La canción comienza diciendo: «Soy el fuego que arde en tu piel, / soy el agua que mata tu sed. / El castillo, la torre yo soy, / la espada que guarda el caudal. / Tú el aire que respiro yo / y la luz de la luna en el mar, / la garganta que ansío mojar, / que temo ahogar de amor» (Amarante, 2015, 00:00:22).

Si lo pensamos en ese sentido, la música difiere un poco del contenido de la serie en sí. De todas formas, desde un punto de vista semántico, la canción subraya también cuestiones vinculadas al lujo y al poder que en la serie se destacan continuamente. El estribillo del tema dice: «¿y cuáles deseos me vas a dar? / dices tú, mi tesoro, / basta con mirarlo / y tuyo será... / tuyo será...» (Amarante, 2015, 00:00:58).

Partitura

En el caso de la música que forma parte de la banda sonora de *Narcos* más allá de la apertura, esta fue compuesta —como mencionamos anteriormente— por Pedro Bromfman, un compositor y productor brasileño oriundo de Río de Janeiro.

La decisión que atraviesa la mayoría de las composiciones originales de Bromfman realizadas para la serie es también la de situarnos no solo en Colombia, en México y en Latinoamérica en general, sino también en el género de acción; pero en este caso, los recursos que el compositor utiliza están vinculados más bien a lo tímbrico-instrumental y no a las características particulares de un género musical y su asociación con un lugar geográfico. Según señala Bromfman en una entrevista recuperada del canal de YouTube de la empresa Lakeshore Records (2015), en referencia a la música de la primera temporada de la serie:

Para *Narcos* decidimos que queríamos usar instrumentos colombianos, queríamos tener ese sonido, no necesariamente tocando ritmos colombianos, no necesariamente tocando cumbias y vallenatos, y bambucos, pero usando esos instrumentos en un tipo de partitura más convencional de crimen, acción y suspenso (00:01:01).⁸

Lo cierto es que no solo se utilizaron instrumentos colombianos, sino de toda la región. Algunos de estos autóctonos y otros importados, pero estos últimos, en general, adoptados por su uso y su asociación a géneros musicales latinoamericanos. Uno de los más utilizados en las primeras dos temporadas de *Narcos* —cuestión a la que Bromfman también hace referencia en la entrevista que citamos anteriormente— es justamente el ronroco, vinculado a Bolivia, a Perú y a nuestro país. El ronroco ha sido popularizado, en el mundo del cine, sobre todo por Gustavo Santaolalla. Las primeras películas musicalizadas por Santaolalla en las que aparece este instrumento en particular son *The Insider* [El informante] (Brugge & Mann, 1999), para la cual se utilizó un tema llamado «Iguazú» (Santaolalla, 1998), y *Amores Perros* (González Iñárritu, 2000), un *film* con música original de dicho compositor en la que, si bien el instrumento principal es la guitarra eléctrica, también forma parte de la instrumentación el ronroco. De igual manera, en *Narcos* aparecen, además, instrumentos de percusión como semillas, maracas, claves y otros melódicos tales como la armónica, que ha sido utilizada en varias ocasiones en géneros como el tango,⁹ tal vez por su sistema de lengüetas y sus características tímbricas similares a las de algunos bandoneones. En una nota publicada por el diario de Misiones *El territorio*, se hace referencia al armonicista argentino Franco Luciani, que señala sobre esta cuestión:

La armónica tiene un sonido muy particular, muy propio. Es verdad que juega mucho con el sonido del acordeón o el bandoneón porque tiene el mismo origen. Seguramente siguió los mismos caminos. Vino en los mismos barcos, con los inmigrantes. En la música folclórica y el tango no es nada nuevo la armónica. Es un instrumento que hace más de un siglo está en nuestro país (Luciani en *Bandoneón de bolsillo*, 2014, s. p.).

Más allá de las composiciones originales, también aparecen en la serie algunas canciones populares que forman parte del *soundtrack* (Bromfman, 2016). Con relación al tango, por ejemplo, hay una referencia al comienzo del segundo capítulo de la segunda temporada. Se trata de una escena que transcurre a dos tiempos, al estilo de la escena final de *El padrino* (Ruddy

& Coppola, 1972, 02:37:00) en la que, mientras Michael Corleone participa del bautismo de su sobrino, los sicarios que trabajan para la familia ajustan cuentas pendientes. En el caso de *Narcos*, mientras suena «Cambalache» en la versión de Rubén Juárez (1973), aparece por un lado Escobar cantando el mismo tango en la ducha y, por otro, los sicarios que trabajan para él asaltando un prostíbulo.

Del mismo modo, también en la segunda temporada se utilizan otros temas como «Cali Pachanguero» del Grupo Niche de Colombia, el cual se dedica sobre todo al género salsa, y una cumbia que se llama «El hijo de toño» y es de un grupo llamado Usma Y Su Conjunto.

En la tercera temporada de la serie, la cual hace referencia a la vida del «Chapo» Guzmán, la música original resulta un poco más híbrida si la analizamos en cuanto a su vinculación genérica o instrumental con un lugar geográfico. Si bien hay algunas excepciones, porque aparecen temas originales con elementos vinculados a algunos géneros como por ejemplo la salsa, las composiciones realizadas para esta temporada tienen características relacionadas, sobre todo, a géneros cinematográficos de acción y suspenso. También hay una exploración tímbrica mucho más amplia en comparación con lo que sucede con la música de las temporadas anteriores, que incluye instrumentos de varios lugares del mundo.

En la lista de temas que forman parte del *soundtrack* más allá de las composiciones originales, en cambio, aparecen canciones populares de Cuba como el bolero «Dos Gardenias», y «Oqueré» de Omara Portuondo (Bromfman, 2017). Del mismo modo se utilizan también canciones de otros compositores latinoamericanos como «Que no quede huella» del mexicano Rodolfo Aicardi y el vals «Amor profundo» del compositor y cantante ecuatoriano Julio Jaramillo.

Consideraciones finales

A partir del análisis propuesto, podemos ver cómo influye la música desde un punto de vista narrativo y comunicacional en el contenido de una obra audiovisual y en el mensaje que recibimos como espectadores/as. De igual manera, podemos advertir cómo operan los elementos musicales, sonoros y semánticos cuando la música forma parte de un producto aún más grande, que incluye otras dimensiones y otros elementos narrativos con los que esta, inevitablemente, se interrelaciona de manera constante.

En el caso particular de la serie *Narcos*, tanto la música de apertura como así también el *score* —y las canciones populares a las cuales se hace referencia en la serie— contienen elementos que, analizándolos en conjunto, nos sitúan en Latinoamérica. La sumatoria de estos elementos, junto con la insistencia y la repetición con la que se utilizan, hacen que esa contextualización tome un lugar protagónico en la historia. El problema surge cuando analizamos el resultado de la articulación de todos esos elementos, es decir, cuando se establece una relación entre esa contextualización que nos ubica en Latinoamérica toda y el eje temático de la historia. Esta

cuestión, como vimos, tiene antecedentes más allá de esta serie en particular, que refuerzan el hecho de que esa articulación entre el narcotráfico y nuestra región se vuelva aún más problemática y estereotipada.

Referencias

Amarante, R. (2015). Tuyo. En *Narcos (A Netflix Original Series Soundtrack)* [CD]. Estados Unidos: Lakeshore Records. Disponible en <https://youtu.be/GJm7H9IP5SU>

Bandoneón de bolsillo. (19 de abril de 2014). *El Territorio*. Recuperado de <https://www.eltterritorio.com.ar/bandoneon-de-bolsillo-7232257698915104-et>

Belinche, D. y Ciafardo, M. (2008). Los estereotipos en el arte. Un problema de la educación artística. Los artistas son de piscis. *La Puerta FBA*, (3), 27-38. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39793>

Brewda, B., Piñeiro, M., Cullel, P. (Productores) y Caetano, A. (Director). (2002). *Tumberos* [Serie]. Argentina: Ideas del Sur.

Bromfman, P. (2016). *Narcos, Season 2 (A Netflix Original Series Soundtrack)* [CD]. Estados Unidos: Lakeshore Records. Disponible en <https://open.spotify.com/album/49Qb3S79ev6Xno2TeJCsNg>

Bromfman, P. (2016). *Narcos, Season 2 (A Netflix Original Series Soundtrack)* [CD]. Estados Unidos: Lakeshore Records. Disponible en <https://open.spotify.com/album/69Ne0hPtLHOTk0PU9RZC2p>

Bromfman, P. (2017). *Narcos: Season 3 (A Netflix Original Series Soundtrack)* [CD]. Estados Unidos: Gaumont Television USA. Disponible en <https://open.spotify.com/album/3yeyu5R49M1ZYq8Vc7GdEc>

Brugge, P. (Productor) y Mann, M. (Productor y Director). (1999). *The Insider [El informante]* [Película]. Estados Unidos: Spyglass Entertainment.

Capinam, J. C. (Autor) y Gil, G. (Compositor). [1967](1987). Soy loco por ti, América. En *Soy loco por ti, América* [CD]. Brasil: Warner Music. Disponible en <https://youtu.be/6rw5dVXJLHs>

De Campos, A. [1968] (2003). *Balanço da bossa e outras bossas*. San Pablo, Brasil: Editorial Perspectiva.

Duarte Loza, D. (2018). *Música imagen y cuerpo: Arte indisciplinario de América Latina* (Tesis de doctorado). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/67831>

Gamarnik, C. E. (septiembre de 2009). Estereotipos sociales y medios de comunicación: un círculo vicioso. *Questión*, 1(23), 1-6. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/33079>

González Iñárritu, A. (Productor y Director). (2000). *Amores Perros* [Película]. México: Altavista Films, Zeta Films.

Jofre Leal, P. (7 de noviembre de 2019). Que se entienda de una vez: América de los americanos [Entrada de blog]. Recuperado de <https://www.telesurtv.net/bloggers/Que-se-entienda-de-una-vez-America-de-los-americanos-20191107-0004.html>

Lakeshore Records. (28 de noviembre de 2015). *Pedro Bromfman. Narcos Composer Interview* [Pedro Bromfman. Entrevista al compositor de Narcos] [Archivo de video]. Disponible en <https://youtu.be/kOoFg1Jh-Mo>

Padilha, J. (Director). (2015 - 2017). *Narcos* [Serie]. Estados Unidos: Gaumont International Television, Netflix.

Piazzolla, A. (1977). Cité tango. En *Persecuta* [CD]. Buenos Aires, Argentina: Carosello Records.

Rago, M., Álvarez, N., Zito, P. (Productores) y Sziffrón, D. (Director). (2002). *Los Simuladores* [Serie]. Argentina: Tao Films, Telefé.

Ruddy, A. S. (Productor) y Coppola, F. F. (Director). (1972). *The Godfather* [*El padrino*] [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures, AlfranProductions.

Santamaría Delgado, C. (2005). *De la generalidad de lo genérico al género: La industria musical y la producción de identidades latinoamericanas en la primera mitad del siglo XX*. Ponencia presentada en el 6.º Congreso de la Rama Latinoamericana IASPM-LA. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Santaolalla, G. (1998). Iguazú. En *Ronroco* [CD]. Los Ángeles, Estados Unidos: Nonesuch Records.

Tobar, H. (11 de enero de 2019). Para Hollywood, los latinos solo son narcotraficantes. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/new-york-times-international-weekly/hollywood-latinos-solo-narcotraficantes_0_ee05mr0Za6.html

UNIR. La Universidad en Internet. (19 de abril de 2011). *Entrevista a Federico Jusid (1 de 2) – UNIR, grado Comunicación* [Archivo de video]. Disponible en https://youtu.be/P65JO_anHdY

Vpro Vrije Geluiden extra. (25 de noviembre de 2018). *Narcos song origins: Rodrigo Amarante (Giovanna interview)* [Archivo de video]. Disponible en https://youtu.be/w60DutwCF_4

Zanuck, D. F. (Productor) y Cummings, I. (Director). (1940). *Down Argentine Way* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Studios.

Notas

1 El término *leitmotiv*, en la música para medios audiovisuales, suele ser utilizado para hacer alusión a una idea musical que se repite, con el objetivo de hacer referencia a un determinado personaje o a un lugar en particular.

2 Las plataformas de video *on demand* (VOD), también conocidas como plataformas de *video a la carta*, son plataformas de contenido multimedia que por lo general funcionan bajo suscripción y permiten al usuario acceder a contenidos cuando este lo solicita. Una de las plataformas VOD más populares, al menos en nuestro país, es Netflix.

3 En inglés se suele utilizar el término *theme song*, cuya traducción literal sería 'tema musical', para hacer referencia a la música de presentación de una serie o un programa de televisión, mientras que, en el cine, resulta común la utilización de *main theme*, es decir, 'tema principal'.

4 El término *film score*, traducido al español como 'partitura', se utiliza, comúnmente, para referirse a la música incidental compuesta originalmente para ser utilizada en las escenas de una obra audiovisual.

5 «Fundindo vários ritmos latino-americanos, inclusive a *cumbia colombiana*, Gilberto Gil, com a colaboraçã de Capinam, realizou esplendidamente um projeto acalentado por Caetano: o de criar uma música que integrasse toda a Latino-América, com a sua problemática comum» (De Campos, [1968] 2003, p. 170). Traducción del autor del artículo.

6 «Essa integraçã é realizada através da fusã de ritmos e do entrelaçamento da letra, onde português e castelhano passam de um para o outro como vasos comunicantes» (De Campos, [1968] 2003, p. 170). Traducción del autor del artículo.

7 «I have to humanize that monster» (Amarante en Vpro Vrije Geluiden extra, 2018, 00:11:24). Traducción del autor del artículo.

8 «On Narcos we had this talk that we wanted to use Colombian instruments, we wanted to have that sound, not necessarily playing Colombian rhythms, not necessarily playing cumbias and vallenatos, and bambucos, but using those instruments in like a more mainstream crime, action, suspense type of score» (Bromfman en Lakeshore Records, 2015, 00:01:01). Traducción del autor del artículo.

9 Como ejemplo, podemos citar las antológicas grabaciones de tango en armónica realizadas por Hugo Díaz.

ARTES VISUALES, ENSEÑANZA Y PANDEMIA

VISUAL ARTS, TEACHING AND PANDEMIC

PILAR MARCHIANO

marchiano.pilar@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte

Argentino y Latinoamericano, Facultad de Artes

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

Este artículo reflexiona acerca de la enseñanza de las Artes Visuales durante la pandemia del coronavirus y el consecuente aislamiento. La distancia de la praxis docente habitual permite tener una profunda vigilancia epistemológica: ¿a quiénes enseñamos?, ¿cuál es el sentido de la enseñanza?, ¿qué y cómo enseñamos? Este contexto de urgencia, en el cual se adoptó la virtualidad como herramienta educativa, nos plantea interrogantes sobre las relaciones de enseñanza-aprendizaje, la dinámica de las clases, la planificación, los objetivos, las consignas y la evaluación.

Palabras clave

Artes visuales; enseñanza; pandemia

Abstract

This article ponders on the teaching of the Visual Arts during the coronavirus pandemic and the quarantine. The distance from the usual teaching practice allows us to have a profound epistemological vigilance: who do we teach? What is the purpose of teaching? What do we teach? How do we teach? In this context of urgency, the virtuality was adopted as an educational tool. This raises questions about teaching-learning relationships, class dynamics, planning, objectives, instructions and evaluation.

Keywords

Visual arts; teaching; pandemic

Recibido: 7/4/2020 | Aceptado: 18/7/2020



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

Escribo este artículo durante el aislamiento obligatorio por la pandemia del coronavirus. Un momento excepcional para el mundo en el cual se repiensen las relaciones sociales, la comunicación, la solidaridad, las desigualdades y, por supuesto, también la educación y el papel de la institución educativa. Por eso, estas palabras intentan conformar una suerte de bitácora o de memoria sobre la enseñanza de las Artes Visuales durante la pandemia.

Ante la incertidumbre abundan las charlas, las videoconferencias, los seminarios, las jornadas y los cursos virtuales enfocados en la educación en este contexto, que sirven de guía para las y los docentes, pero que también se convierten en espacios vinculares y de acompañamiento. Por consiguiente, el presente escrito contiene reflexiones abordadas tanto en estas instancias como en intercambios entre colegas que nos permiten hacer una profunda vigilancia epistemológica sobre nuestras prácticas. Como escribe Paulo Freire (2006), para una práctica docente crítica debemos ser conscientes de nuestra incompletud: uno no es, sino que *está siendo*.

¿Queremos volver iguales?

Se escucha que la *normalidad* que conocíamos ya no existe y que debemos prepararnos para enfrentar una *nueva normalidad*,¹ en la cual la vida cotidiana, las relaciones sociales y la educación, tanto obligatoria como universitaria, no serán (de hecho, ya no son) iguales. ¿Cómo nos preparamos, entonces, las y los docentes para dar clases en este nuevo modo de *estar siendo* en el mundo? En este momento, en el que aún estamos en nuestras casas, resulta arriesgado dar una respuesta a este interrogante; sin embargo, podemos identificar algunos de los cambios generados por la pandemia en relación con la educación.

El aislamiento nos hace valorar la presencialidad, lo performático de las clases, la simultaneidad de los cuerpos, la comunicación sincrónica, la comunicación gestual, el aula heterogénea, la diversidad de voces, el debate e intercambio, el trabajo entre pares (tanto entre docentes como entre estudiantes). Inés Dussel (en Canal ISEP, 2020) hace referencia a la importancia de la escuela como un espacio otro, un espacio diferente al de los hogares, en el cual las y los estudiantes pueden desarrollar su autonomía. La escuela y la universidad son espacios de encuentro, de sociabilización y de intercambio; espacios en los que se genera un proceso de enseñanza y de aprendizaje colectivo.

El *estar* en el aula es irremplazable, no obstante debemos rastrear las herramientas para seguir enseñando. La virtualidad se convirtió en la herramienta central —*mails*, reuniones por Zoom o por Google Meet, videos de Youtube, Padlet, Google Drive, grupos de Facebook, Instagram, entre otros—, aunque es indiscutible que pone en evidencia y que acentúa las inequidades en la accesibilidad de recursos.

La distancia nos quita muchas oportunidades de aprendizaje, pero nos permite ser críticos acerca de la *normalidad* anterior: ¿queremos volver iguales? Tenemos la opción de reflexionar acerca de qué queremos modificar, qué mantener y qué profundizar sobre el sistema educativo, las relaciones de enseñanza-aprendizaje, la dinámica de las clases, la formulación de las consignas y la evaluación.

Claridad, síntesis y simplicidad

La enseñanza de las Artes Visuales en la educación obligatoria arrastra consigo imaginarios relacionados con diferentes corrientes pedagógicas, entre ellos el de la expresión, vinculado a la corriente progresista o expresionista. En este modelo, el docente es un guía que interviene lo menos posible en la enseñanza artística con el fin de que las y los estudiantes puedan expresar, mediante la producción manual, su mundo interior. Si la función docente es la de no intervenir en el proceso creador, entonces el arte no se puede enseñar, es un don innato que se activa con la inspiración.

La pedagogía crítica, en la cual nos posicionamos, ha superado este modo de comprender a la educación artística, ya que entiende que el arte es un campo de conocimiento (Consejo Federal de Educación, 25 de agosto de 2010, 30 de septiembre de 2010, 15 de agosto de 2012) con contenidos específicos enseñables y que, por lo tanto, se aprenden. Sin embargo, el imaginario sigue arraigado y dificulta la enseñanza, ya que no solo está asentado, muchas veces, en las y los estudiantes, sino también en docentes de otras áreas y en las familias: «[...] la enseñanza de las Artes Visuales en la escolaridad obligatoria aún sigue ligada a las categorías de creatividad, de libertad, de innatismo o bien a imperativos aplicacionistas» (Belardinelli & Catibiela, 2017, p. 84).

Durante las clases de Artes Visuales, en un contexto habitual de no pandemia, la intervención docente es primordial para afirmar el enfoque crítico y desmitificar ciertos imaginarios. Pero cuando la comunicación es asincrónica y el material que les llega a las y los estudiantes es a través de cuadernillos o de videos, hacer presente esta perspectiva se vuelve más dificultoso. ¿Qué sucede cuando la materia se reduce al momento de diversión sin una reflexión crítica sobre lo que se produce?, ¿hay un aprendizaje significativo y una construcción y apropiación de los conocimientos? En este sentido, es interesante recuperar las «palabras prohibidas» que propone Diana Aisenberg en su texto *MDA. Apuntes para un aprendizaje del arte* (2018). La autora *prohíbe* el uso de la palabra *lúdico* como sinónimo de divertido y espontáneo, ya que «los juegos son cosa seria» (Aisenberg, 2018, p. 53). No es la intención apartar la diversión del arte, y menos en este contexto en el que es necesario encontrar esos momentos, sin embargo la enseñanza de las Artes Visuales no debe limitarse a ellos.

En la educación universitaria no hacemos frente a este imaginario de la enseñanza artística ligada solo a la expresión, la creatividad y la diversión, aunque no queda exceptuada de las problemáticas que puede traer la no presencialidad, principalmente en las materias proyectuales donde el espacio de taller es fundamental.

Por esta razón, tanto en la educación obligatoria como en la universitaria, hoy más que nunca, debe haber una claridad en la formulación de la consignas, en la planificación, en los objetivos, en las explicaciones, en las devoluciones y en la evaluación. Rebeca Anijovich (2016) destaca la importancia de las *consignas auténticas y significativas*, las cuales «al ser explícitas, estar escritas y contemplar actividades con sentido, contribuyen al desarrollo de la autonomía de los estudiantes» (p. 50). Además de la claridad, son fundamentales la síntesis y la simplicidad, las cuales no implican la pérdida de complejidad. «Lo que nosotros tenemos que hacer es lograr una simplicidad que no minimice la seriedad del objeto estudiado sino que la resalte» (Freire, 2006, p. 26).

La virtualidad dificulta y ralentiza la instancia en la cual las y los docentes conocemos los intereses de las y los estudiantes. Por esta razón, las consignas no solo deben contemplar la claridad, la síntesis y la simplicidad, sino también una apertura que permita múltiples posibilidades de resolución con el objetivo de que ellas y ellos plasmen su subjetividad.

En la charla «Cuarentena, evaluación y después» (en fba a la carta, 2020) dictada por Daniel Belinche, Graciana Pérez Lus y Silvia Andrea Cristian Ladaga, organizada por la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) durante los primeros meses de la cuarentena, se reflexionó acerca de la evaluación y de la diferencia que esta supone en el nivel universitario con respecto del nivel primario y secundario. En la educación universitaria se acreditan saberes, es decir, interesa que haya una coherencia entre el proceso y el resultado —relación más flexible en la educación obligatoria—. No obstante, hay veces en las que el proceso se diluye en los resultados de los exámenes parciales o finales. De este modo, el obstáculo que impone la virtualidad con respecto a estos exámenes se convierte en la oportunidad de reflexionar sobre estas instancias definitorias. Así, la evaluación, y la resultante calificación, se centran en la resolución de trabajos prácticos y en la participación en foros o en muros colaborativos, en los cuales no solo se trabajan los contenidos, sino que se abordan con mayor profundidad, ya que la construcción de los conocimientos se produce paulatinamente.

La evaluación formativa [...] entiende al aprendizaje como un proceso que el alumno recorre a través de una variedad de actividades por medio de las cuales adquiere, estructura, organiza y reestructura sus conocimientos. El propósito principal de la evaluación formativa es mejorar los aprendizajes de los estudiantes y aumentar la probabilidad de que todos aprendan (Anijovich, 2016, p. 91).

Asimismo, «la evaluación en proceso o continua permite considerar los reales avances en el dominio flexible del conocimiento artístico» (Consejo Federal de Educación, 15 de agosto de 2012). Por medio de la retroalimentación, la evaluación no es una tarea solo del docente, sino que las y los estudiantes pasan a tener un lugar central, ya que regulan su propio aprendizaje (Anijovich & Mora, 2010).

Enseñanza de las Artes Visuales

El modelo tradicional de la educación establece un límite entre el interior y el exterior. Luego, la pedagogía crítica hace permeable ese límite y la vida cotidiana pasa a formar parte de la institución educativa. Ahora, esta relación se invirtió, ya que es la institución la que ingresa en los hogares. Por eso, más que nunca hay que tener en cuenta las subjetividades, los modos de vida, los recursos de cada familia y de cada estudiante.

La enseñanza de las Artes Visuales comenzó a recurrir a actividades que implican la utilización de los espacios del hogar y de los objetos que cada estudiante tiene en su casa. Como dice Francesco Tonucci (en Nicolás Trotta, 2020): «La casa puede ser un laboratorio» (16:26). Se recrean obras de arte famosas mediante la *fotoperformance*, se hacen instalaciones con objetos de uso cotidiano para crear diversidad de espacios, se construyen imágenes efímeras, se sacan fotografías y se intervienen digitalmente, entre muchas otras posibilidades. De este modo, se ponen en ejercicio la poetización de lo cotidiano y la transdisciplina, y se produce un acercamiento a las prácticas artísticas contemporáneas que muchas veces quedan fuera de las clases. Mientras que en el aula, principalmente en la educación obligatoria, suele ser una dificultad proponer actividades con materialidades diversas, en las casas las y los estudiantes las tienen a su disposición.

A través de las propuestas que les brindamos, proveemos acercamientos a los conocimientos y facilitamos experiencias, y, cuanto más diversas sean las experiencias, mayores serán las posibilidades de aprendizaje. En este sentido Gabriela Augustowsky (2012) retoma los postulados de John Dewey sobre la noción de experiencia en la enseñanza:

[...] concebir el arte como experiencia significa diseñar acciones, proyectos, propuestas en las que chicos, chicas y jóvenes sean incitados a ocupar la escena en un movimiento que los involucre personalmente, íntimamente; que los convoquen de modo genuino a la construcción de sentidos propios para repensarse individual y colectivamente a través del arte (p. 31).

La experiencia implica las subjetividades. Cada sujeto experimenta de maneras diferentes, por lo que la experiencia es democratizadora: «[...] todas las personas están en condiciones de participar de experiencias estéticas» (Augustowsky, 2012, p. 15).

A modo de ejemplo, en cuarto grado del nivel primario trabajamos con objetos cotidianos con el propósito de estudiar la superposición y el gradiente y contraste de tamaño en el entorno [Figura 1]. Las y los estudiantes no solo plasmaron su subjetividad, sino que fue a través de la experiencia y del juego con los materiales que reflexionaron sobre las relaciones espaciales –que varían según el punto de vista– y sobre la construcción de nuevos espacios.



Figura 1. Trabajos realizados por estudiantes de cuarto grado de nivel primario

Comprendemos la experiencia desde la praxis, es decir, desde una relación dialéctica entre la práctica y la teoría, donde no hay una separación entre lo intelectual y lo manual (Belinche, 2017). «En las clases de Artes Visuales, el desarrollo de capacidades interpretativas pone el acento en la relación producción-reflexión, considerando la comprensión, la apropiación y la reelaboración crítica de la cultura» (Belardinelli & Catibiela, 2017, p. 83). La experiencia, entonces, no solo involucra al momento de producción, sino también a las instancias de observación, de análisis y de reflexión, y a las preguntas que elaboramos para cada una de ellas, las cuales deberían estimular la curiosidad; a diferencia de las fácticas que esperan una respuesta unívoca:

En general, cuando hacemos preguntas que admitan como respuestas «sí» o «no», no obtenemos de nuestro interlocutor información suficiente para saber qué ha comprendido, qué está pensando o sintiendo. En lugar de estimular el diálogo, este tipo de preguntas cierran la posibilidad de argumentar ideas y de intercambiarlas (Anijovich & Mora, 2010, p. 37).

Aunque durante el aislamiento se pierde la instancia de debate, de intercambio y de pensar las preguntas en conjunto, cuando las preguntas admiten la experiencia, promueven la interpretación y la construcción del conocimiento por parte de las y los estudiantes.

¿Y ahora?

En esta *nueva normalidad* o, mejor dicho, en este *nuevo modo de estar siendo en el mundo* nos enfrentamos a la incertidumbre, aunque tenemos la certeza de que la manera de hacerle frente es colectiva: «Nadie libera a nadie, ni nadie se libera solo. Los hombres se liberan en comunión» (Freire, [1968] 2013, p. 33).

Es así, que en este contexto el arte promueve una lógica de pensamiento que puede aportar soluciones creativas ante la incertidumbre: tanto el modo de operar metafórico como el pensamiento divergente dejan de lado el pensamiento lineal y unívoco, con el fin de buscar múltiples resoluciones ante un problema. En este sentido, Hugo Zemelman (2006) explica la importancia de abordar múltiples lenguajes en la enseñanza, ya que ellos permiten anudarse al mundo y establecer relaciones más complejas con él. Así, posibilitan una mayor consciencia del mundo en el que vivimos y, en consecuencia, el desarrollo de la autonomía en la toma de decisiones y en el pensamiento.

Las y los docentes también estamos en un constante proceso de aprendizaje, en el cual la vigilancia epistemológica sobre la propia práctica se constituye como una herramienta fundamental: nos permite reflexionar sobre el sentido de la enseñanza a partir de las preguntas *a quién enseñamos, qué enseñamos y cómo*.

Referencias

Aisenberg, D. (2018). *MDA. Apuntes para un aprendizaje del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Anijovich, R. (2016). *Gestionar una escuela con aulas heterogéneas. Enseñar y aprender en la diversidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Anijovich, R. y Mora, S. (2010). *Estrategias de enseñanza: otra mirada al quehacer en el aula*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Aique Grupo Editor.

