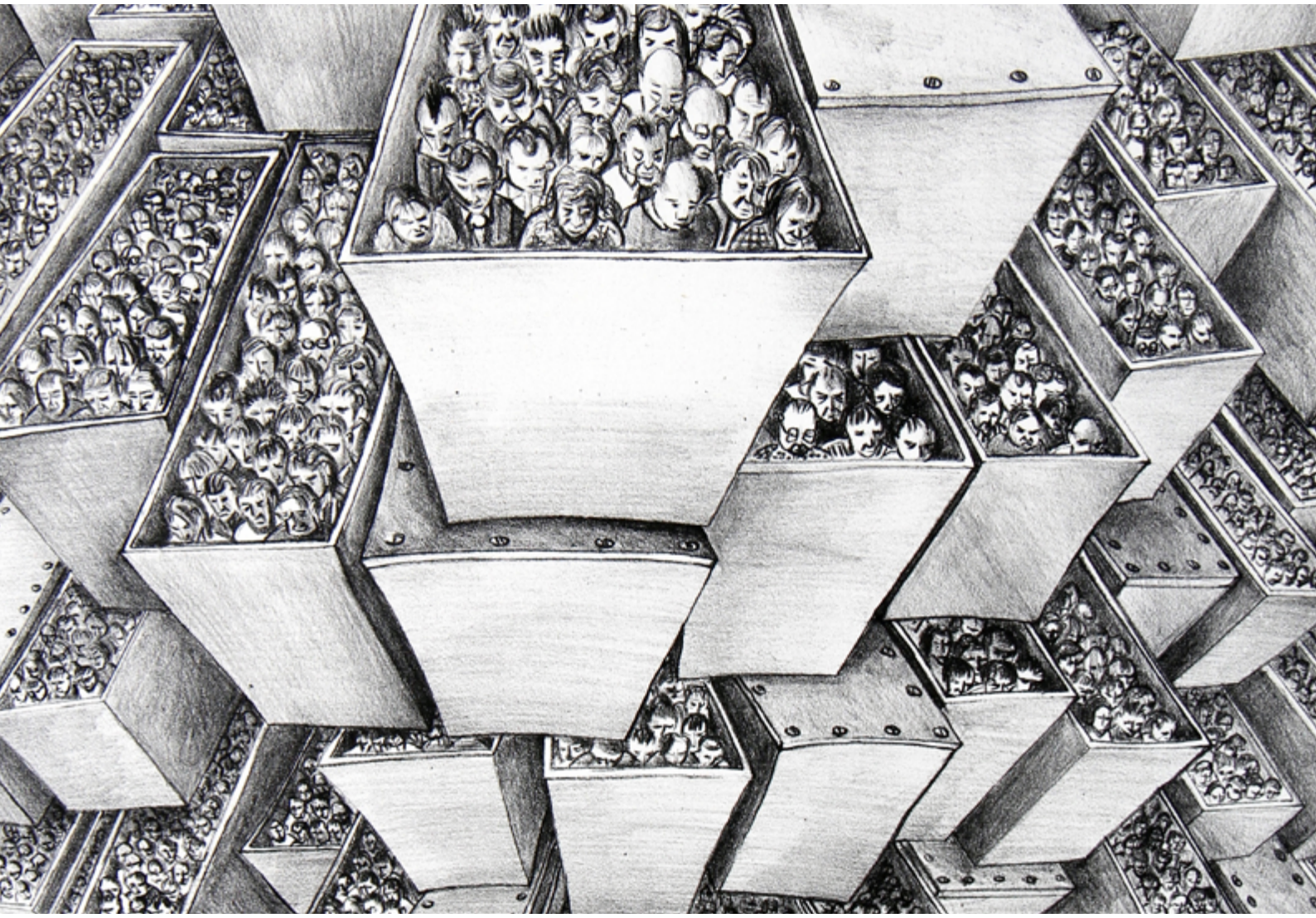
ISSN 0719-630X

Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

CIAUV | FACULTAD DE ARQUITECTURA | UV
n. 8 Valparaíso JUN. 2019 ISSN 0719-630X online



CIAUV
CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 8 Valparaíso JUN. 2019 ISSN 0719-630X online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |

LICENCIA [Creative Commons Atribución 4.0 Internacional]

Revista de Investigaciones Artísticas
Panambí
n. 8 | *Valparaíso, junio 2019.*
DOI:
ISSN: 0719-630X online

EDITA

Centro de Investigaciones Artísticas,
Facultad de Arquitectura, U. de Valparaíso.

Director Centro de Investigaciones Artísticas

Gustavo Celedón,
U. de Valparaíso (Chile)

Editor en jefe

Pablo Venegas Romero,
U. de Valparaíso (Chile)

· *Consejo Editorial*

Marie Bardet, U. París VIII / U. de Buenos Aires (Francia - Argentina)
Jorge Dubatti, U. de Buenos Aires / Escuela de Espectadores de Buenos Aires (Argentina)
Eduardo Gómez-Ballesteros, U. Complutense de Madrid / Proyecto Artichoke (España)
Christian León, U. Andina Simón Bolívar (Ecuador)
Ricardo Mandolini, U. de Lille III (Francia)
Marcia Martínez, U. de Valparaíso (Chile)
Luis Montes Rojas, U. de Chile (Chile)
Sergio Navarro, U. de Valparaíso (Chile)
Carmen Pardo, U. de Gerona (España)
Leandro Pisano, U. degli Studi di Nápoli "L'Orientale" / Festival Interferenze (Italia)
Valeria Radrigán, Translab (Chile)
Álvaro Rodríguez, Escuela Nacional de Antropología e Historia (México)

· *Ayudantes de edición*

Daffne Valdés Vargas
Héctor Oyarzún Galaz

· *Imagen portada n. 8*

David Contreras Gómez

· Dirección postal

Facultad de Arquitectura UV / Parque 570 / Valparaíso / CHILE

· Direcciones virtuales

http://revistas.uv.cl/index.php/Panambi
https://www.facebook.com/panambi.uv.cl
panambi-editor@uv.cl / panambi@uv.cl

· Patrocinio

Sistema de Bibliotecas, Universidad de Valparaíso (SIBUVAL)
Vicerrectoría de Investigación e Innovación, Universidad de Valparaíso
Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad

· *Diseño Gráfico*

Pablo Venegas Romero

Panambí, *Revista de Investigaciones Artísticas* es una publicación semestral del **Centro de Investigaciones Artísticas**, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso (CIA-UV), Chile. Está vinculada, principalmente, a las escuelas de Cine, Diseño, Teatro y Música de la misma institución.

Se funda en noviembre del año **2015**, al alero de la Facultad de Arquitectura y con el patrocinio del Convenio de Desempeño para las Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (CDHACS) entonces vigente.

El año **2016**, se integra al Centro de Investgaciones Artísticas de la Facultad de Arquitectura.

El año **2017** ingresa a la plataforma Open Journal System (OJS) de la Universidad de Valparaíso y es incluido en los índices **PACE**, **Latindex Catálogo** y **ERIH Plus**. En el **n. 5**, realiza una serie de modificaciones en sus políticas editoriales. Entre ellas se cuentan el aplazamiento de la publicación desde los meses de junio y noviembre a los meses de junio y diciembre y la sustitución de la sección Galería por un INCISO no numerado.

El año **2018** ingresa a **REDIB**, **DOAJ** y **DIALNET**. Sus procesos editoriales se comienzan a realizar íntegramente a través de la plataforma **OJS**.

El año **2019** se renueva su equipo editorial, incorporando las dimensiones del diseño como área de estudio directamente relacionada. Se rediseña su formato y resuleve imprimir algunos ejemplares como ejercicio propio del contexto editorial.

[SUMARIO]

pag.-

EDITORIAL

3 ...retrato de un momento
Pablo Venegas Romero

ARTÍCULOS

9 Racismo y daguerrotipos. Retratos de personas de origen africano y asiático para Louis Agassiz, 1850.
Cristina Masferrer León

23 Procedimientos poéticos y figuraciones autoficcionales en los biodramas de Vivi Tellas: estudio de casos.
Dr. Mauricio Tossi

35 El teatro judío en la polémica shund/kunst: el IFT y el teatro de arte.
Paula Ansaldo

45 Expresiones mínimas de lo viviente en la obra robótica de Paula Gaetano-Adi.
Nadia Martin

53 El cuerpo espasmático en "1973 La Tormenta" de Ricardo Fuentealba.
Jorge Sánchez Sánchez

65 El cine y su condición de artisticidad: un acercamiento a la teoría fílmica de Béla Balázs
Santiago Martín López Delacruz

75 Until we win la guerra. Transformaciones en la obra de Molina Campos a contraluz del panamericanismo.
Dra. Fabiana Serviddio

5 [**INCISO**]

7 Paisaje Urbano
David Contreras Gómez

[EDITORIAL]

Panambí n.8 Valparaíso JUN. 2019 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1895
ISSN 0719-630X

... retrato de un momento

Pablo Venegas Romero
Universidad de Valparaíso
pablo.venegas@uv.cl

Textos bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Me parece que para escribir siempre hay que tomar una postura, que invite al lector a leer con cierto matiz, desde una perspectiva singular, con soltura, o a través de un texto académico de precisión y gramática impecable; importa el modo, pero cada modo para su momento.

Fue en ese instante cuando las relaciones aparecieron, y resolví que para redactar esta editorial tomaría una foto.

Hacer una foto del momento de Panambí parecía –dicho en simple– apropiado, un acto sencillo y fugaz; pues comentar textos con carácter investigativo suena a denso, y en ese escenario, tomar la foto significaba no más que un registro. Sin embargo, así como sucede en la fotografía, terminó siendo un proceso no tan simple, menos fugaz; en su lenguaje, hemos debido hacer una panorámica para abordar y medir el trabajo al que nos enfrentamos como equipo en este proyecto que está por cumplir cinco años.

Es que para quienes siguen la publicación, puede ser un comentario de perogrullo, sin embargo me toca tomar el pulso, y no me puede ser indiferente primero el interés manifiesto que existe por generar conocimiento en el área, y luego por publicar particularmente en nuestra revista. En consecuencia, no podemos dejar pasar la oportunidad sin decir que nos llena de satisfacción ver que los resultados han sido fruto de una labor de mucha responsabilidad y sentido, y en esa perspectiva es relevante comentar que detrás de esta consolidación, está el trabajo de **Carolina Benavente** y **Sibila Sotomayor**, dos jóvenes investigadoras que supieron poner en pie un proyecto que aborda un área que en muchas ocasiones pareciese alejada y lejana de los estadios de la investigación científica, sin embargo vemos, a pesar de dichas distancias, que existen puntos de encuentro que nos permiten coincidir y situar{nos} con mucho énfasis en el ámbito de la construcción del conocimiento.

Con este número y por esta circunstancia, queremos partir valorando y reconociendo la labor que hiciesen Sibila como ayudante de Editorial, pero en particular agradecer a **Carolina**, quien deja el equipo y su rol de Editora en Jefe, para comenzar nuevos desafíos profesionales, que –como comentamos– sabemos realizará con la misma pasión y profesionalismo que dejó estampados en este proyecto.

En el mismo sentido, aprovechamos el momento para comentar que quienes nos hacemos parte de este trabajo integrándonos en el equipo editorial, velaremos por continuar dicha labor, y por cierto propender a mejorar la performance de Panambí con objetivos a corto y largo plazo, como la apertura temática de los manuscritos y luego la búsqueda por insertarnos en el circuito de los índices para la producción universitaria del campo de la investigación, siempre con la particularidad precisamente del área situada y de nuestra mirada. Se suman al equipo como ayudantes de Editorial, *Daffne Valdés Vargas*, Licenciada en Teatro con especialidad en Dramaturgia,

Diplomada en Literatura Infantil y Juvenil, quien ha desarrollado su trabajo en torno al teatro contemporáneo, la performance, la literatura y los proyectos interdisciplinarios; y *Héctor Oyarzún Galaz*, Cineasta, Licenciado en Cine, y Magíster en Estudios de Cine, quien se ha desarrollado principalmente en la crítica y teoría del cine y en el ámbito editorial.

En lo particular siento que este nº 8 representa –parafraseando a Cartier-Bresson– un *momento de candidez*, ya que recoge lo instantáneo de la escena actual de Panambí, una fracción del tiempo y un lugar en el contexto; de manera natural, sus manuscritos manifiestan una textualidad muy visual, lo que enriquece el discurso; en esta perspectiva, y para efectos de nuestra linea editorial, es considerable destacar que la producción artística se constituye en el insumo principal para el desarrollo de las ideas.

Los escritos nos trasladan a la época de los daguerrotipos de Joseph Zealy y Lorenzo Chase que en 1850 hicieran para Louis Agassiz, registros de personas afrodescendientes y chinas que **Cristina Masferrer** utiliza con el propósito de analizar el vínculo entre el racismo y estos; a continuación las palabras transitan entre el estudio de **Mauricio Tossi** sobre el impacto de las producciones escénicas e intelectuales de Vivi Tellas que ha generado diversos modelos de gestión y creación, constituyéndose como marcos de referencia en el teatro de Buenos Aires, y las reflexiones de **Paula Ansaldo** sobre la incidencia que tuviese el movimiento de Teatros de Arte Judíos en la conformación del Teatro IFT en Argentina. Podremos luego situarnos en las obras de Paula Gaetano-Adi, que ponen en tensión las definiciones de lo "humano", dando espacio para que **Nadia Martin** aborde el arte robótico en dos de sus trabajos, en torno a la expresión de experiencias mínimas del cuerpo viviente. En la dimensión corporal también se posiciona el trabajo de **Jorge Sánchez**, que trabaja la idea del "cuerpo espasmático" en la historieta "1973 La tormenta" de Ricardo Fuentealba, como contrapunto a las historietas modélicas sobre memoria en tiempos de violencia, en que los cuerpos permanecen inalterados, un concepto que precisamente construye el discurso con un alto grado de énfasis visual y sentido del gesto.

Por su parte **Santiago López**, se centra en el aporte a la teoría del cine de la figura del teórico húngaro Béla Balázs, un personaje clave para entender el devenir del cine desde el divertimento popular a la disciplina artística. Y casi de manera natural, la imagen aparece nuevamente como elemento de investigación para **Fabiana Serviddio** quien –dicho sucintamente– analiza las caricaturas de escenas gauchescas de Florencio Molina Campos en relación a las políticas internacionales entre Latinoamérica y Estados Unidos, atendiendo en particular sobre la asesoría que Molina prestara para los estudios Disney y el uso de estereotipos utilizados en la animación estadounidense.

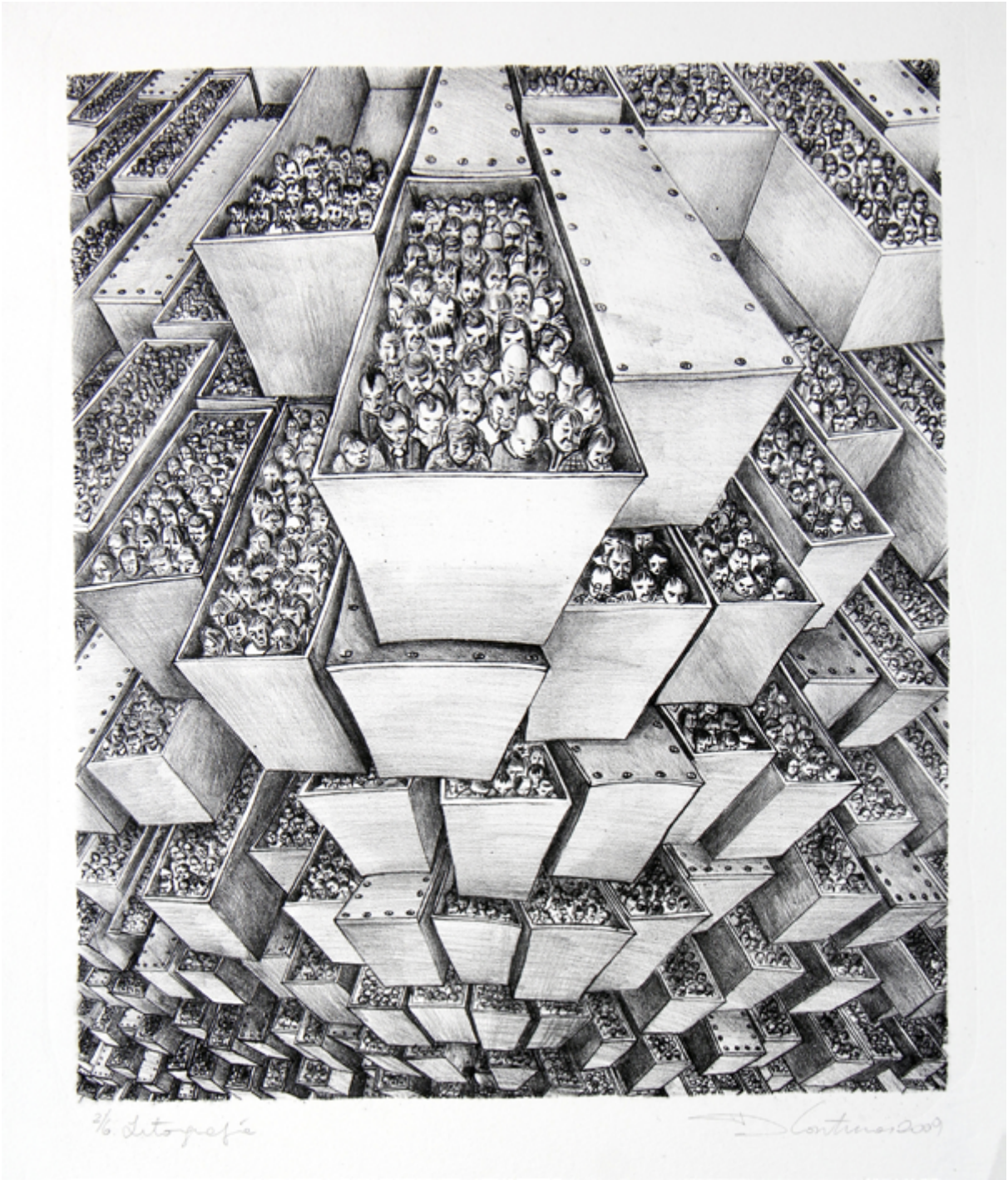
Vemos como Panambí mantiene la atención y la mirada en los métodos de pesquisa desarrollados en contextos de procesos creativos, tanto como en reflexiones sobre el arte y a partir del arte; en particular, los textos de esta edición se fueron concentrando en las dimensiones de la imagen de manera natural; y si acordamos que la imagen, como la define Sartre, es *más un acto que una cosa*, será más fácil comprender por qué logran transportarnos con sutileza a los tiempos y a las obras de los autores y momentos de la historia citados.

En lo personal agradezco la confianza depositada en mi persona, fundamentalmente a **Gustavo Celedón** y a los integrantes del **Centro de Investigaciones Artísticas UV**, que sin dudar me invitaron a ser parte de una iniciativa que hoy enfrenta un futuro promisorio y lleno de madurez; los invito a ser parte de este esfuerzo, a mantener vivo este proyecto editorial, a escuchar las palabras de cada edición y sentir las imágenes como si nos hablaran.

Pablo Venegas Romero
Editor en Jefe

Titulo: *Encasillamiento*

Sistematización de una sociedad clasificada y estereotipada, aglomerando la información de los individuos en distintos casilleros amontonados y descuidados.



Técnica **litografía**
Papel Guarro
Medidas 42 x 35 cm

[INCISO]

Panambí n.8 Valparaíso JUN. 2019 DOI
ISSN 0719-630X

Paisaje Urbano

David Contreras Gómez
Grabador - Artista
davideduardocontrerasgomez@gmail.com

Textos e imágenes bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

CIUDAD Y HABITANTES

Cerros de tierra, cerros de casas, cordones de caminos, miles de peldaños gastados, enmarañados de cables eléctricos que gobiernan los cielos y que parecieran que sujetan firmemente la ciudad por todos lados, como si el fuerte viento de invierno pudiese arrasar con todo, laberintos nauseabundos orinados mil veces, grietas y espacios abandonados que se convierten en closet urbanos, en donde se acumula todo tipo de objetos, que se convierten en los vestigios de una ciudad maltratada, ensuciada, emborrachada, vomitada y que siempre se está parchando provisoriamente; pero a pesar de los pesares es una ciudad con vida, en donde todo ser vivo logra adaptarse y habitar en donde pueda y como pueda, de esta forma el habitante va cobijando un sentido natural de pertenencia que lo acostumbran y lo amarran para no soltarlo nunca más, habitantes que acumulan todo y de todo y que protegen con su vida lo que tanto les ha costado tener; para ello construyen murallas e instalan firmes rejas, protecciones que terminan convirtiéndose en pequeñas cárceles que los resguardan de sus propios miedos, miedos que flotan en aire de la ciudad y que van tomando forma real e irreal, pero que Valparaíso contiene y lo hace interesante para los viajeros aventureros en busca de sensaciones nuevas, de olores rancios, de calles olvidadas, de noches oscuras y más oscuras que nunca, de rostros salados, contemplativos y propios de una ciudad puerto.