Augustowsky, G. (2012). *El arte en la enseñanza*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Belardinelli, P. y Catibiela, A. (2017). Consideraciones sobre el arte y su enseñanza. Apuntes de clase. *Metal*, 3(3), 75-85. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/462>

Belinche, D. (2017). *Diez formas de arruinar una clase*. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/libros/libro-diez-formas-arruinar.html>

Canal ISEP. (23 de abril de 2020). «*La clase en pantuflas*». *Conversatorio virtual con Inés Dussel*. ISEP [Videoconferencia]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=6xKvCtBC3Vs&list=LLA3bxMjNeqVwpCUwWvYpUw&index=3&t=3s>

Consejo Federal de Educación. (25 de agosto de 2010). *Resolución CFE N.º 111/10 - Anexo. La educación artística en el sistema educativo nacional*. Recuperado de <http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/bitstream/handle/123456789/54077/14862.pdf?sequence=1>

Consejo Federal de Educación. (30 de septiembre de 2010). *Resolución CFE N.º 120/10. Anexo 1. Criterios generales para la construcción de la Secundaria de Arte (Orientada, Especializada y Técnico-Artística)*. Recuperado de <http://repositorio.educacion.gov.ar/dspace/bitstream/handle/123456789/110044/Art%20resol%20120%20web.pdf?sequence=1>

Consejo Federal de Educación. (15 de agosto de 2012). *Resolución CFE N.º 179/12. Anexos 1 a 5*. Recuperado de <http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/bitstream/handle/123456789/110045/ARTE%20Resol%20179-192%20web.pdf?sequence=1>

Fba a la carta. (13 de mayo de 2020). *Cuarentena, evaluación y después* [Videoconferencia]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=NK7Cyp75x2A&t=854s>

Freire, P. [1968](2013). *Pedagogía del oprimido*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Freire, P. (2006). *El grito manso*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Nicolás Trotta. (6 de mayo de 2020). *Conferencia con Francesco Tonucci* [Videoconferencia]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OZ5N-WjqKUA>

Zemelman, H. (2006). *El conocimiento como desafío posible*. Ciudad de México, México: Instituto Politécnico Nacional, Instituto Pensamiento y Cultura en América Latina, A.C.

Notas

1 Usamos la palabra *normalidad* ya que es la que se escucha en este contexto, no obstante somos críticos ante la palabra *normal* y las significaciones que implica.

ARGENTINA DE PIE

UN ANÁLISIS DEL AFICHE DEL FRENTE DE TODOS

ARGENTINA STANDS TALL
AN ANALYSIS OF THE POSTER OF FRENTE DE TODOS

RICARDO J. A. ERCOLALO

ercolalo@protonmail.com

Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires. Argentina

Resumen

Este trabajo consiste en el análisis iconográfico de uno de los afiches diseñados por el Frente de Todos: *Argentina de pie*, para la campaña gráfica presidencial argentina que tuvo como candidato al nuevo presidente de la Nación Argentina Alberto Fernández. El análisis considera los elementos compositivos de la pieza gráfica, el mensaje icónico y lingüístico y las posibles relaciones intertextuales.

Palabras clave

Comunicación visual; campaña gráfica presidencial; Argentina; Frente de Todos

Abstract

This work proposes an iconographic analysis of one of the posters designed by Frente de Todos: *Argentina de pie*, for the Argentine presidential graphic campaign, whose candidate is the current president of the Argentine Nation Alberto Fernández. This analysis considers the compositional elements of the piece, as well as the iconic and linguistic message, and possible intertextual relationships.

Keywords

Visual communication; presidential graphic campaign; Argentina; Frente de Todos

Recibido: 13/3/2020 | Aceptado: 9/7/2020



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

«Si algo caracterizó al peronismo histórico como movimiento político fue la importancia que le otorgó a los símbolos [...] y, en general, al lenguaje visual.»

Ezequiel Adamovsky (2015)

En el año 2019 se desarrollaba la campaña presidencial argentina y los medios de comunicación daban cuenta del devenir de un país postrado, sumido en la pobreza, endeudado, con cientos de miles de trabajadores/as vulnerados/as, pérdidas masivas de empleos y cierres de fábricas.¹ En mayo se publicó un informe que ubicaba a la Argentina entre los tres peores países del mundo en materia competitiva (La Argentina es uno de los tres, 2019) y otro que indicaba una pérdida de empleos superior al cuarto de millón, solo en el último año (Lukin, 2019). En junio, un informe del Centro de Estudios Económicos y Sociales Scalabrini Ortiz señalaba a la Argentina como el país más endeudado del mundo con el Fondo Monetario Internacional (Argentina, el país..., 2019) mientras se publicaban datos que visibilizaban el cierre de cincuenta pequeñas y medianas empresas por día (Cierran 50 pymes, 2019; Entidades empresarias advierten, 2019). Al mes siguiente, el cierre masivo de fábricas alcanzó a la legendaria Suschen (Tras 43 años, 2019). Mientras tanto, la moneda nacional se devaluaba cada mes, la inflación escalaba de tal manera que la Argentina trepaba posiciones entre los peores países del planeta,² inclusive superaba a aquellos que se encontraban en conflicto bélico.

En este contexto, emergió el Frente de Todos, una coalición política mayoritariamente compuesta por el partido Justicialista y el Kirchnerismo,³ que llevó como candidato presidencial a Alberto Fernández y como vicepresidenta a la dos veces presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner. La adhesión del pueblo argentino al Frente fue de tal magnitud que en las urnas logró triunfar cómodamente con el 48,24 % de los votos y en primera vuelta.

La campaña gráfica del Frente de Todos estuvo a cargo del Estudio Migueleswald, conformado por la dupla de diseñadores gráficos Mariana Migueles y Gustavo Wald. En este caso, vamos a analizar uno de los afiches⁴ que circularon durante el período electoral [Figura 1].

En el campo de la comunicación visual es sabido que «toda imagen es polisémica» (Barthes, 1986, p. 35). Sin embargo, no por ello es válida cualquier interpretación (De Santo, 2014) y su análisis depende de los saberes culturales y nacionales presentes en las imágenes (Barthes, 1986) como también de la cultura del interpretante lector/espectador (De Santo, 2014; Frascara, 2007) y del contexto social y político (Frascara, 2007; Guerrini, 2017). En efecto, el interpretante sujeto receptor activo completa el mensaje icónico-verbal connotado del receptor enunciador mediante su edificación cognitiva, es decir, lo que la doctora Marta Zátanyi (2011) define como lo referido a saberes y conocimientos, y, también, mediante su escala axiológica, simbólico-sociocultural e histórica adquirida. De esta manera, la consideración interpretativa será en el orden de lo denotado y de lo connotado, en el entramado del contexto sociocultural y espacio-temporal en el que la pieza gráfica fue concebida e inscrita dentro del sistema de la comunicación visual.

Por lo tanto, podemos dar cuenta de que la imagen del afiche es portadora de una carga significativa que se relaciona con nuestros saberes, con nuestro tiempo y con los valores y las ideas del modelo social y nacional propuesto por el Frente de Todos.



Figura 1. *Argentina de Pie* (2019),
Estudio Migueleswald

a) La mano del Estado para levantar al pueblo de la postración: se establece una relación dialógica entre el binomio sujetador y sujetado. Estrechar las manos es una forma milenaria de saludo, pero también es una manera de formalizar un acuerdo, una alianza o un pacto. En la actualidad, el apretón de manos puede ser dominante, dominado o cooperativo. El primero es realizado con la palma de la mano hacia abajo, el segundo con la palma hacia arriba y el tercero, como en este caso, con la mano recta. La mano del sujetador pertenece al candidato presidencial del Frente de Todos, Alberto Fernández.⁵ Es una mano que en primer lugar establece un lazo de contacto con la gente, con el prójimo, que la estrecha y que permite que vayan hacia ella. Es también el *dar una mano*,⁶ es decir, una ayuda, para los/as que están abajo, sea porque hayan caído o hayan sido arrojados/as a esa condición. Es entonces una mano solidaria pero que a su vez posee suficiente fortaleza para levantar. La direccionalidad compositiva de estas manos y su ubicación en un arriba y un abajo enfatiza la perspectiva enunciativa, donde el mensaje icónico dialoga con el mensaje lingüístico-verbal de la frase principal del afiche: *Argentina de pie*.

La ubicación de las manos en la zona céntrica refuerza el punto de atención desde un plano cognitivo y aumenta su pregnancia al haber ubicado por contrastación una figura nítida, en foco, sobre un fondo desenfocado. El plano elegido es un gran primer plano o *de detalle* que, según la definición de los académicos Ricardo Bedoya e Isaac Frías (2003), es el que «magnifica elementos visuales, provenientes de la anatomía humana o de otras procedencias, haciéndolos cubrir un segmento dominante del encuadre, si no su casi totalidad» (p. 36). Al respecto, en una investigación realizada por el doctor y diseñador de comunicación visual Sebastián Guerrini (2017) para la realización del nuevo diseño del escudo nacional argentino,⁷ se señalaban los cambios de tamaños que tuvieron las manos a lo largo del tiempo en ese emblema heráldico, donde en los gobiernos militares, por ejemplo, «las manos que representan a los argentinos se mostraban —en general— más pequeñas que en los gobiernos populares» (p. 176). En el caso del afiche, las manos de los/as argentinos/as están en un gran primer plano, es decir, asumen un protagonismo absoluto.

Es interesante señalar también el factor temporal receptivo de visionado que puede adquirir la pieza y que se corresponde con su receptor-espectador. Por un lado, un apretón de manos breve puede demostrar falta de interés o de entusiasmo, cierta inquietud; a su vez, por el contrario, una duración prolongada se asocia a sensaciones positivas, más bien placenteras, de acuerdo y de cooperación. Entonces, al considerar el elemento *tiempo* y que se trata de una pieza gráfica fija y no móvil, será decisión del receptor, mediante su visionado, considerar la duración del apretón de manos. Así, el afiche propone un acuerdo cooperativo entre las partes. Ese acuerdo, como observaremos a continuación, propone que la mano de un Estado Justicialista —presente, solidario, fuerte e inclusivo— será quien se ocupará de los postergados para ponerlos de pie. Se trata de un acuerdo social, de un pacto ciudadano.

b) La mano del Estado y los/as jubilados/as: en el binomio sujetador-sujetado, la mano del sujetado no solo es la del pueblo argentino en su conjunto, también es por metonimia la mano de nuestras personas mayores. Este grupo etario está representado visualmente por una mano madura que logra sujetar la mano del candidato-Estado y otra que también anhela poder alcanzarla. La visibilización del grupo está estrechamente sostenida por la discursividad verbal que en diversos actos y spots de campaña Fernández ha manifestado: «Entre los bancos y los jubilados me quedo con los jubilados» (Frente de Todos Comuna 15, 2019, 00:22), «si tenemos que elegir entre los jubilados y los bancos, siempre defenderemos a los jubilados» (Alberto Fernández, 2019, 00:13) y «los jubilados van a tener el lugar que merecen» (Radio La Voz 901, 2019, 00:07).

Así mismo, cabe señalar la relación contextual a la coyuntura nacional que atravesaban numerosos/as jubilados/as, quienes padecieron penurias económicas al punto tal que habían caído por debajo de la línea de pobreza, con casos extremos entre aquellos/as que comían solo una vez al día o debían elegir entre comprar alimentos o medicamentos.⁸ De esta manera, el Frente de Todos proponía recuperar la presencia y la participación de los/as jubilados/as en un proyecto nacional de ayuda y de inclusión social.

c) La mano del Estado y las mujeres: como se puede apreciar en la imagen, la mano sujeta que representa al pueblo argentino y también a sus jubilados/as, además representa metonímicamente a las mujeres. La mano en cuestión es de una persona de edad mayor y pertenece al género femenino. Además, y como se ha señalado, hay otra mano que emerge, del mismo género.⁹ Los asuntos de género y, más concretamente, del género femenino, han tenido un lugar relevante para la campaña del Frente de Todos. Si bien el tema coyuntural predominante de la época fue en torno a la legalidad o no del aborto, Fernández (en Télam, 2019) no solo había anunciado poner en agenda la cuestión, sino que, además, propuso la creación de «un Ministerio de la Mujer, de la igualdad de género y del respeto a la diversidad» (00:53).

d) La mano del Estado y los/as humildes: la mano sujeta, como también la mano emergente, son manos curtidas, populares, del esfuerzo cotidiano, son manos del trabajo.¹⁰ Quizás de trabajadoras del hogar, de personal de limpieza o de otros sectores populares que habían quedado abandonados a su suerte. Evidentemente no se trata de manos que pertenecen a clases acomodadas o pudientes ni con acceso a una manicura aristocrática. De esta manera, se nos muestra también la mano presente del Estado en estrecha relación con el pueblo de trabajadores/as y con los/as humildes.

e) Relación intertextual con la heráldica justicialista: se propone un interesante y didáctico contenido ideológico que alude al escudo peronista. El motivo de dos manos estrechadas, su orientación oblicua, el protagonismo que adquieren como elemento compositivo dentro de la imagen, la ubicación central de la unión y el tamaño del encuadre.

Si bien son numerosas las investigaciones sobre este escudo,¹¹ me interesa recuperar dos trabajos. El primero es del doctor e investigador del CONICET Ezequiel Adamovsky (2015) quien, en su artículo, aporta datos significativos sobre la concepción del diseño al afirmar que «fue bocetado hacia fines de 1943, por encargo de Ángel R. Guzmán [...]. El boceto inicial, realizado por Alfredo Pereyra (un dibujante empleado de Guzmán [...]) era apenas una estilización del escudo nacional argentino» (p. 66). El segundo trabajo es de la magíster Marcela Gené (2008), quien coincide en que «fue Ángel Guzmán, un fabricante de trofeos y medallas que había diseñado el escudo alrededor de 1943 [...] para el Ejército» (p. 40). Si bien Gené (2008) afirma que Guzmán le presentó el escudo a Juan D. Perón en 1944¹² y Adamovsky (2015) en 1945,¹³ ambos coinciden en que el diseño del escudo ya existía previo al encuentro con Perón. De esta manera, el diseño hacía referencia, por sus elementos compositivos, al escudo nacional mientras que la posición diagonal de las manos entrelazadas «remitía(n) a la solidaridad entre miembros del Ejército» (Gené, 2008, p. 41). Posteriormente, fue el propio Perón quien en sus discursos¹⁴ enfatizó la importancia del sentido diagonal de estas manos, al afirmar que «la mano de arriba sostiene y levanta la mano de abajo» (Adamovsky, 2015, p. 71) y que «los de arriba tienen la obligación de dar la mano a los de abajo para ayudarles» (Adamovsky, 2015, p. 71).

Además, es interesante recuperar la explicación que aparece en uno de los libros de lectura escolar durante el peronismo. En 1954, durante la segunda presidencia de Perón, la editorial Estrada publicó *Cajita de música*, de Nélidea Lea Picollo, un texto para niños de siete años. En la página doce del libro hay un dibujo con la imagen del escudo peronista flanqueado por dos niños que dialogan al respecto. Debajo de esta imagen aparece el título «El distintivo de los valientes» y una caja de texto que se refiere puntualmente a las manos estrechadas y a su direccionalidad diagonal:

—Sobre los colores patrios, dos manos se estrechan y sostienen el gorro de la libertad.
—¿Por qué no están las dos a la misma altura?
—Porque una trata de elevar a la otra. Es como si tú cayeras y yo te ofreciera mi mano para levantarte (Picollo, 1945, s. p.).

f) Relación intertextual con el afiche de *La lista de Schindler* [Schinder's List]: es posible también establecer una referencia intertextual con el afiche principal¹⁵ de la película del cineasta Steven Spielberg. Una pieza gráfica diseñada por Tom Martin¹⁶ en 1993, cuyo motivo protagónico es el de dos manos unidas que conlleva una idea de rescate. Una de estas manos emerge desde la parte superior, es fuerte y vigorosa y se extiende para auxiliar y levantar la mano de otra persona, que está por debajo, visiblemente desvalida y sin fuerzas. Además, en ambos diseños coincide el tamaño de plano escogido, un gran primer plano o *de detalle*, y la misma decisión de ubicación centro-espacial de la unión de estas manos en la imagen.

La relación entre la figura y el fondo sigue una intensidad similar por contrastación: en el afiche *Argentina de pie*, el contraste principal se presenta en el binomio antagónico enfoque/desenfoco de la figura y el fondo respectivamente; mientras que, en el caso de *Schindler*, se da por un binomio de claves tonales opuestas de iluminación/oscuridad, donde la figura iluminada destaca con valores altos de un fondo oscuro de valores bajos. Otro aspecto compartido es el lenguaje fotográfico, que por su *verismo* registra un acercamiento distancial con el fenómeno real representado. Por último, comparten un encuadre de formato vertical que en ambos casos acentúa la direccionalidad espacial de un arriba y un abajo.

g) Relación intertextual con *spot* audiovisual de campaña: el *motivo* o la selección anatómica de las manos fue un *leitmotiv* sostenido en la comunicación visual y audiovisual durante la campaña electoral del Frente de Todos. En el *spot* *Argentina de pie* se ve a Alberto Fernández en una serie de imágenes con diversos tamaños de planos donde estrecha su mano con muchas otras que sostiene. El encuadre elegido es siempre para enfatizar la cercanía de Fernández con el pueblo, donde todos son planos cercanos.¹⁷ El más recurrente es precisamente el mismo del afiche *Argentina de pie*, un gran primer plano o *de detalle* de manos que se utiliza 47 veces.¹⁸ Este tamaño de plano es, como ya hemos visto, dotador de un protagonismo semántico-visual, en este caso, de las manos. Además, la mano que más veces estrecha Fernández en el *spot*, al igual que en el afiche, es la derecha,¹⁹ la más habitual en nuestra cultura para saludar, para estrechar, pero que además guarda relación con otra entrada del diccionario del uso cotidiano de *mano derecha*, que significa: 'El más estrecho colaborador' (The Free Dictionary, 2020), es decir, que el candidato presidencial será un colaborador muy cercano a la gente.

En esta misma línea, además, es interesante recuperar otras dos entradas del mismo diccionario donde señala que *tener muchas manos* significa: 'Tener una gran capacidad de trabajo y destreza a pesar de los problemas', y brinda un ejemplo: «ella saldrá adelante porque tiene muchas manos» (The Free Dictionary, 2020). Es decir, se presenta a un candidato que viene a trabajar, que tiene capacidad y que puede hacerse cargo de los problemas, pero, además y por tener *muchas manos*, indicador cuantitativo, podrá salir adelante. En efecto, como verbaliza la voz en *off* del propio candidato en el *spot*, con un indicador anatómico y a la vez cuantitativo: «Con *todas* nuestras *manos*, vamos a poner la Argentina de pie» (Alberto Fernández, 2019, 00:42).

A modo de conclusión, en el presente trabajo pudimos visibilizar, a partir de un análisis icónico-visual sobre un afiche de campaña electoral, una pluralidad de connotaciones vinculantes a la propuesta partidaria de la coalición enunciadora como al propio contexto sociocultural histórico y económico argentino. Además, por sus elementos compositivos, pudimos dar cuenta de intertextos con otras piezas visuales como una heráldica o un póster cinematográfico, y audiovisuales como el *spot* homónimo, eslogan y a la vez *leitmotiv* del Frente: *Argentina de pie*.

Referencias

Adamovsky, E. (2015). Historia del escudo peronista: sus inflexiones de clase y de «raza» (1945-1955). *Iberoamericana*, 15(59), 65-86. Recuperado de <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/download/312/1727>

Alberto Fernández. (21 de septiembre de 2019). *Argentina de pie* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=A2ZD0Q0z7Nw>

Argentina, el país más endeudado con el FMI. (4 de junio de 2019). *Fortuna*. Recuperado de <https://fortuna.perfil.com/2019-06-04-204466-argentina-el-pais-mas-endeudado-con-el-fmi/>

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.

Bátiz, M. (15 de enero de 2020). Argentina terminó 2019 tercera en el ranking de los países con mayor inflación: solo la superaron Venezuela y Zimbabue. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/economia/2020/01/15/argentina-termino-2019-tercera-en-el-ranking-de-los-paises-con-mayor-inflacion-solo-la-superaron-venezuela-y-zimbabue/>

Bedoya, R. y Frías, I. (2003). *Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento*. Lima, Perú: Universidad de Lima Fondo de Desarrollo Editorial.

Cierran 50 pymes por día. (4 de junio de 2019). *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/198177-cierran-50-pymes-por-dia>

De Santo, E. (2014). *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte* (Tesis de doctorado). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39363>

Entidades empresarias advierten que cierran 50 pymes por día en la Argentina. (4 de junio de 2019). *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/economia/2019/06/04/entidades-empresarias-advierten-que-cierran-50-pymes-por-dia-en-la-argentina/>

Ercolalo, R. J. A. (2019). Conversatorio con el DG. Gustavo Wald del Estudio Migueleswald, sobre la campaña gráfica del Frente de Todos (Trabajo de cátedra). Campo intelectual del Doctorado en Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.

Estudio Migueleswald. (2019). *Argentina de pie* [Afiche]. Archivo personal del Estudio (4,1x6,4_MANOS.jpg). Estudio Migueleswald, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Frascara, J. (2007). *El diseño de comunicación. Edición corregida y extendida de Diseño gráfico y comunicación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Infinito.

Frente de Todos Comuna 15. (14 de agosto de 2019). *Entre los bancos y los jubilados, me quedo con los jubilados* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=IVMSQT7idZY>

Gené, M. (2008). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, Universidad de San Andrés.

Guerrini, S. (2017). *Los poderes del diseño. La construcción de imágenes y marcas entre culturas, políticas y negocios. Teoría, metodología y práctica*. La Plata, Argentina: Troupe Comunicación.

La Argentina es uno de los tres países menos competitivos del mundo: sólo supera a Venezuela y Mongolia. (29 de mayo de 2019). *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/economia/2019/05/29/la-argentina-es-uno-de-los-tres-paises-menos-competitivos-del-mundo-solo-supera-a-venezuela-y-mongolia/>

Lukin, T. (31 de mayo de 2019). La pérdida de empleos toma más velocidad. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/197268-la-perdida-de-empleos-toma-mas-velocidad>

Martin, T. (1993). La lista de Schindler [Afiche]. Recuperado de https://pics.filmaffinity.com/La_lista_de_Schindler-473662617-large.jpg

McClain, T. (18 de diciembre de 2013). Reel Rumbles: «Jurassic Park» vs. «Schindler's List» [Reel Rumbles: Jurassic Park versus La lista de Schindler][Entrada en blog]. Recuperado de <https://www.flickchart.com/blog/reel-rumbles-jurassic-park-vs-schindlers-list/>

Piccollo, N. L. (1945). *Cajita de música*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Estrada.

Radio La Voz 901. (23 de julio de 2019). *#Jubilados no pagarán medicamentos si gana Alberto Fernández* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=CMOLd02jzJQ>

Télam. (11 de octubre de 2019). *Alberto Fernández anunció un ministerio de la Mujer y defendió a la educación pública* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wZ9qJDGy1KI>

The Free Dictionary en español. (2020). *Mano* [Definición]. Recuperado de <https://es.thefreedictionary.com/mano>

Todos los detalles del listado de remedios gratis para jubilados. (15 de febrero de 2020). *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/247735-todos-los-detalles-del-listado-de-remedios-gratis-para-jubil>

Tras 43 años, cerró la fábrica «Mielcita»: más de cien personas se quedaron sin trabajo (12 de julio de 2019). *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/economia/finanzas-y-negocios/2019/07/12/cerro-la-fabrica-de-mielcita-mas-de-cien-trabajadores-quedaron-en-la-calle/>

Zátonyi, M. (2011). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.

Notas

1 El presente ensayo forma parte de un trabajo más amplio que desarrollé en el seminario *Campo intelectual* del doctor y profesor emérito Carlos Vallina, a quien agradezco por su entusiasta apoyo, y en el marco del Doctorado en Comunicación en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

2 Logró el tercer puesto, con el 53,8 %, solo por debajo de Venezuela y Zimbabue (Bátiz, 2020).

3 La coalición quedó integrada por el partido Justicialista, sectores peronistas y no peronistas del Kirchnerismo, Frente Renovador, Proyecto Sur, Movimiento Evita, Somos, Movimiento Nacional Alfonsinista y Nuevo Encuentro, entre otros.

4 Agradezco por su solidaridad y por su tiempo al licenciado Matías Belloni, al abogado Santiago Álvarez y al diseñador gráfico Gustavo Wald quienes me ayudaron a encontrar esta pieza gráfica, y a Wald, además, por las imágenes, por el conversatorio y demás materiales gráficos que me brindó.

5 En el conversatorio que mantuvimos con Wald (en Ercolalo, 2019), nos cuenta que la mano es de Fernández: «Hicimos toda una "Serie de manos". Fueron piezas con las manos de Alberto. Son fotos reales que se tomaron en diferentes actos de campaña. Y fueron hechas por varios fotógrafos del equipo» (s. p.).

6 Entre las diversas acepciones atribuidas al uso cotidiano del *dar una mano* o del *tender una mano*, es interesante recuperar algunas entradas puntuales del diccionario *The Free Dictionary* (2020), tales como: 'Amparar o ayudar a una persona'; 'Ofrecérsela para estrechar la suya como saludo o para darle apoyo'; 'Socorrerlo, ofrecerle auxilio'.

7 Recupero el caso del escudo nacional, ya que como se verá más adelante, el afiche *Argentina de pie* guarda una relación intertextual con el escudo peronista, y este a su vez, con el escudo nacional.

8 Según la agencia Télam, durante los años 2015-2019, la inflación de precios de los medicamentos estaba por encima del 400 % (Todos los detalles, 2020).

9 Evidenciado por el esmalte de uñas. Si bien el esmalte no es específico de ningún género, en nuestro país y en nuestra cultura, su utilización es más abundante en casos femeninos que masculinos. En todo caso, en el imaginario cultural en la inmediatez aun pervive esta asociación. En efecto, nos conecta más con el género femenino, o inclusive al trans, que con un género masculino heterosexual.

10 Posteriormente, el Frente de Todos lanzó una serie de afiches cuyo *motivo* o tema central fueron las manos en relación con el trabajo. Entre ellos, se encontraban sectores fuertemente perjudicados en aquel tiempo, como la cultura, la educación, la ciencia, la tecnología y las pequeñas y medianas empresas.

11 El estudio interpretativo más difundido es el del docente de historia Fermín Chávez, sin embargo, durante años existieron controversias y misterios sobre el verdadero origen del diseño y su datación.

12 «[...] en 1944 presentó a Perón en ocasión del terremoto de San Juan» (Gené, 2008, p. 40).

13 En 1945 Guzmán le presentó el boceto a Perón, lo registró con el nombre de *Distintivo de la Pazy* y «se conoció públicamente durante la campaña electoral de febrero de 1946» (Adamovsky, 2015, p. 67).

14 Adamovsky (2015) indica que «se refirió al escudo al menos en tres oportunidades, deteniéndose en todas ellas específicamente en las manos en sentido oblicuo» (p. 71).

15 Como se sabe, es habitual que las películas presenten o puedan presentar más de un afiche por cuestiones de lanzamiento promocional y/o de difusión territorial.

16 Según Travis McClain (2013), Tom Martin afirmó: «La imagen del afiche de la *Lista de Schindler* es una fotografía de stock de *Ibid* que la diseñadora Georgia Young encontró y adaptó» [The poster image for Schindler's List is actually a stock photo from the *Ibid* collection that designer, Georgia Young found and adapted]. Traducción realizada por el autor del artículo.

17 Si tomásemos la escala distancial propuesta por Bedoya y Frías (2003), podemos establecer que el uso de planos en el spot *Argentina de pie* son tres cercanos (plano americano, plano medio y primer plano) y uno, aun más cercano, *de detalle* (gran primer plano).

18 Luego, el primer plano o plano principal, 18 veces; el plano medio, 15; y apenas una vez, el plano americano.

19 Presenta 81 imágenes entre fijas y móviles, donde se establece un vínculo de manos estrechadas entre Fernández y la gente. En 80, lo hace con la mano derecha (o con ambas donde apoya también su otra mano).

UNA MIRADA SOBRE EL GUIÓN DE *TEJEN* LA MIXTURA DE SUS HILOS

A GLIMPSE INTO THE SCRIPT OF *TEJEN*
A MIXTURE OF THREADS

PABLO MORENO

pablolmorenog@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes. Universidad
Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

El siguiente artículo analiza el guion de *Tejen* (Rabe, 2014) como continuación de las primeras conclusiones a las que se pudo arribar en la tesis de grado *El guion moderno, un juego de escritura audiovisualizante*. Se recogen para ello tres ejes, que vertebraron el desarrollo del trabajo: la práctica guionística como proceso de escritura *audiovisualizante*, la concepción de la estructura dramática como un sistema narrativo ajustado a reglas de juego internas, y una aproximación al análisis de relatos audiovisuales bajo una modalidad narrativa *mixta*.

Palabras clave

Artes audiovisuales; análisis cinematográfico; guion moderno; *Tejen*

Abstract

The following article analyses the script of *Tejen* (Rabe, 2014) as a continuation of the initial conclusions that took place throughout the thesis «Modern script: an *audio-visualizing* writing game». Three central themes are taken into account to develop its fundamental basis: script writing practice as an *audio-visualizing* writing process, dramatic structure as a system that is adjusted to its internal game rules, and an incipient analysis of the cinematographic narratives under the idea of a *mixed* narrative mode.

Keywords

Audio-visual arts; cinematographic analysis; modern script; *Tejen*

Recibido: 20/5/2020 | Aceptado: 16/8/2020



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

Escribir un guion supone un largo proceso de construcción. Se sistematizan ideas sueltas y propuestas estéticas (por medio de la recolección de referentes filmográficos, literarios, pictóricos..., o acaso a través de la fuerte impresión que una imagen salida de nuestro entorno próximo nos despertó), y se fusionan conceptos, lineamientos y visiones de mundo, todo ello bajo la promesa de un relato cinematográfico en crecimiento. Cuando ese proyecto está signado por una búsqueda narrativa no convencionalizada, la práctica de escritura a menudo puede desembocar en regiones poco exploradas. Al mismo tiempo, cuando la película se aleja de la *transparencia* que replica el cine clásico, se impone como necesidad la demanda de un guion que vehiculice esa *otra* búsqueda narrativa.

La pregunta sobre los modos de escritura guionística en relatos que propusieran alternativas al modelo clásico fue el motor que impulsó la elaboración de *El guion moderno, un juego de escritura audiovisualizante* (Moreno, 2020), tesis en Teoría y Crítica para la licenciatura en Artes Audiovisuales (Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata). En el presente escrito se recuperan y se amplían algunos de los ejes que articularon su desarrollo, a los efectos de instaurar vías posibles para su continuidad.

Retomaremos, para ello, el guion del largometraje *Tejen* (2014b), escrito y dirigido por Pablo Rabe, que nos permitirá reflexionar sobre la escritura de guiones, a la luz del debate respecto de la distancia entre el guion clásico y el guion moderno. En primer lugar, y con el objetivo de dar cuenta sintéticamente del conflicto sobre el que versa el accionar del agente protagonista del relato, enunciaremos su idea dramática. Recordemos que el concepto de *idea dramática* podría esquematizarse como un sujeto, con rasgos de caracterización funcionales al conflicto dramático, que quiere, desea o necesita algo, pero una fuerza oponente, con unas cualidades proporcionalmente antagónicas, se lo impide.¹ Un acercamiento a la idea dramática de *Tejen*, entonces, podría arrojarnos la siguiente formulación:

El señor Requena, un hombre atormentado, algo siniestro y que vive apartado de la sociedad en una casa rural junto con su(s) hija(s), *parecería* querer descubrir el origen de la enfermedad degenerativa de su hija Sara, pero su obsesión con el funcionamiento del cuerpo humano y la imposibilidad de detener el deterioro que padece aquella lo encierran en una pesadilla visceral, vertiginosa e interminable que *probablemente* se lo impida.

Este enunciado pone deliberadamente de manifiesto ciertos corrimientos del esquema de idea dramática con que suele trabajarse desde el guion clásico. Tales corrimientos apuntan en dos direcciones. Por un lado, la imposibilidad de prefigurar un sujeto claramente definible en un entorno rápidamente identificable. Los rasgos de caracterización del señor Requena sobresalen por su imprecisión: está atormentado (¿por qué o quién?), oculta *algo* siniestro (¿qué?) y vive apartado, junto con una familia cuya cantidad de integrantes no es posible determinar. Por otro lado, el conflicto del relato es incierto y escurridizo, lo cual trae como consecuencia la necesidad de

plantearlo mediante adverbios de duda (*probablemente*) y verbos que revelan desconocimiento o incertidumbre (*parecer*). Dicho de otra manera, el conflicto no es explícito o evidente, sino *velado*, lo cual supone un desafío de interpretación para el espectador (Teichmann, 2018). Estas observaciones permiten inferir, a su vez, la mayor vinculación de *Tejen* para con una modalidad narrativa que se aleja del modelo clásico.

Un juego de distancias: modalidades narrativas

Nos referimos al debate sobre los modos de contar historias en el cine, que se divide entre las modalidades *clásica* y *moderna*. En cuanto a la primera, David Bordwell (1996) la define como aquella que «presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos» (p. 157). La persecución explícita y gradual de objetivos concretos define el relato clásico en términos de lógica causal, de manera que las acciones dramáticas están encadenadas las unas con las otras, como nodos articulados, a partir de la causa y el efecto. Tal clasificación, por lo tanto, no responde a un criterio de corte histórico, sino de impronta narrativa, y se ajusta al Modelo de Representación Institucional (Burch, 1987), aún hoy imperante en la industria cinematográfica. En ese sentido, el *cine hollywoodense* emerge como ejemplo paradigmático de dicho modelo de representación, pero no se limita a él, sino que comprende la amplia mayoría de las producciones cinematográficas.

En relación con el guion moderno, Rosa Teichmann (2012) afirma que la propiedad característica de su narratividad reside en «la incompletud, como posición ideológica y estética, ya que refuerza la idea de búsqueda constante, de inquietud, de plataforma para la obtención de respuestas menos en pantalla y más en la interioridad humana» (p. 41). En contraste con los relatos de modalidad clásica, que son a menudo construidos desde el guion *de manual*, es decir, bajo el seguimiento de cánones estatuidos según procedimientos predeterminados, Camila Bejarano Petersen (2012) señala:

[...] la obra moderna se impone el objetivo de explorar el lenguaje audiovisual evitando o discutiendo las reglas y convenciones, [por lo que] plantea a quien las estudia la dificultad de delimitar y describir un número más o menos finito de rasgos y operatorias estéticas susceptibles de aparecer como regularidades. Esto es: atenta contra el manual (p. 3).

Al seleccionar a *Tejen*, obra que ofrece las características estético-narrativas que la teoría cinematográfica tiende a asociar con el cine denominado de narratividad moderna o contemporánea, se vislumbró una entrada que considera la distancia existente entre esas dos modalidades disímiles, que operan como polaridades dentro de la teoría de la narrativa audiovisual. A su vez, indagar en su guion arroja la posibilidad de ahondar sobre los modos de escritura dentro de esta *otra* modalidad narrativa.

Una escritura audiovisualizante

La escritura guionística habitualmente es concebida como una escritura tendiente a la referencia concreta de imágenes y de sonidos. De ahí suele derivarse la preponderancia de un estilo sobrio y más bien austero, en detrimento de exploraciones estéticas que apelen a la poeticidad y al lenguaje literario. Bajo esa perspectiva, el guion debe limitarse a enunciar los elementos que componen cada escena, sin imbuirle atribuciones ambiguas que pudieran atentar contra la elaboración de esas futuras imágenes audiovisuales. Esta premisa, heredada de la tradición narrativa clásica, marca una distancia evidente para con el guion de *Tejen*. Veamos de qué manera sucede esto en el guion:

ESC 1. INT. (MONTAJE)

Absoluto negro durante varios segundos. *Comienza una densa reverberancia por lo bajo, casi como si saliera de una enorme garganta resonante* (Rabe, 2014a, p. 1).

En una posible revisión efectuada desde la perspectiva del método clásico de escritura guionística, las líneas precedentes podrían quedar más o menos así:

Absoluto negro durante varios segundos. *Comienza una *[densa] reverberancia por lo bajo, casi como si saliera de una enorme garganta resonante.*

En la medida en que decir «negro» sería suficiente para la producción concreta de una imagen (una placa negra), un guion clásico no admitiría la presencia de indicaciones aclaratorias sobre el paso del tiempo («durante varios segundos» y, posteriormente, «comienza» son ejemplos de ello) ni modalizadores de enunciación (Kerbrat-Orecchioni, 1987), como el atributivo «absoluto». Por su parte, calificar como «densa» a «reverberancia» presentaría virtualmente problemas técnicos y de inteligibilidad (¿qué implicaría esa *densidad* en términos de espacialidad sonora?), susceptibles de ser esgrimidos como argumentos en contra de su utilización en un guion clásico; del mismo modo, sería inaceptable el uso de figuras retóricas, tales como la metáfora o la comparación («como si saliera de una enorme garganta resonante»). La propuesta de escritura en esta primera escena, disruptiva según los criterios guionísticos del modelo clásico, encuentra su paralelo en el comienzo del largometraje que, tal como sostenemos acá, anuncia su pertenencia al modelo de narratividad moderna.

Tomemos a continuación un fragmento de la décima escena, cuya traslación al largometraje puede hallarse hacia los dieciséis minutos de comenzado el audiovisual, en una reconversión que podría estar integrando, a su vez, las escenas 121 y 134. Lo que nos interesa en este punto es resaltar que el proceso de reescritura que tiene lugar aún durante la realización y el montaje, trabaja a partir de la búsqueda estético-narrativa ofrecida en el guion:

ESC 10. EXT. PATIO. ATARDECER.

[...]

De pronto la velocidad de una libélula corta el aire y se posa sobre el marco de la puerta trasera de la casa. Otros insectos la siguen bajo un zumbido nauseabundo.

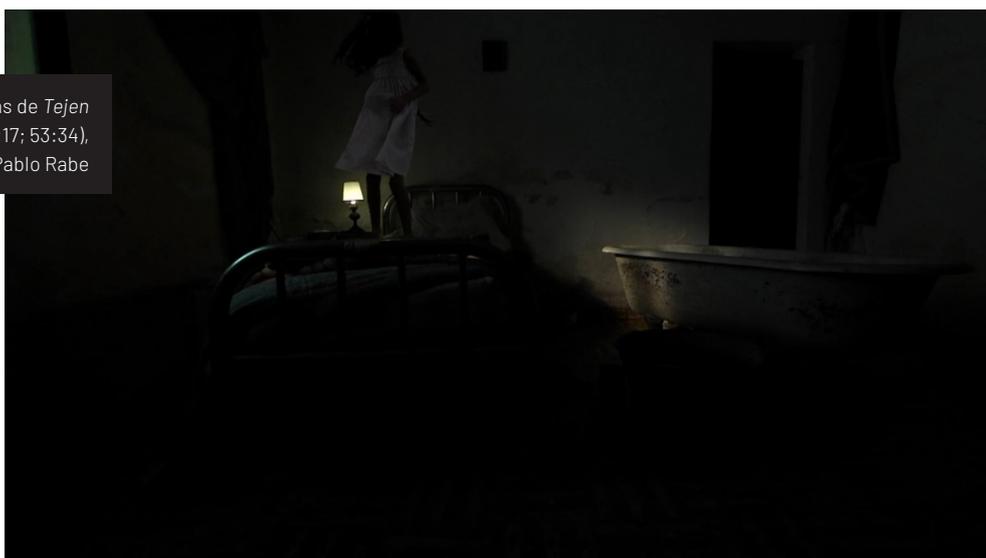
Desde lejos parece un enjambre que brota del árbol e invade la casa de forma desbordante (Rabe, 2014a, p. 4).

El uso de tropos tales como la sinestesia («un zumbido nauseabundo») y el despliegue de material expresivo por medio de la asociación de elementos yuxtapuestos, la comparación y la disociación espacio-temporal, dicen con palabras aquello que no puede ser dicho sino con una sumatoria de operaciones sensibles, esto es, por la emergencia de múltiples capas de sentido. Se entretene así lo expresivo desde la flexibilidad poética, para traer a la mente representaciones abstractas que pugnan por revestir un cuerpo figurado, intención que seguirá desarrollándose dentro del audiovisual, y que el guion ya anticipa mediante su escritura, tendiente a la producción de imágenes metafóricas y a la exploración poética. Para continuar con este breve análisis, recuperemos ahora el primer párrafo de esa décima escena del guion:

ESC 10. EXT. PATIO. ATARDECER.

LUCÍA continúa cayendo dilatada en el tiempo. El árbol permanece con el mismo gesto arrogante, curvo e inmóvil, ahora vemos más de su estructura seca y robusta (Rabe, 2014a, p. 4).

Acá se observan elementos que tampoco serían *acceptables* desde el punto de vista de la tradición clásica, pero cuya estrategia compositiva resulta muy fructífera en cuanto a la creación de efectos sensibles, y que encuentran, a su vez, ecos significantes al interior del largometraje. Así, por ejemplo, la maleabilidad del flujo temporal mediante la manipulación sobre su sustancia plástica («continúa cayendo dilatada en el tiempo») y la personificación («el árbol [...] con el mismo gesto arrogante»), dan forma a recursos audiovisuales que se despliegan luego en el largometraje, y que devienen en características trascendentales de su propuesta estético-narrativa. La secuencia de la caída de Lucía desde lo alto de un árbol *soberbio* se dilata a lo largo del relato: entre los minutos 05:05 - 05:34 [Figura 1] se presenta el motivo de la caída, cuyo movimiento apenas perceptible es continuado en los minutos 29:14 - 29:53 [Figura 2], período durante el que el cuerpo de Lucía desciende un trayecto más prolongado, y se acerca al ras del suelo, aún en plena caída, visiblemente ralentizada. La acción no se completa, sino que más adelante solo veremos al árbol, bajo las mismas propiedades compositivas de la imagen (entre los minutos 50:10 - 50:20) [Figura 3]. Un poco más adelante (en 53:34 - 53:46) [Figura 4], vemos a Lucía dentro de una habitación, en una suerte de rebote ralentizado sobre la cama, y acaso continuando esa postergada caída, mediante su replicación en otro espacio, que absorbe algunos de los recursos técnicos empleados en la secuencia del árbol, pero que altera su propuesta estética, de acuerdo con la adecuación al nuevo entorno.



Figuras 1 a 4. Fotogramas de *Tejen*
(2014b, 05:32; 29:31; 50:17; 53:34),
de Pablo Rabe

En el guion, el motivo de la caída adquiere espesor y continuidad desde los momentos iniciales (en las escenas 8, 10 y 16, por ejemplo), y hasta bien avanzado el relato:

ESC 94. INT. LABERINTO

Frente a él la imagen del árbol con la NIÑA cayendo en suspensión, dilatada, inalcanzable. El árbol está invertido, como si pendiera de las bóvedas del laberinto, en lo más alto, mientras la NIÑA cae desprendiéndose hacia el suelo (Rabe, 2014a, p. 44).

Recursos como los que hemos señalado denotan la intención constructiva de una trama narrativa *opaca* (Xavier, 2008; François, 2009), lo cual necesariamente impacta sobre la labor interpretativa del espectador. Esto ya puede vislumbrarse desde el guion, gracias a la puesta en funcionamiento de una escritura que se desprende de la austeridad descriptiva clásica, y que busca avanzar en la construcción de efectos de sentido. En consonancia con esto, el término «escritura audiovisualizante» se propone para repensar la práctica guionística como una operación que atienda a la función estética de la palabra (Jakobson & Cabello, 1981), para acentuar la potencialidad del guion moderno en cuanto búsqueda narrativa *otra*, no causal ni dogmática —y por ende, *no-clásica*—.

Es ese propósito de invocación sensible, perseguido por el cine de narratividad moderna, el que despierta la necesidad de proponer los andamios de una escritura *audiovisualizante*, como sugeríamos ya en el comienzo. La dimensión poética de la palabra conlleva la cualidad de la asociación libre, la evocación inmanente hacia un despertar de los sentidos ocultos. En ese entramado complejo, no obstante, pervive una lógica narrativa que podemos reconstruir: el relato de *Tejen* enhebra un hilo argumental que se va entrelazando de modo sugerente con esos otros hilos enmarañados entre los que, por momentos, nos perdemos fatídicamente. La predominancia de un sistema narrativo moderno ejerce presión sobre la trama, pero no por ello deja de colocar, dispersamente, rastros indiciales e informantes (Todorov, 1977; Lévi-Strauss & Barthes, 1982), mediante los cuales se asoman las herramientas que utiliza la modalidad clásica para llevar adelante la acción a lo largo de su estructura dramática.

La estructura dramática como sistema

El análisis sobre el guion de *Tejen* también evidencia elementos propios de la composición narrativa clásica, como, por ejemplo, la sectorización por escenas como unidades espacio-temporales más o menos estables o la presencia de informantes que explicitan el nexo entre personaje y conflicto, todo lo cual motiva el estudio sobre su aspecto estructural. Como puntapié inicial determinemos que, al asumir su posición como evocadora de sentidos plurales, una escritura *audiovisualizante* escapa al encajonamiento en una armazón inamovible. Por eso, frente a esa noción más estática de estructura, que ha *inspirado* la propagación de manuales que enseñan a escribir guiones *ideales*, trabajamos a partir del término *sistema*, cuyo funcionamiento implica la circulación orgánica de sus componentes. Por ello, y bajo la metáfora del

sistema narrativo como juego, se propuso un circuito posible para *Tejen*, un modo de entrada a sus reglas de juego —es decir, a su lógica de funcionamiento interno, perceptiblemente diferente a la cristalizada lógica causal del modelo estructural clásico—.

El ensayo sobre estas reglas en *Tejen* excede los propósitos del presente artículo.² Señalemos, no obstante, que la dinámica propia de cada juego, de cada película de narratividad moderna, implica descubrir el alcance de sus reglas *en el tablero*, lo cual supone una expansión del mismo en, al menos, dos sentidos. Por un lado, el espectador se abandona al sistema de la obra-juego, y esta le propone reglas a cumplir, como condiciones de acceso. Por otro lado, la ampliación del terreno de juego se vincula con el crecimiento empírico de la lectura audiovisual, al entrar en contacto con un ejercicio de intelección, impulsado por un juego que es desconocido hasta el momento de haberlo jugado.

Bajo esta metáfora, el sistema compuesto por cada relato moderno traza un camino posible, que va revelándose solo a medida que se lo juega. En *Tejen* tal invitación está signada por la operatoria de confusión de los límites entre lo *real* y lo *pesadillesco*, y de la incidencia de una esfera sobre la otra, de tal manera que ambos terrenos quedan fundidos entre sí, se continúan y complementan, en un circuito de retroalimentación que no se cierra, y que encuentra eco en la indeterminación del avance o del retroceso narrativos. Desde el punto de vista del espectador, esto exige un proceso de construcción de sentidos que le permita captar unas reglas de juego desconocidas, no-convencionales. Al mismo tiempo, durante el proceso de escritura del guion se establecen los criterios preliminares para abordar la lógica operatoria del sistema narrativo, puesto que esta instancia de creación *audiovisualizante* es la que indica la cualidad *moderna* del relato cinematográfico, cuyo alcance puede ser inferido durante la experiencia del visionado.

De acuerdo con esta premisa, el cine de modalidad narrativa moderna se alimentaría del hábito espectral para proponer, consecuentemente, una lectura oblicua, que tiende al diseño asociativo y a la contemplación reflexiva: el espectador va a buscar conexiones posibles entre los eventos del relato y su estructuración, pero también va a diseñar su propio esquema interpretativo toda vez que lo narrado escape a su entendimiento lógico-cristalizado, valiéndose de la invitación lúdica que le propone el sistema de cada relato.

La *mixtura* en la narración cinematográfica

Como mencionamos anteriormente, este proceso de análisis supuso la necesidad de visitar la división categórica entre las modalidades narrativas clásica y moderna, asentadas sobre la sujeción o la disrupción con determinadas características narrativas que se basan en el modelo de representación hegemónico dentro de la industria cinematográfica. La posibilidad de trabajar con *Tejen* impulsó la observación sobre las implicancias que tales categorías tienen. Esa búsqueda de horizontes interpretativos, desde los cuales se puede dar cuenta de las

prácticas identificadas en la escritura del guion de *Tejen*, dio forma a una aproximación hacia la idea de *mixtura* narrativa (Teichmann en Moreno, 2020), en cuanto modalidad que concilia las fronteras entre categorías, a partir de un cine que ofrece gradaciones variables en cuanto al planteo motivado de causas y efectos y al pronunciamiento exploratorio de sus variables estético-narrativas. Según Teichmann (en Moreno, 2020), es precisamente la experiencia del visionado de películas que, con independencia de su origen, de la época o de las condiciones en las que hubieran sido producidas, convocan a una lectura audiovisual superadora de la cesura ontológica entre lo clásico y lo moderno, aquello que le sugirió la imagen de la *mixtura*, de un entramado narrativo polivalente.

Así, sostenemos que, incluso cuando las dos modalidades se presentan como formas de narrar perceptiblemente diferentes, hay una suerte de vibración magnética, una doble fuerza invisible, de atracción y de repulsión, que las mantiene unidas aun en la distancia. Esto supone considerar una modalidad que contenga tanto las enunciaciones narrativas como los pronunciamientos estético-realizativos; que dé cuenta de los niveles de gradación informativa, sin desmedro de las búsquedas autorales o de estilo; en definitiva, que cuente una historia de la manera como el cine sabe hacerlo: desde el encuentro entre la mirada del espectador y la polisemia que teje el relato audiovisual.

Tejen logra permeabilizar la exploración estética, la indicialidad metafórica y el desconcierto temático en una estructura elaborada con gradientes variados de aceptabilidad según el formato clásico, pero atomizada en un sistema moderno. Las escenas se suceden y se complementan, se reescriben en el montaje y forman un todo narrativo del cual sería posible extraer núcleos y catálisis, incluso cuando éstos se esfuerzan por ocultarse.

La hibridación entre una escritura *audiovisualizante* y el seguimiento de convenciones propias de la estructura clásica se ofrece como un insumo funcional a la existencia de la *mixtura* entre modalidades: los límites no se definen por el espacio que ocupa cada una en relación con los *huecos* que cubre la otra, sino que están caracterizados por la posición que cada modalidad decide ocupar dentro de un mismo terreno de juego: la narración cinematográfica. Lo clásico y lo moderno quedan así hermanados en su disposición a contar una historia, y comparten, por ende, una finalidad narrativa. La estrategia compositiva de *Tejen*, en ese sentido, evidencia el detenimiento sobre la función estética de la palabra, mediante la exploración sensible y metafórica, todo lo cual permite vislumbrar el particular trazado narrativo que nos ofrece su relato.

Referencias

Bejarano Petersen, C. (octubre de 2012). *Manual del sentido obtuso (o, de la enseñanza de la escritura audiovisual en proyectos de narrativa moderna)*. Ponencia presentada en las 6.º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. Facultad de Artes de la

Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Buenos Aires. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/26653>

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid, España: Cátedra.

François, C. (2009). El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (43). Recuperado de <https://www.biblioteca.org.ar/libros/150944.pdf>

Jakobson, R. y Cabello, A. M. G. (1981). *Lingüística y poética*. Madrid, España: Cátedra.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1987). *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Edicial.

Lévi-Strauss, C. y Barthes, R. (1982). *El análisis estructural*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CEAL.

Moreno, P. (2020). *El guion moderno, un juego de escritura* audiovisualizante (Tesis de grado). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/107403>

Rabe, P. (2014a). *Tejen* (Tesis de grado). La Plata, Argentina: Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Rabe, P. (Director). (2014b). *Tejen* [Largometraje]. Argentina: Más Ruido.

Teichmann, R. (2012). Prologue. Una aproximación a la narrativa contemporánea en relación con el cine clásico. *Arkadin*, (4), 34-41. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42874>

Teichmann, R. (2018). *Escribir guion. Proceso creativo y reflexivo de construcción narrativa audiovisual*. La Plata, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/74281>

Todorov, T. (1977). *Análisis estructural del relato*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CEAL.

Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.

Notas

1 Pueden verse ejemplos de esto en *Escribir guion. Proceso creativo y reflexivo de construcción narrativa audiovisual* (2018), de Rosa Teichmann.

2 Para profundizar puede consultarse *El guion moderno, un juego de escritura audiovisualizante* (2020), de Pablo Moreno.

FOTOPERIODISMO: ENTRE LA HISTORIA Y LO INMEDIATO

ENTREVISTA CON RAMIRO GÓMEZ

PHOTOJOURNALISM: BETWEEN HISTORY AND THE IMMEDIATE
INTERVIEW WITH RAMIRO GÓMEZ

CAROLA BERENGUER

carolaberenguer@outlook.es

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Resumen

En la presente entrevista Ramiro Gómez, fotógrafo y fotoperiodista, comparte los procesos que conlleva su trabajo para Télam, Agencia Nacional de Noticias de la Argentina, tanto las decisiones técnicas y estéticas como de edición y de publicación. A su vez, reflexiona sobre la circulación de las imágenes en los medios masivos de comunicación, las redes sociales y el papel autoral dentro de la práctica fotográfica. Además, aborda las nociones de inmediatez y de calidad de las imágenes y su producción durante la cuarentena en la Argentina.

Palabras clave

Fotoperiodismo; Télam; imágenes; inmediatez; calidad

Abstract

In this interview, Ramiro Gómez, photographer and photojournalist, shares the processes of his work for Télam, Agencia Nacional de Noticias from Argentina, as well as his technical, aesthetic, edition and publication decisions. Also, he reflects upon images circulation through mass and social media and the role of copyright within photographic practice. Moreover, he deals with the notions of immediacy and image quality, and with his production during quarantine in Argentina.

Keywords

Photojournalism; Télam; images; immediacy; quality

Recibido: 30/07/2020 | Aceptado: 12/10/2020



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

Ramiro Gómez nació en Azul, provincia de Buenos Aires. Trasladado a la capital, estudió Magisterio de Arte en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano y Diseño Multimedial en la Escuela Da Vinci. En los años noventa comenzó a incursionar en el campo de la fotografía, complementando sus estudios en el Foto Club Buenos Aires y en la Escuela de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina. Actualmente trabaja como fotoperiodista para Télam, Agencia Nacional de Noticias.

La entrevista fue realizada por Zoom durante el Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio.

¿Cómo describirías tu proceso de formación en fotografía? ¿Cuándo comenzó y qué giros fue tomando hasta llegar al fotoperiodismo?

Mientras estudiaba la Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) me metí con fotografía. Ahí cambió todo. En realidad, con la UNA lo que sucedió fue que llegué a un punto de la carrera en el cual, como yo trabajaba, no tenía opción de anotarme en materias; entonces comencé a estudiar en la Escuela Da Vinci, donde cursé Diseño Multimedial y terminé la carrera.

Paralelamente, empecé a estudiar fotografía en el año 1999 en el Foto Club Buenos Aires. En ese momento, recién aparecían las cámaras digitales; era casi imposible comprar una, por eso todo el curso fue con cámaras analógicas y con rollo. Cuando terminé la carrera, ejercí la docencia durante dos años en la Da Vinci y después realicé diseños para la marca de ropa Cheeky, en la que estuve un año, más o menos.

De ahí, comencé a trabajar en el Sindicato Unificado de Trabajadores de la Educación de Buenos Aires (SUTEBA), primero manejando la parte web, ya que venía trabajando en lo multimedial, y luego pasé al área de prensa, para cubrir marchas y algunas *movidas* particulares, siempre con mi cámara. En SUTEBA estuve desde 2003 hasta 2010, siete años.

Entre 2005 y 2006 hice el curso de fotoperiodismo en la Escuela de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (aRGra Escuela) con Martín Acosta, y ahí me di cuenta de que eso era lo que quería hacer, sobre todo porque con el fotoperiodismo se sale a la calle y ahí es donde se aprende realmente el oficio, no tiene otro secreto. Salir, estar en la calle, moverse y, por supuesto, ver cómo sucede cada cosa. Claramente no es lo mismo una marcha que un acto partidario, un partido de fútbol o una carrera de autos; cada actividad tiene, obviamente, su vuelta, su secreto, pero en realidad siempre tiene que ver con estar en la calle y estar en movimiento. En 2010 pasé a Télam, hasta la actualidad.

¿Qué diferencias encontrás entre el trabajo independiente y el trabajo bajo relación de dependencia?

En principio, los tiempos, que son completamente diferentes en una agencia, en un diario o en un medio gráfico, a cuando se sale a hacer fotos como *freelance*, como *hobby* o para una empresa, y creo que esto tiene que ver con la inmediatez, por cómo fue cambiando todo. Para graficar cómo funcionaba: te daban dos o tres rollos con treinta y seis fotos y salías a la calle. Por ejemplo, ibas a una marcha en el Congreso de la Nación y tenías que elegir la imagen de esas treinta y seis fotos que tenías en el carrete, buscar la imagen concisa. De ahí, ibas al diario o a la agencia, en mi caso, donde estaba la persona que revelaba tu rollo en papel. Se hacían diez, quince o veinte copias, y de la tira del rollo sugerías qué imagen podía funcionar, aunque después el editor podía elegir otra imagen. De eso se hacían diez o quince fotos, se ponían en un sobre, se guardaban en un *box*, venía la moto de *Clarín*, de *La Prensa*, de *La Nación* o de *Crónica* y se llevaba cada uno su foto y al otro día se publicaba. Esos eran los tiempos de los diarios, salvo *Crónica* que tenía otra historia. Los medios más tradicionales, como *Clarín* y *La Nación*, tenían un solo tiraje, es decir, con que uno tuviera la foto entre las seis y las siete de la tarde, antes de lo que se llama «el cierre», estaba bien.

Hoy todo eso cambió, con la era digital empezó la inmediatez. Estar hoy en un medio gráfico, básicamente, tiene que ver con eso, con la inmediatez y, obviamente, con la calidad de la imagen, aunque por la inmediatez también se ha perdido calidad.

¿Cuáles son los criterios que se establecen para la producción fotográfica en la agencia Télam o en Casa Rosada?

El fotoperiodismo tiene la particularidad de informar lo que sucede. Realmente, cuando trabajás en un medio no te piden que saques una foto en particular, sino que uno va a buscar la noticia y va a tratar de ser lo más objetivo posible, después el sesgo político o ideológico lo va a tener el editor y el medio. Cada medio, como sabemos, tiene un sesgo político.

Hoy existe una cuestión en cuanto al fotoperiodismo que es la inmediatez, en la que el concepto es *mandar rápido*. Por ejemplo, llegás a una marcha, sacás una, dos, hasta diez fotos para mandar a la agencia desde tu computadora o tu celular para que ya estén en el aire. Todo está bien una vez que están esas fotos para el portal, aunque sucede que se empieza a perder la calidad. Ya no es la foto, sino la inmediatez. Entonces ahí inicia la otra parte, cuando comenzás a trabajar más tranquilo, buscando que la imagen tenga un sentido más estético.

Una vez que se tiene un número determinado, por ejemplo, en una marcha, se mandan entre treinta y cuarenta fotos, y el editor elige qué foto va a subir. Muchas veces, por supuesto, van a decir: «Parate más de este lado que del otro». Eso lo sabemos y hoy todos los medios funcionan

un poco así, sobre todo en tiempos de grieta. Si uno pone la cámara de determinada manera, puede lograr que se vea mucha gente o que parezca que hay mucha gente, y si se pone la cámara de otra manera se puede mostrar que no fue tanta gente. Todas esas cosas existen y se hacen. En el medio en el que yo trabajo, al ser la Agencia Nacional de Noticias, la verdad es que no me lo han pedido.