RECORRIDO

El recorrido a través de mis experiencias visuales y reflexivas que se han acumulado durante años de vida en la ciudad de Valparaíso, son los pilares fundamentales para construir cada una de las obras; de ellas se pueden desprender distintas miradas de la vida vertiginosa de sus habitantes, con todos sus conflictos: urbanos, marginación y la manipulación de la naturaleza, la cual de algún modo siempre encuentra los espacios entre el cemento para asomarse libremente.

LA OBRA

El gesto técnico surge de la necesidad de expresar la idea-imagen con un carácter y valor de significación que me permitan crear una composición dinámica e intensa, la estructura general de la composición se basa en la perspectiva aérea y direcciones diagonales levemente curvadas, en esta estructura inicial, se van integrando los elementos visuales figurativos, estableciendo un orden jerárquico de las partes de la composición para definir y potenciar los conceptos y significados de la obra.

[ARTÍCULOS]

Panambí n.8 Valparaíso JUN. 2019 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1457
ISSN 0719-630X

Racismo y daguerrotipos. Retratos de personas de origen africano y asiático para Louis Agassiz, 1850

Cristina Masferrer León
Instituto Nacional de Antropología e Historia
cristina_masferrer@inah.gob.mx

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2019-03-29
ACEPTADO: 2019-06-04

RESUMEN
El objetivo de este artículo es analizar el vínculo entre el racismo y los daguerrotipos de personas afrodescendientes y chinas que fueron obtenidos a petición de Louis Agassiz, quien nutrió esta doctrina con sus teorías sobre la diversidad humana. La investigación se guía por dos miradas contrastantes. La primera busca aproximarnos a la manera que Agassiz observaba las imágenes que Joseph Zealy y Lorenzo Chase hicieron para él en 1850, mientras que la segunda, responde a un posicionamiento como historiadores y antropólogos, para descubrir aspectos centrales sobre las personas de origen africano y asiático que aparecen en estos daguerrotipos.

PALABRAS CLAVES
Racismo, Daguerrotipos, Afrodescendientes, Chinos, Mujeres.

RESUMO
O objetivo deste artigo é analisar o vínculo entre o racismo e os daguerreotipes de pessoas afrodescendentes e de chinesas que foram obtidos sob pedido de Louis Agassiz, que nutriu essa doutrina com suas teorias sobre a diversidade humana. A pesquisa é guiada por dois olhares contrastantes. O primeiro, busca nos aproximar da maneira em que Agassiz observava as imagens que Joseph Zealy e Lorenzo Chase fizeram para ele em 1850, enquanto o segundo responde a um posicionamento como historiadores e antropólogos, para descobrir aspectos centrais sobre as pessoas de origem africana e asiática que aparecem nesses daguerreotipes.

PALAVRAS-CHAVE
Racismo, Daguerrotipos, Afrodescendientes, Chinos, Mujeres.

ABSTRACT
This paper analyzes the relation between racism and the daguerreotypes of African descendant and Chinese people which were taken for Louis Agassiz, who helped developing this doctrine with his theories on human diversity. The research focuses on two contrasting views. First, it approaches to the way Agassiz might have understood the images that Joseph Zealy and Lorenzo Chase made for him in 1850. The second one is a historical and anthropological perspective, to discover the main aspects of the African and Asian descendant people that appear in these daguerreotypes.

KEYWORDS
Racism, Daguerrotypes, African Descendants, Chinese, Women.

INTRODUCCIÓN

Este artículo analiza el vínculo entre el racismo y los daguerrotipos que fueron obtenidos para el reconocido científico Louis Agassiz en 1850. Busco plantear nuevas preguntas a fotografías que han sido estudiadas por otros investigadores e integrar al análisis daguerrotipos de personas "chinas" que han recibido menos atención (cfr. Wallis, 1995; Murray 2012-2013; Rogers, 2012; Machado 2012). Para lograrlo, se parte de dos preguntas que esperan dar cuenta de perspectivas contrastantes: 1) ¿Cuál era la mirada de Louis Agassiz sobre estas imágenes?; 2) Como historiadores y antropólogos, ¿qué podemos decir sobre las personas de origen africano y asiático que observamos en ellas?

Peter Burke (2005:158) advertía que la mirada, ya fuera occidental, científica, colonial, turística o masculina, "a menudo expresa una actitud mental de la que el espectador puede o no ser consciente, tanto si sobre el otro se proyecta miedos, como temores o deseos". Parto de la propuesta de este historiador para lograr una historia cultural y una antropología histórica de las imágenes que reconstruya "las normas o convenciones, conscientes o inconscientes, que rigen la percepción y la interpretación de las imágenes en el seno de una determinada cultura" (p. 229). Las imágenes están lejos de ser un cristal transparente hacia el pasado o un espejo de la realidad, no obstante, "el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos" (p. 235).

La primera mirada que busco escudriñar es la que pudo haber tenido Louis Agassiz acerca de estos daguerrotipos, sobre todo a partir del poligenismo, teoría que colaboraba a desarrollar en ese momento. Para lograrlo, se analizan las imágenes a la luz de sus propios escritos y de las obras que su esposa, Elizabeth Cary Agassiz, escribió y editó, destacando la influencia que otros científicos tuvieron en el desarrollo de sus investigaciones. Asimismo, se parte de estudios acerca de este personaje, reconocido por colaborar en el desarrollo del racismo pseudocientífico norteamericano en el siglo XIX, cuyas trágicas consecuencias se consideran un crimen contra la humanidad (Lurie, 1954; Gould, 2011).

La segunda mirada se centra en las personas que aparecen en los daguerrotipos, con especial atención a dos de las mujeres que fueron fotografiadas, orientando la reflexión a conocer aspectos sobre ellas en tanto sujetos sociales e históricos. Estos daguerrotipos muestran a mujeres y hombres de diferentes edades, que fueron actores sociales e históricos. Los antropólogos Mintz y Price (2012:122) afirman que un hecho incuestionable al estudiar las sociedades y culturas de origen africano en América es "la humanidad de los oprimidos y la inhumanidad de los sistemas que los oprimieron". Por tanto, reconocer que se trató de seres humanos con agencia –a pesar de la condición de esclavitud en que algunos de ellos vivieron–, obliga a plantearnos preguntas sobre su origen, familia y vida cotidiana. La segunda mirada es, pues, la de una etnohistoriadora y antropóloga preocupada por reconocer la agencia y el papel histórico de estas personas.

El texto inicia con una descripción de las fuentes históricas en las que se centra la investigación. Posteriormente, se analiza la mirada que Louis Agassiz pudo haber tenido sobre los daguerrotipos que Lorenzo Chase y Joseph Thomas Zealy realizaron para él en 1850, considerando las teorías que desarrollaba sobre el origen de las "razas" humanas. Finalmente, presento una reinterpretación de estas fuentes encaminada a conocer algunos aspectos básicos de las personas que se observan en las imágenes. El trabajo considera veintiún daguerrotipos, pero me centro en aquellos donde aparecen Lum-Akum y Drana, mujeres de origen asiático y africano, respectivamente.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1457
ISSN 0719-630X

LAS FUENTES HISTÓRICAS: VEINTIÚN DAGUERROTIPOS DE 1850

Los originales de los daguerrotipos que se analizan se resguardan en el Museo Peabody de Arqueología y Etnología de la Universidad de Harvard. La mayoría de ellos se encuentran disponibles para su consulta en línea y descarga en el sitio: pmem.unix.fas.harvard.edu:8080/peabody (cinco fueron examinados a partir de las reproducciones de Wallis, 1995:46-47).

Los daguerrotipos fueron obtenidos en 1850 por los fotógrafos Zealy y Chase, y se asume que fueron propiedad de Agassiz (ya sea porque explícitamente se indica que son parte de su colección o por la semejanza con las imágenes de sus colecciones; algunas incluso muestran a la misma persona, pero en diferente posición). En el archivo se encuentran quince daguerrotipos tomados por Zealy que muestran a cinco hombres y dos mujeres de origen africano que residían en Carolina del Sur (EUA). Por su parte, se resguardan once daguerrotipos de Lorenzo Chase, donde aparecen dos hombres "nativo-americanos", dos hombres "hindúes", dos hombres "chinos", dos mujeres adultas "chinas" y una "niña" "china"; de Massachusetts, Boston.

Se consultaron estos veintiséis daguerrotipos, pero me centro en aquellos que muestran a personas de origen africano y asiático o "chino", los cuales suman veintiuno. Dada la importancia de analizar series de imágenes (Burke, 2005:239), los daguerrotipos se consideran en su conjunto, aunque se analizan con especial énfasis los que muestran a Lum-Akum y Drana. Se han excluido los daguerrotipos de "hindúes" porque Agassiz consideraba que ellos eran parte de la "raza Caucásica", la cual ocupaba el lugar más alto en la jerarquía racial que proponía. Las siguientes tablas resumen información básica de estos daguerrotipos.

	Nombre	Origen	Información adicional
1	Aleet-Mong (aka "T'sow-Chaoong")	Chino	Hombre con trenza, sombrero y vestimenta china. De frente, hasta la cintura.
2	Aleet-Mong (aka "T'sow-Chaoong")	Chino	Hombre con trenza, sombrero y vestimenta china. Rostro de perfil, cuerpo en tres cuartos, hasta la cintura.
3	Soo-Chune (aka "Le-Kaw-Hing")	Chino	Hombre con trenza, sombrero y vestimenta china. De perfil, hasta la cintura.
4	Pwan Ye-Koo	Chino	Mujer de perfil, hasta la cintura, con peinado elaborado, aretes y vestimenta china.
5	Pwan Ye-Koo	Chino	"Niña" de frente, hasta la cintura, con vestimenta china.
6	Lum-Akum	Chino	Mujer de perfil, hasta la cintura.

Tabla 1. Daguerrotipos de personas de origen asiático ("chino"), Lorenzo Chase, 1850.[1]

	Nombre	Origen	Información adicional
1	Renty	Congo	Hombre de perfil, desnudo hasta la cintura. Un papel dice: "Renty, Congo, B.F. Taylor, Esq. Columbia, S.C."
2	Renty	Congo	Hombre de frente, desnudo hasta la cintura. Un papel dice: "Renty, Congo, on plantation of B.F. Taylor, Columbia, S.C."
3	Jem	-	Hombre de perfil, cuerpo entero, desnudo. De pie sobre una alfombra con patrones. Un papel dice "Jem".
4	Jem	-	Hombre de frente, cuerpo entero, desnudo. De pie sobre una alfombra con patrones. Un papel dice "Jem".
5	Jem	Gullah	Hombre, vista trasera, cuerpo entero, desnudo. De pie sobre una alfombra con patrones. Un papel dice ""Jem, Gullah", belonging to F.W.Green, Columbia, S.C.".
6	Jack	Guinea	Hombre, de perfil, desnudo hasta la cintura. Un papel dice "Jack (driver), Guinea. Plantation of B. F. Taylor, Esq. Columbia, S.C."
	Jack	Guinea	Hombre, de frente, desnudo hasta la cintura. Un papel dice "Jack (driver), Guinea. Plantation of B. F. Taylor, Esq. Columbia, S.C."
	Fassena	Mandingo	Hombre, de perfil, desnudo hasta la cintura. Se indica que dos líneas paralelas van de la mejilla a la sien. Un papel dice "Fassena (carpenter) Mandingo, plantation of Col. Wade Hampton, near Columbia, South Carolina"
	Fassena	Mandingo	Hombre, de frente, desnudo hasta la cintura. La ropa se abulta en la cintura. Un papel dice "Fassena (carpenter) Mandingo, plantation of Col. Wade Hampton, near Columbia, South Carolina"
	Drana	Nacida en EUA "Country born"	Mujer madura, desnuda hasta la cintura, de perfil. Ropa acumulada /abultada en la cintura. Un papel dice: "Drana. country born, daughter of Jack, Guinea. Plantation of B.F. Taylor Esq. Columbia S.C."
	Drana	Nacida en EUA "Country born"	Mujer madura, desnuda hasta la cintura, de frente. Ropa acumulada en la cintura. Un papel dice: "Drana. country born, daughter of Jack, Guinea. Plantation of B.F. Taylor Esq. Columbia S.C."
	Delia	Nacida en EUA "Country born"	Mujer joven, desnuda hasta la cintura, de perfil. Se indica que la ropa está abultada en la cintura como si se hubiera removido para la fotografía. Un papel dice: "Delia, country born of African parents, daughter of Renty, Congo".
	Delia	Nacida en EUA "Country born"	Mujer joven, desnuda hasta la cintura, de frente. Un papel dice: "Delia, country born of African parents, daughter of Renty, Congo".
	Alfred	Fula	Hombre desnudo, cuerpo entero, de perfil. Un papel dice: "Alfred, Foulah, belonging to I. Lomas, Columbia, S.C."
	Alfred	Fula	Hombre maduro, desnudo, cuerpo entero, vista trasera. Un papel dice: "Alfred, Foulah Columbia, S.C."

Tabla 2. Daguerrotipos de personas de origen africano ("negros"), Joseph Zealy, 1850.[2]

1 **Fuente**: Elaboración propia con información de: Museo Peabody de Arqueología y Etnología, Universidad de Harvard, pmem.unix.fas.harvard.edu:8080/peabody. Lugar: Suffolk, Massachusetts, Boston, EUA. Dimensiones: 2.75 x 2.25 pulgadas.

2 **Fuente**: Elaboración propia con información de: Museo Peabody de Arqueología y Etnología en la Universidad de Harvard, pmem.unix.fas.harvard.edu:8080/peabody. Lugar: Richland, Columbia, Carolina del Sur, EUA. Dimensiones: 4.68 x 3.81 pulgadas.

En cuanto a la materialidad del archivo, las fotografías se encontraban montadas en un estuche de metal con marcos dorados alrededor de los retratos que asemejan ventanas que determinan la mirada del espectador. Del lado opuesto, se observa una tela roja, posiblemente colocada para evitar que se dañen las imágenes al cerrar los estuches y para decorarlos. En el caso de los daguerrotipos de Chase, los marcos dorados llevan una inscripción que indica su nombre y alrededor de éste, un marco rojo. Estos permiten apreciar las fotografías a través de formas circulares, rectangulares u octagonales. En cambio, los estuches de las fotografías de Zealy tienen una inscripción sobre la tela roja y sus marcos dorados muestran las imágenes a partir de una forma irregular que asemeja ser un octágono compuesto por curvas.

Lorenzo Chase fue reconocido como artista dedicado a los daguerrotipos en la segunda mitad del siglo XIX; además, se cree que fue masón. Aunque por un tiempo vivió en San Francisco, residió mayormente en Boston (Peter y Kailbourn, 2000:174). La galería de Joseph Zealy fue descrita en un periódico local en 1891 –cuarenta años después de tomar los daguerrotipos para Agassiz–. En dicha nota el estudio se consideró de "buen gusto" y se explicó que el cuarto donde tomaba las fotografías se encontraba "bien amueblado", con un piano elegante para las damas visitantes; seguido de este estudio había otra habitación para el "arreglo personal" de sus visitas; todo se encontraba "magníficamente iluminado" con numerosas ventanas y un tragaluz construido para su "arte", asegurando "el más perfecto terminado" de sus imágenes (Wallis, 1995:60). Todos estos aspectos son condiciones de construcción visual controlada que determinan el trabajo de registro dentro del estudio.

LOUIS AGASSIZ. LA MIRADA RACISTA

Hacia mediados del siglo XIX, tanto en Estados Unidos como en Europa se discutía si los seres humanos eran parte de una misma especie (monogenismo) o si, por el contrario, las poblaciones humanas –que en ese entonces se consideraban incuestionablemente como razas–, tenían un origen múltiple (poligenismo). Louis Agassiz (1807-1873) nació en Suiza y se había especializado en el estudio de los peces, pero su destino terminaría en Estados Unidos, del lado de los poligenistas. Migró a Boston en 1846 y posteriormente fundó y dirigió el Museo de Zoología Comparada de la Universidad de Harvard (Gould, 2011:86-87). Fue un naturalista sumamente reconocido que consolidó la biología norteamericana aunque eventualmente se opuso tenazmente a las teorías de Darwin (Gould, 2011:87; Irmscher, 2013).

De acuerdo a Jay Gould, Agassiz originalmente apoyaba las teorías de un origen humano común. En una carta que este naturalista escribió a su madre en 1846, Louis Agassiz relató lo siguiente:

> Fue en Filadefia donde estuve por primera vez en contacto prolongado con los negros; todos los criados de mi hotel eran hombres de color. Apenas puedo expresarte la penosa [dolorosa] impresión que me produjeron, sobre todo porque lo que sentí es contario a nuestras ideas acerca de la confraternidad del tipo [género] humano y el origen único de nuestra especie. Pero lo único que cuenta es la verdad. Sin embargo, sentí piedad al contemplar a esta raza degradada y degenerada, y me llené de compasión al pensar en su destino, si es que son realmente hombres. Sin embargo, no puedo evitar la impresión [es imposible para mi reprimir el sentimiento] de que no tienen [no son de] la misma sangre que nosotros (Agassiz en Gould, 2011:90).

A pesar de la aparente honestidad de Agassiz, resulta difícil creer que ideas semejantes no rondaran su mente desde antes del fatídico encuentro que describe en la comunicación epistolar con su progenitora. Georges Cuvier (1769-1832) fue su "amado maestro" (Agassiz, 1885:168) ; el mismo que en 1816 disecó el cuerpo de la recién fallecida Sara "Saartjie" Baartman (1789-1815) y mutiló sus restos para guardar su cerebro y genitales en frascos (South African History Onilne, 2013). Cuando estaba viva, la exhibieron en circos y estudiaron su cuerpo; tras el análisis de sus restos mortales, Cuvier determinó que ella y los hottentotes o khoikhoi –grupo étnico del sur de África– representaban un punto intermedio entre los seres humanos y otros animales: "Nunca he visto una cabeza humana más parecida a la de un mono que la de esta mujer" (Cuvier citado en Gould, 2011:145).

Agassiz (1885:417) también era admirador de Samuel G. Morton y su colección de más de seiscientos cráneos humanos. Lo consideró "el pilar de la Academia de Filadelfia" y lo describió como un "hombre de ciencia en el mejor sentido; admirable por su conocimiento y su actividad" (Carta de Agassiz a Milne Edwards, 1847, en Agassiz, 1885: 438). Morton publicó libros y ensayos que tuvieron una significativa influencia en las propuestas del naturalista suizo, quien no dudaba en citar dichas obras para fundamentar sus propias interpretaciones. En 1839, Morton publicó su célebre obra Crania Americana, acompañada del texto: "Un ensayo sobre las variedades de las especies humanas" (Morton, 1839). En 1844, presentó su libro Crania Aegyptiaca, y el ensayo: "Una investigación sobre las características distintivas de la raza aborigen de América" (Morton, 1844a

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1457
ISSN 0719-630X

y 1844b). Además, tan solo un año antes de que Louis Agassiz publicara sus propias consideraciones sobre el origen de las razas humanas, se imprimió el escrito de Morton, titulado "Observaciones sobre el tamaño del cerebro de varias razas y familias del hombre" (Morton, 1849).

El ensayo "The diversity of origin of the human races", de la autoría de Agassiz, apareció en el periódico Christian Examiner en julio de 1850 –a escasos meses de que se obtuvieran los daguerrotipos que se analizan en este artículo–, aunque la publicación se basó en una conferencia que dictó en marzo del mismo año, ante la Asociación Americana para el Avance de la Ciencia (Wallis, 1995). En este texto, Agassiz (1850: 2) afirmaba la unidad de la humanidad pero se preguntaba sobre la diversidad del origen de las razas humanas, considerándola una pregunta sin nexo religioso, sino sólo vinculado a los intereses de la Historia Natural. Reconoció la relación de estas indagaciones con el apoyo a la esclavitud, pero se defendió diciendo que él únicamente se haría cargo de la pregunta sobre el origen del hombre, dejando que los políticos hicieran lo que pudiesen con los resultados. Así, procuró desvincularse explícitamente de cualquier lazo con asuntos políticos, en particular con la condición política de los "negroes" (Agassiz, 1885:4,30). Por supuesto, cabe preguntarnos si el uso de la palabra negroes, –en lugar de otros términos que él mismo empleó en otros momentos, como negros [black], etíopes o africanos–, revela cómo el contexto político estaba inmerso en el discurso que él pretendía que fuera científico. Años después, en 1863, Agassiz mantuvo comunicación con Samuel G. Howe, quien apoyaba la abolición de la esclavitud a pesar de mostrarse preocupado por lo que ocurriría con la "raza blanca" y la "raza negra" si ello se lograba (carta de Louis Agassiz a Howe, 1863, en Agassiz, 1885:591-617). Louis Agassiz le explicó que los mulatos eran "híbridos desafortunados" producto de una "amalgama antinatural"; creía que en los estados del sur continuaría la persistencia de la raza negra, aunque esperaba que gradualmente "desaparecieran" ["die out"] del norte; estaba convencido de que todos "merecían su libertad" y debían "ser iguales ante la ley" aunque advertía que "ningún hombre tiene derecho a lo que no es capaz de usar"; no pensaba "justo" ni "seguro" garantizar a los negros todos los "privilegios" que los blancos habían logrado mediante "largas luchas" (p. 607-609). Por tanto, propuso "tener cuidado de garantizar demasiado a la raza negra desde el principio", para no tener que privarles después de ciertos privilegios que pudieran usar en detrimento suyo y de los blancos (p. 608).