Si llegás y está la foto, bienvenido sea; pero a veces sentís que llegás y que no tenés nada. Recuerdo que me pasó en una represión hace algunos años. Llegué y se había armado el conflicto, la policía estaba pegando, tenía todo enfrente y la foto apareció sola. En esos casos, levantás la cámara, disparás y ya no hay mucho más que hacer cuando te encontrás con algo así. Vas en busca de la noticia y la noticia se te viene encima, es lo ideal.

En el deporte sucede que tenés que cubrir un partido de fútbol, te parás en el *corner* y puede pasar que el jugador salga festejando el gol para el lado opuesto en el que estás parado y te quedás con la cámara mirando; o que el jugador venga para tu lado y grite el gol de frente a la cámara, en ese caso, la foto se resolvió en diez minutos, ese es el ideal.

¿Cómo se relacionan esos criterios con tus intereses y tus proyectos fotográficos?

Para mí, este es el mejor trabajo del mundo, la cosa más hermosa que puede haber. Si tengo que elegir, elijo de vuelta este trabajo por la variedad y la diversidad enorme que tiene. Uno puede estar en la cancha de River y que lo llamen para volar a Colombia al día siguiente porque hay un conflicto. Volviste y tenés que cubrir una cumbre de presidentes y, al otro día, un recital; todo el tiempo cambia, es maravilloso. Ahora, en cuanto al proyecto personal, se está dejando de lado la historia fotográfica, que es tomar un tema determinado, como puede ser el dengue en Misiones, y enviar a un reportero durante un mes a cubrir el tema y a hacer un relevamiento con una determinada cantidad de fotos y con sus respectivos reportajes, para hacer de eso una gran nota. Eso se dejó de hacer y me parece que tiene que ver con los nuevos tiempos, con la inmediatez; me parece que sucede que a los medios ya no les interesa tanto la noticia a largo plazo.

Hoy, igualmente, casi todos los reporteros nos la rebuscamos para producir según nuestros intereses. En tiempos de COVID-19 todos sabemos más o menos que queremos ir recorriendo el trayecto y las etapas de la pandemia, lo que está sucediendo con los hospitales, la muerte, la calle, la vacuna, eso sería una historia gráfica a gran escala. Ahora, el medio propiamente, o los medios, dejaron un poco de lado la historia fotográfica.

¿Existe una cobertura fotográfica que haya marcado un giro en tu carrera o en tu manera de ver la práctica fotográfica? ¿Cuál? ¿Por qué?

Sí, hay muchas cosas que van sucediendo. La que más me impactó fue cubrir la Cumbre del Mercosur en Brasilia (2015) [Figura 1], porque me supuso entender que cambiaba, políticamente, el paradigma de Latinoamérica y me permitió vivenciar el movimiento que genera el hecho de trabajar afuera, que es completamente diferente a trabajar acá, ya que afuera toda la organización corre por cuenta propia y por la del cronista que te acompaña.

Mientras los jefes de Estado llegan, uno hace la foto y, en el mismo momento, se trasmite y se envía la foto a Buenos Aires. Todo se desarrolla con mucha rapidez y se empieza a tener un ejercicio que es hermoso: tener la foto, mandarla, estar en otro lugar, moverse de un lado a otro. Fue interesante haber entendido, después, que fue el último Mercosur con jefes de Estado, como Evo Morales, Lula da Silva, Cristina Fernández de Kirchner y Dilma Rousseff. La verdad es que como momento histórico me marcó mucho. Ahí también me di cuenta de lo interesante que es hacer política dentro del fotoperiodismo.



Figura 1. 48va. Cumbre de Jefes y Jefas de Estado del Mercosur (2015), Brasilia. Fotografía: Ramiro Gómez

En lo deportivo, una cobertura que me gustó fue la de la Selección Argentina de Fútbol; encontrarme con semejantes estrellas, con los estadios y con la cantidad de gente que mueven fue impresionante.

Creo que la parte más linda de la experiencia fotográfica es saber que esas fotos o esas imágenes van a quedar en los libros de historia.

Las imágenes mediáticas pueden ser republicadas y reposteadas gracias a los dispositivos electrónicos. ¿Qué implica la posibilidad de nuevas reinterpretaciones, recontextualizaciones y/o descontextualizaciones de tus fotografías? ¿Podrías contarnos algún caso en particular?

Pasa muchísimo que se ve una imagen propia que da vuelta por todos lados. Desde la invención de Internet, por poner un momento, todo es demasiado público, y me parece que hay que empezar a entender y a creer que a partir de que uno agarra su cámara, sale a la calle, hace una imagen y después la sube a las redes sociales, automáticamente ya es público. Hoy las redes se alimentan de eso.

Me acuerdo de que cuando hacía poco que empezaba, fui a cubrir una marcha de la Izquierda por el caso de Marita Verón. Hice una foto en Tribunales, la mandé a la agencia y a los dos días mi editora me avisó que había sido publicada en la Agencia de Noticias Xinhua de China,¹ que había replicado la nota [Figura 2]. Es decir, a las cuarenta y ocho horas una imagen de la Argentina estaba publicada en China, un país que tiene miles de millones de habitantes. Estoy hablando del año 2012, ya pasaron ocho años, ciertos derechos sobre la imagen dejaron de tener una propiedad.

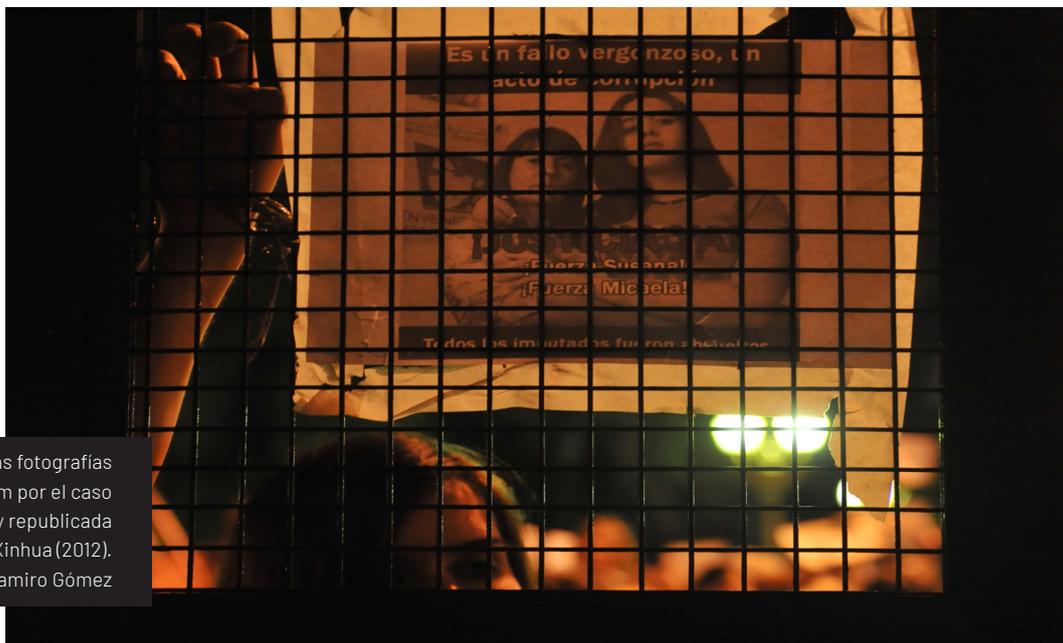


Figura 2. Una de las fotografías publicadas en Télam por el caso de Marita Verón y republicada en Xinhua (2012).
Fotografía: Ramiro Gómez

Sí creo, y de esto estoy convencido, que los medios tienen que respetar la imagen, al reportero y al fotógrafo. Son los medios los que hoy tienen la potestad para manejar la imagen, son quienes la utilizan, se notician y la venden. Creo que deben respetar los derechos y pagarle al fotógrafo y al reportero. Ahora, el común de la gente utiliza las redes sociales y frente a eso no podemos decirle que no, pero sí tener claro que los medios son los que utilizan nuestras imágenes y, en ese

caso, tiene que haber un rédito. Por ejemplo, el diario *Olé* ha tomado imágenes de mi Instagram y las ha publicado sin ningún tipo de problema, nunca se hicieron cargo. Ante esto, en el gremio se dice la siguiente frase: «Mandale la factura».

La Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA) tiene un abogado para casos más complejos, como puede ser una fotografía que se publica en una revista y que no pagaron. En ese caso, se saca un promedio del tiraje sobre el valor de la revista o del diario, y el resultado es lo que se le debe pagar al fotógrafo, pero por suerte no me ha pasado en tirajes, aunque sí con portales.

¿Con qué tipos de dispositivos fotográficos trabajas?

Yo trabajo con cámara Nikon. En general, dentro del mundo de los reporteros gráficos se utilizan cámaras Nikon o Canon, un lente angular, un lente largo y un *flash*. Un lente 70-200 mm y un lente 24-70 mm. Ese es el estándar que se lleva generalmente, con el que casi siempre se trabaja. Después, según la ocasión, como por ejemplo cuando vas a una cancha o a un recital, el medio te otorga un lente 300 mm, 400 mm, 500 mm o 600mm, dependiendo la distancia focal que necesites. Otros medios piden que el equipo sea el particular, el propio, eso en mi caso no pasa, ya que los equipos los ofrece la agencia.

Si pensamos a la fotografía como la construcción de una mirada, ¿qué recursos estéticos y formales considerás que ponés en práctica en tu trabajo?

En el fotoperiodismo lo primero que piden es encuadrar bien, que haya foco y encuadre. Muchas veces, dependiendo de la nota, sucede lo que se denomina «lamparazo al pecho», que es cuando hacés una guardia, porque sabés que una persona va a salir por una puerta, se va a subir a un auto y se va a ir. Ahí no hay mucho más que oficio a la hora de sacar una foto que tenga calidad y encuadre, y que además muestre a una persona subiéndose a un auto.

En los deportes o en las marchas se busca cierta vuelta a la cuestión estética. Obviamente que en el fútbol, por ejemplo, la pelota tiene que estar en la foto y cuanto más complicada sea la jugada, mejor. Lo mismo sucede en el básquet o en el tenis, hay cuestiones técnicas que no se pueden obviar. En las fotos deportivas siempre tiene que estar la fuerza, hay que demostrar que se está jugando un partido, eso hay que tenerlo claro, y es práctica, es oficio. No sé si es tanto una cuestión estética, porque de por sí el deporte es estético; hay que buscar la imagen y después encuadrar para que todo eso sea como un marco sobre lo deportivo. La foto puede ser hermosamente estética, pero si la pelota no está—o en el caso del básquet, por ejemplo, puede haber un salto hermoso con la mano, pero la pelota no aparece— al medio no le va a servir.

¿Definís de antemano algún tipo de decisión estética y técnica, o adaptás tu trabajo (el uso de la luz, los encuadres, etc.) según la necesidad o la ocasión de manera espontánea? ¿Podrías citar algún caso particular?

Muchas de las cosas se adaptan. Cuando te toca otro tipo de notas, vas a buscar algo específico. Por ejemplo, me tocó la nota sobre la madre de Facundo Astudillo Castro.² En ese caso yo sabía que había un auto, que había un policía y, por lo tanto, sabía que ese auto iba a pasar por ahí mientras estaba la policía parada. Entonces fui a buscar esa imagen. De antemano se va a buscar esa imagen con la que se complementará la noticia, en este caso, la policía y la madre de un chico asesinado. Eso sí lo pensás previamente.

Un ejemplo con el COVID-19. Si tenés que trabajar en un hospital, vas a buscar que haya cierta luz, un cierto clima de la imagen; si hay tiempo, vas a tratar de buscar cuestiones más estéticas, esas son notas más pautadas. En el resto es oficio.

¿Trabajás pensando en una serie de imágenes, o en el resultado de una imagen final? ¿Podrías comentar algunos ejemplos?

Lo que tiene de maravilloso este trabajo es que, por ejemplo, viajás a trabajar a la Antártida. Entonces, de antemano, hacés una búsqueda en Internet sobre el lugar, pensás en el aeropuerto, en fotografiar la cabina del avión y después, cuando llegás, te das cuenta de que no se puede fotografiar la cabina porque el avión es de la Fuerza Aérea. Ahí una foto se cae. Luego, llegás a Base Marambio y hace veinte grados bajo cero y te tenés que guardar en una habitación, no podés salir. Todo eso que pensabas fotografiar, no termina ocurriendo.

A veces pasa que pensás una nota y creés que van a suceder una serie de eventos que después, por cuestiones ajenas a uno, no suceden. Eso es lo más terrible de todo. Y en otras ocasiones, ocurre al revés, no pensabas que iba a suceder algo y cuando llegás al lugar cambió la noticia y te encontrás con lo que mencionaba al principio, con la foto en frente tuyo, que puede ser un gas lacrimógeno, una persona que se cae, alguien que se larga a llorar desconsoladamente. Entonces, pensar o creer que la nota va a ser de tal o cual manera es, para mi gusto, medio contraproducente.

¿Tomás decisiones posteriores sobre la edición, la publicación y/o la difusión? ¿Cuáles?

Sí, un poco sí. La realidad es que muchas cosas han cambiado desde que empecé hasta ahora. En su momento había una vieja escuela del fotoperiodismo que era mucho más cerrada, más acotada; el editor era un santo, no se lo tocaba, tenías que tener muchos años

en el fotoperiodismo para intervenir en ciertas cosas. Era un gremio altamente machista en ese momento. Hasta no hace tanto no se tenía mucha decisión, se entregaban las fotos y el editor se encargaba. Hoy eso cambió, tanto en la calle como con los compañeros. Se acabó eso de guardar la foto y hacerse el otario.

La cuestión estética también está cambiando. Ahora uno saca la foto, la edita y la manda; uno hace casi todo el trabajo. Hay mucha más apertura, inclusive tenemos, por ejemplo, una editora mujer que antes era impensado.

Tengo más incidencia sobre la edición de mi propia fotografía. Uno también manda fotos de más, que a uno le gustan como imagen, porque en lo particular, tal vez encontrás cierta foto que resulta estéticamente agradable pero que quizás no informa tanto. Como por ejemplo, cuando fue el debate de la Ley del Aborto,³ la foto era del Congreso de la Nación y de las militantes, después venían el resto de las imágenes. El medio siempre va a buscar la noticia, entonces lo estético ya cuenta más por uno.

Uno de tus trabajos fotográficos durante la cuarentena en la Argentina muestra íconos urbanos vacíos, como Plaza de Mayo, Retiro y Caminito. ¿Cómo se motorizó este proyecto y cuál es la línea editorial en la que se inscribe? ¿Trabajaste con algún referente para elaborar estas imágenes?

Hace un año y medio o dos años empecé a incursionar en el mundo del *dron*, realicé el curso y me compré uno, aunque por varios motivos, no lo utilizaba. Cuando empezó lo del COVID-19 pensé en cuántas veces nos íbamos a encontrar con estos íconos vacíos. Ni bien empezó, la ciudad estaba literalmente vacía, era desolador [Figuras 3 y 4]. Lo tomé como un proyecto personal y lo fui subiendo a mis redes, a Facebook e Instagram. Luego, mi jefe editor vio las publicaciones y me comentó que querían hacer, desde Télam, una fotogalería con ese trabajo, y así continuó. La idea es seguirlo, ya tengo pensado ir con el *dron* y con la cámara al Cementerio de Flores.

Me había pasado de mirar las publicaciones de otros medios. Cuando me levanto veo agencias, como Reuters (Reino Unido), AFP (Francia), Xinhua (China); miro todos los medios, todo lo que está publicado, cómo publican, qué fotos utilizan y demás. No me acuerdo cuál medio era, pero me encontré con una imagen de Italia vacía y sentí que el asunto iba por ahí.

Lo del *dron* fue algo mío, más personal; tengo la herramienta y es un buen momento para usarla. Siempre uno tiene proyectos diferentes.



Figura 3. Torre Monumental y Retiro, Buenos Aires (2020).
Fotografía: Ramiro Gómez



Figura 4. Caminito, La Boca, Buenos Aires (2020).
Fotografía: Ramiro Gómez

¿En qué proyectos estás trabajando actualmente? ¿Dónde circulan?

Actualmente estoy pensando en trabajar con Bomberos Voluntarios, ya tuve un acercamiento, pero como todo, se está complicando por la situación. También estoy tratando el tema de los hospitales, terapia intensiva, pero entrar y tener los permisos es bastante complejo.

Aunque si bien es personal, después mi jefe termina sugiriendo que lo mande a la agencia. Con el *dron* es al revés: yo aviso qué lugar voy a ir a fotografiar. Con eso tenemos mucha libertad.

Notas

1 Xinhua es la agencia de noticias oficial de China y uno de los 1800 abonados a Télam.

2 Se refiere al 25 de agosto de 2020, el día que Cristina Castro asistió a la autopsia del cuerpo de su hijo Facundo Astudillo Castro, desaparecido y muerto durante el Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio en la Provincia de Buenos Aires.

3 Se refiere al proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo que fue presentado y debatido en el Congreso de la Nación Argentina en 2018.

ALMA Y NERVIO

LOS EFECTOS DEL CUERPO EN ESCENA

GUSTAVO RADICE

gustavoradice@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

«Vamos, no juegues con ella, con su muerte
déjame pasar, anda, no ves que ya está muerta!

Y qué había en el fondo de esos pasillos
sino su olor a orquídeas descompuestas,
a mortajas,
arañazos del embalsamador en los tejidos.»

Néstor Perlongher (1980)

Son muy pocas las veces en que una obra de teatro nos toma por asalto, muy pocas las veces en que el teatro nos puede atravesar el cuerpo, y menos aún las que nos posicionan a escribir o a pensar desde lo que sentimos. Este grupo de mujeres/actrices, que en Cooperativa Industrial Textil Argentina (CITA) llevan adelante esta poética obra, dejan todo lo que son y lo que sienten para exponer ideología, política, sentimientos y poesía, en síntesis, para hacer teatro [Figura 1].

La obra no solo es alma y nervio, es cuerpo, es sangre, son músculos, son huesos, es cuerpo presente, es voz que se expande por un espacio quebrado por las políticas neoliberales; son mujeres/actrices que se ponen al hombro la historia argentina, son mujeres haciendo teatro que exponen abiertamente las heridas patriarcales que han sufrido todas las mujeres. *Alma y Nervio* está llena de sensibilidad y de imágenes que todos podemos reconocer; imágenes y palabras que forman parte de nuestro imaginario y de nuestra historia. *Alma y Nervio* son palabras que se escupen en la cara con una estructura poética que se hace imposible no escuchar.





Figura 1. *Alma y Nervio* (2019), de Daniela Gau

Desde el comienzo, *Alma y Nervio* sensibiliza cuando uno de los integrantes/trabajadores de la cooperativa intenta explicar algo que ya todos sabemos, que ha pasado en nuestro país en estos últimos años de gobierno neoliberal. Entramos, caminamos en procesión por un pasillo oscuro, luego otro, pasamos por lugares desconocidos, como si entráramos a un laberinto.

Y si no nos tomáramos tan a pecho su muerte, digo / si no nos riéramos entre las colas / de los pasillos y las bolas / las olas donde nosotras / no quisimos entrar / en esa noche de veinte horas / en la inmortalidad / donde ella entraba / por ese pasillo con olor a flores viejas / y perfumes chillones / esa deseada sordidez / nostras / siguiéndola detrás de la cureña? / entre la multitud / que emergía desde las bocas de los pasillos / dando voces de pánico (Perlongher, 1980, s. p.).

Cuatro mujeres/actrices y una mujer/directora que las observa con tanto amor que es imposible no verla, ella también forma parte de esta puesta en escena que explota por el espacio de la fábrica. El olor a aceite, los ecos de las voces que no se pierden en la oscuridad propia del espacio, sino que nos atraviesan. Las luces que bañan las máquinas abandonadas (esperemos que momentáneamente) construyen una poética visual casi cinematográfica. Las voces de cada una de las actrices, que se expanden, que se contraen, que cantan a coro, se superponen, se acompañan, se complementan. Todo funciona como un sistema, todo está al servicio para que la maquinaria teatral nos conmueva; nada defrauda [Figura 2].



Figura 2. *Alma y Nervio* (2019).
De izquierda a derecha: Laura
Noemí Casellas, Glenda Pocai,
Daniela Gau, Julieta Rita Isla

Jean Baudrillard (1996) dice que estamos condenados al duelo de la melancolía, a un reciclaje de imágenes:

Se tiene la impresión de que una parte del arte actual contribuye a un trabajo de disuasión, de duelo de la imagen y de lo imaginario, duelo estético, la mayor parte del tiempo fallido, lo que entraña una melancolía general en la esfera artística, que parece sobrevivir en el reciclaje de su historia y de sus vestigios (aunque ni el arte ni la estética son los únicos que se dirigen a este destino de vida melancólico más allá de sus medios y sus propios fines). Es como si estuviéramos asignados [y resignados] a la retrospectiva infinita de aquello que nos ha precedido. Es verdad en la política, en la historia, en la moral, pero también en el arte, que en esto no tiene ningún privilegio (p. 5).

En este punto *Alma y Nervio* sobrevive y supera la melancolía de aquello que ya hemos visto, de aquello que ya se ha hecho. Ese es el asalto y el salto que produce *Alma y Nervio*, sin pretender ser *lo novedoso*, sin buscar el quebramiento artístico que impone nuevos procedimientos: solo lleva a escena aquello que ya conocemos, pero con una nueva poesía. La habilidad, casi acrobática, que posee todo el equipo de trabajo de *Alma y Nervio* es caminar seguras en el límite entre el *kitsch* y el melodrama; recuperan y refrescan la poética de Osvaldo Lamborghini, de Manuel Puig y de Néstor Perlongher para mostrar un pasado tan cercano que es nuestro presente, en donde habitan frases y palabras que hemos escuchado en estos últimos años como moneda corriente [Figura 3].



Figura 3. *Alma y Nervio* (2019).
De izquierda a derecha: Laura
Noemí Casellas, Julieta Rita Isla,
Daniela Gau

Quisiera volver a Baudrillard (1996) y parafrasear algunas de sus ideas, cambiar algunas palabras por otras para poder explicar que en *Alma y Nervio* hay algo que se vela y se desvela, algo que se oculta y algo que se muestra, algo que es opaco y algo que es transparente. La mirada manifiesta una especie de oscilación entre estas ideas. Las imágenes, las voces y los cuerpos que se construyen en la obra están tomadas en un juego de emergencia y de desaparición. El cuerpo está allí con la chispa de una ausencia/presencia posible, en el estado radical de la ilusión que es el de la pura presencia. En *Alma y Nervio* algunas partes son visibles y otras no, las visibles hacen invisibles a las otras; se instala un ritmo de la emergencia y del secreto, una línea de flotación de lo imaginario. No todo resulta de una visibilidad pura y equivalente a lo real, no todo se puede compartir en el mismo espacio sin pensar en la profundidad de los hechos históricos. La fascinación, como hecho posible, procede justamente de lo hecho carne. Hace tiempo que el teatro no franquea el muro de lo estupefacto. *Alma y Nervio* abre la puerta a lo estupefacto y a la fascinación de lo que se mira, que encuentra miles de referencias en el espíritu. En un espacio/escena vacío/lleño en el que no sucede nada/todo, y que, no obstante, llena/vacía la mirada. En *Alma y Nervio* no sucede nada/todo y, sin embargo, nos sentimos saturados de tanta poesía y de ver con tanta evidencia.

Referencias

Baudrillard, J. (1996). *El complot del arte*. París, Francia: Sens & Tonka.

Perlongher, N. (1980). *Austria - Hungría*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tierra Baldía.

Ficha técnica

Actúan: Laura Noemí Casellas, Daniela Gau, Julieta Rita Isla, Glenda Poci.

Iluminación: David Manuel Schoijet.

Vídeo: Andy Milstein.

Sonido: David Manuel Schoijet.

Diseño gráfico: Guillermina De.

Dirección: María Fernanda Pintos.

Año: 2019.

Lugar: Cooperativa Industrial Textil Argentina (CITA), La Plata.

TERRITORIOS DEL JUEGO AUDIOVISUAL

AUDIOVISUALIZACIÓN, INFANCIAS Y EDUCACIÓN

CAMILA BEJARANO PETERSEN

camilabpinvest@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes.
Universidad Nacional de La Plata / Instituto de Investigación
y Experimentación en Arte y Crítica. Crítica de Artes.
Universidad Nacional de las Artes. Argentina

Escribo sobre las Cartografías de Globo Rojo —taller de cine para chicas y chicos— en un momento del mundo que, sin dudas, marcará un punto de inflexión en la historia. En particular, porque el confinamiento ha hecho *pantallalmente* palpable el fenómeno de la audiovisualización de la cultura. Se hace evidente eso que ya marcaba nuestra construcción corporal y simbólica previa al *pinche coronavirus* (como decimos en casa), a saber: que buena parte de nuestras prácticas artísticas, culturales, políticas y religiosas se desarrollaban a través de pantallas. Y que esa mediatización —en términos de Eliseo Verón (1988)— involucraba una transformación, de los materiales y de las relaciones, que solía confluir en configuraciones de tipo audiovisual.

Lo notable de todo esto es que el sistema de educación que llamaremos *formal* —por mera economía de los términos— no incluía al arte audiovisual como disciplina específica o como lenguaje a partir del cual producir materiales didácticos integrados a las trayectorias educativas de los diferentes ciclos y niveles. Fuimos dejando esa formación —por razones diversas— a las exploraciones *espontáneas* de niñas, niños y adolescentes, a deseos de autorrepresentación que parten de estereotipos y de modelos que configuran los medios, las redes y una cultura basada —principalmente— en el consumo. O bien, a las familias que pueden pagar talleres extraescolares. Como sabemos, no es lo mismo construir obras a partir de una reflexión que interpela las lógicas de representación dominantes, que reproducirlas con mansedumbre. Y tampoco es lo mismo enseñar a hacer obras que usar el arte para ilustrar temas o asuntos de otras disciplinas. Ante esta inquietud, las poéticas y las pedagogías confluyen. Es el caso de la búsqueda de Globo Rojo, taller de cine y artes audiovisuales, que cumple diez años de existencia (Bejarano Petersen, 2019b).



De ese espacio, que funde docencia y producción, surgió un mapa interactivo *online* —en desarrollo—, que recupera las obras realizadas por chicas y chicos de seis a doce años, junto con el trabajo de estudiantes y de docentes de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) [Figura 1]. En las líneas que siguen, compartimos las tramas sobre las cuales se fundó la propuesta.

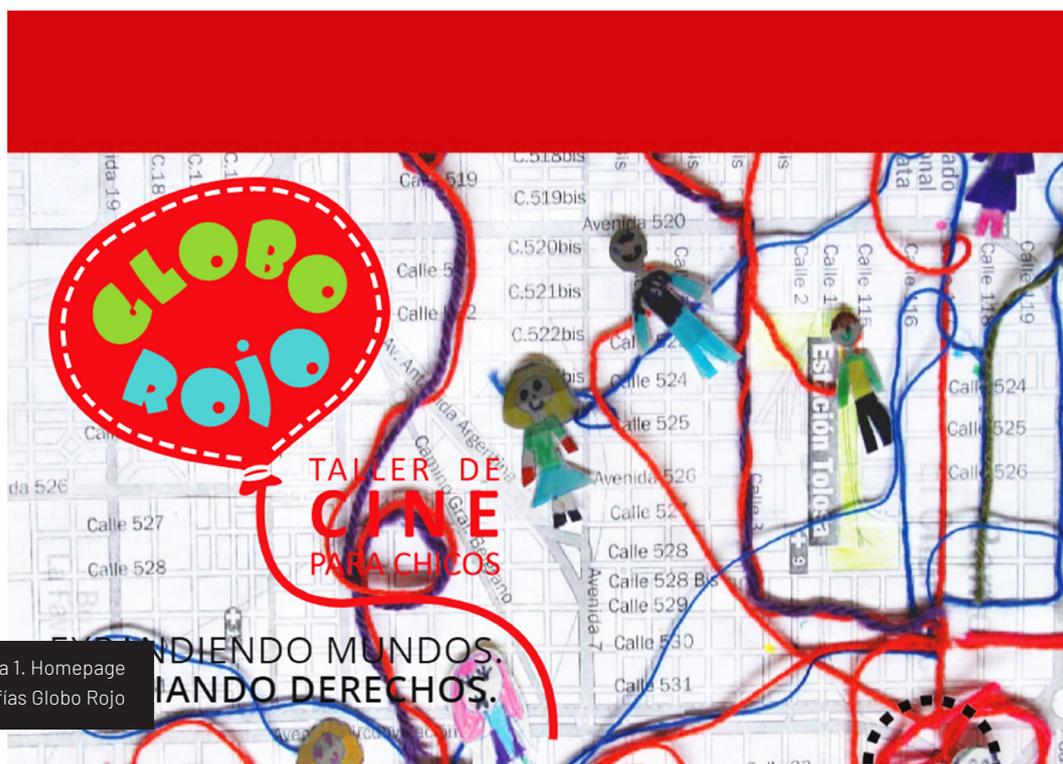


Figura 1. Homepage de Cartografías Globo Rojo

Globo Rojo es un taller de aprendizaje y creación audiovisual. Nació del objetivo de ofrecer un espacio de juego y de exploración artística destinado a infancias, en particular a aquellas cuyo derecho de acceso a la cultura estuviera vulnerado. Empezó de modo un poco solitario, pero rápidamente advertimos la necesidad de tramar relaciones entre el taller, la universidad —de la que formo parte—, la comunidad y las organizaciones territoriales. A partir del segundo año, empezó a funcionar en la Casita de Apoyo Familiar Refugio del Ángel; y en 2014, como proyecto de Extensión de la UNLP. Cada año logramos fortalecer nuestra labor generando acuerdos y colaboraciones con diferentes colectivos de artistas y con instituciones del barrio y de la ciudad.

Nuestro enfoque anuda lo estético con lo pedagógico y lo político, y se sintetiza en la frase: *expandiendo mundos, ampliando derechos*. Impulsamos el ideal de una educación artística emancipadora, en la que aprender a crear obras audiovisuales, desde la idea hasta la obra final, involucra la exploración lúdica de los materiales y sus relaciones. Concebimos al hecho artístico como forma privilegiada de construcción de conocimiento, sumado a la importancia del aprendizaje como práctica colectiva [Figura 2].



Figura 2. Foto fija de rodaje en el espacio del taller

Esta tarea se realiza en las condiciones existentes, en contextos específicos. No en entornos que serían los ideales. No hay —como muestran las revistas que hablan de aulas/laboratorios— bonitas sillas blancas, mesitas a escala, pisos que brillan bajo la luz de un sol cálido. No. Pero sí hay vida y juego que pueden desplegarse. Nos encontramos con caritas expectantes, a veces inquietas, que interpelan y que muchas veces manifiestan que la actividad propuesta podría ser otra.

Trabajar en contextos de educación popular pone de relieve la capacidad de modelar —en grados diversos— lo inestable (Dillon, 2012) e implica que la planificación de una clase funcione como guía de partida que asumirá su forma efectiva en el desarrollo de cada encuentro, a partir de una *escucha* pedagógica particular, atenta a los emergentes, que llamo «improvisación didáctica» (Bejarano Petersen, 2019a). Esas experiencias —en términos de Jean-Marie Schaeffer (2004)—, algunas veces, asumen la forma de *obritas* de arte, de objetos autónomos que, en términos del canon o lógicas de ponderación profesional, podrían resultar imperfectos. Pero quienes atravesamos el proceso de su creación sabemos, por una parte, que manifiestan la síntesis de un proceso complejo y nodal —el trayecto, el aprendizaje, la excusa para un encuentro— y, por otra, que las cualidades estéticas no son un valor universal ni inmanente. Entonces surgen las preguntas: ¿qué hacemos con estas producciones? ¿Qué tipo de proyección, circulación, se debería propiciar?

Al pensar a la educación artística en contextos de educación popular como campo de conocimiento y de exploración lúdica que nos transforma, resulta fundamental dotar de visibilidad a las obras producidas. Y el modo de hacerlo, el medio o dispositivo, también demanda nuestra indagación. Si bien contábamos con un canal de YouTube desde 2012, entendíamos que era necesario diseñar un dispositivo que, por su materialidad y por sus lógicas de interacción, permitiera recomponer parte de la experiencia pedagógico-artística que había dado lugar a las piezas audiovisuales. Un dispositivo que alojara capas de tiempo, formas audiovisuales diversas, registros porosos del aprender a hacer. A partir de esta inquietud, en 2018 iniciamos un mapa interactivo *online*, que delimitara inicialmente un territorio geográfico —Tolosa, La Plata, Argentina—, pero que apuntara, más que a la acotación geográfica precisa, a unas cartografías imaginarias.

De ese modo surgió Cartografías Globo Rojo, obra en proceso.¹ Mapas de árboles, tutoriales, relatos imaginarios, entrevistas, videojuegos organizan una cartografía que se escribe de modo colectivo y que convoca diferentes estéticas y géneros del audiovisual. Un mapa no es el territorio, una pantalla no es (toda) la vida, pero en las escrituras se construyen mundos (Goodman, 1978). Y en eso andamos, cartografiando horizontes, pues muchas veces, en relación con las infancias, se dice «hay que contenerles». En el taller pensamos, más bien, que se trata de propiciar su expansión simbólica. Y eso explica algunas cosas [Figura 3].



PASEOS



ESQUILLANDO



FANTÁSTICO



TUTORIALES



FILIGRAMA

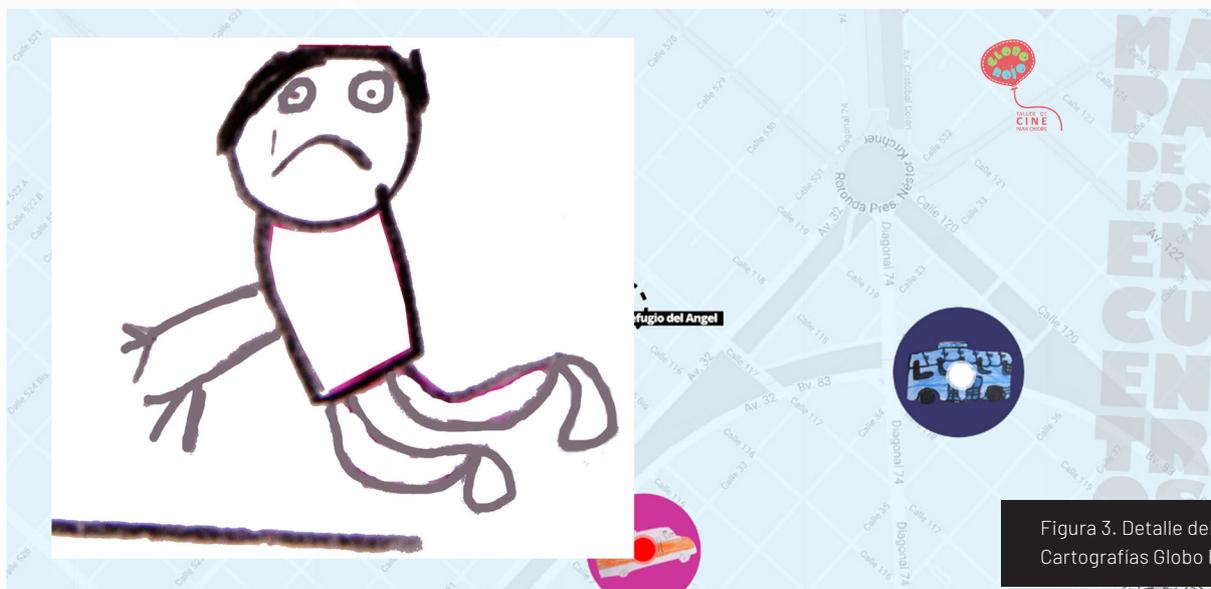


Figura 3. Detalle del menú Cartografías Globo Rojo

Referencias

Bejarano Petersen, C. (2019a). *Academia y barrio: enseñar arte retramando fronteras, modelando lo inestable. Aportes al campo de la extensión a partir de la experiencia de Globo Rojo, taller de cine para chicos*. La Plata, Argentina: inédito.

Bejarano Petersen, C. (2019b). Apantallados: Las infanci@s en (el) juego en la expansión audiovisual. En M. Scarnatto y A. F. de Marziani (Comps). *Investigar en Cuerpo, Arte y Comunicación. Perspectivas e intersecciones en la producción de conocimiento* (pp. 354-363). La Plata, Argentina: Teseo Press.

Dillon, V. (Comp.). (2012). *Breviario desde el arte y la ley. Entre lo institucional, lo inestable y el campo pedagógico*. La Plata, Argentina: Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Globo Rojo. (2019). *Inicio*. Recuperado de www.tallergloborojo.com.ar

Goodman, N. (1978). *Maneras de hacer mundos*. Madrid, España: Visor y La balsa de la medusa.

Schaeffer, J. M. (2004). *La experiencia estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La Marca.

Taller Globo Rojo. (2012). *Inicio* [Canal de YouTube]. Disponible en <https://www.youtube.com/user/TallerGloboRojo>

Verón, E. (1988). *La semiosis social*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Gedisa.

Ficha técnica

Obra: Cartografías de Globo Rojo (2018)(en proceso)

La Plata, Argentina.

Página web: <http://tallerglorojo.com.ar/>

Mapa interactivo *online*, Multimedia-Audiovisual.

Autores: directora Camila Bejarano Petersen, codirectora Beatriz Ramacciotti, elaboración colectiva (de chicas y chicos del taller Globo Rojo, de estudiantes y de docentes de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata).

Notas

1 Página web de Globo Rojo: <http://tallerglorojo.com.ar/>

TÍTULO TEMPORAL

SANTIAGO COLOMBO MIGLIORERO

marcossantiagocolombo@gmail.com

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

«En Massé el pan es el acontecimiento principal y lo traemos al centro de la escena, para reflejar el respeto por el tiempo como elemento trascendente en la historia de cada uno de nosotros. Te invitamos [...] a descubrir su esencia, LA ESENCIA DEL TIEMPO.»
Massé Boulangerie (s. f.)

Poco antes de la presentación de la muestra *Título temporal*,¹ con la que culminé mi licenciatura en Artes Plásticas, fui a comer a la confitería Massé. Por pura casualidad, en la carta de esta confitería, encontré el epígrafe que encabeza este artículo y que, creo, resume en cierta forma la experiencia y la vivencia que desarrollé durante el proceso de la tesis. Al igual que las magdalenas de Proust, el pan de Massé promete ayudarnos, quizás pecando de falta de modestia, a descubrir la esencia misma del tiempo. Sin embargo, el hecho de que una inquietud filosófica como la del tiempo pueda ser hallada en un lugar tan trivial como la carta de una cafetería, habla, a mi parecer, de lo cercana y necesaria que es la pregunta sobre el tiempo y sobre su esencia. De qué forma el interrogante sobre *qué es el tiempo* sigue siendo una cuestión que nos inquieta, desde Marco Aurelio —incluso antes— hasta nuestros días.

A su vez, la promesa de encontrar la esencia del tiempo en un pan marca la sencillez y la complejidad de la respuesta; así como visibiliza uno de los tópicos principales de la pregunta por el tiempo: el tiempo no se explica por enunciados, solo se lo entiende por medio de la vivencia misma (de Hipona, [398] 2008), por medio de una hogaza de pan en este caso.

De este modo, mi producción de tesis buscaba generar una serie de indagaciones con base en el concepto de *tiempo*, no para obtener respuestas sino para explorar preguntas, intentando visibilizar diferentes modos en los cuales lo temporal podía suscribirse y ser materializado. Modos en los que el tiempo se vuelve parte material de la obra por ser *obras temporalizadas* (Aumont, 1992), pero también usando al tiempo como eje temático de la producción [Figura 1].





Figura 1. *Tacto II* (2019),
de Santiago Colombo Migliorero

Las formas del tiempo

«Miramos desde la oscuridad, atraídos por lo desconocido, ansiosos como aprendices de algo imposible, entusiasmados aunque en el fondo sabíamos que lo hermoso de todo esto es justamente, inexplicable.»

Paloma Pollan (2019)

La muestra fue realizada en el altillo del Palacio López Merino de La Plata, en dos habitaciones que, de por sí, ya contenían una fuerte carga matérica que dejaba entrever el paso del tiempo y de los años. Para acceder había que subir dos pisos por una estrecha escalera caracol, de madera oscura y rechinante. Desde antes de ingresar a la muestra se podía escuchar el ruido mecánico de motores funcionando.

El espectador ingresaba por una sala en penumbras, solo iluminada por la luz que emitía la obra *Luna* [Figura 2]. Un pequeño espejo que giraba alrededor de una esfera de luz anaranjada reflejaba, con su órbita, la luz tenue por la sala. Los astros, con sus movimientos constantes, fueron, posiblemente, los más utilizados para generar una ubicación temporal. Estos movimientos uniformes, que ayudaban a dividir el flujo continuo en fracciones de años, días, estaciones, fueron tomados luego en los relojes mecánicos. Los engranajes, las poleas y los motores ahora dividían al tiempo en minutos, horas y segundos, cortando ese flujo temporal constante, como a un objeto que se vuelve apto para el consumo. Los relojes se convirtieron así en el símbolo de lo temporal y de la permanencia e introyección del tiempo, logrando asimilar esta sustancia difusa, volviéndola análoga a la latencia de nuestro corazón y a nuestro ciclo circadiano (Baudrillard, 1969).



Figura 2. *Luna* (2019),
de Santiago Colombo Migliorero

Medir el tiempo [Figura 3] funcionaba como una traslación de la morfología de un reloj, al desplazar su funcionalidad hacia el terreno de lo absurdo, para generar un nuevo sentido en las coordenadas dadas por sus agujas. Esta traslación hacia lo topográfico intentaba encontrar en el reloj y, por analogía, en el tiempo, una medida espacial que le diera, en cierta forma, cuerpo a algo tan inasible.

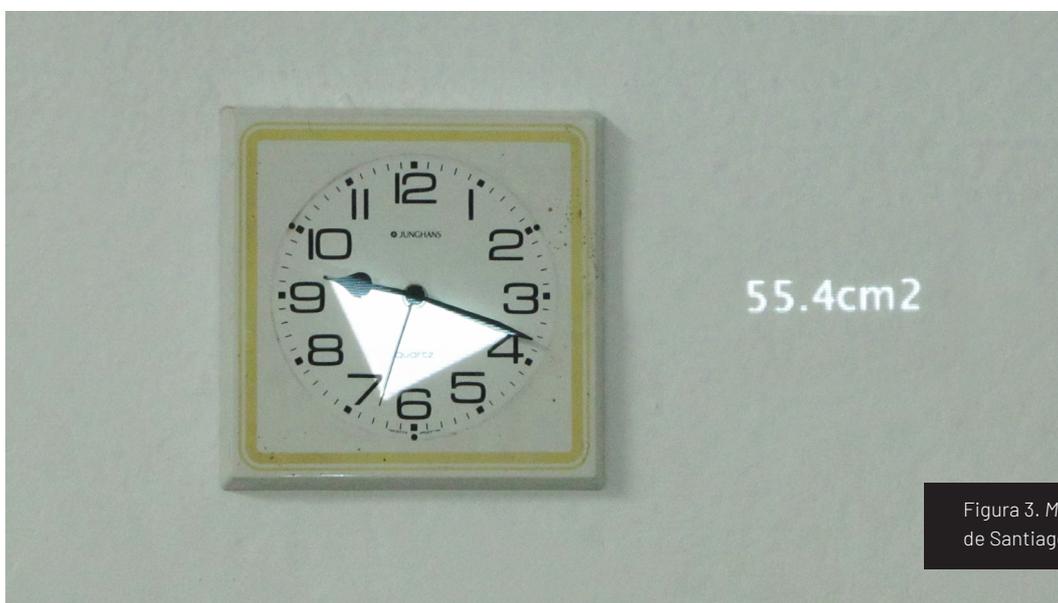


Figura 3. *Medir el tiempo* (2019),
de Santiago Colombo Migliorero

Foto carnet [Figura 4] funcionaba como una pregunta sobre la propia identidad a la vez que permitía visibilizar, por medio del azar y de lo factorial, medidas temporales ligadas a lo astronómico o lo absoluto. Un código de programación modificaba la foto carnet de mi título universitario, previamente pixelada, de modo que los píxeles que comprendían esta imagen

—de 32 x 32 píxeles— fueran reacomodados una vez por segundo. De esta forma, estadísticamente, la imagen original solo se formaría durante un segundo cada 5,418528 E+2639 años, es decir, mucho más que la edad estimada del universo conocido. ¿Es mi yo actual fruto de casualidades e iteraciones? ¿Podría la imagen original formarse por mero azar rompiendo momentáneamente la entropía natural de la obra?



Figura 4. *Foto carnet* (2019), de Santiago Colombo Migliorero

∞

Pareciera que es fácil recurrir a lo cíclico para acercarnos al concepto de eternidad. Como una piedra que se desliza continuamente sobre una escalera [Figura 5], estamos acostumbrados a entender el tiempo linealmente. Ubicados en la delgada línea que es el *ahora*, el pasado sería lo que está atrás nuestro, aquello ya transitado, y que solo podemos visitar bajo la forma de huellas y de memorias, desde la mirada imparcial del presente. Mientras el futuro es lo que nos espera, ese porvenir que se nos suele presentar bajo la forma de deseo o de posibilidad. Sin embargo, esta linealidad está formada por ciclos que se repiten; vueltas del sol que marcan años, giros del reloj que marcan horas. Pero ¿son iguales todos estos ciclos?, ¿son lo mismo para el reloj todas las 12 del mediodía? Los ciclos se presentan como iguales, aunque dejan entrever en el *loop* y en la repetición huellas y recuerdos de algo impreciso, con la atracción hipnótica de su cadencia, pero mostrando que, detrás de cada vuelta, la mano va develando otra capa en la pared.



Figura 5. *Sin título* (2019), de Santiago Colombo Migliorero

Referencias

Massé Boulangerie. (s. f.). Carta gastronómica de Massé Boulangerie. La Plata, Argentina.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.

Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. Ciudad de México, México: Letra e.

de Hipona, A. [398](2008). *Sobre el tiempo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La marca editora.

Pollan, P. (2019). *Texto de sala, Título temporal*. Recuperado de <https://cargocollective.com/colombosantiago/Titulo-temporal>

Notas

1 *Título temporal* (2019), de Santiago Colombo Migliorero. Medida y duración variables.

PAPEL ENCANDILADO, TIEMPO DEMORADO

ANA MAGDALENA MILOMES

magdalenamilomes@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

*Tapar el sol con la mano*¹ es el nombre de la tesis de licenciatura que realicé al finalizar la carrera de Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso (Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata). La misma fue presentada en noviembre de 2019 en Cariño galería, en La Plata. Sin embargo, el proyecto comenzó unos tres años antes de ser exhibido. Este escrito se centra en el proceso de producción y en los aspectos conceptuales de una de las piezas que componen la exposición: las impresiones solares sobre papel sulfito.

Su inicio fue accidental. Descubrí que el papel podía ser intervenido solo por acción solar al momento de intentar, justamente, proteger papeles ajenos que habían quedado expuestos a la luz desde hacía años. Advertí que habían modificado su materialidad y que al moverlos cambiaban de forma, escurriéndose entre mis dedos cientos de pedacitos. Entendí que debía ser respetuosa al entrometerme en la memoria de un papel encandilado que recordaba no menos de cuatro décadas. Y también percibí que el sol estaba actuando sobre mis propios papeles, en el sulfito que utilizaba para hacer descargas gráficas o en el que ubicaba debajo de mi mano derecha para no manchar el resto de la hoja con lápiz carbón. Todo se estaba quemando lentamente en aquella habitación y poco podía hacer para evitarlo. Estaba rodeada de *escrituras solares* (Sacco, 1994), y no fue hasta el año 2016 que pude verlo y capitalizarlo como un procedimiento [Figura 1].



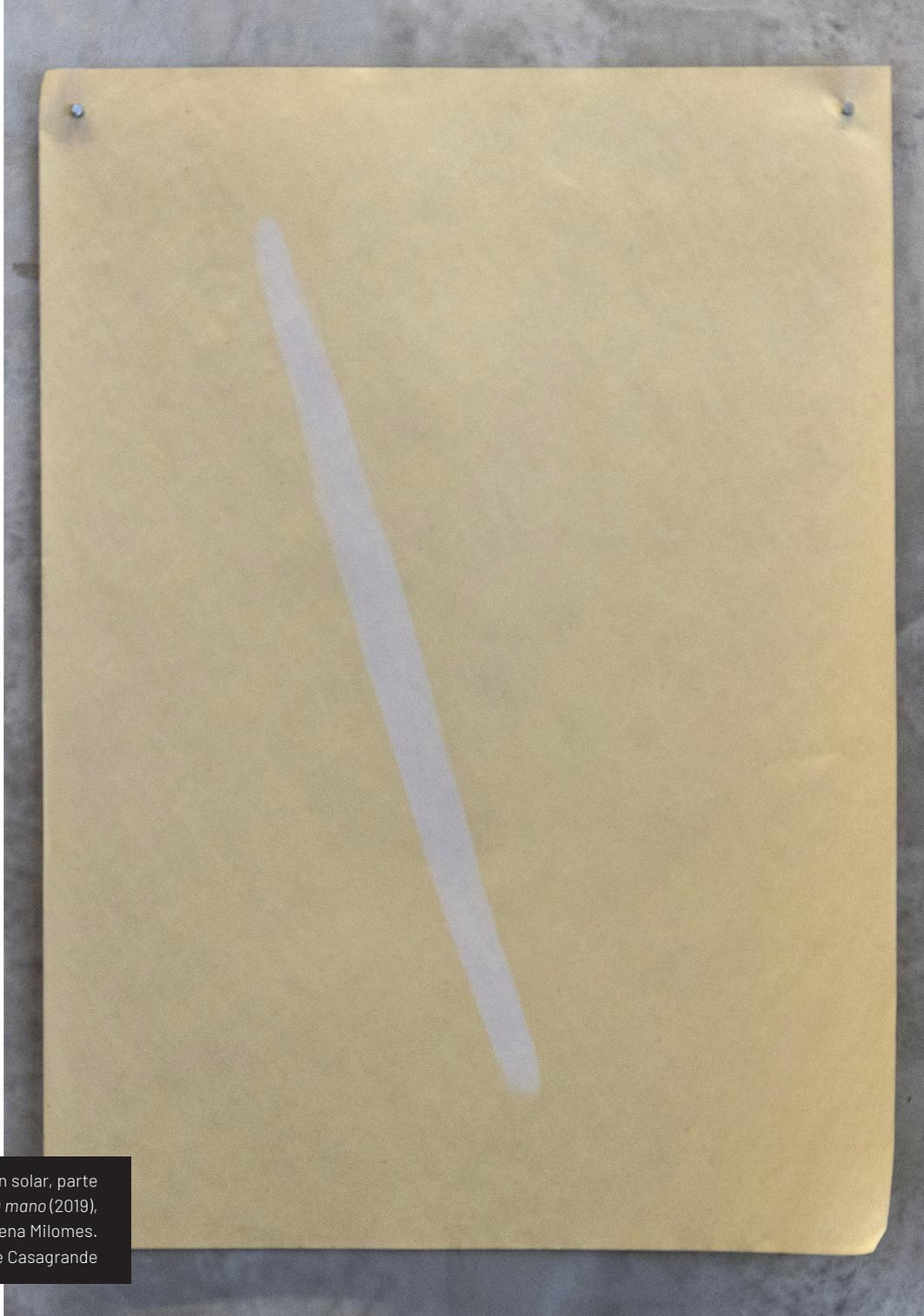


Figura 1. Impresión solar, parte de *Tapar el sol con la mano* (2019), de Ana Magdalena Milomes. Fotografía: Felipe Casagrande

Formas de imprimir una huella

Me dediqué, desde entonces, a tratar de manipular el fenómeno de degradación del papel, sin protocolos técnicos y sistematizando los resultados que obtenía. Para la realización de estas obras elegí papel sulfito sin emulsionar² y lo dispuse en una superficie ocupada parcialmente por una sombra, con el propósito de explorar las composiciones que se efectúan entre el sol y la proyección de los objetos [Figura 2]. Obturé algunas de sus partes con otro papel de mayor gramaje en forma de plantilla, imitando aquellas zonas en penumbras. La sencillez de este procedimiento —que no necesita de una instancia de revelado como sí sucede en los procedimientos fotográficos que lleva adelante la gráfica habitualmente— condiciona una exposición a la luz directa de varios meses de duración. Este deterioro generado por el persistente posar de los

rayos del sol sobre el papel ocasiona huellas que imitan la luz y la sombra originales, quemaduras en su superficie que se reconocen por su coloración amarillenta [Figura 3]. Cuando estas fueron notables detuve su marcha para preservarlas en la oscuridad.



Figura 2. Proceso de composición de la imagen, parte de *Tapar el sol con la mano* (2019), de Ana Magdalena Milomes

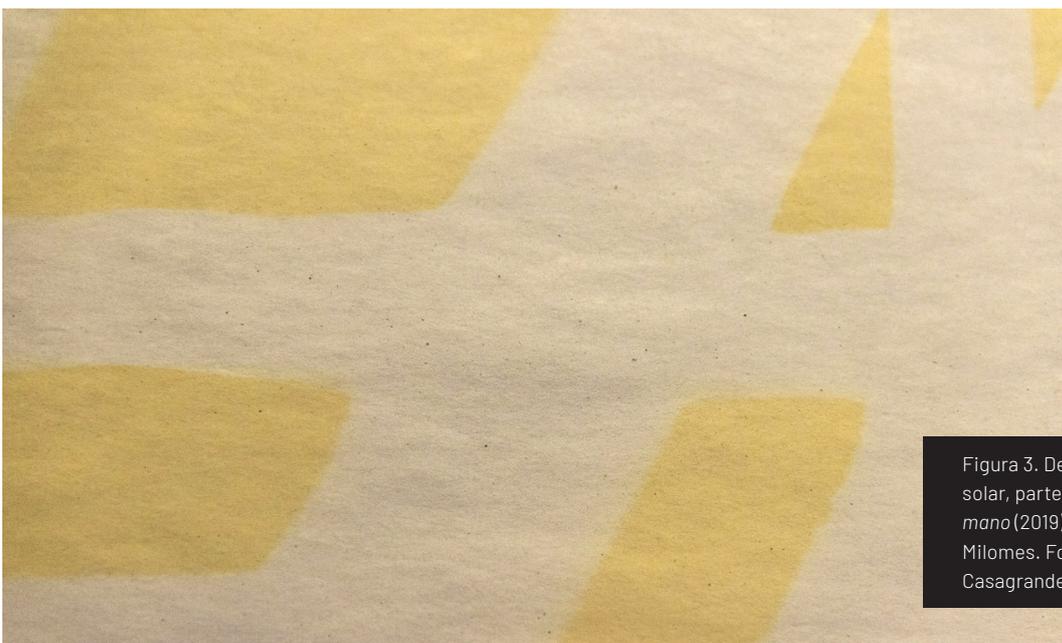


Figura 3. Detalle de una impresión solar, parte de *Tapar el sol con la mano* (2019), de Ana Magdalena Milomes. Fotografía: Felipe Casagrande

Este proceso recuerda al de la fotografía analógica o al de la técnica heliográfica, incluso podría considerarse como una expresión extrema de estos, más simple en recursos, pero más aletargada en cuanto a su duración. En este sentido, es interesante comparar las descripciones que Graciela Sacco (1994) y Phillippe Dubois (1986) realizan sobre cada procedimiento. Al decir de Sacco (1994), en el proceso heliográfico una superficie presensibilizada se altera con una «marca lumínica», que revelada luego devela dónde «se hacen visibles las imágenes heliográficas, las escrituras solares» (p. 33). Dubois (1986), por su parte, plantea que «la imagen fotográfica aparece de entrada, simple y únicamente como una huella luminosa, más precisamente como el rastro [...] de una variación de luz emanada o reflejada [...]» (p. 55). A estos aportes pueden sumarse los de Gabriel Bauret (2016), quien explica que, según la etimología de la palabra, fotografía significa «escritura de luz» (p. 48).

Quisiera señalar los paralelismos que pueden establecerse entre las concepciones de *marca lumínica* y *huella luminosa*, así como de *escritura solar* y *escritura de luz*. El procedimiento que llevo a cabo comparte, en principio, un mismo camino para la representación de las formas: la manifestación —repentina o paulatina— del vestigio de la potencia luminosa sobre un soporte, de las áreas en las que la luz acciona y de las que impiden su cometido. La huella, entonces, podría ser un concepto operativo para trascender lo disciplinar y para indagar en los procesos de génesis de una imagen [Figura 4].

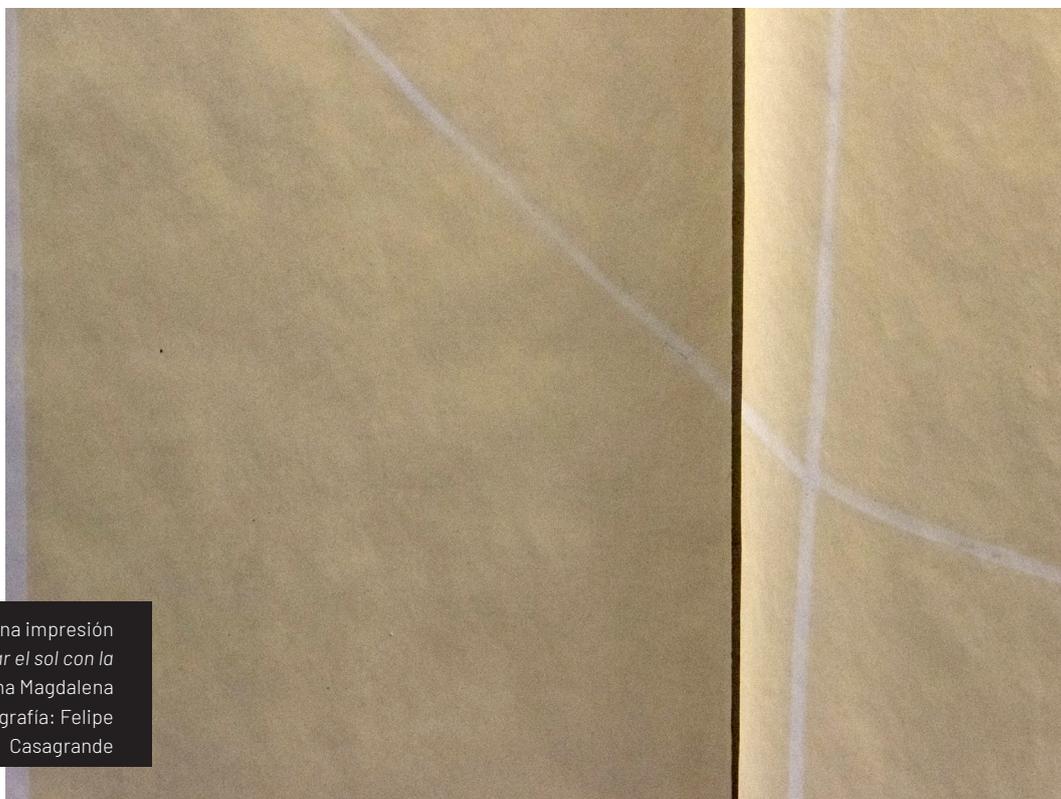


Figura 4. Detalle de una impresión solar, parte de *Tapar el sol con la mano* (2019), de Ana Magdalena Milomes. Fotografía: Felipe Casagrande

Operar y esperar

«Recoger la luz y recogerse ante su aparición,
deteniendo el curso del tiempo.»