A pesar de afirmar que todos los seres humanos eran parte de una misma especie, en su artículo de 1850, Agassiz cuestionó el origen común de la humanidad empleando los datos que –como experto naturalista decimonónico– tenía disponibles sobre otras especies, como peces, medusas, abejas, aves, gatos, caballos, leones y lobos. También recurrió a la información que conocía sobre ciertas civilizaciones para afirmar que había "razas históricas" y "razas no-históricas" (en términos del Génesis bíblico), las cuales pensaba que se habían mantenido desconectadas unas de otras (Agassiz, 1850: 3,15). Afirmó que no había habido "nunca" una "sociedad regulada de hombres negros" (p. 35). A partir de argumentos relacionados con estos dos ámbitos del saber, Agassiz propuso que la distribución geográfica de los animales en general –y de los humanos en particular– mostraban evidencia de un plan llevado a cabo de manera independiente a la variación climática: un plan diseñado por un "inteligente Creador" (p. 14).

Este tipo de argumentos sin duda recibieron influencia de los escritos de Morton, quien poco antes había afirmado que su perspectiva no era incompatible con las Sagradas Escrituras; y que las evidencias históricas sobre monumentos egipcios comprobaban que las razas ya eran distintas desde 3500 años atrás, sugiriendo que las razas que él identificaba eran coetáneas con la dispersión primitiva de la especie humana (Morton, 1844b:36). Desde 1839 Morton había propuesto un mapa con la ubicación de las razas humanas y sin duda fue considerado por Agassiz para imaginar la distribución geográfica de éstas.

Morton (1839:5-7) consideraba la existencia de 22 familias humanas, que se podían agrupar en cinco "razas": Caucásica, Mongólica, Malaya, Americana y Etíope. Afirmaba que la Caucásica tenía la facilidad de las dotes intelectuales más superiores; quienes pertenecían a la Mongólica eran ingeniosos, imitativos y muy susceptibles de ser civilizados; los Malayos eran activos e ingeniosos, estaban habituados a la migración y a las actividades marítimas; los americanos tenían una aversión a la cultura, eran lentos para adquirir conocimientos, vengativos y amantes de la guerra; finalmente, aquellos de la raza Etíope –a quienes simplemente llamaba negros– eran considerados celosos, flexibles e indolentes, con una diversidad en cuanto a su carácter intelectual, pero Morton afirmaba que dentro de ella se encontraba el extremo más bajo en términos intelectuales, "con el grado más bajo de la humanidad" (p. 5-7).

Louis Agassiz (1850) señaló la existencia de cinco "tipos" humanos, que sin duda alguna nos recuerdan la propuesta de Morton: Caucásicos, Mongoles, Malayos, Indios americanos y Africanos. Para él, no tenía importancia si estos tipos eran llamados "razas", "variedades" o "especies" de la familia humana mientras quedara claro que presentaban una diversidad peculiar desde su origen primitivo. En su artículo concluyó que los únicos descendientes de Adán y Eva eran quienes pertenecían a la raza Caucásica y que el Génesis bíblico sólo hacía referencia a la "raza blanca". Fundamentó su propuesta pseudocientífica en la aparente coincidencia de la distribución geográfica de las razas humanas y de los animales, y en la falta de correlación entre las condiciones climáticas y la presencia de razas similares o diferentes. Agassiz consideraba que así como una variedad de peces había sido colocada en océanos diferentes, o peces muy diversos convivían en un mismo mar, las diferentes razas de hombres habían sido colocadas intencionalmente en las partes del mundo que les correspondían (Agassiz, 1850:29).

No es difícil suponer que el naturalista decimonónico creía observar integrantes de las razas "mongólica" y "africana" o "negra", a través de los daguerrotipos de Joseph Zealy y Lorenzo Chase. En los seis daguerrotipos de personas "chinas", Agassiz probablemente miraba a personas de color "amarillo pálido", con "mejillas prominentes" y ojos "muy oblicuos" con angostas fisuras –tal como describió a los chinos en el ensayo que se ha reseñado arriba– (Agassiz, 1850:17). Se trataba, para él, de personas con rostros menos regulares y bellos que los de los malayos. Consideraba que los chinos eran engañosos, astutos y cobardes, como el resto de los mongoles, pero les reconocía como una "nación" con registros históricos abundantes (p. 35, 3).

Los daguerrotipos de Lorenzo Chase muestran a personas chinas con indumentaria que parece compartir su origen, además de sombreros, aretes y peinados sofisticados, desde trenzas –en el caso de los hombres–, hasta diversas elevaciones de cabello con moños, prendedores y otros aditamentos que parecen incluir joyas y flores, en el caso de las mujeres. Resulta

consistente con la posición que ocupan en la jerarquía racial de Agassiz, el hecho de que se encuentren sentados sobre una silla elegante de madera, con cojines adornados. La mirada de los hombres y las mujeres chinas en los seis daguerrotipos expresan cierta seguridad; los ojos parecen mirar fijamente hacia el frente, ya sea hacia la cámara o hacia alguna pared, cuando aparecen de perfil.

En 1868 Agassiz indicó que las posiciones habituales para las fotografías de Historia Natural que permitieran comparar individuos o especímenes eran: "frente completo, perfil perfecto y por atrás" (Agassiz, 1868: 529). En 1850, Chase eligió mostrar a las personas chinas e hindúes en posición corporal de tres cuartos, mientras que los hombres nativo-americanos aparecen de frente. En cambio, los daguerrotipos de Zealy retratan a personas negras esclavizadas en frente, perfil y por atrás, es decir, precisamente en las posiciones que Agassiz señaló como habituales. Estas diferencias en la representación corporal pueden relacionarse con la posición que ocupaban respectivamente en la jerarquía racial.

Los daguerrotipos de personas esclavizadas que Joseph Zealy hizo para Agassiz, por intermediación de Robert Gibbes, guardan otras diferencias con aquellos de personas "chinas". Uno de los aspectos más contrastantes es la falta de ropa, pues en cinco de ellos las personas aparecen completamente desnudas y en los restantes diez, sólo parecen estar cubiertos de la cintura para abajo –parte del cuerpo que prácticamente no se muestra en los daguerrotipos–. La desnudez se relaciona con el interés antropométrico del periodo y es congruente con la posición en que el naturalista les clasificaba dentro de su escala racial. Esta forma de representación coincide con la tradición de medir los cuerpos de algunos seres humanos en particular y también puede considerarse parte de la práctica racista de fetichizar a ciertos seres humanos, reducirlos a un objeto, erotizarles, negarles parte de su condición humana (Hall, 2010: 437-439). Como denunció Fanon: "el negro no es más que pura biología. Los negros son unas bestias. Viven desnudos" (1968: 210). Estos daguerrotipos alimentan esta representación y al mismo tiempo son producto de ella.

Otra diferencia notable es la ausencia de sombreros, así como el corto tamaño del cabello, especialmente en el caso de las mujeres. Mientras las "chinas" ostentan peinados sofisticados, las "negras" apenas si tienen pelo alrededor de la cabeza, lo que conduce a preguntarnos si se trataba de la forma que acostumbraban o si su cabello fue cercenado a propósito del daguerrotipo. Y si fue recortado, ¿acaso fue para observar mejor la forma del cráneo?

El investigador Brian Wallis (1995:44-45) explicó que Robert Gibbes había presentado sus trabajos en Charleston, conocía a Morton y a Agassiz, y era "hijo de una prominente familia de Carolina del Sur, amigo cercano de muchos dueños eminentes de plantaciones". En un Censo de 1850 realizado en Richland, un hombre con el mismo nombre se registró como dueño de 18 esclavos (9 hombres y 9 mujeres); el mayor tenía 65 años y el menor, 2 (United States Census, 1850:29, disponible en: familysearch.org). En ese mismo año, Gibbes dio un recorrido a Agassiz por las plantaciones para que examinara a personas de origen Ebo, Fula, Gullah, Guinea, Coromante, Mandingo y Congo, y seleccionara a algunos para ser retratados por Zealy (Wallis, 1995:46).

Estos no eran los primeros daguerrotipos que se obtenían para analizar "tipos raciales" y reafirmar teorías pseudocientíficas sobre las razas. De acuerdo a Juan Naranjo (2006:12), en 1842 el naturalista Berthelot realizó fotografías con fines similares en las islas Canarias, mientras que Tiesson obtuvo daguerrotipos de "indios botocudos" de Brasil para que Étienne Serres los incluyera en sus investigaciones de antropología comparada. Agassiz se insertaría en esta tradición que vincula a la fotografía con la ciencia o, mejor dicho, con el conocimiento asociado al racismo y al colonialismo que impregnaban las ciencias del periodo. En 1868 el propio Agassiz (1868:529) afirmó que los "retratos" fotográficos eran parte del método de historia natural del cual partía para "comparar especímenes de diferentes especies". La creación de museos y la circulación de este tipo de fotografías también fueron de utilidad para las pesquisas de antropólogos del momento, impactando en el desarrollo de la Antropología (Naranjo, 2006).

Cuatro años antes de que Agassiz recibiera los daguerrotipos de personas esclavizadas, había tenido su primer encuentro con quienes –según él– conformaban una "raza degradada y degenerada" (Carta de Agassiz a su madre, 1846, en Gould, 2011:90). En la carta para su madre, describió la mirada que tenía hacia estas personas:

> …al ver sus negros rostros, con esos labios gruesos y la mueca de sus dentudas bocas, la lana de su cabeza, las piernas torcidas, las manos alargadas, sus grandes uñas arqueadas y, sobre todo, el color lívido de la palma de sus manos, no pude dejar de clavar mis ojos en su rostro para indicarles que se mantuvieran bien lejos. Y cuando esa horrible mano se dirigía hacia mi plato para servirme, deseé ser capaz de marcharme a comer un trozo de pan en cualquier otro sitio con tal de no cenar atendido por esos camareros (p. 90).

Con base en este escrito, es posible suponer que cuando el naturalista suizo sostuvo los daguerrotipos de estas personas prestó especial atención a sus labios y su cabello. En la mayoría de ellos, no pudo ver las manos y piernas, pues el cuerpo entero solo aparece en cinco de estos daguerrotipos, en los cuales se muestra a Jem –de frente, de perfil y en visión trasera– y a Alfred –de perfil y en visión trasera–. En cambio, en diez de los daguerrotipos, los cuerpos se muestran hasta la cintura.

Agassiz pudo examinar los senos de Delia y Drana, de frente y de perfil; algunos años después, su minuciosa observación sobre el cuerpo femenino le permitió comparar los pechos de las "indias" y las "negras", en su texto Permanence of characteristics in different species: "las mujeres indias tienen un pecho cónico, firme y con buen soporte… el pezón se proyecta sobre el brazo en una vista completa del torso. En las negras el pecho es más cilíndrico, más suelto, y más flácido, el pezón está volteado hacia adelante y hacia abajo, de modo que en una vista de frente se proyecta sobre el torso" (Agassiz, 1868: 532). La representación desnuda o semidesnuda que solicitó de estas mujeres, es una forma de reduccionismo que coincide con la interpretación que hace Stuart Hall (2010:437-439) al analizar los actos que se hicieron a Sarah Baartman, en vida y tras su muerte: "fue sometida a una forma de reduccionismo –una estrategia frecuentemente aplicada a la representación de los cuerpos de las mujeres, de cualquier raza, especialmente en la pornografía–". En el caso de Agassiz, es necesario recordar que también eligió representar a hombres despojados de vestimenta.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1457
ISSN 0719-630X

En 1850, Agassiz consideraba que en toda África las personas eran predominantemente negros a pesar de las diferencias que podía haber entre personas de "Senegal", "Mozambique", "Congo" o "Guinea". De hecho, reconoció haber dedicado especial atención a dicha materia, examinando cercanamente a muchos nativos africanos que pertenecían a diferentes "tribus" e incluso presumía tener la capacidad de distinguir la "nación" a la que pertenecían, sin que le informaran al respecto e incluso cuando querían engañarlo. Esta habilidad en Agassiz resulta sorprendente –especialmente porque "Guinea", "Senegal" y "Mozambique" son zonas o regiones de África y no grupos étnicos ("tribus" o "naciones")–. Este incidente conduce a preguntarnos sobre la precisión de las referencias escritas sobre los papeles que acompañan a varios de estos daguerrotipos donde se indica el origen de las personas de origen africano. Por ejemplo, Jack, de quien se dice que era chofer, fue registrado con la palabra "Guinea"; ¿se tratará del origen que él mismo reportó a Robert Gibbes o a Joseph Zealy? ¿O habrá sido Agassiz quien adivinó su procedencia?

Para Agassiz (1850:35), los negros eran sumisos, serviles e imitativos; se trataba de una raza con una "peculiar apatía, una peculiar indiferencia a las ventajas de la sociedad civilizada". En 1852 escribió una carta a la Sra. Holbrook, quien aparentemente no compartía sus conclusiones sobre la humanidad. Louis Agassiz le explicó que las razas de monos se clasificaban a partir de detalles como la forma de su nariz, sus mejillas y labios o la posición de los ojos; "La verdad es –dijo–, que las diferentes especies admitidas por algunos entre los simios son en realidad razas de monos, o, las razas entre los hombres no son más que lo que se llama especies entre los monos" (1885:501). En 1863 amplió los adjetivos hacia estas personas en la carta que mantuvo con Howe; informó que los negros eran indolentes, juguetones, sensuales, imitativos, subordinados, de buena naturaleza, versátiles, inestables en su propósito, devotos y cariñosos, envueltos en la barbarie (Agassiz, 1885:605-606).

Agassiz nutrió las bases del racismo pseudocientífico con argumentos que fueron reconocidos en su momento debido a la autoridad que tuvo en el siglo XIX. De acuerdo a Wieviorka (2009:13) el racismo caracteriza a "un conjunto humano mediante atributos naturales, asociados a su vez a características intelectuales y morales aplicables a cada individuo relacionado con este conjunto" y, a partir de ello, adopta "prácticas de inferiorización y exclusión". Por tanto, no sólo se trata de un fenómeno ideológico, político o doctrinario, sino que también implica un conjunto de prácticas y conductas entre personas y grupos humanos que terminan por tomar la forma de prejuicios, estereotipos, segregación, exclusión y discriminación (p. 51-52).

Este naturalista no se limitó a afirmar y explicar las supuestas diferencias entre las razas humanas, sino que insistió en que el conocimiento de dichas diferencias imposibilitaba un trato igualitario. Para él, "los atributos superiores que caracterizan al hombre en su desarrollo superior se presentan en las razas en proporciones muy diferentes" (Agassiz, 1850:35); por ello, no tenía la menor duda de que las "razas inferiores" o "razas de color", serían conducidas de manera más juiciosa si se guiaran por una conciencia absoluta sobre la verdadera diferencia entre "nosotros" y "ellos", así como por el deseo de fomentar las disposiciones más marcadas de cada raza, "en lugar de tratarlos en términos de igualdad" (p. 36). El naturalista suizo no sólo pretendía estudiar dichas particularidades, sino también hacer lo que estuviese en sus manos para desarrollar a las razas inferiores. Consideraba que era una falsa filantropía y una filosofía de simulación el asumir que las razas tenían las mismas habilidades, poderes y disposiciones naturales, y que en consecuencia debían tener la misma posición en la sociedad humana (p. 34).

El racismo ayudó a justificar crímenes graves contra la humanidad y muchas de sus consecuencias siguen vigentes. Considero que uno de los compromisos de los historiadores y antropólogos es dar cuenta de dichas prácticas y procesos. Tenemos el reto de colaborar a resignificar a aquellos seres humanos que fueron víctimas directas de la esclavitud y del racismo, pero que además construyeron las sociedades de las cuales fueron parte mediante sus aportes económicos, sociales, culturales y políticos. Por ello, el siguiente apartado presenta aspectos mínimos de las personas de origen africano y asiático que aparecen en los daguerrotipos, centrándome en dos mujeres.

LUM-AKUM Y DRANA. LA MIRADA ANTROPOLÓGICA DE LA FUENTE HISTÓRICA

En 1868 Louis Agassiz llamó "retratos" a las fotografías de personas indígenas y de origen africano que había obtenido en varias partes de Brasil y que utilizaría en sus investigaciones de Historia Natural. Allan Sekula (1986:6-7) aclara las diferencias entre los "retratos fotográficos" y los "retratos pictóricos"; mientras que estos últimos aseguraron una presentación del yo burgués, la fotografía tuvo un papel diferente derivado de las necesidades médicas y anatómicas; ayudó a establecer los límites con respecto al "Otro" y a definir una visión generalizada o una tipología de la desviación y la patología social.

Para Brian Wallis (1995:55-59) los daguerrotipos de personas esclavizadas de Agassiz son fotografías "tipos" más que "retratos", considerando su contexto de producción y sus principales usos en el periodo; afirmó que se trata de "una forma de colonialismo representacional". Coincido con su análisis sobre el tipo de objeto/imagen al que nos enfrentamos, no obstante, resulta fundamental re-interpretar estos daguerrotipos en tanto fuentes históricas para reconocer a los seres humanos que aparecen en ellos. Como explicó Peter Burke (2005:236): "quien desee utilizar las imágenes como testimonios deberá estar consciente en todo momento… que la mayoría de ellas no fueron producidas con esa finalidad".

Lum-Akum, una mujer que es descrita como "china", se presenta de perfil en un daguerrotipo de 1850. Otras personas del mismo origen fueron retratadas en ese año por Lorenzo Chase, como Aleet-Mong, Soo-Chune y Pwan Ye-Koo. En la descripción del Museo Peabody sólo se indica que se trata de la vista de perfil de una "mujer china" de nombre "Lum-Akum". En el caso de los hombres, Aleet-Mong y Soo-Chune aparecen otros nombres entre paréntesis: "T'sow-Chaoong" y "Le-Kaw-Hing", respectivamente.

Imagen 1. Lum-Akum. Daguerrotipo de Lorenzo Chase, 1850.[3]

En 1850, el hombre de espectáculo y el circo Phineas Taylor Barnum, consiguió mejorar el entretenimiento que comercializaba incluyendo música traída directamente de China, que se presentaría en el Museo Chino de Barnum. Las cuatro personas que aparecen en los daguerrotipos de Lorenzo Chase que Louis Agassiz coleccionó, son precisamente integrantes de este grupo musical: The Chinese Family, "La Familia China". Un anuncio que al parecer fue promocionado en periódicos del momento les anunciaba como parte de las funciones del afamado Barnum; y parecen haber sido éxito pues afirmó que en seis días había convocado a veinte mil personas (Kuo Wei Tchen, 2001:118).

La atracción principal del espectáculo era Pwan Ye-Koo, de 17 años, a causa de su "belleza", su "gracia" y sus pies atados que se decía que eran de apenas 2.5 pulgadas de largo (Kuo Wei Tchen, 2001:118). En cambio, Lum-Akum, de 23 años, era su "sirvienta". El maestro de música era Soo-Chune, cuyo nombre original era Le-Kaw-Hing, de 32 años. Participaban también sus dos hijos, Amoon y Mun Chune, de 7 y 3 años, respectivamente. Aleet-Mong, de 18 años, era un intérprete y su nombre

3 Fuente: Courtesy of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, PM35-5-10/53056. Véase tabla 1, núm. 6.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1457
ISSN 0719-630X

–T'sow-Chaoong– también había sido modificado para satisfacer los caprichos de P. T. Barnum (Moon, 2005:63).

Aunque Lum Akum no llegó a Estados Unidos de manera forzada ni fue esclavizada, su condición de "sirvienta" de Pwan Ye-Koo le colocaría en una situación de desventaja. Además, el hecho de que Barnum modificara los nombres de dos de los integrantes de The Chinese Family nos permite suponer que todos los integrantes de este grupo –y de los cuales solo Amoon, Mun Chune y Le-Kaw-Hing o Soo-Chune parecen haber tenido un vínculo familiar– estaban a expensas del hombre de espectáculo. La exhibición de personas en circos se relaciona con los zoológicos humanos, aprobados en el siglo XVIII por el conde de Buffon –otro naturalista–, aunque se desarrollaron en Europa en el último tercio del siglo XIX, manteniéndose por lo menos hasta mediados del siglo XX (Báez y Mason, 2006).