Jean-Claude Lemagny (2008)

Este trabajo se encuentra fundado en la captura de una imagen que es efímera por naturaleza. Mientras intento copiar los contornos de las sombras, estas se desvanecen [Figura 5]. Su condición implica un accionar vertiginoso, en el que procuro ser lo más fiel posible a lo que veo, pero en el que, a la vez, me permito cierta cuota de ficción. Las sombras que aparecen en las impresiones están mediadas por mis trazos, por la velocidad en la que me muevo, por mi memoria, por un material que se interpone entre el sol y el papel sulfito, por el tiempo que fue y por el que se acumula en cada día de exposición [Figura 6].

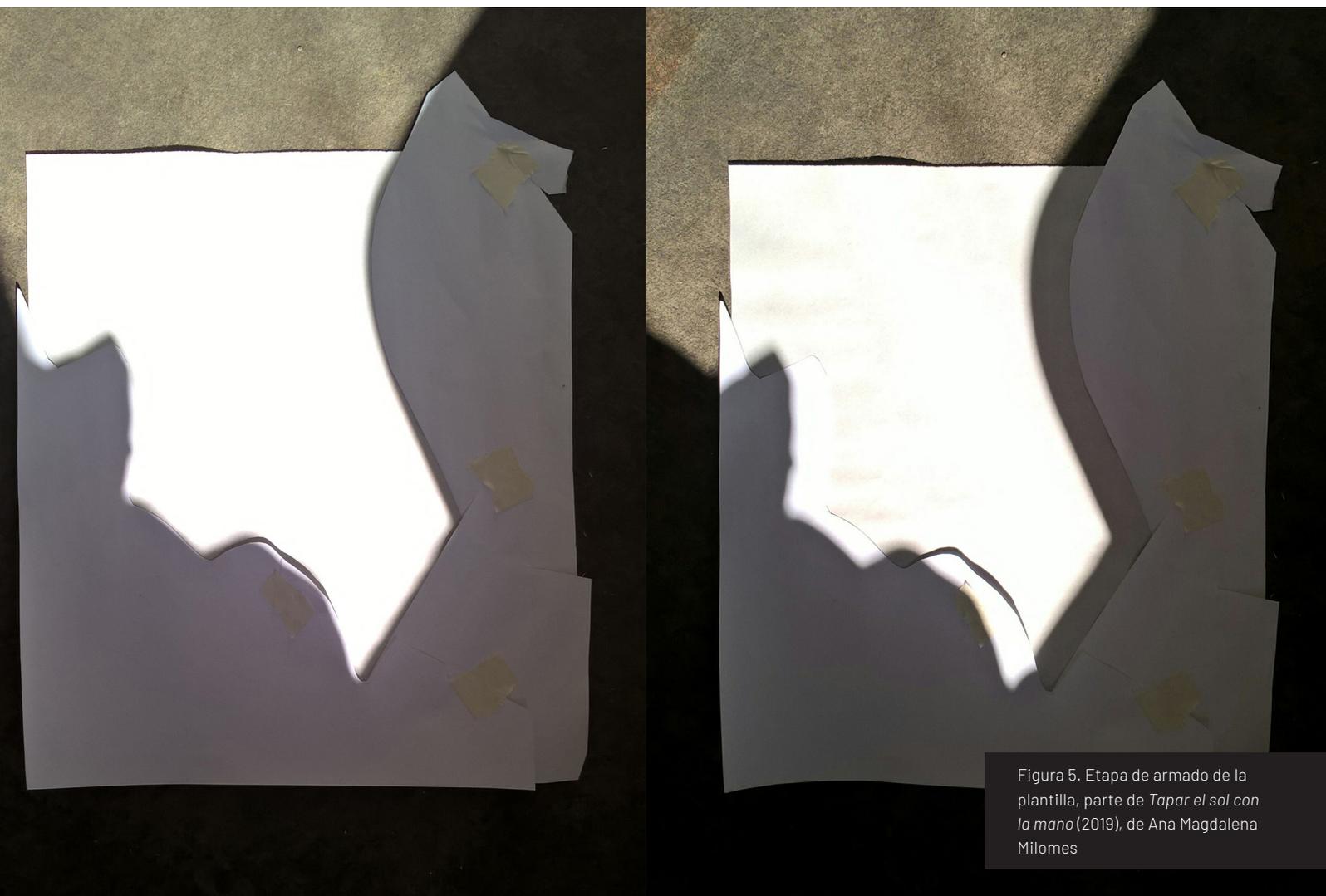


Figura 5. Etapa de armado de la plantilla, parte de *Tapar el sol con la mano* (2019), de Ana Magdalena Milomes

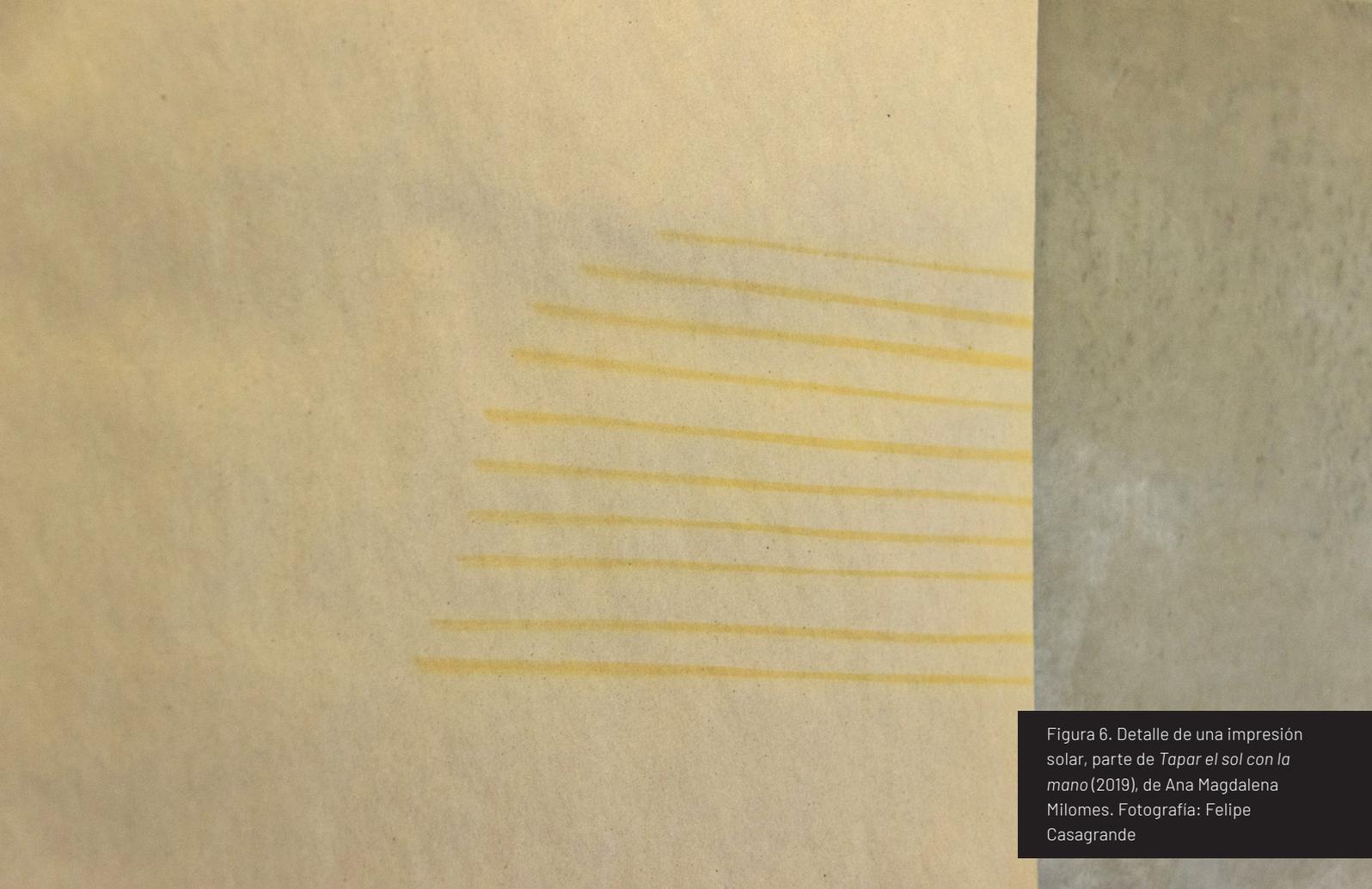


Figura 6. Detalle de una impresión solar, parte de *Tapar el sol con la mano* (2019), de Ana Magdalena Milomes. Fotografía: Felipe Casagrande

Como mencioné, con el papel y sus lapsos debo ser respetuosa. Una vez que hice mi parte debo esperar y tener paciencia. El proceso de impresión me obliga a observar sus resultados en cámara lenta, prácticamente imperceptibles en el ritmo cotidiano. Las impresiones solares son capas de tiempo, materializadas por su degradación física, que adquieren espesor a la vez que se debilitan. Y una vez que cobran fuerza visibilizando su deterioro, mi tarea pasa a ser inversa: resguardar aquella hoja, testimonio precioso de la posibilidad de un curso de tiempo demorado.

Referencias

Bauret, G. (2016). *De la fotografía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La marca editora.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona, España: Paidós.

Lemagny, J. C. (2008). *La sombra y el tiempo: ensayos sobre la fotografía como arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La marca editora.

Sacco, G. (1994). *Escrituras solares, la heliografía en el campo artístico*. Rosario, Argentina: Desalvo.

Notas

1 *Tapar el sol con la mano* (2019), de Ana Magdalena Milomes. Medidas y duración variables.

2 Dentro del arte impreso se utilizan superficies emulsionadas con compuestos fotosensibles, que se exponen a una fuente lumínica para su impresión y, posteriormente, se revelan. En este caso no se emulsiona el papel sulfito, ya que reacciona por sí mismo con el contacto de la luz solar.

DETRÁS DEL VELO

ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

LUISINA ANDERSON

luisina.an.az@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

«Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia,
en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad
que no pierde nunca su perpetuo balanceo.»

Eugenio Triás(1982)

El presente texto es una reflexión sobre el proceso de trabajo del cortometraje de ficción *Quedarse en casa* (2018) desde una mirada que intenta abordar lo siniestro en su vínculo con lo real. La dirección de este cortometraje representa mi tesis de grado para la licenciatura en Comunicación Audiovisual de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de la Plata (UNLP). Participó de diversos festivales de cine, entre ellos Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) 21(Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina), Vis Vienna (Viena, Austria), REC 10 (La Plata, Argentina) y Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM) (Ciudad de México, México).

La obra se imagina un relato en donde el discurso realizado por los medios de comunicación sobre un femicidio, penetra en el cotidiano de dos niñas de once años, lo cual actúa como una amenaza y como el indicio de lo *inminente*: en el cortometraje se ponen en juego la figura de la niña-mujer, su sexualización y la mediatización de feminicidios [Figura 1].

Podría decirse que lo siniestro, en términos generales, representa los miedos, los temores y las inquietudes de un individuo, de un colectivo o de la sociedad, y va ligado a la época y al contexto. Insinúa lo que no puede ser nombrado, lo que permanece oculto y velado. Tratar temas como el femicidio y la sexualidad infantil desde la categoría de lo siniestro se transformó, así, en una herramienta crítica, en cuanto pone al espectador en un lugar incómodo, deja al descubierto problemáticas actuales no resueltas en la sociedad y, en el mejor de los casos, lo convoca a tomar posición.



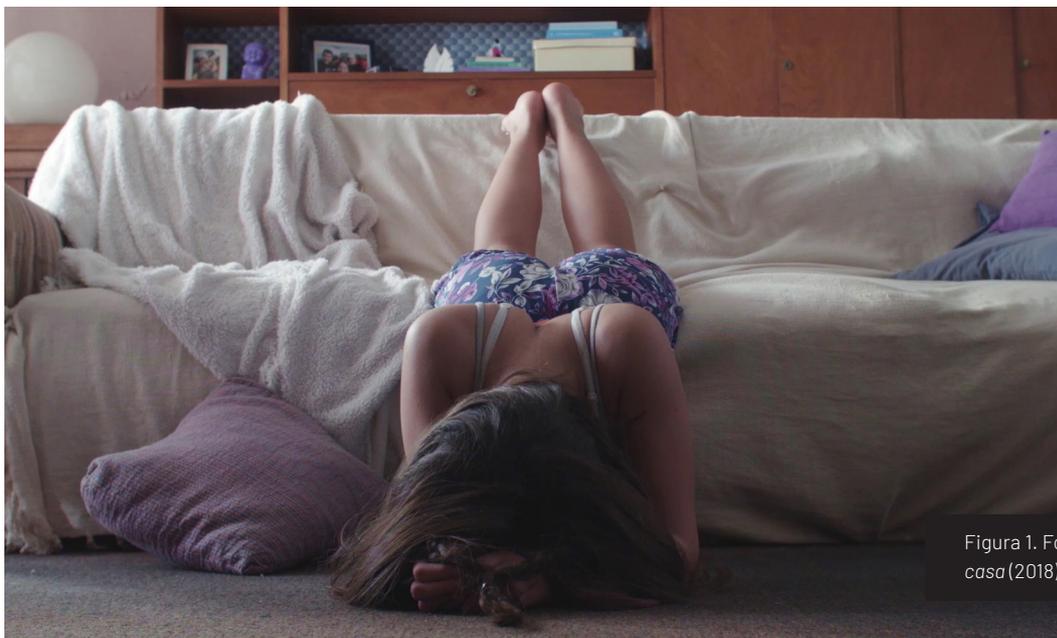


Figura 1. Fotograma de *Quedarse en casa* (2018), de Luisina Anderson

La idea del cortometraje surge a partir de la angustia y el malestar que me produjo la mediación del caso de Lola Chomnalez en 2014. Este punto de partida llevó a analizar la construcción mediática que realizaban los noticieros argentinos sobre los casos de femicidios entre los años 2005 y 2016. A partir de la recopilación y del análisis sobre material de archivo encontrado en internet, se seleccionaron algunos fragmentos de audios y de videos, y se detectó en ellos una serie de características fundamentales para el abordaje general del trabajo. A continuación, se mencionan brevemente tres de esas características.

El espacio vacío como contenedor del crimen: una operación recurrente en el relato mediático de estos delitos implica mostrar los lugares vacíos donde sucedió el crimen o fue hallado el cuerpo. La insistencia de los periodistas por mostrarnos estos espacios es la invitación a completar el relato imaginando lo sucedido. Los espacios vacíos tienen una potente carga visual: son misteriosos contenedores de lo siniestro, precisamente al ser asociados con un crimen [Figura 2].



Figura 2. Fotogramas de *Caso Lola Chomnalez: la playa a la hora que la mataron* (2015), de C5N

La forma del relato: la enumeración de pruebas, de rastros y de datos —muchas veces irrelevantes—, la formulación de hipótesis, los comentarios y las opiniones sobre la víctima y los posibles culpables establecen un relato sobre una base de especulaciones, cargada de prejuicios, que invita al espectador a juzgar, a opinar y a participar de la reconstrucción de los hechos.

La cámara subjetiva: la utilización de la cámara en mano que mira al piso, busca en terrenos baldíos, entre médanos, escarba con el zoom las bolsas de basura, busca hambrienta de ver, con el propósito de encontrar restos, huellas del crimen. Estas imágenes erráticas no nos muestran nada en particular, pero nos transmiten una cierta ansiedad. Se asocia la basura al cuerpo de la víctima, y la violencia visual del barrido evoca nuevamente el momento del crimen. La subjetiva establece el punto de vista del camarógrafo que documenta, lo que a su vez se traslada a la mirada del espectador. Pero ¿acaso no sugiere también la mirada de la víctima o del asesino que acecha? La indeterminación de quien mira deja al espectador desamparado, sin la posibilidad de resguardarse detrás de un personaje [Figura 3].



Figura 3. Fotogramas de *Quedarse en casa* (2018), de Luisina Anderson

En paralelo, se trabajó con la construcción ficcional de una mañana en el cotidiano de dos amigas de once años. Se eligió una edad liminal entre la niñez y la adolescencia, donde lo indefinido de la madurez del cuerpo femenino y su sensualidad pretende generar una sensación incómoda, que puede asociarse con lo siniestro. Mientras que las protagonistas asumen un estado natural de espontaneidad donde a través del baile y del juego, conocen y experimentan tanto su corporeidad como su realidad, el espectador se enfrenta a la cercanía de lo íntimo, que bajo la mirada adulta no escapa de los prejuicios ni de los tabúes que lo sensual desviste. El montaje fragmentado pone en vínculo la construcción mediática de un femicidio con la cotidianidad de las niñas. El espacio de la casa, que usualmente representa lo doméstico, lo familiar, y que es, por tanto, símbolo de confianza y protección sufre un deslizamiento ante la presencia del televisor, que introduce una amenaza invisible y establece la inquietante certeza de que algo va a suceder. Se trabajó con un estado de indefinición, de límite entre la dualidad ficción-realidad y ficción-documental, que refuerza el sentido de lo siniestro y le da una entidad casi palpable. Aquello que no podemos nombrar se hace presente en la realidad de la ficción, al mismo tiempo que en el plano de realidad del espectador. La tensión funciona a modo de conflicto para hacer avanzar el relato. Lo inminente nunca sucede, el espectador es engañado para abrirle preguntas que el cortometraje no tiene intención de responder.

Hoy nos encontramos ante la amenaza del COVID-19, en aislamiento social preventivo y obligatorio, y las denuncias por violencias y los feminidios van en aumento. Los hogares son, en un gran porcentaje, espacios en donde la víctima y el agresor conviven. Paradójicamente, el título de este trabajo se repite en los medios como medida obligatoria: «quedarse en casa» se presenta como una frase que trae latente una dualidad, habitada una vez más por lo siniestro.

Referencias

Anderson, L. (2018). *Quedarse en casa* [Cortometraje]. Disponible en <https://vimeo.com/413809021>

C5N. (13 de enero de 2015). *C5N - Caso Lola Chomnalez: la playa a la hora que la mataron* [Archivo de video]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_fFcr2cMVuc&t=138s

EL ENSAYO COMO FORMA

CUATRO LIBROS, GODARD Y UNA INSTALACIÓN

MARÍA SOL TAVERNINI

soltavernini@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Una pregunta por la producción plástica entendida como proceso dio lugar a la instalación *Los libros de Godard. El libro de artista como ensayo*. ¿Qué formas puede presentar una obra a partir de su abordaje como ensayo, permanentemente abierta? ¿De qué manera puede dar cuenta de esto el libro de artista? En este sentido, y como parte de una búsqueda que incluso antecede al proyecto que estamos describiendo, retomamos la perspectiva que perfila Georges Didi-Huberman (2011) respecto a los conceptos de ensayo y de montaje, para conformar de esta manera los argumentos iniciales y establecer los criterios de exhibición y recepción que adquirió la puesta en acto de la idea inicial.

El autor define el concepto de ensayo en tres partes, de acuerdo a lo postulado en «El ensayo como forma» por Theodor Adorno, quien lo entiende como un pensamiento en imágenes; como un modo capaz de dotar a la realidad de legibilidad en el sentido benjaminiano del término, de hacerla inteligible; y lo señala en cuanto dispositivo anacrónico que conlleva la ausencia de una última palabra, un final. Es así que el autor afirma: «Decir que uno escribe un ensayo es ya decir que uno va a volver a intentarlo, a ensayarlo de nuevo» (Didi-Huberman, 2011, p. 28).

Esta mirada es la que guió la dinámica de un juego que pretendió alejarse de la constitución de un objeto único e inalterable. En este sentido, recurrir al montaje como operación—cortar, editar, superponer—pretendió erigirse como un modo de decir algo nuevo sobre lo ya dicho. Una elección, por lo tanto, que considera al ensayo como una configuración dinámica, abierta (Fernández Polanco, 2015), que Jean-Luc Godard revisa respecto al concepto de historia, desde el cine, y que en el caso de este proyecto vuelve a revisarse respecto al campo de las artes plásticas.



La cualidad de ensayo como aquello que permite ser repensado y presupone la imposibilidad de arribar a un final, le dio a este proyecto un impulso para establecer continuidades, generando que inclusive este texto se configure como un intento más [Figura 1].



Figura 1. Vista de la instalación *Los libros de Godard* (2019), de María Sol Tavernini. Fotografía de la autora

Godard y el montaje

La producción cinematográfica de Godard fue el punto de partida desde el cual se procuró vincular un proyecto que supuso poner a prueba el montaje y su influjo en la manera de contar una historia —y de interpretarla y activarla en el pensamiento— desde otro tipo de dispositivo, como es el libro de artista.

Mediante la cita y la referencia se exploraron las relaciones entre la imagen y el texto, buscando recursos para guiar la mirada, indagando en las posibilidades retóricas, de acuerdo a ciertos elementos técnicos de la gráfica, de lo sonoro y de lo espacial, configurando la experiencia estética como un todo.

La instalación tuvo a su vez el objetivo de investigar en la forma de la exposición,¹ a partir de la yuxtaposición de elementos en apariencia aislados. El público fue invitado a realizar un recorrido por los libros, en un esquema de guiños que requirieron acercarse o alejarse, es decir: una puesta en acto de los cuerpos que se vinculó a la experiencia en el sentido de explicar y presentar; del mostrar propio de los mundos del arte; y el exponerse, o ponerse en contingencia de ser interpretado (Fernández Polanco, 2015).

Respecto a lo anterior, el proyecto trabajó también con la noción de *Denkraum*, 'espacio para el pensamiento', que recuperada de la configuración del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg refiere al cruce entre el saber argumentativo y la obra de arte (Didi-Huberman, 2011). Esta potencialidad de modelar un espacio para el conocimiento se ve reforzada desde una experiencia *in situ*, o en palabras de Óscar Cornago (2011) «[...] el conocimiento depende del lugar, de la forma de estar en ese lugar, de los cuerpos que lo ocupan y el tipo de relaciones que se establecen entre ellos» (p. 16).

Es así que en el montaje de la exhibición se abordaron a través de cuatro libros los siguientes universos que retomamos de la pieza de Godard.

Las miradas

Este trabajo se planteó la pregunta por el soporte y los límites del paginado, en una propuesta a partir de cuatro hojas impresas, sueltas y enmarcadas con doble vidrio.

La propuesta era acceder a las mismas de ambos lados, mediante un espejo y el uso de lupas que permitían leer la escritura centrada, en una letra muy pequeña. Se apeló, en este caso, a una estrategia en la que solo era posible ver claramente los textos acercándose, en un ir y venir entre las partes, que invitaba a otro tipo de experiencia en la lectura.

Se seleccionaron algunas frases de la película *Histoire(s) du cinema* (1988-1998) de Godard. Con la frase *Una historia sola* (título de una de las partes del audiovisual)² se buscó reforzar la condición subjetiva de la mirada e interrogar la concepción lineal de la historia y la concepción de objeto artístico único. Se pretendió, también, incluir abiertamente la condición de una mirada parcial e interesada. Se trabajó de este modo sobre el diálogo con un otro, en la invitación a encontrar nuevos modos de observar e interactuar con el libro de artista como objeto, a partir de la búsqueda de un diálogo intimista, proponiendo el acercamiento corporal y una experiencia guiada por la acción de mirar [Figura 2].



Figura 2. Libro de las miradas, Los libros de Godard (2019), de María Sol Tavernini. Fotografía de la autora

El silencio

En este caso se trabajó sobre el tiempo y sus pausas. En la película mencionada es un elemento relevante la utilización de los silencios y las interrupciones visuales, en los que el autor recurre a los fundidos a negro, y en los cuales se propone un corte a la lógica representativa del cine y se pone al espectador en un espacio conflictivo respecto a la continuidad del relato. A su vez, estos recursos son abordados desde una repetición de la operación respecto de las unidades musicales.

Estas condiciones son tributarias de una mirada donde el silencio es una forma posible de lenguaje. El *Libro del silencio* fue realizado en un formato de grandes dimensiones y se compuso a partir de la impresión de signos que refieren a los vacíos que el silencio supone. Los impresos fueron realizados con la técnica de gofrado, que permitió registrar las áreas del hueco-relieve sin tinta, para aludir a la falta: paréntesis, puntos suspensivos, notas de silencio musical —como el silencio de blanca que equivale al doble de duración que el silencio de negra—, reforzaron la temporalidad del silencio en el discurrir del paginado. De este modo, se propuso una narración con ritmo propio que metaforizó a partir de los códigos comunes que señalan o generan una pausa.

También, mediante el uso de protectores auditivos que negaron completamente el sonido ambiente, fue posible generar un contexto propicio para adentrarse en la experiencia [Figuras 3 y 4].



Figura 3. *Libro del silencio*.
Los libros de Gedera (2019),
de María Sol Tavernini.
Fotografía de la autora



Figura 4. *Libro del silencio, Los libros de Gerard* (2019), de María Sol Tavernini. El público en acción con protectores auditivos. Fotografía de la autora

Las manos

Esta propuesta priorizó un recorrido desde lo táctil. Un libro de formato mediano se construyó a través de un número importante de páginas, del plegado de las mismas y del uso del texto como un discurrir de la forma, a partir de imágenes donde prevalecieron las texturas, táctiles y visuales. A un costado del mismo se ubicó un humedecedor de dedos que en reemplazo de agua contenía tinta roja, la cual fue alterando sus condiciones iniciales mediante la intervención del público en un paginado que perduró al imprimir sus huellas. Se pretendió generar así un cierto extrañamiento en el espectador, que pasó de este modo a formar parte del accionar de la obra: no solo en cuanto a la modificación de las páginas por las huellas generadas, sino también por la reacción al ver sus dedos manchados. Las manos, potenciales creadoras o destructoras de acuerdo a la reflexión sobre la guerra que hace Godard, entraron en juego. Así, los usuarios activaron el dispositivo al accionar o al evitar formar parte. Esta propuesta de intervención conjunta se construyó en relación con quien entraba en contacto con el mismo, vinculando las instancias de producción/exhibición, a la vez que trastocando los papeles de productor/espectador [Figuras 5 y 6].



Figura 5. *Libro de las manos, Los libros de Godard* (2019), de María Sol Tavernini. Registro de la acción del público. Fotografía de la autora

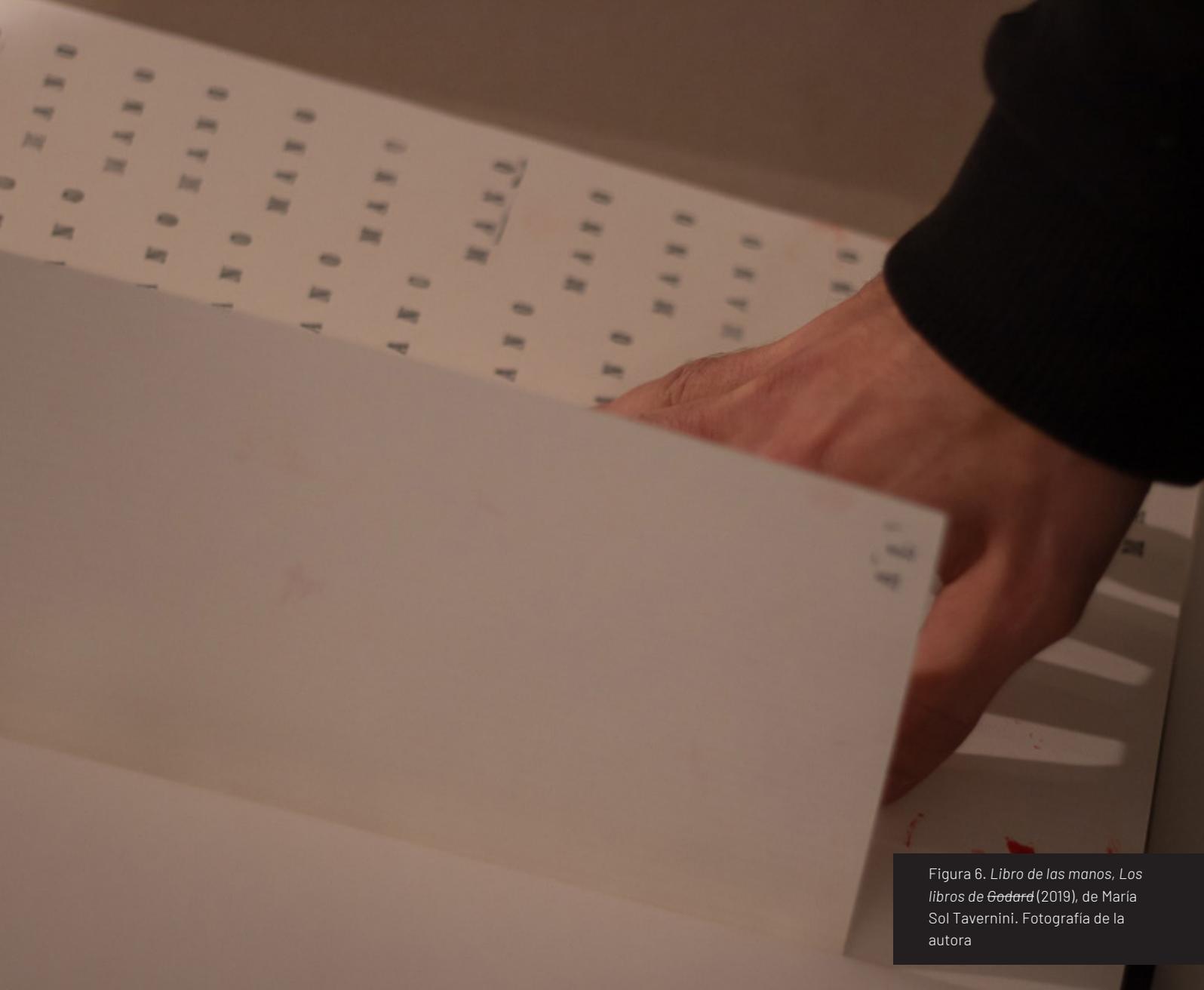


Figura 6. *Libro de las manos, Los libros de Godard* (2019), de María Sol Tavernini. Fotografía de la autora

Los gritos y los susurros

Fue una propuesta de doble entrada, materializada en un libro de doble tapa. Por un lado, se accedía a los gritos y, por el otro, a los susurros. La imagen recurrente de los opuestos en la película resultó ser de especial interés para el proyecto y sobre todo para este trabajo en particular, que se alojó en la persistencia de estos pares dicotómicos: grito y susurro, negro y blanco.