En cambio, Drana fue una mujer de origen africano nacida en Estados Unidos, esclavizada en una plantación de Carolina del Sur. En la descripción del Museo Peabody sobre los daguerrotipos donde aparece Drana, se indica que es una mujer negra madura, fotografiada de frente y de perfil, respectivamente, desnuda hasta la cintura y con la ropa acumulada a esa altura lo que lleva a pensar que fue despojada de parte de su vestimenta para obtener el daguerrotipo. No se observa ningún patrón en su ropa, sólo se reconoce el color blanco de la tela, probablemente algodón. En el caso de otra mujer afrodescendiente, Delia, se observan líneas oscuras que forman un patrón sobre el color claro de la tela. El cabello de Drana cubre su cabeza y aparece corto, a excepción de un pequeño mechón de un lado de su frente que sólo se distingue en la posición de perfil.

Un papel que acompaña la fotografía indica su nombre, que nació en el país y que pertenecía a la plantación de Benjamin F. Taylor (Richland, Columbia, Carolina de Sur). También se especifica que es hija de Jack, de Guinea (África Occidental), y gracias a la fotografía de él se sabe que era chofer. Se desconocen las actividades que desempeñaba Drana y éstas no pueden deducirse a partir del daguerrotipo. Tampoco se cuenta con información sobre otros parientes, ni se sabe si tuvo hijos.

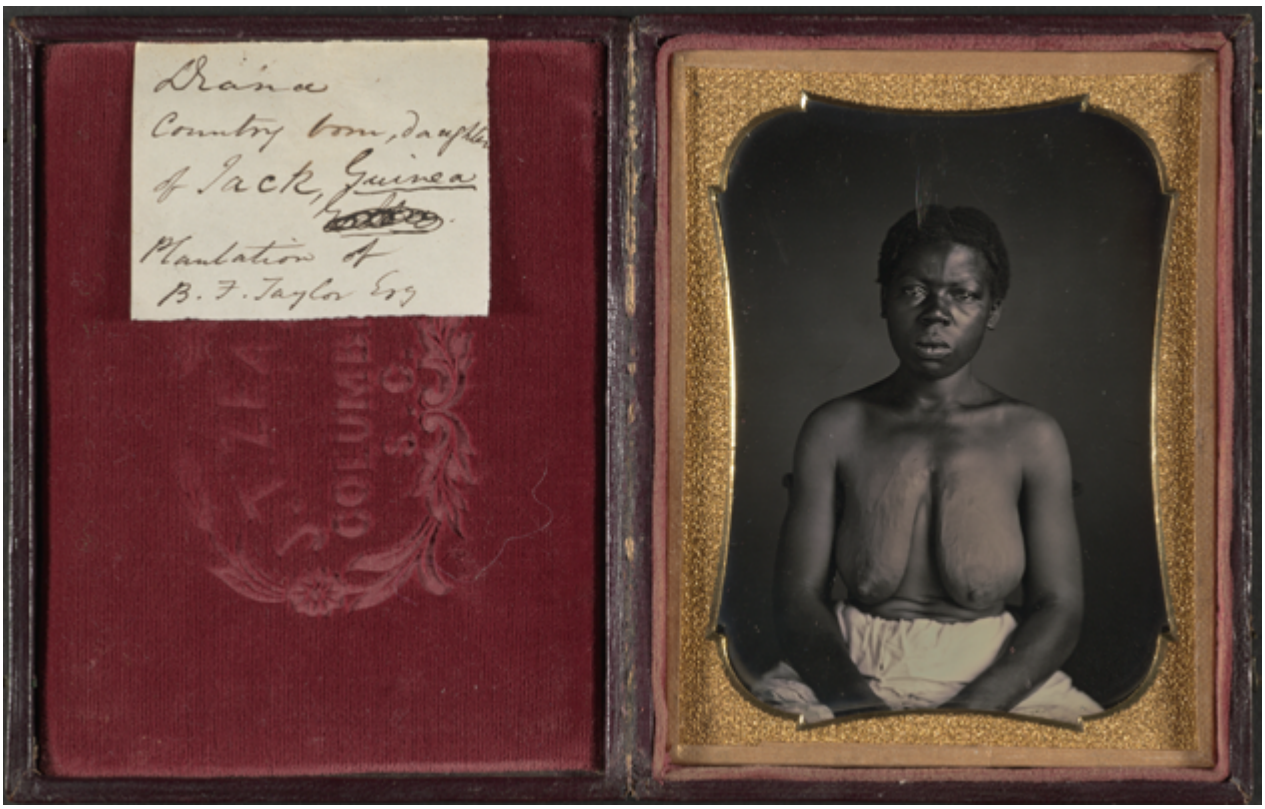


Imagen 2. Drana. Daguerrotipo de J. Zealy. [4]

Cuando se observa a Drana de frente, llama la atención las marcas en sus senos, las cuales podrían deberse a algún padecimiento de la piel, a algún castigo o pudieran ser estrías a causa de amamantar, debido a embarazos, cambios de peso o a cierta actividad laboral. Los músculos de sus hombros y sus brazos expresan fuerza física tras años de labor, aunque no se sabe si su trabajo en la plantación era agrícola o doméstico.

En la plantación donde ella vivía, del esclavista Taylor, había 179 personas esclavizadas, de acuerdo al Censo de Richland County, Carolina del Sur (United States Census, Slave Schedule, 1850, fs. 91-93). A partir de otros daguerrotipos de Zealy sabemos que en la misma plantación residían Jack (padre de Drana); Delia y su padre, Renty, de Congo. A partir del censo de 1850 se encontró que todos eran considerados negros, excepto tres mulatos, y que la mayoría eran varones (hombres: 108, 60.3%; mujeres: 71, 39.7%).

4 Fuente: Courtesy of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, PM35-5-10/53041.

Imagen 3. Drana. Daguerrotipo de J. Zealy.[6]

Las edades de las personas esclavizadas oscilaron entre los 7 meses y los 70 años; pero había una proporción alta de niños, ya que 39.1% de ellos tenían 14 años o menos. En cambio, se observa un descenso en la cantidad de personas mayores de 40, lo que pudiera revelar una alta mortandad a edades tempranas, aunque también es posible que hayan sido enviados a otros espacios o que hayan escapado. El pequeño aumento en la cantidad de personas entre 30 y 39 años pudiera relacionarse con la compra de hombres y mujeres de esta edad. Por su parte, la cantidad de niños menores de 10 años y la diferencia con respecto a aquellos de entre 10 y 19 años, pudiera deberse a la venta de niños.

Edad (años)	Cantidad	Porcentaje
0 a 9	51	28,5%
10 a 19	33	18,4%
20 a 29	23	12,8%
30 a 39	24	13,4%
40 a 49	18	10,1%
50 a 59	13	7,3%
60 a 69	16	8,9%
70 a 79	1	0,6%
Total	179	100,0%

Tabla 3. Edades de personas esclavizadas (Plantación donde trabajaba Drana)[5]

Gráfica 1.[7]

5 **Fuente**: Elaboración propia a partir de "United States Census (Slave Schedule)", Carolina del Sur, Columbia, Richland county, 1850, fojas 91-93.

6 **Fuente**: Courtesy of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, PM35-5-10/53042

7 **Fuente**: Elaboración propia a partir de "United States Census (Slave Schedule)", Carolina del Sur, Columbia, Richland county, 1850, fojas 91-93.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1457
ISSN 0719-630X

CONSIDERACIONES FINALES

A partir de dos miradas contrastantes –la mirada racista y la mirada etnohistórica/antropológica– se ha mostrado cómo el racismo norteamericano del siglo XIX se relacionó con el progreso de tecnologías como la fotografía y el desarrollo de las ciencias del periodo. Los daguerrotipos de personas de origen africano y asiático que coleccionó Louis Agassiz, uno de los naturalistas dedicados a examinar seres humanos y reducirlos a especímenes clasificables en diferentes razas, son muestra de ello. Como se señaló, el racismo no sólo es una doctrina, sino que también implica prácticas de inferiorización, exclusión y explotación, como son la esclavización y la exhibición de seres humanos en museos, circos o zoológicos. El espectáculo de mostrar a personas chinas como curiosidades de Oriente, contribuyó a la construcción de una mirada orientalista, es decir: "la percepción estereotipada de una cultura por otra, o de los individuos de una cultura por los individuos de otra" (Burke, 2005:165; cfr. Said, 2008).

En el siglo XIX los chinos eran considerados parte de la raza amarilla, "inferior" a la Caucásica; de acuerdo a Michael Keevak (2011), es precisamente en ese contexto cuando se relaciona la Trisomía 21 o Síndrome de Down con el origen mongólico. Al mismo tiempo, las personas de origen africano fueron constantemente comparadas con animales que se consideraban muy inferiores en inteligencia al ser humano; fueron representadas cerca de la barbarie, en el nivel más bajo de la escala racial. El desarrollo de este tipo de ideas y prácticas –en nombre de la ciencia y en defensa de los privilegios de los propios científicos– no hace más que confirmar la inhumanidad de los sistemas que oprimieron a seres humanos de todas las edades.

De acuerdo con Wallis (1995 ;40-41), en el siglo XIX hubo dos tipos de tradiciones que impregnaron el museo moderno norteamericano: los esquemas de organización de Agassiz y la teatralidad de P. T. Barnum. Así, no sorprende que Barnum se encargara de incluir a Lum-Akum y otros chinos en su circo, mientras Agassiz coleccionaba y examinaba sus retratos junto a aquellos de personas de origen africano, como Drana.

A partir de la comparación de daguerrotipos de personas de origen asiático y africano, este trabajo contribuye al reconocimiento de la relación entre un fenómeno tan perjudicial como el racismo y la producción de imágenes asociadas al desarrollo de las ciencias decimonónicas. Además, busca visibilizar la importancia de las mujeres y los hombres de origen africano y asiático que construyeron las sociedades de las cuales fueron parte, a pesar de enfrentar condiciones de inferiorización, esclavitud, explotación y exhibicionismo, prácticas características del racismo del periodo. Finalmente, espera coadyuvar a la recuperación de las experiencias de Drana y Lum-Akum para honrar su memoria.

REFERENCIAS

Agassiz, E. C. (ed.) (1885). *Louis Agassiz. His life and Correspondence*. Boston y Nueva York: The University of Cambridge.

Agassiz, L. (1850). *The diversity of origin of the human races. Christian Examiner (julio)*. Maryland: National Library of Medicine, 1-36.

Agassiz, L. (1868). *Permanence of Characteristics in different human species*. En: Agassiz, L.; Agassiz E., A Journey in Brazil. Boston: Ticknor and Fields, 529-532.

Báez, C. y P. Mason (2006). *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en le Jardin d'Acclimatation de Paris, siglo XIX*. Santiago: Pehuén.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Fanon, F. (1968). *Piel negra. Máscaras blancas*. La Habana: Instituto del Libro.

Geulen, C. (2010). *Breve historia del racismo*. Madrid: Alianza.

Gould, J. (2011). *La falsa medida del hombre*. Barcelona: Crítica.

Hall, S. (Restrepo, E.; Walsh, C.; Vich, V. eds.) (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Anfina Simón Bolívar, Envión Editores.

Irmscher, C. (2013). *Louis Agassiz, Creator of American Science*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

Keevak, M. (2011). *Becoming Yellow. A Short History of Racial Thinking*. Princeton: Princeton University.

Kuo Wei Tchen, J. (2001). *New York before Chinatown. Orientalism and the Shaping of American Culture 1776-1882*. Baltimore: John Hopkins University.

Lurie, E. (1954). *Louis Agassiz and the Races of Man*. Isis 45(3), The University of Chicago Press, 227-242.

Machado, M. (2012). *Ninteenth-Century Scientific Travel and Racial Photography: The Formation of Louis Agassiz's Brazilian Collection, Mirror of Race*, disponible en: http://mirrorofrace.org/machado

Mintz, S. y R. Price (2012). *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*. México: CIESAS.

Moon, K. (2005). *Yellowface. Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850-1920*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.

Morton, S. (1844). *An inquiry into the distinctive characteristics of the aboriginal race of America*. Filadefia: John Penington, Chestnut Street.

Morton, S. (1839). *Crania Americana; or A Comparative view of the skulls of various aboriginal nations of North and South America*. Filadelfia: Simpkin, Marshal y Co.

Morton, S. (1849). *Observations on the size of the brain in various races and families of man. Proceedings of the Academy of Natural Sciences (octubre)*. Maryland: National Library of Medicine.

Morton, S. (1844). *Crania Aegyptiaca; or Observations on Egyptian Ethnography, derived from Anatomy, history and the Monuments*. Filadelfia: John Penington.

Murray, Y. (2012-2013). *From Here I Saw What Happened and I Cried: Carrie Mae Weems' Challenge to the Harvard Archive*. Unbound: Harvard Journal of the Legal Left 1 8(1), 1-78.

Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.

Palmquist, P. y T. Kailbourn (2000), *Pioneer Photographers of the Far West. A Biographical Dictionary, 1840-1865*. California: Stanford University.

Rogers, M. (2012). *Louis Agassiz: Full Face and Profile, Mirror of Race*, disponible en: mirrorofrace.org/louis-agassiz-full-face-and-profile/#1.

Rogers, M. (2010). *Delia's Tears: Race, Science and Photography in Nineteenth-Century America*. Connecticut: Yale University Press.

Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: De Bolsillo.

Sekula, A. (1986). *The body and the archive*. October 39(invierno), 1986, 3-64.

South African History Online (2013) en: *www.sahistory.org.za/people/sara-saartjie-baartman*, actualizado en febrero de 2016.

Tagg, J. (1998). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. México:Gustavo Gili.

Wallis, B. (1995). *Black Bodies, White Science: Louis Agassiz's Salve Daguerrotypes*, American Art 9(2), 38-61.

Wieviorka, M. (2009). *El racismo: una introducción*. Barcelona: Gedisa.

FUENTES DOCUMENTALES Y FOTOGRÁFICAS

"United States Census (Slave Schedule)", Carolina del Sur, Columbia, Richland, 1850, disponible en: familysearch.org.

"United States Census (Slave Schedule)", Carolina del Sur, Columbia, Richland County, 1850, disponible en: familysearch.org.

Chase, Lorenzo, Suffolk, Massachusetts, Boston, 1850, en el Museo Peabody de Arqueología y Etnología, Universidad de Harvard, EUA, disponibles en: pmem.unix.fas.harvard.edu:8080/peabody. Daguerrotipos.

Zealy, Joseph Thomas, Richland, Columbia, Carolina del Sur, 1850, en el Museo Peabody de Arqueología y Etnología, Universidad de Harvard, EUA, disponibles en: pmem.unix.fas.harvard.edu:8080/peabody. Daguerrotipos.

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

A, Dr. Álvaro Rodriguez Luévano.

Titulo: *Sala de espera*

Imagen intenta evidenciar la precariedad del sistema de salud pública.

Técnica **calcografía**
Papel Guarro
Medidas 30 x 22 cm

Panambí n.8 Valparaíso JUN. 2019 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1417
ISSN 0719-630X

Procedimientos poéticos y figuraciones autoficcionales en los biodramas de Vivi Tellas: estudio de casos.

Dr. Mauricio Tossi
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Argentina de la Empresa
mauriciotossi@gmail.com

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2019-02-27
ACEPTADO: 2019-06-07

RESUMEN
El impacto de las producciones escénicas e intelectuales de Vivi Tellas ha generado diversos modelos de gestión y creación, los que funcionan como marcos de referencia en el teatro de Buenos Aires y en otros campos artísticos de la región. Ante la multiplicidad de lecturas que estas creaciones escénicas promueven, en este artículo analizaremos los procedimientos y las figuraciones autoficcionales de tres obras definidas por Tellas como "biodramáticas". Desde nuestra perspectiva, este análisis procedimental permitirá, por un lado, comprender sus configuraciones poéticas y subjetivas, por otro, generar fuentes para un estudio comparado con otras modalidades interregionales del teatro documental y autoficcional.

PALABRAS CLAVES
Biodrama; autoficción; dramaturgia argentina; procedimientos poéticos; subjetividad.

RESUMO
O impacto das produções cênicas e intelectuais de Vivi Tellas gerou diversos modelos de gestão e criação que funcionam como marcos de referência no teatro de Buenos Aires e em outros campos artísticos da região. Diante da multiplicidade de leituras que essas criações promovem, neste artigo analisaremos os procedimentos e as figuras de auto-ficção de três posta em cena definidas por Tellas como "biodramáticas". Da nossa perspectiva, essa análise procedimental permitirá, por um lado, compreender suas configurações poéticas e subjetivas, e por outro, gerar fontes para um estudo em comparação com outras modalidades inter-regionais de teatro documental e de auto-ficção.

PALAVRAS-CHAVE
Biodrama; autoficção; dramaturgia argentina; procedimentos poéticos; subjetividade.

ABSTRACT
The impact of the scenic and intellectual productions of Vivi Tellas has generated diverse models of management and creation, which work as frames of reference in the theater of Buenos Aires and in other artistic fields of the region. From the multiplicity of readings that these scenic creations promote, in this article we will analyze the procedures and the auto fictional figurations of three plays defined by Tellas as "bio-dramatic". In our perspective, this procedural analysis will allow, on one hand, to understand its poetic and subjective configurations, and on the other one, to generate sources for a study compared with other interregional modalities of documentary and auto fictional theater.

KEYWORDS
Biodrama; autofiction; Argentine dramaturgy; poetic procedures; subjectivity.

1. INTRODUCCIÓN Y FORMULACIÓN DE PROBLEMA

Vivi Tellas nace en Buenos Aires en el año 1955. Es directora teatral y dramaturga, con formación en artes visuales. Desde mediados de la década de 1990 y hasta nuestros días ha desarrollado un programa escénico con alto impacto en los niveles de productividad del campo intelectual local, el que –por sus proyecciones estéticas y desafíos procedimentales vinculados con lo documental y lo autoficcional– puede sintetizarse y estructurarse en la noción de "biodrama".

En efecto, biodrama es –a la fecha– un condensador nominal de diversas prácticas teatrales, fundamentaciones y premisas artísticas desplegadas por Tellas, así como por otros agentes de la escena internacional que han hecho suyo este encuadre creativo. Por esto, para comprender su configuración poética, tomaremos como referencia la destacada labor editorial y conceptual realizada Pamela Brownell y Paola Hernández sobre la dramaturgia de la cita artista, esto es, un inédito y singular trabajo de investigación que –tal como se evidencia en este ensayo– habilita y promueve numerosas líneas de análisis sobre los biodramas. Uno de los aportes relevantes en la investigación y compilación de Brownell y Hernández (2017: 7-22) es una específica y acotada periodización del teatro de Tellas. A partir de estos aportes, elaboramos una organización temporal parcial, provisoria y heurística, construida solo a los fines proyectar en una línea histórica la indagación del eje autoficcional, es decir, sin la pretensión de establecer una periodización definitiva o totalizadora de la compleja y diversa producción escénica de Vivi Tellas. Para lograr esta meta, distinguimos tres nodos artístico-temporales [1]. A saber:

1.1. PERÍODO 1994-2000:

Durante este ciclo, la artista que estudiamos coordina el Centro de Experimentación Teatral del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires y, en este marco, organiza el llamado "Proyecto Museos", en el que invita a un conjunto de destacados directores escénicos porteños a indagar en los "museos como texto" (8). De este modo, quince instituciones de la Ciudad de Buenos Aires, entre otros, el museo de Ciencias Naturales, de Historia, de la Policía, de Telecomunicaciones, de la Morgue Judicial, de Farmobotánica, del Ferroviario o del Ojo y del Dinero, operaron como "fundamentos de valor" (Dubatti, 2002: 65-66) de los montajes teatrales desarrollados por Rafael Spregelburd, Federico León, Helena Tritek, Rubén Szchumacher, Cristian Drut, Alejandro Tantanian y otros directores y directoras que, bajo el ideario y curaduría de Tellas, reanimaron y revitalizaron las matrices estéticas del docudrama, esto último a través de la actualización de esquemas de interpretación, análisis y articulación entre lo real y lo ficcional.

1.2. PERÍODO 2000-2009:

Paralelamente a su labor de gestora y promotora teatral, en el año 2000 Tellas estrena como directora y dramaturga la obra El precio de un brazo derecho. Una investigación sobre el mundo del trabajo, un montaje que posee aires de familia con lo documental y lo autobiográfico. Sin embargo, como señala la propia creadora, esta propuesta confronta con los propios límites poético-tradicionales de dicha forma artística. Al respecto, dice:

> Una actitud experimental es enfrentar una disciplina con algo que la disciplina no puede resolver. ¿Qué hace el teatro con un documental? ¿Qué resultado voy a tener si intento hacer algo con una disciplina que se resiste al documental? Hay un principio que es importante: la resistencia. Del texto, del actor, del espacio. Cómo uno va tallando sobre la resistencia de los materiales (Tellas, 2000: s/p).

En el año 2001, ahora a cargo de la dirección del Teatro Sarmiento, dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, retoma sus funciones de curadora teatral para dar inicio a un nuevo esquema de trabajo, precisamente, el autodenominado "Proyecto Biodrama. Sobre la vida de las personas". En este ciclo se estrenaron las siguientes obras: Barrocos retratos de una papa (2002) de Analía Couceyro; Temperley, sobre la vida de T.C. (2002) de Luciano Suardi; Los ocho de julio. Experiencia sobre el

1 Para avanzar en este sentido, nos remitimos a los análisis de Beatriz Trastoy (2006), quien también apela a la interrelación de distintas fases productivas de Tellas, con el fin de proponer una lectura dialógica y articulada de estos procesos creativos.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1417
ISSN 0719-630X

registro del paso del tiempo (2002) de Beatriz Catani y Mariano Pensotti; Una forma que se despliega (2003) de Daniel Veronese; Sentate, un zoostituto de Stefan Kaegi (2003) por Stefan Kaegi, Arial Dávila y Gerardo Naumann; El aire alrededor (2003) de Mariana Obersztern; Nunca estuviste tan adorable de Javier Daulte (2004); El niño en cuestión (2005) de Ciro Zorzoli; Squash, escenas de la vida de un actor (2005) de Eduardo Cozarinsky; Salir lastimado (2006) de Gustavo Tarrio; Budín inglés (2006) de Marina Chaud; Fetiche (2007) de José María Muscari; Deus ex Machina (2008) de Santiago Gobernori y, finalmente, Mi vida después (2009) de Lola Arias.

En los programas de mano y/o textos de difusión de estos espectáculos se publicó una breve exposición conceptual escrita por Tellas, la que ha operado –precisamente– como horizonte estético de este proyecto, releído y reinterpretado de múltiples maneras por cada uno de los directores participantes. Dice:

> Biodrama se inscribe en torno a lo que se podría llamar "retorno de lo real" en el campo de la representación. Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve –en parte como oposición, en parte como reverso– es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella. La tendencia, que es mundial, comprende desde fenómenos de cultura de masas, como los reality shows, hasta las experiencias más avanzadas del arte contemporáneo, pasando por la resurrección de géneros hasta ahora "menores", como el documental, el testimonio o la autobiografía. El retorno de la experiencia –lo que en Biodrama se llama "vida"– es también el retorno de Lo Personal. Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediatamente cultural, social, incluso político ("Comienza el biodrama", Gacetilla de prensa, 09/04/2002. Citado en Brownell y Hernández, 2017: 13-14).

Este nodo artístico-temporal tiene, en la trayectoria escénica de Tellas, otro cariz complementario, pues al mismo tiempo que se desarrolla el llamado "Proyecto Biodrama" ejecutado –como ya se indicó– por diferentes creadores, ella –en su estudio personal y asumiendo las funciones de directora y dramaturga– experimenta sobre idénticas coordenadas poéticas en lo que llamó "Proyecto Archivos", realizado entre los años 2003 y 2008. Esta subfase o instancia paralela a su trabajo de curadora en el Teatro Sarmiento, desemboca en las creaciones de seis espectáculos: Mi mamá y mi tía (2003), Cozarinsky y su médico (2004), Tres filósofos con bigotes (2005), Escuela de conducción (2006), Disc Jockey (2008) y Mujeres guía (2008)[2].

Tal como señalan Brownell y Hernández (2017: 12), a partir del año 2008, los proyectos Biodrama y Archivos se fusionan o, por lo menos, carecen de límites entre sí. Por lo tanto, en esta instancia las producciones de Tellas encuentran en la denominación "biodrama" un locus de enunciación poético, vale decir, un constructo morfotemático que –como ya se indicó– opera como síntesis o condensador nominal de la mayoría de sus propuestas escénicas.

1.3. PERÍODO 2009 Y CONTINÚA:

Un tercer nodo artístico-temporal inicia en 2009, el cual no posee –a la fecha– una instancia de cierre o clausura por la continuidad y la permanente reactivación de trabajos artísticos asociados a lo biodramático. En este nuevo ciclo, las investigadoras Brownell y Hernández observan una fase de confluencia, apertura y reconceptualización (2017: 19), signada por los diversos talleres, seminarios y workshops nacionales e internacionales dictados por Tellas. En esta etapa se realizan algunos reestrenos de sus espectáculos anteriores y, principalmente, proyecta sus creaciones teatrales en otros campos escénicos dominantes, como lo son las ciudades de Nueva York, Londres, San Pablo o Bogotá. Así, hallamos los estrenos de Rabbi Rabino (2010), La bruja y su hija (2011), Maruja enamorada (2013), Las personas (2014) o, recientemente, Los amigos. Un biodrama afro (2018).

A partir de esta periodización, así como de los lineamientos estéticos llevados a cabo por Tellas en sus diversas fases creativas, nos preguntamos: en la concepción de sujeto que estos discursos y prácticas teatrales promueven, ¿cómo se elaboran y estructuran las representaciones yoicas (contradictorias y fantasmáticas) de los "personajes" en las situaciones de representación organizadas? ¿Qué vínculo estético-procedimental se establece entre los sujetos y los objeto/documentos actuantes en escena? En las formas biodramáticas la experiencia identitaria de "lo íntimo" es uno de sus fundamentos de valor poético, entonces, ¿cómo se aborda esta noción de intimidad en un pacto escénico inevitablemente comunitario e intersubjetivo?

Para intentar responder a los perfiles de este complejo objeto-problema, nos centraremos en un estudio comparado de tres espectáculos dirigidos por Vivi Tellas: Mi mamá y mi tía (2003)[3], Cozarinsky y su médico (2005)[4] y Mujeres guía (2008)[5], correspondientes al segundo nodo artístico-temporal descrito, en el que la artista en estudio formaliza y conceptualiza una serie de procedimientos y postulados estéticos que, luego, funcionan como constantes poéticas en sus producciones posteriores.

El análisis de los procedimientos poéticos y posicionamientos subjetivos asumidos por las dramaturgias de Tellas, así como los objetivos citados requieren delimitar un concepto de "autoficción" estratégico para los estudios teatrales. Entonces, por la complejidad de esta noción –evidenciada en su aplicación interdisciplinar: literatura, cine, artes visuales y estudios comunicacionales– tomaremos como anclaje gnoseológico los aportes de Ana Casas (2012 y 2017). En estas ediciones y compi-

2 Estos seis textos teatrales constituyen el corpus dramatúrgico compilado y editado por Brownell y Hernández (2017).

3 Esta obra está protagonizada por Graciela y Luisa Ninio, madre y tía de Vivi Tellas, quienes desde sus propias experiencias biográficas relatan y actúan diversas situaciones de sus vidas, vinculadas con la tradición familiar sefaradí, la muerte del padre de Vivi Tellas y el rearmado matrimonial de su madre en EEUU, los emprendimientos laborales de su tía o distintas fases amorosas y dolorosas común compartidas. Así, tal como señala Tellas (Pauls, 2017), la teatralidad este espectáculo se funda en la capacidad de reiteración o repetición de las anécdotas familiares, un rasgo constante en la teatralidad de lo íntimo

4 En este montaje, Tellas expone en términos escénicos la relación afectiva entre el escritor y director de cine Edgardo Cozarinsky y Alejo Florín, su médico y amigo personal desde hace cuarenta años. La afección por el cine y las letras que los une, ya sea desde la perspectiva del hacedor o del experto lector-espectador; la enfermedad de Edgardo (cáncer de próstata) y el acompañamiento profesional y amistoso de Alejo o, incluso, los singulares vínculos sociales de ambos, los que en escena tejen ricas y densas narraciones sobre la intelectualidad argentina de las últimas cuatro décadas (M. Mujica Láinez, J. L. Borges, V. Ocampo, A. Bioy Casares, R. Villanueva, E. Schoó, E. Pezzoni, entre muchos otros) son algunos de los núcleos de teatralidad expuestos en este relato dramatúrgico

5 En un texto de divulgación de este espectáculo, se autodefinen los lineamientos del mismo, dice: "Tres mujeres guía comparten en voz alta los secretos de un trabajo especial: hacer de una ciudad un relato, una ficción, un espectáculo para extraños. Para ser una buena guía, ¿hay que ser una buena actriz? Mientras confiesan sus altibajos en el mundo guía, María Irma (especialista en city tours), Silvana (guía del Jardín Botánico) y Micaela (guía del Museo Etnográfico) se asoman a la intimidad de sus vidas. ¿Cómo se conquista a un playboy? ¿Una casa de familia puede ser un museo peronista? ¿Qué relación hay entre la tragedia de Medea, el flechazo de Evita y Perón y el árbol más glamoroso del Jardín Botánico?" (Tellas, 2017: 259).

laciones, la citada autora y su equipo de investigación explican –desde una perspectiva multifocal e intermedial– los avances y las transformaciones epistémicas que el término autoficción obtuvo desde 1977, cuando Serge Doubrovsky lo enuncia por primera vez.

Específicamente, en el campo de los estudios y prácticas teatrales, la escena contemporánea en general y argentina en particular ha demostrado su prolífero interés por las autobiografías o por los relatos yoicos como matriz fundante de la creación dramatúrgica [6]. Así, se desarrollan distintas experimentaciones estéticas sobre la "multiestabilidad perceptiva" (Fischer-Lichte, 2011: 181-182), es decir, sobre los saltos, oscilaciones e intersticios entre el cuerpo natural-social del actor (o relato de presencia física), el cuerpo afectado o en estado de afectación (o relato del trabajo) y, finalmente, el cuerpo poético propiamente dicho (o relato de la poíesis), esto último según las contribuciones teóricas de Dubatti (2014: 188). Por ende, las investigaciones que poseen aires de familia con la autoficción en el teatro remiten a estas transformaciones estéticas del paradigma dramatúrgico/actoral, pues coincidimos con Ana Casas cuando define aspectos de este concepto diciendo:

> (...) la autoficción lleva al extremo algunos de los recursos empleados en la novela contemporánea y se sitúa en una línea de experimentación que, procedente del Modernismo y las Vanguardias, denuncia la imposibilidad de la representación mimética. La ruptura de la verosimilitud realista se produce, no obstante, estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual: la autoficción llama al referente para negarlo de inmediato; proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento o a su insustancialización (2012: 33-34).

Por consiguiente, en el marco de estas reflexiones conceptuales, inscribiremos a la focalización, desfocalización y refocalización del "yo" que promueve la escena biodramático de Vivi Tellas.

2. LAS ESTRUCTURAS TEXTUALES Y ESTRATEGIAS FICCIONALES

Las tres producciones teatrales seleccionadas para este análisis tienen, al igual que el resto del corpus dramatúrgico de Tellas, semejanzas en su estructuración poético-textual. De este modo, hallamos en términos de organización ficcional cuatro instancias comunes: 1) prótasis no vinculante; 2) prótasis vinculante; 3) epítasis; 4) instancias de distensión con epílogos gastronómicos. Aludimos a la cualidad de no-vinculante para distinguir las fuentes hipotextuales biográficas de las no-biográficas, vale decir, para exponer que las primeras secuencias dramáticas no poseen una directa y explícita relación con las figuras yoicas de las actuantes. La relación entre estas acciones introductorias y la supuesta "vinculación" identitaria (actor=personaje) será el resultado de la experiencia estética y hermenéutica que el espectador logre vivenciar posteriormente, a través de reelaboraciones, articulaciones o asociaciones diversas.

2.1.

Los relatos escénicos inician con un simulacro de prólogo o una prótasis no vinculante. Este recurso opera como puente semántico hacia deseos, conductas, imágenes u otros tópicos del relato yoico que, posteriormente, se desplegarán en la acción dramática.

En caso de Mi mamá y mi tía, esta secuenciación se observa en las unidades autodenominadas "lotería" y "baile árabe", las que exponen –sin más– una práctica lúdica de costumbre familiar y un referente cultural identitario: la música sefaradí. En Cozarinsky y su médico, este artilugio textual y ficcional se amplía y despliega con mayor extensión, a través de la unidad dramática llamada "Un verano con Monika", en directa alusión al film de Ingmar Bergman que –mediante su proyección audiovisual en la escena– Edgardo y Alejo analizan y debaten. En este pasaje, los actuantes reconstruyen sus experiencias juveniles en el cine y su consecuente erotismo, al reseñar la escena del baño en el lodo de Harriet Andersson; además, elaboran una noción del "tiempo vital" descrita en clave metafórica, dicen: "A mí lo que me impresiona es esa idea de que el verano es como un territorio aparte, que ellos están pasando por una experiencia que nunca podría pasar en otro momento" (Tellas, 2017: 126). Esta premisa será un puente semántico o una isotopía textual que se desplegará en todas las evocaciones y rememoraciones yoicas que componen el relato escénico. Finalmente, en Mujeres guías, esta prótasis no vinculante se observa en un debate de ideas sobre la obra teatral Medea de Eurípides y en la musicalización de "La chica de Ipanema / Ensoñación", pues, con estas secuencias las tres protagonistas insertan en la estructura un vector de ficcionalidad que emergerá y se desarrollará posteriormente: las experiencias biográficas como mujer/madre, mujer/familia, mujer/esposa o, en síntesis, "mujer/guía".

2.2.

Introducción o prótasis vinculante: este componte estructural tiene la función de develar el cariz biográfico-identitario del actuante, al evidenciar la convergencia yoica de las funciones de actor y personaje en una misma "figura" [7]. Esta unidad posee distintas modalidades textuales o discursivas, no obstante, siempre respetan los aspectos psicodinámicos de la oralidad, centrados en audiolectos acumulativos, empáticos y situacionales (Ong, 1987). Al mismo tiempo, hallamos presentaciones

6 Al respecto, puede consultarse el exhaustivo trabajo de Beatriz Trastoy (2002).

7 Las aclaraciones terminológicas sobre esta noción se desarrollan en las páginas siguientes.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1417
ISSN 0719-630X

que, por un lado, apelan a figuras pragmático-referenciales como la evidencia, la prosopografía o la etopeya (García Barrientos, 2000: 69-71). En Mi mamá y mi tía, esta retórica del yo se expone del siguiente modo:

> Luisa: Sefarad significa España. Mi hermana Graciela y yo somos judías españolas… descendientes de los judíos españoles que salían de España en la época de la Inquisición. Mi familia se reunió… se tuvo que escapar para… bah, mi familia… mi familia anterior. Todos se fueron a escapar a Turquía y nosotros hablamos el idioma español antiguo, el ladino. Y tenemos muchos dichos.
>
> Luisa se queda en el micrófono. Van diciendo un dicho cada una.
>
> Graciela: "Nunca se demandaron yamanduras en días de caños y lluvias". Eso significa que nunca salís a ningún lado, pero el día que salís, llueve a cántaros (Tellas, 2017: 52).

Con recursos discursivos similares, Mujeres guía inicia esta instancia dramatúrgica en la escena 6, titulada "Presentación / Yo soy". Esta secuencia se caracteriza por introducir en el relato al yo-dramático, en este caso, a través de las credenciales profesionales de cada una de las actuantes y la revelación de sus prácticas laborales mediante la "documentación" de los regalos variopintos –algunos grotescos o kitsch– que los turistas les obsequian como forma de agradecimiento por sus tours (una bola de cristal, un caballito de madera, una lira y una corona de cotillón, aros, etc.).

Por otro lado, esta introducción a las biografías de los actuantes puede optar por el modo inmediato de la acción, esto es, la puesta en acto del vínculo entre los personajes. Así, en Cozarinsky y su médico, este recurso se manifiesta en la relación que se explicita en el título de la pieza y, además, se expresa en la representación de una revisión semiológica y clínica que Alejo Florín –médico profesional y amigo personal del escritor y director de cine Edgardo Cozarinsky– actúa en escena, paralelamente a la enunciación del diagnóstico de cáncer de próstata del sujeto central y el irónico juego de pelucas –asociado a la calvicie de los tratamientos oncológicos– que sirve como bisagra hacia el desarrollo propiamente dicho.

2.3.

A nivel del nudo o epítasis, estas dramaturgias presentan múltiples niveles de acción autoficcional. Desde nuestro particular enfoque teórico-analítico, proponemos reconocer tres grados o dimensiones que interactúan entre sí:

2.3.1.

Las evidencias del yo: en esta instancia –y luego de la introducción antedicha– los actuantes exponen diversas "pruebas empíricas" de sus biografías[8], cuya función es configurar una plataforma o matriz actancial para la posterior deconstrucción del yo-evidenciado. Este nivel es abordado en las obras seleccionadas de dos maneras distintas: primero, en Mi mamá y mi tía, como así también en Mujeres guía, el montaje del yo es unívoco, enunciativo y contrastado por los objeto/documentos que "certifican" su condición familiar (fotos, diapositivas, relatos de vida) o su encuadre laboral (credenciales, telegramas, pinturas, discos, etc.). Además, en el caso de Mujeres guía este esquema es estructural, pues el nudo está conformado por tres secuenciaciones yoicas: los autodenominados "momentos" de Silvana, Micaela y María Irma. Segundo, en Cozarinsky y su médico, la epítasis no avanza únicamente por las "certificaciones" identitarias y objetuales, sino también por un singular ejercicio hermenéutico sobre el objeto/documento que, de manera consecuente, conlleva a la relectura temporal de un ciclo de vida común compartido, imbricado en sus pasiones por el cine y las letras, o por las amistades y la "patrimonialización" (Candau, 2008: 154) subjetiva de las anécdotas, las que se exponen en la obra como un particular capital simbólico.

2.3.2.

El agujereo del yo: en esta instancia del nudo la dramaturgia de Tellas se ocupa –luego de la puesta en valor biográfico– de perforar o agujerear la representación de un yo pleno, unívoco, vitalmente cronológico y homogéneo. Por ende, lo que observamos en la escena biodramática es un simulacro de referencialidad "ambiguo" (Alberca, 2012: 136) respecto de las equivalencias autor = actor = personaje. Esta figuración es el reconocimiento de que tales equivalencias son imposibles o, en todo caso, son el devenir de una nueva estructura ficcional. Por la fragmentación disonante de lo identitario, el yo del actuante se proyecta en una mise en piece. Así, a través de la figuración de un sujeto escindido, sospechado e incompleto, estas creaciones teatrales exponen una "perlaboración" del yo-actoral (Robin, 2005: 55-57; Tossi, 2017: 59-80).

Son diversos los recursos que Tellas utiliza para este proceso deconstructivo, sin embargo, en las obras seleccionadas hallamos algunas secuencias modélicas: por ejemplo, en la escena 11 de Mi mamá y mi tía, titulada "Yo en los ojos de mi hermana", cada una de las actuantes enuncia su visión subjetiva sobre la otra, apelando –en términos retóricos– a la etopeya ya indicada.

Otra modalidad de agujerear el yo lineal es yuxtaponer o someter un atributo identitario al ejercicio urticante de la sátira o la parodia. En Cozarinsky y su médico, esta secuenciación se aprecia en la escena en que, luego de leer una fulminante crítica periodística de un diario francés a una de sus películas, el director de cine relata en la escena 8:

> Edgardo deja la revista en la mesa y toma una bomba de dinamita de utilería y la sostiene en la mano durante toda la escena.
>
> Edgardo: Durante algún tiempo, después de leer esta crítica, antes de dormirme no soñaba, tenía una fantasía recurrente. Yo estaba al volante de uno de esos camiones que en Europa hacen mudanzas internacionales. Camiones de varios cuerpos, que tienen de cada lado dos ruedas muy, muy gruesas. Yo estaba la volante, el tipo de la revista Positif estaba tendido en el camino y yo desde el volante lo veía y le pasaba por encima con el camión (…) Es decir, el hecho de que él pudiera ver mi cara sonriente en el momento de aplastarlo era lo más importante. Esto lo cuento porque no tengo ningún escrúpulo, realmente. No tengo ningún escrúpulo moral en matar. Si alguien me prometiera la impunidad, cosa que nadie puede hacer, ya habría liquidado a dos o tres críticos, a uno o dos productores y a una persona de mi vida privada (Tellas, 2017: 144).

Si bien estos recursos paródicos –entendidos así por la deformación cómica del referente conocido– contribuyen a la disolución de un yo unívoco, generada por la refracción de lo biográfico narrado, en las tres dramaturgias seleccionadas hallamos un

8 En esta primera instancia o nivel dramatúrgico, el trabajo escénico apunta a la puesta en valor de la equivalencia autor = actor = personaje, es decir, posee aires de familia con el "pacto autobiográfico" definido por Philippe Lejeune para el género narrativo.

componente invariable que afianza esta deconstrucción yoica: los procedimientos de metalepsis (Genette, 2004) o metateatro (García Barrientos, 2003: 229). Esta estrategia aporta a la configuración de un cariz refractario o paradojal de los actuantes, al forjar –por asociación y comparación– una "imagen-otra" o, incluso, fantasmal de los sujetos en escena.

En Mi mamá y mi tía la apelación a la mise en abyme se observa en la lectura e interpretación de En familia de Florencio Sánchez, esto es, un texto teatral clásico de la literatura rioplatense, cuyo eje argumental –y en particular, la escena elegida para su metaficción– se orienta a los conflictos intersubjetivos provocados por la decadencia y disolución de los vínculos familiares internos, como así también por la imagen externa de la familia en un contexto de ocaso burgués.