La lectura de este libro se propuso de una manera dinámica, apelando a la libre manipulación y al diálogo con el usuario desde la base de la toma de decisiones sobre el sentido de lectura. En este caso, en lo formal conservó mayor semejanza con el libro como objeto, pero incorporó recursos que lo alejaban del mismo en su sentido tradicional. Se desarrolló con la implementación de recursos gráficos como: la repetición, las transparencias y el paginado en una secuencia asincrónica. A su vez, el uso del encuadernado con lomo a la vista, que permitía visualizar sus hojas sueltas, propuso un guiño a la condición de ensayo, lo que supuso un libro inacabado, en construcción [Figura 7].



Figura 7. Libro de los gritos y los susurros, Los libros de Godard (2019), de María Sol Tavernini

Una escritura desde el montaje

La decisión de realizar libros de artista fue considerada como una posibilidad de dotar de temporalidad a un relato en imágenes fijas, de acuerdo a lo que supuso la pretensión de un abordaje desde un *pensamiento en imágenes* heredero de la metodología benjaminiana, que articula texto e imagen (Fernández Polanco, 2013). De este modo, resultó de interés preguntarse por el vínculo entre la práctica artística y la escritura académica en relación con el ensayo. En este sentido, cobra relevancia la acción, en virtud de considerar como constitutiva la dimensión performativa de la producción plástica. Las artes performativas son abordadas por Bárbara Hang y Agustina Muñoz (2019) como actos que hacen posible la creación de realidades:

[...] una posición que pone el foco en lo que resulta del proceso artístico-investigativo y que, por medio de sus acciones, cuestiona los paradigmas tradicionales y el sistema binario de pensamiento (obra/proceso, autorx/espectadorx, representación/presentación, privado/público, arte/realidad, sujeto/objeto, cuerpo/mente, significante/significado, por nombrar algunos) para centrarse en la experiencia del acontecimiento (p. 14).

Por lo tanto, este pensamiento pretendió involucrar a quienes entraron en contacto desde una invitación a la experiencia, que nos conduce a un corrimiento de los papeles habituales en la producción plástica y textual.

La insistencia en el *cómo* de la formulación de la obra se propuso a partir de la exposición como investigación artística, en la cual el texto no sería la reflexión crítica de lo ya realizado, sino que es la misma escritura una puesta en acto que le va dando forma al pensamiento y a la investigación (Fernández Polanco, 2015).

Finalmente, el ensayo es también una exploración permanentemente abierta respecto de lo lingüístico, de *exponer-nos* desde los aspectos performativos propios de la *presentación* de la investigación (Fernández Polanco, 2013). De un acercamiento a la escritura mediante la asociación de fragmentos, intuiciones, que se pongan en acto y potencien el pensamiento, este texto también pretende formar parte.

Referencias

Cornago, Ó. (2011). Introducción. En torno al conocimiento escénico. En E. Fischer-Lichte (Ed.), *Estética de lo performativo* (pp. 7-19). Madrid, España: Abada editores.

Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra. *Minerva*, (16). Recuperado de <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>

Fernández Polanco, A. (2013). Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer. En S. Blasco (Ed.), *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (pp. 105-115). Madrid, España: Ediciones asimétricas y Universidad Complutense de Madrid.

Fernández Polanco, A. (2015). Lectores de signos, lectores de guiños: el ensayo curatorial como forma. *Estudios curatoriales*, (3). Recuperado de <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/685>

Gaumont, Canal+, La Sept, France 3 (FR3), JLG Films, CNC, Télévision Suisse-Romande (TSR), Vega Film (Productores) y Jean-Luc Godard (Director). (1988-1998). *Histoire(s) du cinéma* [Película]. Disponible en <https://www.dailymotion.com/video/x206cg7>

Hang, B. y Muñoz, A. (Comps.). (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Notas

1 Aurora Fernández Polanco (2015) aborda el cómo en cuanto forma de exposición, a partir de la *Darstellung* ('presentación') en Walter Benjamin, esto es *mostrar* en sentido opuesto al *demostrar* científico, y a la vez respecto del texto en cuanto objeto; una forma de exposición de las ideas.

2 Originalmente *Une histoire seule*.

LOS BREVES

COMPILADORES

DANIEL BELINCHE

dbelinche@gmail.com

RAMIRO MANSILLA PONS

ramiromansillapons@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

AUTORES

CLARA WAIDELICH

clarawaidelich@gmail.com

LUISINA FUCILE

luisinafucile@gmail.com

M. ROSARIO PASCUET

rosario.psc@hotmail.com

TOMÁS CLARKE

tomasclarke.fba@gmail.com

ZAIRA ALLALTUNI

z.allaltuni@gmail.com

Facultad de Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina



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

El seminario ¿Cómo lo hicieron? Rasgos comunes en la construcción de imágenes ficcionales en el arte, dependiente del Departamento de Estudios Históricos y Sociales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, es un espacio multidisciplinar destinado a los y las estudiantes que transitan las instancias finales de todas las carreras de la institución. Allí, a partir del análisis de obras de distinta factura y de ámbitos de circulación, nos proponemos indagar en torno a los recursos, los procedimientos, las operaciones y las técnicas utilizadas en las mismas, considerando como ejes algunos contenidos específicos del arte que resultan comunes a las diferentes disciplinas artísticas. Así, tiempo, espacio, forma y materiales, conceptos operatorios que atañen a todas ellas, resultan ejes idóneos para dialogar, debatir y construir significados con estudiantes formados y formadas en distintas áreas.

Paralelamente, estos conceptos se dinamizan en la currícula con la presencia de algunos temas que, aunque no constituyan contenidos específicos del arte, resultan ampliamente transitados. La muerte, el amor, los sueños, la política o el humor, por ejemplo, son categorías recurrentes en la praxis artística que en nuestro Seminario son estudiadas a partir de su abordaje en la música, la danza, las artes visuales y audiovisuales y la literatura, considerando, además de los conceptos operatorios mencionados, las características de la singularidad disciplinar, las tensiones ente los discursos establecidos a través del canon y las propuestas innovadoras, los grados de explicitación del tema aludido y la conformación de estereotipos, entre otros ejes. No obstante la inclusión de estos temas, los análisis que producimos se alejan, de forma deliberada, de enfoques hermenéuticos o sociológicos, así como también de la búsqueda de significados semánticos. No resulta central aquí qué quiere decir, sino cómo está hecho.

Como requisito para la aprobación de la asignatura, los y las estudiantes deben escribir y presentar ante sus compañeros y compañeras un análisis de una obra a elección en el que se articulen algunos de los contenidos abordados. Estos trabajos, breves, de carácter ensayístico, que frecuentemente incluyen más interrogantes que afirmaciones taxativas, sugieren ciertos posicionamientos estéticos de quiénes analizan. Asimismo, su exposición implica también una instancia de socialización en la que es posible observar la enorme diversidad de producciones y de intereses que caracteriza a nuestro estudiantado.

A continuación, compartimos algunas de las producciones de nuestros y nuestras estudiantes.

TRAS AMNESIA Y EXTRAVÍO

PALABRAS SOBRE *HEROÍNAS*, DE RUTH VIEGENER

CLARA WAIDELICH

clarawaidelich@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Están hechas con blanco. Su espacio y su silueta, blanca. Recorrerlas entre sus historias de guerra, de pérdidas, de mujer, es ingresar a un blanco silencio. Rotundo, sí, inmenso. Tanto que la palabra *rotundo* parece un gran trueno que retumba en la sala. Y en esa atmósfera, blanca silente, está todo dicho. Contundentes certezas. El blanco en el blanco y un mensaje prístino entra desde la emoción.

Heroínas es un pelotón de dieciocho mujeres de la emancipación latinoamericana del mil ochocientos. Son bustos, cuyas medidas superan por poco el tamaño humano. Están hechas con pasta a base de celulosa y harina. Quizás al bronce no lo financió nadie, o quizás era demasiado frío, o quizás todas las llaves viejas del continente habían ido a parar a los próceres de la patria. O quizás, fue por el color. Son de papel y de otras alquimias trabajadas para su plasticidad. El material, al fin, es cartón piedra. En una plaza, la lluvia las devastaría.

Están montadas en pedestales de madera, los cuales dejan ver sus vetas y su relieve entre matices monocromáticos. Cada pedestal tiene la inscripción del nombre y del apellido de la heroína. Sobre ellos, sus rostros, sus gestos, sus vestiduras y cabellos son recreaciones a partir de imágenes, retratos o dibujos existentes (si los tuvieran) como también a partir de información de relatos, historia, cartas... Son reinterpretaciones a partir de lo que se conservó de ellas.

Probablemente, el silencio que las reviste, rotundo e inmenso, sea el espejo de nuestras omisiones. Ellas fueron mujeres en tiempos de patriarcado. Y, aun así, sus vidas y su accionar político fue revolucionario. La historia oficial, sin embargo, prefirió no decirlo. O quizás no lo notó, entre tanto *habitus* y demases yerbas. Quizás nadie pudo pensarlo. Ahora, quizás sí podamos. Ruth Viegner las hace presentes en el tiempo de la memoria, y al hacerlo tiende lazos sororos entre el pasado, el presente y el futuro.



Figuras 1, 2 y 3. *Heroínas* (2015),
de Ruth Viegner

UNA CASA DE NIEVE

ZAIRA ALLALTUNI

z.allaltuni@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

¿Cómo se constituye el espacio-tiempo de una casa? ¿Cómo irrumpe el espacio real y de qué manera se construye el espacio ficcional? ¿Dónde comienza la casa y en qué lugar termina el paisaje? ¿Quién o qué la habita?

El frío va a pasar (2013) es una intervención de Valeria Conte Mac Donell realizada en Villa Quilquihue, Neuquén, que consiste en la representación de una casa en un contexto hostil y caracterizado por las bajas temperaturas patagónicas. En ella la artista traza un dibujo de alambre y tanza en escala real sobre un paisaje blanco nieve. Los hilos delimitan objetos y muebles dispuestos en un espacio sin paredes, lo que permite visualizar rápidamente su interior. La casa es la mesa, las sillas, la escalera, la salamandra, la biblioteca.

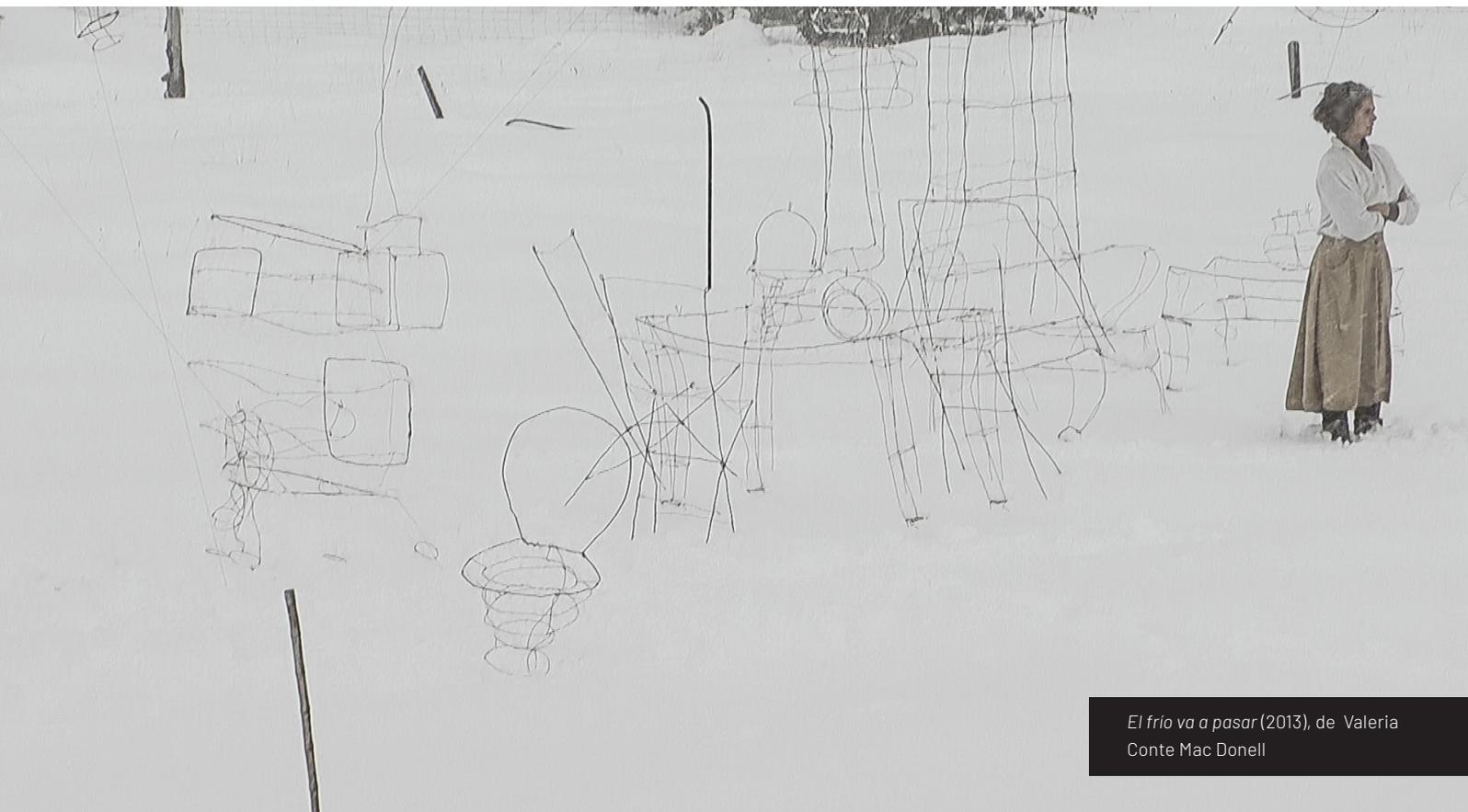
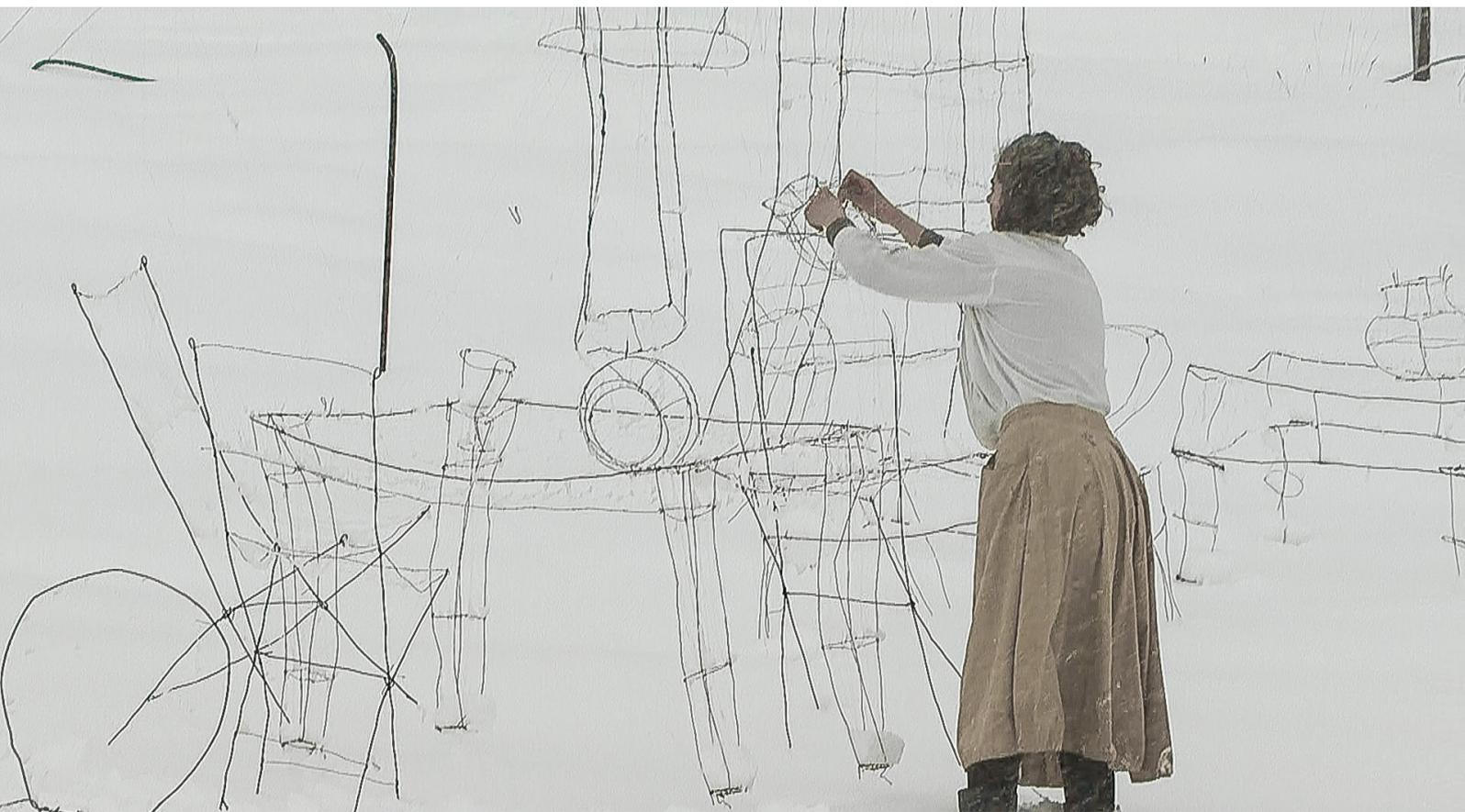
La representación inaugura un espacio-tiempo singular en el que se redimensiona su espacialidad mediante la expansión de sus límites y fronteras, así como la apropiación del contexto que la rodea. Conviven, simultáneamente, la imagen del interior de la casa estática-abierta y un paisaje invernal con una nevada dinámica-continua.

El frío irrumpe, sucesivamente, convirtiendo todo en intemperie.
Una casa para ser más deshabitada que habitada.

Frágil, fría y vacía.

Una proyección ficcional que enlaza, desde los modos propios del arte, la construcción subjetiva del espacio y las condiciones de una geografía particular.

Una casa de nieve. La nieve hecha casa.



El frío va a pasar (2013), de Valeria Conte Mac Donell

EL YESO ES COPIA

LUISINA FUCILE

luisinafucile@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

En un texto de investigación sobre la colección de calcos en yeso de arte griego, románico, gótico y renacentista que tiene en su acervo patrimonial la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Marcela Andruchow y Luis Disalvo (2016), docentes de esa casa de estudios, escriben «el yeso es copia» (p. 1) para referirse al rastro fiel de un origen, o fundamento anterior, como pretexto o condición. Por su parte, la docente Analía Melamed (2016), reflexiona sobre las prácticas artísticas y estéticas contemporáneas, y se pregunta sobre la disolución del origen, en cuanto fundamento y no como comienzo temporal, hacia la incertidumbre, la manifestación de un gesto, la apreciación de un encuentro y la urgencia en la contingencia del arte mismo como las características e interrogantes actuales de este campo de conocimiento.

En los pasillos que recorren dicha institución se encuentra, entre otros calcos, una de las tres reproducciones existentes en el mundo de la pieza escultórica *Moisés* (1513-1515), de Miguel Ángel. Obsequio que recibe la Escuela de Dibujo del Museo General de La Plata en 1892 y que en el año 1924 es emplazada en la por aquel entonces llamada Escuela Superior de Bellas Artes, actual FDA. Quienes habitamos esta casa de estudios, hemos visto las marcas y la superficie de la copia del *Moisés*; nos hemos imaginado la presión del cincel sobre el mármol blanco en el taller; la hemos medido y dibujado de distintas formas; la hemos observado, apropiado, resignificado y escenificado entre los afiches de organizaciones estudiantiles, la luz cambiante del día y el curso de nuestras jornadas; hemos apoyado nuestros cuerpos, mantenido conversaciones alrededor y besado a sus espaldas. Entre las huellas del tiempo, se encuentran también rastros de su procedencia, datos (año, realización, identificación y ubicación del original) que hacen del calco en yeso del *Moisés*, una imagen que modifica la arquitectura del *hall* de entrada a la facultad, un documento posible de estudio de un original, un cierto precedente, una historia particular.

El aire entre los dos tiene forma de hueso (2014) es un proyecto de la artista argentina Jimena Croceri que propone realizar esculturas de yeso piedra al calcar el espacio entre dos o más sujetos colaboradorxs, conocidxs entre sí o no. De esta manera, busca entre posturas corporales la creación de cavidades que, como cuencos o recipientes, sean capaces de contener el material líquido hasta que este endurezca. Así, la artista también cuestiona «la percepción habitual respecto de la construcción del espacio tridimensional y su tradición, anclada en la representación de la figura humana» (Ciafardo y otros, 2020, p. 102). Con el mismo cuidado con el que en los talleres de mitad del siglo XIX se llenaban los sellos de las esculturas que en la modernidad orientarían el curso del estudio de las Bellas Artes, Croceri reproduce una técnica e invierte sus códigos para producir una pieza escultórica donde antes solo existía la distancia.



Figura 1. *El aire entre los dos tiene forma de hueso* (2014), de Jimena Croceri

Insistiendo en la actitud arbitraria entre la prueba y el error, la artista se pregunta si el arte es también «una manera de introducir hábitos no habituales en nuestra vida cotidiana» (Croceri en *Flora ars+natura*, 2018, 00:00:58). Registro de una acción y de un encuentro entre lxs participantes, el yeso líquido es vertido en el intersticio que esos cuerpos distintos y en vínculo hallaron en acuerdo, para fraguar con el paso de un determinado tiempo entre las comisuras del gesto y las marcas de la piel. Imprimiendo el rastro de una superficie que envejece sobre otra que el roce desgasta, el yeso será, según quién: paisaje, piedra, textura, huella, fósil, resto, relieve.

Un objeto en blanco, como una hoja o un lienzo que nos une a otrx para hacer de una propuesta un rito de iniciación. De un cuerpo, un molde. De un proyecto, vínculos. ¿Es el yeso una guarida de tiempo? ¿La colaboración una forma de creación? ¿El vacío, un territorio? ¿La evidencia, discurso? ¿Qué son esas formas sino un señalamiento? ¿Cuánto perturban? ¿De qué hablan? ¿Hay que cuidarlas? ¿Cómo?

Referencias

Andruchow, M. y Disalvo, L. (2016). *Los sellos de los calcos de la Facultad de Bellas Artes. Indicios para una pesquisa*. Ponencia presentada en las 8°. Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP). Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57289>

Ciafardo, M., Dillon, M., Medina, P. y Arrieta, C. (2020). La ampliación de los materiales en el arte actual. En M. Ciafardo (Comp.), *La enseñanza del Lenguaje Visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa* (pp. 93-120). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/Enseñanza-lenguaje-visual.pdf>

Croceri, J. (2014). *El aire entre los dos tiene forma de hueso* [Esculturas]. Recuperado de <https://jimenacroceri.com/>

Flora ars+natura. (23 de julio de 2018). *Escuela Flora 2018. Jimena Croceri* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xBc1WI-COqU>

Melamed, A. (2016). Disolución del origen. Reflexión sobre el arte contemporáneo. *Octante*, 1(1), 42-48. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/article/view/164>

Miguel Ángel. (1513-1515). *Moisés* [Escultura]. Ciudad de Roma, Italia: Iglesia San Pietro in Vincoli.

UN GRITO SILENCIOSO

M. ROSARIO PASCUET

rosario.psc@hotmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Que no hablara. Que no valgo. Que no existo. Que no puedo.

Que lo busqué. Que era la ropa, corta, provocativa.

Que me lo merezco.

Que el amor es así. Pasional.

Hacia esos lugares comunes nos lleva la autora colombiana, Jhoana Patiño, con una prosa poética que se desenvuelve en la conformación de imágenes representativas de una sociedad hegemónica y desigual.

El poema *Me habían dicho que no existía* (2010) emerge como una plataforma político-poética que denuncia la violencia simbólica, verbal y física padecida por las mujeres en una sociedad patriarcal que naturaliza la opresión e invisibiliza las pluralidades.

Bajo estas premisas se construye la obra. Las palabras no son metáforas. Las imágenes no son retóricas. Tienen la fuerza de una realidad colectiva. Una realidad que se tiñe por la sangre de todas las mujeres víctimas de un femicidio y por el peso de todo aquello que nos han enseñado a callar, a normalizar, a permitir y a esconder bajo procesos de socialización inequitativos.

Es un grito silencioso.

Que repite.

Y la repetición aparece así como recurso estructurante pero, a la vez, simbólico.

La obra lírica trabaja con una doble articulación de manera metafórica. «Un relato visible esconde un relato secreto» dice Ricardo Piglia (1986, s. p.), y en el marco de esta hipótesis el poema puede dividirse en dos momentos, dos historias que se cuentan y se retroalimentan.

Los recursos de acumulación y de alternancia funcionan como elementos edificantes. Se sostienen mediante la repetición constante. Es estable pero a la vez presenta variaciones, delimitadas por el aumento de densidad y modificaciones de velocidad. La alternancia no es regular sino que, mediante el recurso de condensación, los elementos se van agotando hacia los versos finales produciendo un remate, un cambio radical que conduce al final.

Un momento culmine; la última estrofa, que cambia el acontecer de la escritura, y le otorga un nuevo sentido al poema. Se abre otra perspectiva, como si la obra cobrara relieve, y pudiera sentirse su carga emocional y social, que invita a un paralelismo entre estas dos líneas que se están contando y que conviven.

La articulación es metafórica en el sentido en que no es narrativa de dos acontecimientos distintos, sino de dos momentos que se suceden ante el discurso social: la escucha y la reproducción, y luego la apropiación y resignificación.

En esa apropiación aparece una esperanza.

En esa esperanza, la escritura termina.

Y tal vez, esta poesía, retome algunos silencios para que se griten,

florezcan,

dejen de estar callados,

y no se olviden.

Me habían dicho que no existía

Me habían dicho que no hablara
me habían dicho que no era buena.

Me habían dicho que no valía
que el amor no existía,
y que los golpes me los buscaba.

Me habían dicho que no preguntara
que no soñara
que aguantara
que las mujeres no pensaban
que mi destino era la casa, la cama y la rabia

Me habían dicho que no podía
que no debía
que me quemaría
que me odiarían
Y yo les creí
Y yo lo permití
Y yo lo Cambié

(Patiño, 2010, s. p.).

Referencias

Piglia, R. (1986). *Tesis y Nueva Tesis sobre el cuento*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Anagrama.

Patiño, J. (2010). Me habían dicho que no existía. En *Ébano* (s. p.). Manizales, Colombia: Ojo con la gota de Tinta.

TIEMPOS COMUNES

TOMÁS CLARKE

tomasclarke.fba@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Son frecuentes las referencias al Alcorán que podemos encontrar en las producciones literarias de Jorge Luis Borges. Es que Dios, la muerte, el tiempo y lo fantástico han sido materiales centrales, entre algunos otros, para las preocupaciones compositivas del autor. *El milagro secreto* [1944] (2016) comienza con una cita a un fragmento de un versículo del escrito religioso que de alguna manera anticipa y condensa los elementos constitutivos de la ficción:

Y Dios lo hizo morir durante cien años
Y luego lo animó y le dijo
—¿Cuánto tiempo has estado aquí?
—Un día o parte de un día —respondió.
Alcorán, II, 261
(en Borges, [1944] 2016, p. 179).

El cuento narra la historia de Jaromír Hladík, un ciudadano judío que en la tarde del 19 de marzo de 1939, en Praga, es arrestado y condenado a muerte por los nazis. La fecha fijada para su fusilamiento es el 29 de ese mismo mes, a las nueve de la mañana. Hladík le pide a Dios que le conceda un año para poder terminar su drama *Los enemigos*, y ese tiempo le es otorgado. El personaje concluye su tragedia y finalmente es ultimado en el momento previsto.

Resulta interesante señalar los espacios ficcionales que abren camino a las distintas temporalidades sobre las que trabaja Borges a lo largo del cuento, y la manera en que los construye. El relato se enmarca en un tiempo histórico-cultural preciso que es el de la ocupación nazi en Praga, al que podemos llamar contexto histórico, o tiempo *real*, de la ficción. Borges sitúa al lector proveyéndolo de una serie de datos específicos (como las fechas de la invasión y las direcciones con los nombres de las calles). A su vez, podemos advertir que en esta temporalidad física habitan microtemporalidades. El narrador comienza el relato:

Jaromir Hladík, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos* [...] soñó con un largo ajedrez. No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta [...] el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez (Borges, [1944] 2016, p. 179).

En el sueño, que ya supone un tiempo distinto, conviven además el comienzo de la partida de ajedrez hace muchos siglos y la infinitud del premio. De alguna forma, se anticipa en el primer párrafo el desenlace del cuento: en un tiempo cronológico anida un tiempo subjetivo.

Si existe espacio en el tiempo y tiempo en el espacio; si asumimos la premisa de que los límites entre tiempo y espacio no son tan nítidos (Belinche, 2011), entonces podemos observar cómo Borges, de manera hiperbólica, emplea imágenes magnificadas para construir la unidad tiempo-espacial particular del sueño: el *largo ajedrez* disputado no por dos individuos sino por *dos familias ilustres*, el premio *enorme*, la *inmensidad del desierto*. La magnitud de esos elementos aporta a la construcción de un espacio-tiempo ficcional distinto al *real*, un tiempo onírico más lento, más largo. Además, la descripción es un recurso narrativo que muchas veces sirve para demorar la acción. En este fragmento, la adjetivación aporta a dicha construcción.