En Mujeres guía este recurso es altamente productivo, pues –como ya se indicó– el texto teatral utilizado para este juego metateatral e isotópico es Medea de Eurípides. Este ejercicio contribuye a la hipertextualidad de la pieza en estudio, puesto que los distintos relatos biográficos de las tres actrices y/o guías de turistas acumulan, condensan y entrelazan determinados significantes operativos del relato mítico, por ejemplo: en el caso de Micaela, hallamos la teatralidad de una familia de clase media que hace de su hogar un santuario político y/o una galería artística dedicada a reivindicar la feminidad de Eva Perón o, narradas por Silvana, las paradojas de la función materna y las nociones de masculinidad, esto último a partir del árbol "vedette" del Jardín Botánico de Buenos Aires[9]. De este modo, la descripción del árbol Ginkgo Biloba, caracterizado por tener un pie femenino y otro masculino, promueve asociaciones sobre el poder de la fertilidad que el espectador podría incorporar a su experiencia estética. A su vez, este procedimiento metateatral no pierde su cariz paródico, claramente expuesto en la escena 10, cuando se interpreta la escena en que Medea mata a sus hijos del siguiente modo:

> María Irma: ¿Por qué no traemos el sillón para que se siente Medea?
>
> Las tres traen la banqueta. Con gran excitación, buscan elementos para la representación.
>
> Silvana: Yo puedo estar de conejo. (Va a buscar el traje de conejo que mostró en la escena de la foto del carnaval).
>
> María Irma: Me pongo la corona que me regalaron los argentinos en el tour de las islas griegas.
>
> Micaela: (Trae una peluca rubia que está peinada con un rodete, al público). Con esta peluca nosotros jugábamos a Evita (Tellas, 2017: 255).

En el caso de Cozarinsky y su médico, si bien no se formaliza un acto metateatral específico, sí hallamos una apelación constante a lo metadiegético (García Barrientos, 2003: 232), por su contenido narrativo en segundo grado, expresado en las diversas secuencias dramáticas que Edgardo y Alejo construyen a partir de la proyección en vivo, con comentarios y polémicas sobre los films del propio Cozarinsky o de otro artista, como así también películas familiares del médico protagonista. Tal como demostraremos más adelante, a través de esta metalepsis escénica, los actuantes desarticulan un sí mismo museístico y exponen –desde tópicos intimistas– una mirada crítica sobre su pasado público.

2.3.3.

El yo, en escena, no está solo. Mediante esta premisa, intentamos reconocer un tercer nivel o dimensión –percibida de manera constante – en los nudos dramatúrgicos de los casos seleccionados, nos referimos a la tensión establecida entre lo subjetivo y lo comunitario, entre lo íntimo y lo social. Vale decir, aquella figura yoica que primero fue "certificada" y, luego, difuminada por los procedimientos antimiméticos y deconstructivos mencionados es, finalmente, anudada a una representación colectivo-imaginaria. De este modo, aquel yo narrado no se cristaliza en una figuración narcisística o en la armonía de una identidad estable, por el contrario, Tellas intenta articular ese "sí mismo" en una red o matriz cultural, quizá, con el propósito de establecer determinados modelos de identificación (Jauss, 1994) que promuevan discursos críticos a partir del vínculo espectador/espectáculo.

El recurso constante que ejemplifica esta instancia final del nudo es la incorporación de un tango[10]. Así, en la escena 8 de Mi mamá y mi tía, luego de la metaficción ya descrita, las actuantes cantan Uno, con letra de Enrique Santos Discépolo y música de Mariano Mores. En consecuencia, al entonar: "Uno busca lleno de esperanzas /el camino que los sueños / prometieron a sus ansias / sabe que la lucha es cruel y es mucha / pero lucha y se desangra / por la fe que lo empecina…" la figura yoica que motivó tal acción enlaza su condición de individuo (indiviso y único) con la función de sujeto ("a-sujetado" a preestructuras y condiciones común compartidas). En suma, en este anudamiento referencial, las biografías de Luisa y Graciela –al igual que en otros casos– se convierten en representaciones alegóricas de un "nosotros"[11] posible o alternativo.

2.4.

Las instancias de distensión con epílogos gastronómicos: Por la ausencia de los conflictos típicos de los modos dramáticos canónicos, los relatos teatrales que analizamos muestran instancias de distensión en lugar de resoluciones. Estas distensiones se sintetizan en una acción abierta, aunque claramente ritualista y afectuosa, anclada en comportamientos simples y sensibles (por ejemplo, expresados en el brindis entre amigos, en el abrazo entre hermanas o en el baile entre colegas al ritmo de la música melódica de los años '60). Asimismo, estos cierres erigidos en una cotidianidad manifiesta dialogan –casi sin solución de continuidad– con los epílogos gastronómicos que forman parte del espectáculo: una comida árabe, una picada temática o una vianda típica de un viaje turístico son, en este corpus, los menús que actúan como corolario de las puestas en escena e, incluso, se han incorporado como apéndices textuales en la compilación y edición de los obras teatrales de Tellas que han realizado Brownell y Hernández.

9 Es oportuno recordar que el Jardín Botánico es, en ese momento, el lugar de trabajo cotidiano de la actriz/personaje Silvana.

10 Es pertinente aclarar que, si bien ejemplificamos este recurso por medio del tango, las dramaturgias estudiadas apelan además a otras composiciones musicales, aunque sin la relevancia alegórica y comunitaria que desde nuestra perspectiva posee el tango.

11 Pucherito de gallina de Edmundo Rivero y Naranjo en flor de Homero y Virgilio Expósito, popularmente signado por la voz de Roberto Goyeneche, son las textualidades tangueras montadas en Cozarinsky y su médico y Mujeres guía, respectivamente.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1417
ISSN 0719-630X

3. ASPECTOS COMPOSITIVOS Y PROCEDIMENTALES DE LOS ACTUANTES

A partir de la organización de la acción dramática descrita, podemos focalizarnos en un aspecto del problema inicialmente formulado: los procedimientos biodramáticos en la configuración poética y subjetiva de los "actuantes". En esta instancia del trabajo es oportuno aclarar que utilizamos la noción de actuante como una estrategia argumentativa y conceptual que, entre otros aportes, nos exime de confusiones terminológicas, en particular, aquellas asociadas con la indistinción o la falta de delimitación entre personaje, función actancial, rol o, directamente, en el caso de las autoficciones que estudiamos, el actor propiamente dicho. En este ensayo, consideraremos al actuante como una "figura" vivencial y performativa, resultante de un "pacto ambiguo" (Alberca, 2012: 136) entre los encuadres referenciales del yo del actor y los mecanismos de representación utilizados por Tellas en sus dramaturgias y montajes[12].

Por ende, a continuación analizaremos dos procedimientos poéticos evidenciados en la composición de los actuantes como figuras biodramáticas, según su específica relación con los objeto/documentos.

3.1. LA REVITALIZACIÓN HERMENÉUTICA Y AUTORREFERENCIAL DEL LENGUAJE DE LOS OBJETOS

Desde un punto de vista estético, estas creaciones escénicas ratifican la concepción autorreferencial del lenguaje, con semejanza a la conceptualización que realiza Walter Benjamin cuando –en sus textos de juventud– expone: "cada lenguaje se comunica a sí mismo" y, además, la "entidad lingüística de las cosas es su lenguaje" (1991: 61). Como se sabe, esta formulación tautológica, asociada con las dimensiones gnoseológicas del "giro lingüístico" gestado a partir del pensamiento de Wittgenstein, ya formaba parte de los fundamentos de valor de las producciones artísticas de las vanguardias históricas. Por lo tanto, con bases en la formación en artes visuales de Vivi Tellas, podemos argüir un componente de intermedialidad en la escena biodramática: el lenguaje tautológico del ready-made.

En efecto, el objeto/documento es el que dice y hace decir a los actuantes biodramáticos. La retórica subjetivada en los objeto/documentos es la que, en estos casos, opera como matriz ficcional, a través de imágenes, sensaciones y recuerdos que se transforman en sustantivos, adjetivos y verbos, siempre traducidos –por ejercicio de la teatralidad– en acontecimientos poéticos dinámicos. Este proceso se evidencia en la instancia metodológica que inicia en el "trabajo de mesa", es decir, la fase primaria que incluye conocer a los actuantes y estimularlos a compartir sus historias de vida, hasta llegar a configurar una "mesa de trabajo", esto es, la objetivación y designación física en el espacio escénico del archivo o reservorio-motor de la acción: fotos y diapositivas, textos, vestuarios o cualquier otra "cosa" biográfica que habite, de manera actancial, en el montaje escénico de los relatos yoicos compilados.

El lenguaje de la "cosa" construye –reiteramos, por ejercicio de la teatralidad– un sujeto autoficcional, pues tal objeto/documento condensa en sí mismo una figura yoica, la que es seleccionada, resemantizada y "agujereada" en escena por Tellas. Este proceso de "postproducción" (Bourriaud, 2007) sobre lo dado, vale decir, la escenificación sobre objeto/documentos ya formados e informados por la experiencia vital de otro u otros, difumina los límites entre el original o la copia, entre lo vivido y lo artificial o, finalmente, entre lo real/biográfico y lo ficcional/teatral.

Inscribir y asociar las prácticas biodramáticas de Tellas con las formas de la "postproducción" de las artes visuales contemporáneas remite, tal como indica Bourriaud en el análisis de esta estrategia, a la siguiente aclaración:

> El prefijo "post" no indica en este caso ninguna negación ni superación, sino que designa una zona de actividades, una actitud. Las operaciones de las que se trata no consisten en producir imágenes de imágenes, lo cual sería una postura manierista, ni en lamentarse por el hecho de que todo "ya se habría hecho", sino en inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlas funcionar. Aprender a servirse de las formas, a lo cual nos invitan los artistas de los que hablaremos, es ante todo saber apropiárselas y habitarlas (2007:14).

En consecuencia, son los "protocolos de uso" para la apropiación y vivencia de las formas del lenguaje de los objeto/documentos los que orientan, básicamente, nuestra indagación sobre el teatro de Tellas. Por esto, apelando a determinados discursos y nociones de la citada artista, intentaremos describir tres "reglas de juego" (Barale, 2000) del lenguaje biodramático, en particular, sus posicionamientos sobre los modos de representación y las estructuras formales aludidas. A saber:

3.1.1.

El nexo entre el sujeto y el mundo se establece en la escena a través de la intermediación de los objetos que habitan objetiva y subjetivamente al actuante, pues, según Tellas, "cada persona tiene y es en sí misma un archivo, una reserva de experiencias, saberes, textos, imágenes" (Pauls, 2017: 273). Esta concepción de un sujeto/reservorio reanima y resignifica las experiencias vitales (propias y ajenas), las que son "secuestradas" (276) por la dramaturga para instalarlas o –mejor, siguiendo el pensamiento de Bourriaud– "postproducirlas" en el marco de una teatralidad específica. Al respecto de este ejercicio vitalista, dice:

> El secuestro es una manera rápida de hacer. Cada vez que monto un archivo organizo a mi gusto un mundo ajeno, pongo en escena lo que me gustaría que pasara con esos materiales. Y a la vez me convierto en espectador. Hago con eso otro mundo y lo vuelvo a mirar. Es un proceso de deconstrucción. Pero no me interesa "corregir" nada. El principio es teatral: me gusta poner en contacto cosas inadecuadas (278).

3.1.2.

Esta vinculación archivística entre sujeto y mundo se configura poéticamente por medio de una premisa estética creada por Tellas: el UMF (umbral mínimo de ficción), entendido como una frontera o zona intersticial en la que "la realidad misma parece ponerse a hacer teatro" (274). Esta noción o procedimiento creativo –llamado por la artista "coeficiente de teatralidad"– expone, de manera implícita, que el secuestro de lo real dialoga con la artificialidad del lenguaje/mundo, con el azar y el choque de lo distinto, es decir, con categorías que poseen semejanzas con la tradición del montaje y el collage dadaístas. En correla-

12 Para un desarrolla exhaustivo de estos posicionamientos teóricos, en especial, aquellos vinculados con la crisis del personaje/figura en el teatro contemporáneo, consúltese a Ryngaert y Sermno (2017).

ción con estas ideas, afirma: "Creo que, sin proponérmelo, todos los archivos [o biodramas] rozan el problema de la extinción de un mundo (...) La extinción es un UMF. Es lo que pasa con los objetos exhibidos en un museo. O lo que decía Thomas Bernhard de los diarios ´de ayer´, que pierden su eficacia, su razón de ser, y pasan a formar parte de un mundo poético" (279-280).

3.1.3.

En la organización nocional de sus proyectos, Tellas incluye otros recursos que ofrecen factibilidad técnica y procedimental a sus protocolos representacionales y de intermedialidad. Vale decir, a las premisas ya indicadas respecto de una teatralidad que emerge de los límites del teatro propiamente dicho, se suma, por un lado, la condición de que los actuantes no deben ser actores profesionales y, por otro, señala: "No hay personajes porque no hay una ficción que los preexista y los respalde. Todo lo que son en escena es el efecto de lo que la escena (que no los conoce) hace con ellos, y de lo que ellos (que no la conocen) hacen con la escena" (Tellas, 2018: s/p). En consecuencia, este postulado afianza nuestra idea de "perlaboración" del yo-actoral, tal como se argumentó anteriormente.

3.2. LA AUTOFIGURACIÓN AMBIGUA DEL ACTUANTE A PARTIR DEL VÍNCULO CON EL OBJETO/DOCUMENTO

En correlación directa con esta visión anti-utilitaria en la relación lenguaje/mundo, hallamos un segundo procedimiento autoficcional: el mecanismo de reanimación ambigua del yo en escena a través de su vínculo con los objeto/documentos. Si en la obra teatral de 1924, Un hombre es un hombre, Bertolt Brecht cuestionaba la noción de identidad alienada a través del postulado "solo soy yo porque otro me nombre", entonces, mutatis mutandis, en las indagaciones biodramáticas podríamos afirmar: "solo soy yo porque un objeto/documento me nombra".

Por medio de este recurso, el biodrama consolida su cariz intermedial con el ready-made, pues, a pesar de sus distinciones estéticas y contextuales, ambas modalidades comprenden el objeto/documento como un soporte material de la experiencia subjetiva de los actuantes y, por esto, la teatralidad emerge por su potencialidad significante, permeable y asociativa. Servirse de un objeto biográfico es interpretar su "coeficiente de teatralidad", manifestado en las instancias metodológicas del proceso creativo realizado por Tellas.

Efectivamente, si el "secuestro" o apropiación de las experiencias yoicas es el primer paso de su protocolo de trabajo, entonces, el reciclaje a partir de una disposición caótica; la yuxtaposición de imágenes, recuerdos o textos hasta, finalmente, la re-objetualización teatral del material primario pueden ser algunas de las operaciones internas que componen este procedimiento central. En consecuencia, la figura que observamos en la escena biodramática es, esencialmente, el resultado provisorio e inestable de los exquisitos quid pro quo que se generan en el proceso de creación, siempre motorizados y luego reorganizados en el entretejido dramatúrgico de Tellas. Un ejemplo de este proceso es relatado por la propia artista cuando dice:

> Uno de los intérpretes de Escuela de conducción[13] no reunía del todo las condiciones que necesitaba para la obra: había entrado en la escuela hacía un año, no tenía la suficiente experiencia, el trabajo no era lo que realmente lo constituía. Pero un día, investigando su relación con los autos, me dijo esta frase: "Yo en Entre Ríos viví siete años arriba de un auto". Era vendedor, viajaba por la provincia vendiendo. Y otro día cuenta que vendía fósforos. Al ensayo siguiente hago la asociación fósforos-fuego –sabía también que era de Leo, un signo de fuego– y sin mencionar los fósforos le pregunto si tuvo alguna relación con el fuego, y me dice: "Sí, un día se me prendió fuego el auto con mi familia adentro". Él jamás había asociado los fósforos, el fuego y el auto. Y a mí ya me parecía que tenía el relato de una tragedia: él, vendedor de fósforos, prendiéndoles fuego a su mujer y sus dos hijos dentro del auto (Pauls, 2017: 277).

Mediante este ejemplo podemos observar y reconocer la hermenéutica del azar, la yuxtaposición, el montaje o collage de experiencias vitales que Tellas deconstruye tomando como base las biografías de los actuantes.

La composición de una identidad ficcional a partir de esta relación específica entre los sujetos y los objeto/documentos puede, paralelamente, leerse como un singular dispositivo de interdiscursividad, el que respondería al siguiente mecanismo: a) la evocación azarosa o arbitraria de una "cosa" (texto, imagen, recuerdo, etc.); b) la rememoración según las coordenadas de un tiempo presente (o responder hipotéticamente al interrogante fantasmático: "¿qué dice o qué quiere este objeto de mí hoy"); c) el "rebote" de esos significantes en el otro, quien se apropia de dichas reminiscencias y propone nuevas evocaciones para un intercambio escénico de alteridades. En suma, esta dinámica interdiscursiva impugna los posicionamientos identitarios de los actuantes, por ejemplo, respecto de "lo íntimo".

13 Si bien esta producción teatral de Tellas no pertenece al análisis de los casos seleccionados, hemos optado por su ejemplificación por la claridad del procedimiento creativo explicitado por la propia artista. Escuela de conducción (2006) es, como ya se dijo, otro biodrama de Tellas en el que aborda las biografías de dos profesores de conducción y una empleada de dicha escuela, elaboradas a partir de la específica relación entre los sujetos y los automóviles, según las vicisitudes y particularidades de la vida urbana de Buenos Aires.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1417
ISSN 0719-630X

4. LA CONFIGURACIÓN DE LO ÍNTIMO: UNA CONCLUSIÓN PROVISORIA

Los distintos niveles de organización del relato escénico-autoficcional dividido en: a) prótasis no vinculante; b) prótasis vinculante; c) epítasis; d) instancias de distensión con epílogos gastronómicos, develan tres grados de configuración yoica (las evidencias del yo; el agujereo del yo; la puesta en tensión de lo biográfico con lo colectivo) y, además, exponen una singular utilización de procedimientos objetuales y documentales, los que promueven determinados vínculos entre "los actuantes" y "las cosas", leídos en clave de postproducción de un tiempo subjetivo.

Estos encuadres analíticos nos habilitan a abordar un último interrogante, el que opera como cierre o conclusión provisoria de este ensayo: ¿cómo se configura lo íntimo en la escena biodramática? ¿De qué modo se produce el entrecruzamiento de lo público –propio del ensamblaje comunitario del teatro– con lo íntimo del relato yoico? Para responder a estos cuestionamientos poéticos estableceremos –tan solo como una de las tantas puertas de ingreso a esta discusión– un diálogo comparado entre los lineamientos biodramáticos y las nociones de "intimidad" planteadas por el narrador y ensayista César Aira.

En primer término, el escritor argentino expone a lo íntimo como un "suplemento recóndito de lo privado" (2008: 1), una noción construida por oposición y "resistencia" al lenguaje, este último, como se sabe, intrínsecamente social y público. Por ende, afirma:

> Si el máximo de articulación del lenguaje está en lo público, el mínimo se refugia en la intimidad. Los íntimos se entienden "con medias palabras", o mejor, "sin palabras". Esta economía transporta la busca utópica, o en todo caso deseante, de la imposible comunicación consigo mismo, porque la intimidad culmina en uno solo. Utopía de lo comunicable, que iría del secreto al secreto, sin pasar por la revelación y sin rebajarse a los mandatos del exhibicionismo y de la curiosidad. Sea como sea, la intimidad no es una napa fluida de la vida social, sino un principio de separación. Celosa, exclusiva, la intimidad de uno termina donde empieza la del vecino, o un poco antes (Aira, 2008: 3).

Así, la intimidad necesita de una sintaxis propia y secreta, una gramática que funda y perdura en la mirada de madre a hijo o en el abrazo de los amantes desnudos. Desde esta óptica, el autor afirma que el lenguaje de la intimidad está intrínsecamente ligado a la documentación, pues "…el mito de la intimidad tiene por soporte documental la mitología de los secretos y su revelación, cuyo medio es la escritura" (2008: 5).

Por ende, en la fenomenología que nos ocupa, el "exhibicionismo" (¿la perspectiva del actuante?) y la "curiosidad" (¿la perspectiva del espectador?) arremeten sobre lo exiguo de la gramática de lo íntimo y, precisamente, a partir del reconocimiento de esa tensión o paradoja es que Tellas –desde nuestra visión analítica– construye las bases de su teatralidad. Vale decir, las configuraciones poético-procedimentales descritas asumen una eficaz contradicción: traducir y exponer en códigos escénicos esos instantes en los que la sintaxis de lo íntimo se "extingue" ante la maquinaria del lenguaje teatral. En un espectáculo biodramático asistimos a la puja de ambas gramáticas o, mejor, a la beligerancia del lenguaje de lo íntimo por no disolverse en la mandíbula de lo público. La metáfora de la "extinción" del lenguaje/mundo es, como ya se indicó, un tópico abordado por la dramaturga y directora que estudiamos. Al respecto, Tellas señala:

> Creo que, sin proponérmelo, todos los archivos [o biodramas] rozan el problema de la extinción de un mundo, una sensibilidad, una manera de vivir. Son obras sobre "los últimos que…", sobre "lo que queda de…" (…) Hay que defender un modelo que desaparece, y para eso hay que insistir y subrayarlo. Es dramático. Porque si esa gente deja caer su mundo, ¿qué les queda? Me doy cuenta de que cuando un mundo se extingue cae en una especie de desuso y puede volverse increíblemente poético. A mí, esa ineficacia me lleva inmediatamente al teatro (Pauls, 2017: 279).