«En ese punto, se despertó» (Borges, [1944] 2016, p. 180), continúa. Es evidente el cambio temporal, no solo por el uso de los tiempos verbales, sino porque a partir de ahí se produce una cadena de acciones que aceleran el pulso de la trama¹ hasta que las autoridades finalmente deciden condenar a muerte al personaje y fijar el día y la hora de su ejecución.

Una vez condenado, ingresamos a un nuevo espacio ficcional que es el del tiempo subjetivo de Jaromir Hladík (digamos, a su pensamiento), en el que transcurren sus días y sus noches imaginando tortuosamente centenares de muertes posibles. Como sabemos, en el arte existe la posibilidad de trabajar el tiempo de manera condensada o sintética. Es decir, la acción de una historia puede extenderse varios días y estar narrada, como en este caso, en un relato de un párrafo de extensión o condensado en una frase: «El 28, cuando el último ocaso reverberaba en los altos barrotes, lo desvió de esas consideraciones abyectas la imagen de su drama *Los enemigos*» (Borges, [1944] 2016, p. 182).

Podríamos mencionar otras temporalidades como, por ejemplo, las que construye el narrador omnisciente al describir los antecedentes de Jaromir como crítico, traductor y escritor. Allí menciona algunas de sus obras visibles como *Vindicación de la eternidad*. Pero al reconstruir el drama inconcluso, donde sugiere una idea de tiempo circular, terminamos de confirmar que para Hladík, el personaje condenado a muerte, el tiempo había sido un problema desde siempre. El personaje de *Los enemigos* está íntimamente relacionado a su autor puesto que la trama, donde «el drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin»² (Borges, [1944] 2016, p. 185), refleja de algún modo el tema de la ficción de Borges.

En *Formas Breves* (2000), Ricardo Piglia define el carácter doble de la forma del cuento arribando a la tesis según la cual un cuento cuenta siempre dos historias. El cuento clásico narra en primer plano la historia uno y construye en secreto, en sus intersticios, de un modo elíptico y fragmentario, la historia dos. El efecto de sorpresa, según Piglia (2000), se produce cuando el final de la historia oculta aparece en la superficie. Asimismo, señala que la variante que introduce Borges en la historia del cuento consiste en hacer de la construcción cifrada de la historia dos, el tema del relato: el protagonista de *El milagro secreto*, en definitiva, es el tiempo, y el relato de la trama inconclusa de *Los enemigos* se cimienta porque es central para el armado de la historia secreta.

Finalmente, cuando Jaromir Hladík se encuentra contra la pared del cuartel y el sargento da la orden final, el universo físico se detiene. El tiempo solicitado a Dios le ha sido otorgado: «en su mente un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden» (Borges, [1944] 2016, p. 189). El narrador nuevamente emplea recursos descriptivos para suspender el tiempo y apela al congelamiento de imágenes habitualmente móviles (la gota en la mejilla que perdura, la sombra de la abeja que permanece, el humo del cigarrillo que nunca acaba de dispersarse). Se produce el milagro: Hladík concluye en su mente la obra de la que resulta ser único testigo; el universo físico se reanuda, «la gota de agua resbaló en su mejilla» (Borges, [1944] 2016, p. 189), la *cuádruple descarga* lo derriba y muere a las nueve y dos minutos de la mañana. Como advierte Piglia (2000), Borges cierra siempre sus historias con ambigüedad, pero con un eficaz efecto de clausura y sorpresa. ¿Por qué Hladík muere a las nueve y dos minutos? ¿Se le otorgó un año o un instante breve que él percibió como tal? Varios críticos e intelectuales encuentran diversas respuestas a algunos de estos interrogantes y formulan otros que exceden la extensión de este trabajo. A propósito, la filóloga Marta Zátanyi (2004) se pregunta por qué nadie aborda el núcleo fascinante del tiempo dentro del universo borgiano para llevarlo al cine y le atribuye esta carencia a la falta de un lenguaje adecuado. Lejos de aceptar este vacío y asumiendo el desafío, dejar abiertos algunos interrogantes podría resultar útil para generar un terreno fértil que nos permita pensar la problemática del tiempo en la construcción de imágenes ficcionales propias y ajenas. ¿Cómo contar el tiempo? ¿Es posible traducir la eternidad? ¿Cómo trabajar

la rotura del espacio-tiempo tradicional en nuestras disciplinas? ¿Cómo sugerir tiempos entrecruzados? ¿Qué podría aportarle a nuestras obras? ¿Cómo pensar los rasgos comunes en nuestras producciones?

Referencias

Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata, Argentina: Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Borges, J. L. [1944] (2016). *Ficciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Piglia, R. (2000). *Formas Breves*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Anagrama.

Zátonyi, M. (noviembre de 2004). *Borges y el mundo digital*. Ponencia presentada en el 8.º Congreso Iberoamericano de Gráficos Digitales. Porto Alegre, Brasil. Recuperado de https://itc.scix.net/paper/sigradi2004_380

Notas

1 «El transcurrir del tiempo es continuo. Podemos reparar en él cuando en su interior se producen cambios [...]. Siempre es una alteración, un conflicto, lo que corta la homogeneidad y permite distinguir un antes y un después. [...]. El conflicto es condición para la imagen temporal» (Belinche, 2011, p. 52).

2 Kubin es el personaje principal de la trama inconclusa de Jaromir Hladík.

MOVIMIENTO, DISTANCIA, ENCUENTRO

ACCIONES EN EL TIEMPO DETENIDO

PABLO MORENO

pabloomorenog@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Para el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), el año 2020 implicó el desafío de dar continuidad a los proyectos que impulsa habitualmente y al acompañamiento de acciones concretas que impacten al interior de la comunidad educativa, en un período de gran conmoción por la situación de pandemia mundial que atravesamos como sociedad.

En este panorama, el equipo editorial de la revista ha decidido destinar esta sección a la divulgación de una serie de políticas institucionales que, si bien no fueron impulsadas específicamente desde este espacio, el IPEAL apoya, reconociendo las múltiples formas en las que estas inciden sobre su desempeño, funcionamiento y objetivos.

Una de ellas fue el lanzamiento, en 2019, del Programa de Investigación Bianual en Arte (PIBA). La iniciativa, elaborada en conjunto por la Secretaría de Ciencia y Técnica, la Secretaría de Asuntos Académicos y el Decanato de la Facultad de Artes (FDA), está destinada a promover espacios para la producción académica. Su presentación, a cargo de la Lic. Silvia García, la Prof. Graciana Pérez Lus y el Dr. Daniel Belinche, tuvo lugar a finales de mayo de 2019. Las investigaciones de PIBA contemplan tres vertientes de trabajo, que apuntan a la expansión de recursos y de herramientas con las que tratar problemáticas propias de las disciplinas artísticas, en pos de ahondar sobre discusiones postergadas, a la luz de los debates que despliega la contemporaneidad. Así, se plantearon los siguientes ejes investigativos: el binomio arte y pedagogía, la producción artística y proyectual, y los estudios interdisciplinarios sobre arte. Tras su presentación, fueron evaluados y aprobados alrededor de cuarenta proyectos, que



continúan en plena vigencia y que funcionan de manera remota, mediante canales de comunicación y de asistencia para atender a las particularidades de cada uno de ellos. Asimismo, se organizaron espacios virtuales de intercambio, durante esta segunda parte del año, con el objetivo de poner en común los avances parciales de las diferentes investigaciones.

El contexto actual de emergencia sanitaria supuso, a su vez, la imperiosa necesidad de ofrecer respuestas ante el avance del ciclo lectivo 2020, signado por la alteración de las prácticas educativas desarrolladas al interior de esta unidad académica. Para ello, la FDA, en concordancia con las medidas adoptadas por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y de acuerdo a las disposiciones presentadas por el Gobierno nacional, buscó garantizar la continuidad del proceso educativo.

Con diferentes abordajes pedagógicos, didácticos y tecnológicos, y propuestas variadas en cuanto al empleo de herramientas para los encuentros sincrónicos y diferidos, el envío de materiales y la comunicación, desde las cátedras de todas las carreras se conjugaron estrategias con las que reforzar el contacto entre docentes y estudiantes, por fuera de la actividad presencial. En ese sentido, el trabajo mancomunado del equipo del Programa Aulas Virtuales FBA Educación-Inclusión, dependiente de la Secretaría Académica, con el soporte de la Dirección General de Educación a Distancia y Tecnologías de la UNLP, contribuyó en gran medida a procurar las clases en prácticamente el 100 % de las materias que componen las diferentes carreras de la FDA.

Esto implicó, naturalmente, una adecuación de la infraestructura pedagógica, de manera que se reorientaran las modalidades de enseñanza hacia la virtualidad. Para ello, se dispusieron diversas actividades y se abrieron espacios de intercambio y de apoyo a docentes: ciclo de charlas, tutoriales, capacitaciones y asesoramiento técnico y didáctico vía *streaming*, a través de plataformas de videoconferencia. Al momento de elaboración de este escrito, el conjunto de actividades destinado a docentes contó con más de mil doscientas inscripciones, repartidas entre las siguientes propuestas: sesión de videochat para «Consultas Moodle»; *masterclass* online: «Foros de debate en Moodle»; y el ciclo de *Webinar*: «Diálogos: Recursos TIC y aulas virtuales en tiempos del coronavirus», «Reedición de Diálogos: Recursos TIC y aulas virtuales en tiempos de confinamiento», «Diálogos: La clase mediada por videoconferencia»; «Evaluación mediada: una aproximación», «Cuarentena, evaluación y después», cuya transmisión en *streaming* por YouTube registró, además, aproximadamente quinientos participantes.

En adición a esto, se proporcionó el acceso a licencias en plataformas de videoconferencias para el conjunto de cátedras, a fin de facilitar el contacto sincrónico con las y los estudiantes. Asimismo, durante el período febrero-julio de 2020 tuvo lugar la apertura de ciento treinta aulas virtuales, para los Departamentos de Música, Plástica, Multimedia, Diseño Industrial, Estudios Históricos y Sociales, Artes Audiovisuales y Diseño en Comunicación Visual. Así, los

nuevos espacios virtuales se incorporaron a la totalidad de aulas webs preexistentes. Se habilitaron aulas interdepartamentales y se crearon, a su vez, espacios virtuales para la Secretaría de Posgrado, para la Secretaría de Producción y Comunicación, y para la Tecnicatura Universitaria en Sonido y Grabación, en su primer año como carrera en nuestra casa de estudios, tras el reconocimiento oficial otorgado por el Ministerio de Educación de la Nación.

Por su parte, el Programa de Rendimiento Académico y Egreso (PRAE), impulsado por la Secretaría de Asuntos Académicos, en directa articulación con los Departamentos y las Coordinaciones de Egreso y de Escritura Académica, continúa con el desarrollo de acciones que contribuyen en la mejora de la trayectoria estudiantil. Entre ellas se encuentran la asistencia a distancia para estudiantes que iniciaron sus estudios universitarios bajo la modalidad virtual y el seguimiento de proyectos para estudiantes próximos a graduarse, tanto mediante el acompañamiento en las instancias administrativas como en el asesoramiento para la escritura y la revisión de tesis y de trabajos de graduación. Paralelamente, en febrero de este año se realizó una nueva edición de las Cursadas Complementarias, la tercera desde que se inició tal modalidad, en 2019. En esta ocasión, se contó con la participación de alrededor de mil trescientos estudiantes efectivos, repartidos entre más de cincuenta asignaturas, bajo las siguientes modalidades: recuperación intensiva de cursadas, preparación para rendir exámenes finales y cursos intensivos de aprobación de materias con examen final, bajo promoción indirecta o libre.

A partir del acompañamiento a estudiantes para la elaboración de tesis individuales y colectivas, y de la elaboración interdepartamental de estrategias para la permanencia y el egreso estudiantil, el PRAE pudo identificar, a su vez, las problemáticas específicas en torno a la instancia de producción de la tesis. Este caudal de experiencias condujo a la revisión de los reglamentos para los trabajos de graduación —previamente nombrados *tesis de grado* o *trabajo final*—.

El cambio de denominación fue acompañado por un conjunto de modificaciones en los reglamentos, que entraron en vigencia en el corriente año, con especial atención a las licenciaturas en Música Popular, a todas las orientaciones en Artes Plásticas, y a la orientación Teoría y Crítica en Artes Audiovisuales. En todos estos casos, el desarrollo del *trabajo de graduación* tiene lugar durante el período de cursada de la materia correspondiente a su realización, la cual, asimismo, se encarga de su evaluación. Sin perjuicio de ello, las y los estudiantes de todas las licenciaturas pueden realizar sus trabajos de manera colectiva e interdisciplinaria, a lo que se suma la posibilidad de efectuar trabajos de graduación en el ámbito de la Extensión, con el objetivo de fomentar el nexo entre los diferentes proyectos de Extensión Universitaria que se desarrollan en la Facultad y las experiencias de participación por parte de estudiantes que se hallen en las últimas instancias de su carrera.

En el marco de una coyuntura nacional y global de enormes contratiempos debido a la pandemia de COVID-19, queremos remarcar el alto nivel de compromiso y de esfuerzo que demostró –y sigue demostrando– todo el plantel docente, administrativo y directivo de la Facultad de Artes. Desde el IPEAL hacemos extensivo el reconocimiento a cada integrante, pues en la sumatoria y en el encuentro de cada acción individual es posible conjugar los medios para seguir con los avances en la investigación en artes, en la búsqueda de estrategias que garanticen la continuidad educativa de calidad y en la labor constante para mejorar las trayectorias de nuestros estudiantes.

VALERIA CONTE MAC DONELL

CONQUISTA DE LO INÚTIL (2011)

Es la instalación de una casa de hielo cuyas paredes fueron tejidas con tanza transparente por la artista Valeria Conte Mac Donell, quien durante la noche la regaba y esperaba el día para verla congelada, luego derretirse y desaparecer. Cinco mil metros de tanza tejida en vertical sobre hierros de construcción conformaban un espacio interior de 80 metros cuadrados. Fue emplazada en su terreno familiar ubicado en Villa Quilquihue, Neuquén, Argentina, durante el invierno de 2011.

«Tejo con hielo las paredes de mi casa.

La riego por las noches.

Cuando sale el sol, la veo derretirse y desaparecer.»



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

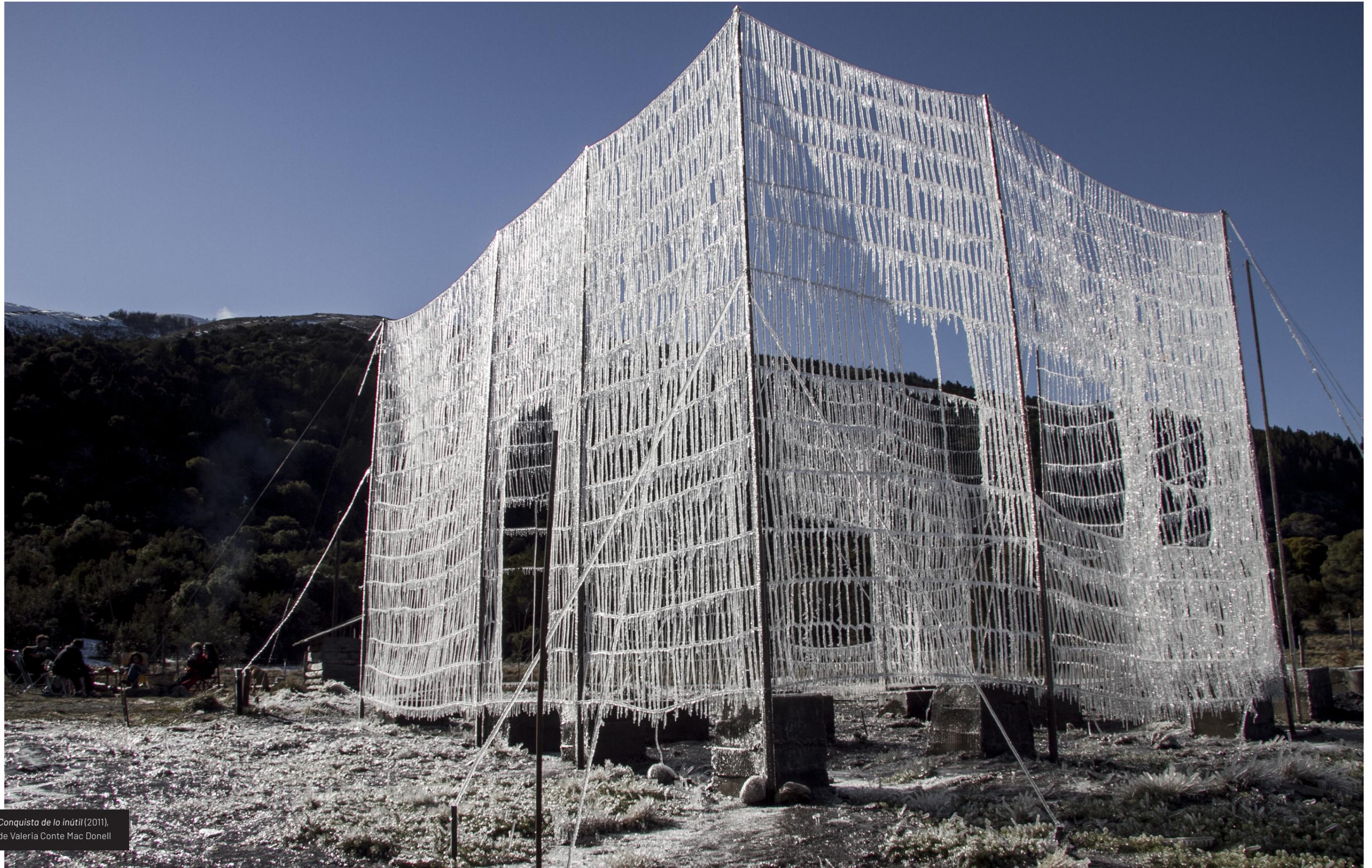
CV

Valeria Conte Mac Donell nació en Buenos Aires en 1977. Egresó en 2001 como Profesora Nacional de Bellas Artes. Desde el 2003 reside junto con su familia en San Martín de los Andes, un pueblo cordillerano lejos de las grandes ciudades, y desde entonces ha decidido dibujar una obra que acompañe la fuerte experiencia de vivir y de aprender a vivir en un lugar distante, desconocido y resistente. Actualmente, trabaja como profesora en el Centro de Iniciación Artística N.º 5 (CIART) en la Escuela Superior de Música San Martín de los Andes (Estéticas Contemporáneas) y coordinando talleres de arte en Puentes de Luz (un centro de día para personas con discapacidad).

Recibió becas de la Fundación Trabucco (Academia Nacional de Bellas Artes, 2011) y del Fondo Nacional de las Artes (FNA, 2012). Fue becada para residir en el Museum of Modern and Contemporary Art de Seúl, Corea del Sur. En 2019 su obra *Cómo abandonar un barco. Un gran final* recibió la Beca de Formación del Centro Federal de Cultura, la Beca Creación del FNA y fue declarada de interés provincial.

Participó en las siguientes exposiciones: *La Línea Piensa* (2009) con la muestra individual *Dibujar*, en el Centro Cultural Borges, curada por Eduardo Stupia y Felipe Noé (Buenos Aires, Argentina); en el Consulado de Argentina en Washington, invitada por Andrés Labaké y por Fernando Farina; *Trienal de Chile* (2009) (Valdivia, Chile), curada por Eva Grinstein; *Programa In Situ - Bariloche* (2012) (Bariloche, Argentina), dirigido por Andrés Duprat; *Cabinet* (2016), en la Galería Gachi Prieto, arteBA (Buenos Aires, Argentina). En agosto de 2018 fue invitada a presentar su obra en Taewha River Eco Art Festival (Ulsan, Corea del Sur).

Entre sus reconocimientos, se encuentran: Premio Rioplatense de Artes Visuales de la Fundación OSDE (2004), Mención del Premio Klemm (2011), Tercer Premio en Salón Nacional en Nuevos Soportes (2012) y Premio Fomento a las Artes de Radio Cultura - Radio Francia. En 2017, fue premiada junto con Paola Sferco por el Programa Plataforma Futuro del Ministerio de Cultura de la Nación. Ha sido seleccionada por el Fondo Argentino de Desarrollo Cultural para la edición de un libro sobre su obra.



Conquista de lo inútil (2011),
de Valeria Conte Mac Donell



Conquista de lo inútil (2011),
de Valeria Conte Mac Donell



Conquista de lo inútil (2011),
de Valeria Conte Mac Donell



Conquista de lo inútil (2011),
de Valeria Conte Mac Donell

MÓNICA MILLÁN

EL VÉRTIGO DE LO LENTO (2002-2012)

Es un proyecto de la artista Mónica Millan, concebido especialmente a partir de su experiencia de trabajo con un grupo de tejedores del pueblo de Yataiti, Paraguay, y asesorada por el ensayista crítico de arte Ticio Escobar. Se trató de un trabajo de recuperación, identificación y recreación de tejidos tradicionales, que le permitió generar un vínculo fecundo entre creación artística, artesanía popular y lenguaje plástico.

«Durante el año 2002 me encontré trabajando con las tejedoras de Ao Poi (tela fina en guaraní) en el pueblo de Yataity. Rodeado por la serranía del Ibyturuzu. Encerrado en sí mismo como el propio país, Paraguay, en el centro de América del sur.

Abril-llueve es de siesta, camino en el barro, se levanta un sopor. Galería de la casa de Florencia, bordadora, típica casa paraguaya, culata yobai. Viene y se sienta desparramando sobre su falda un gran mantel blanco, comienza a bordar, habla conmigo en castellano, con Ida en guaraní, se ríen ambas, mucho, cómplices, que no entiendo, mientras borda en una línea perfectamente recta. Miro con asombro el dedo gordo del pie está enredando el mantel.

El simple estar con ellas cada día y compartir su tiempo fue una alegría, el atravesar el pueblo acompañando ese hacer de la lentitud. Fue volver al pueblo donde había nacido.

Digna y Don Enrique, en su patio de tierra, que sigue a la galería donde tejen ambos en telar, tienen las plantas de algodón, saca un copito y lo abre delante de mis ojos, de una niña del pueblo, lo pone en el escardador, empieza a vibrar y el copo se abre en líneas de hilo transparente, se infla y luego en el huso y de allí en un segundo delante nuestro estaba el hilo, la nena y yo nos pusimos a reír, del asombro».



CV

Mónica Millán nació en San Ignacio, Misiones, en 1960. Vive y trabaja en Buenos Aires. Ha obtenido becas de la Fundación Antorchas, del Fondo Nacional de las Artes (FNA) y de la Fundación Rockefeller. En 2000 obtuvo la Beca Trama para participar de talleres de análisis y confrontación de obras. Realizó residencias en Canadá y en Italia.

Entre sus últimas exposiciones se pueden mencionar: *Plantío Rafael Barrett* (2020), en Paratodos, todes, tode, en el Centro Cultural Kirchner (Buenos Aires, Argentina); *Travesías Atlánticas* (2019), en la 4ta. Bial de Montevideo (Montevideo, Uruguay); *Una Historia de la imaginación en la Argentina, Visiones de la Pampa, el litoral y el Altiplano del siglo XIX a la actualidad* (2019), en el Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, Argentina); *A la conquista de la Luna* (2018), en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina); *Plantío Rafael Barret* (2017), en Bial Sur (Buenos Aires, Argentina); *Interferencias* (2016), en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina); *Plantío Rafael Barrett* (2015), en la Bial de Asunción (Asunción, Paraguay); *Tales of resistance and change* (2010), en Frankfurter Kunstverein (Frankfurt, Alemania); *Tales of resistance and change* (2009), en la 5ta. Bial de Arte Textil en el Palais de Glace (Buenos Aires, Argentina); *El Vértigo de lo Lento* (2004), en la Bial de Cuenca (Ecuador); *El Vértigo de lo Lento* (2002), en la Museo del Barro (Yataity, Paraguay); *Jardín de Resonancias* (2002), en el Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, Argentina).

Página web: <https://www.facebook.com/Monica-Millan-791914040992891>



Petrona también se refiere a veces al fundador, y lo mismo a empresa, hasta que todo puede ser un tipo de obra, o como quien dice: "Porque Jorden, a veces aparece que..."
Luego ignoramos de fundadores, Petrona nació aquí en Yataity con 9 de abril de 1940, y fue su abuela "Juana del Rosario Sánchez quien le enseñó lo que ahora muestra. Empezó a los cinco años, cuando le enseñó de pescar los semillas de algodón, que ella luego enseñó a Jefe".
El Jefe, dice Petrona, me enseñó a usar telas, como antes, "ahora más bien se usa en ahí, pero se se hace, ahí sale al momento de ahí".
Petrona cuenta de Yataity que me sale del pueblo ni para vender lo que trabajo, se se se enseña lo hermano que vive en Orsiedo.
¿Es lo que piensa usar lo vende, Petrona?
En cuando mamá ya pensar, dice y se nie.

Petrona (2012), de Mónica Millán



Yataity, 20 de diciembre de 2002
Mamá Cecilia (cuando tenía educación, mamá y creció entre fundadores, es hijo, sobrina y nieto de fundadores, y me en Yataity. Es por eso que yo trabajo al Bar Pío y estudio en la escuela taller del centro. Y aprende, a demás, lo que su abuela Petrona Jefe, le enseñó.
En un momento que es la tienda de farmacia, Cecilia vende, y también me la tela, los tres tienen tienda o un taller.
Yo hace montado (hoy una de mamá y medio), y también, de la mamá.

Cecilia (2012), de Mónica Millán



Encaje yu (2002-2003),
de Mónica Millán



Guardas (2002-2003),
de Mónica Millán



El vértigo de lo lento (2009),
de Mónica Millán

ELENA LOSON

UN MURO MÁS ALLÁ (2018)

Es una instalación realizada por la artista Elena Loson y concebida especialmente para ser exhibida en Galería Hache, Buenos Aires, Argentina. Consiste en dos piezas de gran formato, «Muro» y «Horizonte». La primera, «Muro», es una curva de 183 x 780 cm que conecta las dos salas de la galería. La segunda, «Horizonte», es una mesa de 260 x 400 x 15 cm en la que se evidencian procesos de trabajo a través de papeles y de objetos.

Un muro más allá pudo ser realizado gracias a la participación de Elena Loson en la residencia Urra Tigre, en mayo del 2018.

Un muro y un horizonte fronterizos[...]/ Un muro abrazado / Un muro de sombra de diamante (mujeres hicieron la mayoría de las pinturas rupestres) / Y las finas escamas metálicas, íntimamente hexagonales (trazar y borrar) / Y el cielo en el piso, literal, en el piso literal / Y las montañas también, las y la montaña / Y las herramientas opuestas (trazar y borrar) / Y las manos pintadas / Y el mundo que existe: marfil, carbón, núcleo y corteza [...]/ Y un pigmento absorbente, gris topo, tierra tostada y hollín (trazar y borrar) / Otro horizonte, no lineal, a vuelo de pájaro, y otro, y otro / Y estampidas de elefantes fósiles[...]/ Y las escrituras de acero / Y el blanco manto polvoriento / Y la roca de humo, expansiva como nubes marinas / / Muro y horizonte (Gómez Canale, 2018).¹



CV

Elena Loson nació en Rosario en 1980. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Es artista visual y directora de contenidos de Nube Lab (arte contemporáneo + educación).

Entre sus exposiciones individuales se destacan: *Gris Frondoso* (2019), en el Espacio Andrea Brunson (Santiago); *Un muro más allá* (2018), en Hache Galería (Buenos Aires); *Fondo-Fondo* (2016), en Hache Galería (Buenos Aires); *Eres Polvo* (2015), en la Fundación Esteban Lisa (Buenos Aires); *Figuritas de acción* (2012), en Central de Proyectos (Buenos Aires).

Participó en exposiciones colectivas: *Resemblance through contact. Grammar of imprint* (2020), en Tartu Art House (Tartu, Estonia); *Originales múltiples* (2019), en el Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, Argentina); *Tú, yo y las cosas de este lugar* (2019), en la Sala de Arte CCU (Santiago, Chile); *Su aspecto es criminal, su corazón divino* (2018), en Munar (Buenos Aires, Argentina); *Imágenes de la distopía* (2017), en Colección José Luis Lorenzo (Córdoba, Argentina); *Lo firme en el centro encuentra correspondencia* (2017), en Hache Galería (Buenos Aires, Argentina); *Páramo* (2014), en Guerrero Art Station (Buenos Aires, Argentina); *Huellas en el barro* (2014), en la Galería Pasaje 17 (Buenos Aires, Argentina); *Invitados a tomar el té* (2012), en la Sala Blanca Centro de Extensión UC (Santiago, Chile), y en las residencias internacionales URRRA (2018) (Buenos Aires, Argentina) y Versus/Caja Negra (2012) (Santiago, Chile).

Entre sus reconocimientos podemos destacar: el Premio Magna Cum Laude otorgado por la Universidad de Palermo (2007), la Beca de Excelencia Académica otorgada en dos oportunidades por el Magister de la Universidad Católica de Chile (2008-2009) y el premio Cruce de los Andes otorgado por la Embajada Argentina en Chile en reconocimiento al aporte en integración cultural entre ambos países (2011).

Página web: <https://www.elenaloson.com/>

Notas

1 Extracto del poema escrito por Max Gomez Canle a propósito de la exposición *Un muro más allá*, de Elena Loson en Galería Hache, en 2018.



Un muro más allá (2018),
de Elena Loson.
Fotografía de Ignacio lasparra



Un muro más allá (2018),
de Elena Loson.
Fotografía de Ignacio Iasparra



Un muro más allá (2018),
de Elena Loson.
Fotografía de Ignacio Iasparra



Un muro más allá (2018),
de Elena Loson.
Fotografía de Ignacio Iasparra