En las dramaturgias y montajes teatrales de Tellas la potencialidad de un gesto entre amigos, la sororidad o reciprocidad entre mujeres urbanas y de clase media que desempeñan una misma laboral o, inclusive, la capacidad de repetir los recuerdos familiares –una y otra vez, como un Sísifo absurdamente feliz de su condena– son los UMF (unidades mínimas de ficción) o, en términos teoría poética, los "fundamentos de valor" (Dubatti, 2002: 65-66) de las creaciones analizadas. En cada uno de esos núcleos Tellas encuentra la matriz de una teatralidad que, como señala Aira, "le sucede a uno pero le interesa a muchos", dado que:

> (…) en el camino hacia lo singular, al irse despoblando el "nosotros" íntimo en su paso de la nación al grupo, del grupo a la familia, de la familia a la pareja, siempre rumbo al "yo" secreto y quizás inalcanzable, se va agotando la carga de lenguaje acumulado, y cuando la conciencia está sola consigo misma debe recomenzar, otra vez con un máximo de articulación, con una sintaxis precisa y frases bien acuñadas sobre la matriz del Sujeto y el Predicado (Aira, 2008: 4-5).

En suma, el tejido de acciones biodramáticas invita, mediante las configuraciones poético-subjetivas antedichas, a transitar por ese proceso deconstructivo de la extinción de lenguajes/mundos íntimos, a compartir con los actuantes modelos de experiencias identitarias que –por motivos y contextos disímiles– solo pueden subsistir en el abrazo fraternal entre Edgardo y Alejo, en la mirada cómplice de Graciela y Luisa o en el pacto de reciprocidad y vitalidad generado por Micaela, Silvana y María Irma.

5. Referencias

Aira, C. (2008). *La intimidad. Boletín del Centro de Estudios y Teoría Literaria*, 13-14. Recuperado de http://www.celarg.org/int/arch_publi/aira_13_14.pdf

Alberca, M. (2012). *Las novelas del yo. En: Casas, A. (Compiladora). La autoficción*. Reflexiones teóricas. Madrid: Arco/Libros, 123-149.

Barale, G. (2000). *Los juegos del lenguaje en la reflexión estética. En: Rojo, R. (Director). Wittgenstein. Los hechizos del lenguaje*. S. M. de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 75-110.

Benjamin, W. (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.

Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Brownell, P. y Hernández, P. *Introducción. Biodrama / Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral*. En: Tellas, V. (2017). Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentos escénicos. Brownell, P. y Hernández, P. (Compiladoras y coordinadoras). Córdoba: Papeles Teatrales, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Córdoba, 7-36.

Candau, J. (2008). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.

Casas, A. (2012). *El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual*. En: Casas, A. (Compiladora). La autoficción. Reflexiones teóricas. Madrid: Arco/Libros, 9-44.

Dubatti, J. (2002). *Teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

García Barrientos, J. L. (2000). *Las figuras retóricas. El Lenguaje literario II*. Madrid: Arco/Libros.

García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.

Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Jauss, H-R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.

Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pauls, A. (2017). *Secuestrar la realidad. Entrevista con Vivi Tellas*. En: Tellas, V. Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentos escénicos. Brownell, P. y Hernández, P. (Compiladoras y coordinadoras). Córdoba: Papeles Teatrales, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Córdoba, 273-280.

Robin, R. (2005). *La autoficción. El sujeto siempre en falta*. En: Arfuch, L. (Compiladora). Identidades, sujetos y subjetividades. Buenos Aires: Prometeo.

Ryngaert, J-P. y Sermon, J. (2017). *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. México: Paso de Gato.

Tellas, V. (2000, 12 de octubre). *Teatro con idea documental*. Diario La Nación. Recuperado de https://www.lanacion.com.ar/36701-teatro-con-idea-de-documental

Tellas, V. (2017). *Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentos escénicos*. Brownell, P. y Hernández, P. (Compiladoras y coordinadoras). Córdoba: Papeles Teatrales, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Córdoba.

Tellas, V. (2018). *Investigación. Reglas*. Recuperado de http://www.archivotellas.com.ar/

Tossi, M. (2017). *Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral*. En: Casas, A. (Compiladora). El autor a escena: Intermedialidad y autoficción. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 59-80.

Trastoy, B. (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación.

Trastoy, B. (2006). *El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea*. Orbis Tertius, 11 (12). Recuperado de https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a22

Panambí n.8 Valparaíso JUN. 2019 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1417
ISSN 0719-630X

Titulo: *Transacción prohibida*

La imagen muestra una escena oscura y controversial que evoluciona en su forma expositiva.

Técnica **litografía**
Papel Guarro
Medidas 54 x 54 cm

Panambí n.8 Valparaíso JUN. 2019 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1415 ISSN 0719-630X

El teatro judío en la polémica shund/kunst: el IFT y el teatro de arte

Paula Ansaldo
Universidad de Buenos Aires
paulansaldo@hotmail.com

Artículo bajo licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2019-02-15
ACEPTADO: 2019-05-31

RESUMEN
En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre el movimiento de teatros de arte judíos que tuvo su auge a principios del siglo XX, con el objetivo de indagar en la forma en que sus postulados incidieron en la creación del teatro IFT en 1932 en Argentina. El surgimiento de Buenos Aires como un centro teatral judío de importancia fue tardío con respecto al desarrollo de las principales ciudades teatrales judías en Europa del Este, Rusia y los Estados Unidos, por lo que el teatro judío porteño heredó una serie de debates y polémicas que para entonces ya estaban firmemente instalados en el campo teatral judío, y que resultan fundamentales para entender el surgimiento de un teatro de arte en Buenos Aires.

PALABRAS CLAVES
Teatro judío; Teatro IFT; Teatro de Arte; Buenos Aires.

RESUMO
Neste trabalho propomos refletir sobre o movimento dos teatros de arte judaicos que tiveram seu auge no início do século XX com o objetivo de investigar o modo como seus postulados influenciaram a criação do teatro IFT em 1932 na Argentina. O surgimento de Buenos Aires como um centro de importância teatral judaica tardou no que diz respeito ao desenvolvimento das principais cidades teatrais judaicas na Europa Oriental, Rússia e Estados Unidos, de modo que o teatro judaico de Buenos Aires herdou uma série de debates e controvérsias que a essa altura, eles estavam firmemente instalados no teatro judaico e são essenciais para entender o surgimento de um teatro de arte em Buenos Aires.

PALAVRAS-CHAVE
Teatro judeu; Teatro IFT; Teatro de Arte; Buenos Aires.

ABSTRACT
In this essay we aim to explore the Jewish art theaters movement that had its peak in the first decades of the Twentieth century. We pretend to examine the way in which the Jewish art theaters postulates, influenced thecreation of the IFT Theater in Argentina when it was founded in 1932. The development of Buenos Aires as a Jewish theatrical center of international relevance was late compared to the main Jewish theatrical cities in East Europe, Russia and the United States, which experienced its moment of greatest splendor in the first decades of the Twentieth century. For that reason, the Jewish theater of Buenos Aires, inherited a number of debates and controversies that by then were already firmly installed in the Jewish theatrical scene and that are fundamental to understand the emergence of an art theater in Buenos Aires.

KEYWORDS
Jewish theater; IFT Theater; Art Theater; Buenos Aires.

INTRODUCCIÓN

El gran auge del teatro judío comienza en nuestro país a partir de la década del 30, pero el surgimiento de Buenos Aires como un centro teatral judío de importancia, es tardío con respecto al desarrollo de las principales ciudades teatrales judías en Europa del Este, Rusia y los Estados Unidos, que tienen su momento de mayor esplendor en las primeras décadas del siglo XX. Esto se debió a que durante el período de entre guerras y en la segunda posguerra, se asentó en Buenos Aires una gran población de judíos ídish parlantes[1] que llegaron escapando del antisemitismo y las difíciles condiciones de vida en Europa, y que para ese entonces ya tenían restringido el ingreso a los Estados Unidos. Debido a esto, la ciudad se convirtió en un destino atractivo para intelectuales y artistas, ya que contaba con una rica vida cultural en ídish que estaba en pleno crecimiento. Esto provocó que el teatro judío porteño herede una serie de debates, posicionamientos y polémicas que para entonces ya estaban firmemente instalados en el campo teatral judío, y que se revitalizaron al desarrollarse en un nuevo contexto.

En este trabajo nos proponemos indagar en el movimiento de teatros de arte judíos que surge a principios del siglo XX, con el objetivo de reflexionar sobre cómo sus postulados incidieron en la creación, en 1932, de un teatro de arte judeo-argentino: el IFT (Idisher Folks Teater – Teatro Popular Judío). Se trata en este sentido, de un ejercicio de Teatro Comparado[2], un abordaje que resulta necesario, dado que el teatro judío de Buenos Aires formaba parte durante este período de una red cultural transnacional, una red interconectada de comunidades de ídish parlantes alrededor del mundo. Los judíos que vivían en los diferentes países de la Diáspora, constituían en este sentido una audiencia global, no confinada por las barreras idiomáticas o geográficas que limitaban a los teatros nacionales, ya que el territorio del ídish era simplemente ídishland: todo lugar donde se hablaba ídish. Esto provocaba que los directores, actrices y actores judíos trabajaran de manera itinerante, desplazándose y viajando permanentemente entre los diferentes centros teatrales judíos del mundo: de Varsovia a París, de Vilna a Nueva York, de Londres a Buenos Aires.

Pero a pesar de ser una característica que particularizaba al teatro judío desde su surgimiento, la itinerancia fue percibida históricamente como uno de sus mayores puntos débiles, ya que se consideraba que su inestabilidad geográfica era uno de los principales motivos por los cuales el teatro judío no lograba desarrollarse en comparación con otros teatros nacionales. Esto se debía a que a causa de la ausencia de infraestructura nacional, ni los dramaturgos ni las compañías de teatro ídish tenían acceso a ningún tipo de subvención estatal, academia dramática, espacios teatrales establecidos u otros beneficios con los que los teatros nacionales contaban. No obstante, nuevos investigaciones como las de Debra Caplan (2013; 2014) re-conceptualizan lo que tradicionalmente había sido percibido como una flaqueza para convertirlo en una virtud, ya que sostienen que la itinerancia resultaba una ventaja artística, dado que era precisamente su carácter itinerante lo que les permitía alcanzar una audiencia global. Los artistas y las compañías de teatro judío funcionaban de esta forma como un conducto para que viajara de un lugar a otro repertorio dramático e ideas teatrales, en un período en que la comunicación y la lengua eran todavía un limitante para cualquier compañía.

Consideramos que debido a esto, el teatro judío funcionó como una corriente modernizadora que influyó notablemente en el campo teatral de Buenos Aires, ya que debido a su carácter itinerante y por vía del ídish, llegaron a la Argentina ideas teatrales, repertorios, poéticas de actuación y estéticas de vanguardia que aún no se habían desarrollado en los escenarios porteños

1 El ídish es la lengua hablada por la mayoría de la población judía de Europa Oriental hasta la Segunda Guerra Mundial

2 La disciplina que estudia "los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad" (Dubatti, 2012: 110)

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1415
ISSN 0719-630X

EL MOVIMIENTO DE TEATROS DE ARTE JUDÍOS

El teatro profesional aparece en el mundo judío solo después de que la secularización y los procesos de emancipación e integración comenzaran a transformar radicalmente la vida tradicional judía a partir del siglo XVIII. Desde mediados del siglo XIX, surgen prácticas teatrales seculares en toda Europa del este y Rusia; y en 1876 Abraham Goldfaden (1840 - 1908) funda la primera compañía teatral profesional judía.

Pero a diferencia de la literatura ídish, que desde finales del siglo XIX experimentaba un gran desarrollo -especialmente a través de la producción de Méndele Moijer Sforim (1835-1917), Sholem Aleijem (1859-1916) e Isaac Leibush Peretz (1851-1915)- para principios del siglo XX, el teatro en ídish enfrentaba el grave problema de la ausencia de repertorio. En un momento en donde el teatro era valorado en función del texto dramático, la falta de repertorio y la ausencia de dramaturgos que desarrollaran una literatura dramática en ídish, era considerado una de las principales razones del atraso en el que se encontraba el teatro judío con respecto a lo que estaba sucediendo en los escenarios europeos contemporáneos. En este período, en lugar de crearse argumentos originales para la escena, la cartelera del teatro judío se abastecía mediante operetas y melodramas domésticos, que si bien satisfacían el gusto popular y tenían mucho éxito entre los espectadores, eran adaptaciones de historias preexistentes.

Para el grupo de escritores e intelectuales reunidos en Varsovia en torno a la figura del escritor I. L. Peretz esto era una verdadera preocupación, puesto que como señala Debra Caplan (2013: 40), consideraban que el teatro era el medio ideal para establecer la validez de la cultura judía moderna. Esto se debía a que incluso para los mejores escritores judíos era muy dificultoso llegar a los lectores no judíos puesto que escribían sus obras en el alfabeto hebreo. El teatro ídish, en cambio, al ser hablado y no escrito, poseía comparativamente una ventaja fundamental en este sentido. La escena ídish aparecía así como el espacio perfecto para transmitir la cultura judía moderna al público europeo, puesto que Peretz y sus colegas pensaban que si el teatro ídish lograba tener éxito con los espectadores no judíos, la legitimidad de la lengua, la literatura y la cultura ídish, estaría permanentemente asegurada. El teatro como lugar de encuentro físico, concreto, que implica necesariamente el convivio, es decir, la reunión de cuerpo presente entre espectadores y artistas, garantizaba así la llegada real a ese Otro que pretendían alcanzar.

Debido a estar razones, desde aproximadamente 1905 hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, la pregunta por el teatro (la teater-frage) se convirtió en motivo de discusión y polémica permanente entre los intelectuales judíos polacos. Por primera vez, se comenzaron a escribir artículos y reseñas sobre teatro en los diarios judíos y progresivamente apareció una verdadera crítica teatral especializada. Alineados con las ideas renovadoras de Peretz, intelectuales y artistas -tales como el dramaturgo Jacobo Dinezon, el escritor A. Vayter y el crítico teatral Alexander Mukdoyni- se dedicaron a escribir acerca de la necesidad de reformar el teatro de forma completa para crear un nuevo teatro ídish que estuviese dedicado a altos ideales artísticos.

Estos autores se basaban en la distinción extrema entre formas teatrales consideradas buenas o malas, altas o bajas, polarización que fue formulada a partir de los términos contrapuestos de Kunst (Arte) y Shund, una palabra que utiliza por primera vez en 1893 el editor y periodista Abraham Cahan para referirse a lo que él deseaba que fuera un género en desaparición: las novelas populares ídish. La palabra -reapropiada por el campo teatral- connotaba la idea de un arte basura, bajo, vulgar; en oposición al teatro de arte, elevado, refinado, intelectual y literario, que se aspiraba a alcanzar.

Shund era básicamente el concepto que los críticos utilizaban para caracterizar prácticamente a todo el teatro judío pre-existente, al cual consideraban vulgar y efectista, en tanto tenía como objetivo satisfacer el gusto popular, "agradar a Moishe" como solía decir la prensa teatral del período refiriéndose a los espectadores de mente simple, ingenuos y poco cultivados. Las críticas se focalizaban también en la actuación, que evaluaban de muy baja calidad en tanto la mayoría de los actores judíos tenían muy poca educación y prácticamente ningún entrenamiento formal. Por otro lado, el tiempo de los ensayos era muy breve, por lo que debían recurrir a la utilización de recursos propios del actor popular, como la improvisación y los shtiks (rutinas cómicas asociadas a un actor o actriz en particular), para compensar posibles faltas y errores durante la representación.

En cuanto a las temáticas, hemos señalado que los melodramas domésticos eran los que dominaban el repertorio de la mayoría de las compañías, así como las llamadas "comedias de lágrimas" (o coloquialmente "obras cebolla") que intercalaban elementos alegres y tristes en igual proporción, puesto que el objetivo era divertir y emocionar a la vez. Como hemos dicho, todas las obras incluían momentos de baile, música y canto, siendo esto parte fundamental del espectáculo y del éxito entre el público, para quienes la calidad literaria o el realismo de la representación eran aspectos de importancia secundaria, ya que la atención estaba puesta en los elementos espectaculares como la actuación y el canto.

Por esta razón, los críticos culpaban al shund de corromper el gusto del público, y vinculaban metafóricamente el teatro judío con la imagen de un niño al que había que ayudar a madurar y crecer. Como ha señalado Nina Warnke (2008), en la retórica típica de la época frecuentemente aparecía la idea de una evolución lineal de las culturas hacia un estado cada vez más desarrollado en el que la cultura judía se encontraba largamente retrasada, razón por la cual, los intelectuales establecieron una relación paternal con este niño que necesitaba constante vigilancia y guía para crecer como una institución respetable y madura. Y esto se hizo extensivo también a las audiencias que debían aprender a valorar otro tipo de espectáculos de mayor calidad artística. En este sentido, Peretz y su círculo creían que el teatro tenía la función de educar a los espectadores, como lo indica su famosa frase (grabada muy posteriormente en una de las paredes del IFT) "Teater: a shul far dervaksene": el teatro es escuela para adultos.

Es así que, a partir del siglo XX, incentivados por el interés despertado en los círculos intelectuales y por el surgimiento de una audiencia más cultivada, y gracias a la creciente estabilidad profesional del teatro ídish, surge una nueva generación de autores teatrales que escriben obras originales que abordan temáticas específicamente judías. A los escritores I.L. Peretz y Sholem Aleijem, que ya habían incursionado en el género dramático, se le sumaron en este período los autores: León Kobrin (1873–1946), Sholem Asch (1880–1957), David Pinski (1872–1959), H. Leivick (1888-1962), Osip Dimov (1878-1959) y Peretz Hirschbein (1880–1948), entre los más prolíficos, quienes desarrollaron una producción teatral en ídish que dio lugar finalmente a la constitución de un repertorio teatral judío, una

dramaturgia que buscaba reflejar y lidiar con la experiencia judía por medio de un lenguaje propio y original.

Pero dentro del circuito teatral judío, las obras de estos autores muchas veces no llegaban a ser representadas en el teatro comercial, debido a que la audiencia seguía demandando elementos espectaculares, como la música y el baile, del que este teatro literario carecía. Por lo que muchas de estas obras eran únicamente publicadas como literatura dramática sin llegar nunca a los escenarios.

Es por este motivo que comienzan a surgir compañías teatrales independientes que buscaban poner en escena un repertorio compuesto únicamente por obras de alto nivel literario, y que se identifican a sí mismas con el concepto de Kunst Teater, siguiendo en este sentido, el modelo del Teatro de Arte de Moscú dirigido por Constantin Stanislavsky.

La primera compañía independiente surge en 1908 en la ciudad de Odessa, Rusia: se trata de la Hirschbein Troupe dirigida por el dramaturgo Peretz Hirschbein. Estaba conformada por actores muy jóvenes y carecía de una estructura verticalista organizándose en cambio a la manera de un ensamble, con roles intercambiables y sin un director artístico definido. Pero su principal característica –que los diferenciaba de otras compañías– era su repertorio de teatro exclusivamente literario, compuesto por obras de autores como Sholem Aleijem y Sholem Asch, y piezas escritas por el mismo Hirschbein. La compañía, que encarnaba las ideas renovadoras de Peretz, posibilitó la difusión de estos nuevos autores dado que durante dos años realizaron giras por Europa del Este, pero su debut en Varsovia no tuvo el éxito esperado y la compañía se disolvió en julio de 1910. Sin embargo, a pesar de su "fracaso", la Hirschbein Troupe contribuyó a crear un nuevo entusiasmo en la audiencia con respecto al teatro ídish y estableció los fundamentos sobre los que luego se basaría el movimiento de teatros de arte que surge en el período de entreguerras.

En este sentido, la Hirschbein Troupe se considera un antecedente fundamental de una de las compañías de mayor renombre e importancia en la historia del teatro de arte judío: la Vilner Troupe. Ésta se funda en 1915 en la ciudad de Vilna, y como muchos de estos primeros teatros hunde sus raíces en los grupos de teatro amateur (en ídish "libhober bines", literalmente "aquellos que aman el escenario"), que desde finales del siglo XIX habían surgido a lo largo de Europa del Este. Se trataba de organizaciones que reunían en su mayoría a actores jóvenes, que estaban interesados en poner en escena dramas de alto valor literario. Estos clubes funcionaron como un espacio de entrenamiento y educación para aquellos que tenían aspiraciones artísticas, al darles la posibilidad de desarrollar una experiencia en el escenario, y de alguna manera compensaron así la falta de una escuela de teatro oficial que pudiese formar a las nuevas generaciones de actores y actrices. Por otro lado, permitieron que se representaran obras de dramaturgos incipientes que no tenían acceso al circuito comercial, y acercaron el público a estilos teatrales nuevos y textos dramáticos diferentes a los que estaban acostumbrados a ver en los escenarios profesionales.

Estas experiencias sentaron de esta manera, las bases sobre las que se sustentaría la Vilner Troupe, que nace a partir del grupo amateur denominado FADA (Farein fun idishe dramatishe artistn - Agrupación de Artistas Dramáticos Judíos). Seguimos a Debra Caplan, que ha estudiado en profundidad la historia de la compañía (2013; 2014), y considera que la Vilner Troupe fue el epicentro del movimiento internacional del teatro de arte judío, y que fue gracias a su gran proyección transnacional que las poéticas de vanguardia lograron finalmente una aceptación al interior del campo teatral judío. Este cambio comienza a darse a partir de 1920 con el estreno de la obra El Dibuk de Shlomo Anski, que marca un punto de inflexión en la estética desarrollada por la compañía. A partir de 1924 comienza lo que Caplan denomina el paradigma transnacional de la compañía, ya que durante estos años los miembros actuales y pasados de la Vilner Troupe podían ser encontrados actuando en cinco continentes. Aparece entonces la denominación "vilner", es decir, "miembro de la Vilner Troupe", nombre que les brindaba a sus integrantes una reputación, una suerte de identidad artística que los identificaba con una manera de hacer teatro que aparecía como nueva, moderna y de alta calidad.

De esta manera, la itinerancia les permitió ampliar su audiencia y su llegada a distintos espectadores, inspirando a otros actores y actrices judías a crear sus propios teatros de arte. Es así que, inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, comenzaron a aparecer compañías teatrales judías que se autoproclamaban de teatro de arte. En Varsovia, Zygmunt Turkow creó el Varshever Yidisher Kunst Teater – VYKT (Teatro Judío de Arte de Varsovia). En Nueva York, Maurice Schwartz fundó en 1918 su Yiddish Art Theater y en 1919 Jacobo Ben-Ami (ex miembro de la Hirschbein Troupe) creó, también en Nueva York, el Jewish Art Theater, afirmando así, una manera de hacer teatro que se difundió a lo largo de todo el campo teatral judío durante el período de entre guerras.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1415
ISSN 0719-630X

BUENOS AIRES COMO UN CENTRO TEATRAL JUDÍO

Tanto Nahshon (2004) como Sandrow (1995) han señalado la paradoja de que el momento en el que el teatro ídish norteamericano alcanza su más alto nivel estético, coincide con la pérdida de la llegada a las masas. La audiencia del teatro ídish en Estados Unidos decae drásticamente a partir de la década del 30, debido a que por un lado, se limita la inmigración judía que podía brindarle nuevo público a los espectáculos; y por el otro, las generaciones de jóvenes nacidos en el país estaban ya asimilados, de manera que el ídish fue perdiendo su lugar como primera lengua entre los judíos norteamericanos. Por esta razón, la temporada teatral se volvió cada vez más corta, muchos teatros cerraron, y los actores optaron por irse de tour a otros lugares del mundo en donde las comunidades judías estaban en pleno crecimiento, como era el caso de la Argentina, convirtiéndose así en actores itinerantes.

Esto provoca un cambio en la cartografía teatral judía, que posiciona a Buenos Aires como un centro teatral de importancia, debido no solo a su población de judíos ídish parlantes que podía brindarle a los teatros una audiencia importante y permanente, sino a que el hemisferio Sur se beneficiaba por la oposición de temporadas, de manera tal que en el receso de verano, los actores extranjeros podían venir a trabajar a la Argentina. Es debido a esto, que si bien el teatro ídish surge en Argentina a principios de Siglo XX, ubicamos su momento de mayor esplendor a partir de la década del 30, cuando Nueva York pierde su lugar central en la cartografía teatral judía, en beneficio de nuevas territorialidades.

En este período, cuatro teatros de Buenos Aires estaban completamente destinados a presentar obras en ídish: el Excelsior y el Soleil en el barrio de Abasto, el Mitre en Villa Crespo y el Ombú en el barrio de Once. El teatro empresarial en ídish de Buenos Aires, se organizaba en función de un Star System, un sistema de estrellas que se sostenía gracias al actor central que venía del extranjero, completando el elenco con actores locales. Los empresarios traían de esta forma figuras extranjeras, tales como Jacobo Ben Ami, Maurice Schwartz y Joseph Buloff, que garantizaban un éxito seguro de la temporada gracias a su fama internacional.

Pero a medida que el teatro judío de Buenos Aires se fue desarrollando, esta forma de funcionamiento comenzó a ser cada vez más cuestionada, especialmente debido a la fuerte dependencia que sufría el campo teatral judío local con respecto a las visitas de las figuras extranjeras. Los actores y actrices argentinos, no querían verse obligados a esperar a la llegada de las estrellas para poder actuar en obras de repertorio, especialmente cuando la alternativa era participar en pequeñas piezas musicales, operetas o espectáculos de vaudeville que incluían canciones, baile y algunas veces un humor chabacano. Debido a esto, muchos críticos de la época, caracterizaban a estos espectáculos como shund teater, recuperando algunos años después, la terminología de la mencionada campaña de Peretz por un teatro de arte judío.

El empresario teatral Adolfo Mide recuerda en sus memorias (1957) que la discusión sobre los defectos y beneficios de este sistema, los llevó incluso a realizar un "juicio al Star system" en el Teatro Ombú en 1932. En este juicio intervinieron Pinie Katz, redactor del diario Di Presse como juez a cargo del tribunal, y el crítico teatral del Di Presse el Dr. L. Zitnitzky como fiscal. Unos años después, ambos jugarían un importante rol en el IFT, siendo Zitnitzky su primer presidente. Los dos eran intelectuales de izquierda que escribían artículos en los diarios judíos abogando por la elevación artística del teatro judío argentino, y que -tal como habían hecho sus colegas norteamericanos y polacos- enarbolaban el concepto de kunst teater para contrarrestar la tendencia hacia el shund que primaba en los escenarios porteños.

EL IFT, UN KUNST TEATER

Es en el contexto de este debate, que en 1932 se funda el IDRAMST (Idishe Dramatishe Stude - Estudio Dramático Judío). En este primer período, el Estudio se creó como una escuela teatral para formar artistas que quisieran hacer un mejor teatro. Pero debido a la gran convocatoria que tuvieron sus representaciones, sus integrantes adquirieron temprana consciencia de la importancia de crear una compañía teatral judía que estuviese compuesta por actores y actrices del medio local, y que pudiese funcionar de manera estable. Por lo que en 1936 iniciaron una campaña por un Teatro Popular Judío en Argentina, que dio lugar en 1937 a la transformación del IDRAMST en IFT.

Los miembros de este primer grupo consideraban que existía un vacío a llenar en el campo teatral judío de Buenos Aires, debido a la ausencia de un kunst teater, de una compañía teatral que tuviese un fuerte compromiso estético, y cuya principal preocupación fuese la de poner en escena obras de alto nivel artístico y literario. Al igual que el Teatro del Pueblo, fundado por Leónidas Barletta en 1930, creían firmemente en que para que esto fuese posible, este teatro tenía que ser independiente en primer lugar de la taquilla, ya que el deseo de obtener ganancias, limitaba la posibilidad de experimentar y de tomar riesgos artísticos. En un artículo titulado justamente "Del shund al kunst", publicado en marzo de 1936 en el nº4 de la revista Nai Teater (Nuevo Teatro) -el órgano de difusión del IFT- G. Dorín sostiene:

> El teatro profesional, que en los países capitalistas es un negocio, no para el actor sino para el empresario, tiene en cuenta los intereses de la ganancia en su objetivo final. Y donde la Caja dicta, no hay lugar para el arte ni para los ideales. La industria teatral burguesa, que trabaja para el ancho e ignorante mercado, busca a la masa, no para elevarla y educarla, sino para satisfacerla livianamente y que vuelva pidiendo más[3].

Como puede verse, los integrantes del IFT concebían el teatro como una herramienta para movilizar las conciencias de los espectadores, tal como lo proponía Romain Rolland, y entendían que solo a través del desinterés económico, podrían cumplir su objetivo de crear un teatro que satisficiera las necesidades del pueblo.

Pero si bien podemos considerar al IFT como un teatro popular –tal como lo indica su nombre– en cuanto a su propósito de educar a las masas, es necesario pensarlo también como un teatro de arte, debido a su búsqueda de modernización artística en cuanto a su repertorio, su poética de puesta en escena y el estilo de actuación de su elenco. Esta identificación con ideales no solo políticos sino también artísticos, era explícitamente enunciada por ellos mismos en sus campañas para recaudar dinero o conseguir más socios para la institución, donde se auto denominaban como un "teatro moderno y experimental". Al caracterizarse de esta manera, pretendían recibir el apoyo de todo aquel que se considerara defensor del kunst teater, dirigiéndose en sus comunicados alternativamente a los "amigos del teatro de arte" o a los "amantes de un mejor teatro". Asimismo, finalizaban gran parte de sus publicaciones llamando a la población judía a asociarse y de esta manera cumplir "con un gran deber para con el arte y la cultura judía". Cimentaban así la idea, de que apoyar al IFT era colaborar con el único teatro que podía elevar el nivel de la cultura judía en Buenos Aires, y sustentar así la única compañía que en ese momento encarnaba las ideas renovadoras que habían llevado al movimiento de teatros de arte judíos a florecer a lo largo del mundo.

De esta forma, los intelectuales y críticos que rodeaban al IFT, erigieron la campaña para fundar un teatro estable a partir de la ya probada retórica de principios del Siglo XX, que se basaba en la dicotomía shund/kunst. Buscaron así instalar en el imaginario la idea de que prácticamente todo el teatro comercial judío tenía que ser considerado shund, y que luchar contra él era una tarea que tenía que llevar adelante toda la comunidad judía progresista de la Argentina, mediante su apoyo al Teatro IFT. En el mismo artículo ya citado, G. Dorín por ejemplo sostiene:

> Un siglo atrás se logró echar al shund de la literatura judía, sin embargo, como revancha, el shund echó a la literatura del teatro. En el teatro nacional, el shund da el tono, ahí es el patrón. Es cierto que en el teatro, Mr. Shund adorna su cabeza vacía con moderno sombrero de copa, se pone una vestimenta de payaso con artísticos lunares, tapa sus pavadas con un chiste barato, con un cantito, con un bailecito, con una piernita desnuda. Se llama opereta, melodrama, vodevil, farsa, revista. Aparece bajo un nombre literario, pero es pura sangre de shund, porque está vacío de cualquier contenido, porque se adapta al más bajo gusto, porque solo tiene la intención de hacer cosquillas y de acariciar los más primitivos sentimientos y los más bajos instintos.

Pero la independencia de la taquilla no era suficiente para alejarse del shund. Los miembros del IFT, buscaban también independizarse de las estrellas, de las figuras extranjeras y del personalismo que primaba en el teatro empresarial judío. Siguiendo el modelo de las compañías teatrales judías de Europa, confiaban en la organización colectiva como pilar del nuevo teatro que querían crear, rompiendo así con la lógica del starism, un término proveniente del ídish que designaba el rol central que ocupaban los actores en el teatro comercial judío. El peso otorgado a la star, es denunciado en la revista Nai Teater nº 8 de septiembre de 1937 por M. Lev, secretario del IFT:

> Se sabe que todo actor debe cultivarse, de lo contrario es tragado por sus propias ambiciones. Cosa que no debiera ocurrir con los grupos de aficionados que se desarrollan en todo el mundo. Porque el único medio que tiene la facultad de desarrollarse, y desarrollar a su vez a los talentos, es el teatro social o grupal. Un ejemplo de este caso es Maurice Schwartz. Nadie dudaría de su talento y temperamento. Sin embargo, aparte de su personal influencia, su teatro en Nueva York es una ficción, no es un teatro con rostro propio. Si él se va, adiós teatro de arte, y cuando vuelve reúne un elenco y de nuevo es un teatro artístico.

La voluntad del IFT de constituirse como un teatro colectivo, respondía por un lado a la ideología de izquierda de los integrantes de la institución, que se basaba en la horizontalidad, el trabajo en grupo y la discusión en asamblea. Por el otro, seguía los lineamientos estéticos de los teatros de arte europeos como la Vilner Trupe y sobre todo, del teatro soviético GOSET (acrónimo ruso con el que era conocido el Teatro Estatal Judío de Moscú), que ponían el acento en el trabajo del ensamble por sobre las figuras individuales. Debido a esto la construcción grupal se convirtió en un elemento que caracterizó la composición es-

3 Todas las traducciones del ídish al castellano de los artículos de la revista pertenecen a Sofía Laski, quien realizó una suerte de memoria del teatro IFT que nunca llegó a finalizarse, traduciendo gran parte de los números de la revista Nai Teater al español. La misma puede consultarse en la Fundación IWO de Buenos Aires

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1415
ISSN 0719-630X

tética de las representaciones del IFT, ya desde sus primeros tiempos.

Es así que para los integrantes del IFT, la creación de un kunst teater, no se limitó a elevar y enriquecer el nivel literario del teatro judío en Argentina, sino que se propuso también modernizar las formas, a partir de las nuevas tendencias que se estaban desarrollando en Europa. Como hemos dicho, estas corrientes innovadoras llegaron al IFT debido al flujo transnacional de directores, actrices y actores judíos itinerantes, que trajeron bajo el brazo ideas teatrales de vanguardia con las que habían tomado contacto en las compañías teatrales europeas de las que provenían.
En este sentido, no podemos dejar de señalar la importancia fundamental de David Licht, quien fue el director artístico de la compañía durante más de quince años, desde 1938 hasta 1953. Licht había formado parte de la Vilner Trupe y había dirigido en París el PIAT (Pariser Idisher Arbeter Teater – Teatro Obrero Judío de París), un teatro popular judío como el que el IFT estaba intentando crear. Bajo su guía, la compañía desarrolló una poética de puesta en escena que los singularizó profundamente dentro del campo teatral, no solo judío, sino también dentro de la escena argentina en general.

Siguiendo la herencia que traía de la Vilner Trupe, Licht desarrolló una estética cercana a la de un "modernismo fusionado" (Caplan, 2013), ya que se trataba de un modernismo inclusivo, que no tenía antagonista ni se oponía a la tradición sino que la integraba, de modo tal que podía tomar inspiración de la historia y el folklore judío pero sin resignar por ello la utilización de procedimientos provenientes de las poéticas de modernización europeas. Es así que, durante estos años, el elenco del IFT montó obras de temática judía, muchas de las cuales eran adaptaciones de cuentos y novelas de los más célebres escritores judíos, tales como Sholem Aleijem, I.L. Peretz, H. Leivik, entre otros autores que habían escrito muy poco teatro. En este sentido, la tarea de Licht no fue únicamente elegir un repertorio, sino crearlo. De esta modo, en lugar de luchar contra la tradición o negarla, sus adaptaciones incorporaban personajes clásicos del folklore y la literatura judía, poniendo el acento en lo que en ellos había de universal. Rosa Rapaport, integrante del elenco, señala al respecto que con Licht las tradiciones y el folklore judío aparecieron por primera vez en escena expuestos artísticamente[4].

A su vez Licht montó obras de reconocimiento internacional en traducciones al ídish, tales como Los bajos fondos de Máximo Gorki en 1942, Todos los hijos de Dios tienen alas de Eugene O' Neill en 1945 y Todos eran mis hijos de Arthur Miller en 1950, dando a conocer por primera vez estas obras al público judío. La difusión de obras universales era una función que el IFT consideraba primordial en tanto educador de las masas, ya que dado que la gran mayoría de los judíos hablaban en ídish, era fundamental ponerlos en contacto con la dramaturgia universal, traduciéndola a su idioma.

Por otro lado, Licht aportó innovaciones en cuanto a la poética de actuación del elenco y una nueva pedagogía en la formación de actores y actrices, que para esa época aún no estaba difundida en la Argentina: el sistema de Stanislavsky. Uno de sus primeros artículos sobre teoría teatral publicados en Nai Teater, es de hecho un recorrido desde el naturalismo hasta las teorías Stanislavskianas y la búsqueda de un nuevo realismo. La actriz argentina Cipe Lincovsky, formada bajo su dirección, recuerda en este sentido:

Él venía del Vilner trupe, con toda la escuela de Stanislavsky. Claro, él nos dirigía y nos llevaba a situaciones, nos pedía situaciones, y muchos años después, cuando él ya había muerto y salió el primer libro del método Stanislavsky, nosotros nos dimos cuenta de que todos habíamos actuado bajo ese método, y por eso el IFT era tan especial (…) Era otro tipo de actuación moderna, totalmente. Pero era porque todo esto que leíamos en el libro: memoria emotiva, memoria emocional, sensitiva, todo eso lo habíamos hecho nosotros (McGee Deutsch, 2010: s/n).

Es importante destacar, que en la Argentina los escritos de Stanislavsky no se publicaron traducidos al español hasta la década del 50, y su pensamiento no se difundió ampliamente en la escena porteña hasta la llegada de Hedy Crilla, que fundó en 1947 una escuela teatral en la Sociedad Hebraica Argentina, y que en 1958 comenzó a trabajar junto al grupo teatral independiente La Máscara, popularizando allí la pedagogía Stanislavskyana.

En el IFT sin embargo, ya desde la llegada de David Licht en 1938, y especialmente con la fundación de la Escuela Dramática en 1947, se comenzaron a formar actores y actrices en la búsqueda de un realismo que no estuviese centrado en la forma exterior de la escena, sino en la búsqueda de la verdad interior, es decir, un realismo donde lo importante no era que fuesen verdaderos los decorados o la utilería, sino el sentimiento del actor. Estas nuevas formas de entender el teatro y la actuación, no fueron solamente transmitidas a las nuevas generaciones que se formaron en la Escuela del IFT, sino que se debatieron y analizaron tanto al interior del elenco, como de forma abierta al público general mediante conferencias, charlas, debates y publicaciones especializadas sobre historia y teoría teatral en la revista Nai Teater.

Esta forma innovadora de actuación del elenco, sumado a las puestas en escena modernas y a un repertorio original, provocó que durante estos años asistieran a las funciones del IFT directores, actrices y actores de la escena nacional, a pesar de que no comprendían el ídish. En numerosos documentos de la época, se señala que el elenco tenía que realizar funciones especiales a la medianoche, para permitir que los actores del teatro nacional, pudieran asistir después del horario en el que trabajaban en sus respectivos elencos. Esto sucedía ya desde 1938 cuando tuvieron que programarse funciones extraordinarias de la obra Boitre, el salteador judío de Moyshe Kulbak, la pieza con la que David Licht realizó su debut en Argentina. Y esta práctica siguió siendo habitual a lo largo de los años, especialmente en las ocasiones en que el IFT montaba traducciones al ídish de obras de dramaturgia moderna que aún no habían sido representadas en castellano. El caso más emblemático en este sentido, es tal vez el de Madre Coraje de Bertolt Brecht en 1953, ya que se trató del primer estreno de una obra de Brecht en Argentina, un año antes de la famosa puesta que realizó Nuevo Teatro de esa misma pieza.

De esta forma, el IFT cumplió no solo su objetivo inicial que pretendía elevar el nivel del teatro judío en Buenos Aires y alejar así a los espectadores del shund teater, sino que se transformó en un teatro de arte argentino, que con sus puestas en escena, su Escuela Teatral, sus conferencias y sus publicaciones, introdujo en la escena nacional poéticas teatrales innovadoras que tan sólo algunos años después, se volverían centrales en el campo teatral de Buenos Aires.

4 Entrevista a Rosa Rapaport realizada por la autora, Buenos Aires, julio 2014

Referencias

Ansaldo, P. (2018). *Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al Idisher Folks Teater (IFT)*. Culturales, (6), e.345, México.

Berkowitz, J.; Henry B. (eds.). (2012). *Inventing the Modern Yiddish Stage: Essays in Drama, Performance, and Show Business*. Detroit: Wayne State University Press.

Caplan, D. (2013). *Staging Jewish Modernism: The Vilna Troupe and the Rise of a Transnational Yiddish Art Theater Movement*. Tesis doctoral, Harvard University.

Caplan, D. (2014). *Nomadic Chutzpah: The Vilna Troupe's Transnational Yiddish Theatre Paradigm, 1915–1935*. Theatre Survey, (55), 296-317.

Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2013). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

Fishman, D. (2005). *The rise of modern Yiddish culture*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Fukelman, M. (2017). *El concepto de "teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*, Tesis doctoral inédita.

Gorin, B. (1918). *Di geshikhte fun idishn teater [La historia del teatro ídish]*, 2 vols., Nueva York: Literarisher Farlag.

McGee Deutsch, S. (2010). *Entrevista a Cipe Lincovsky*. Archivo Oral Centro Mark Turkow.

Mide, A. (1957). *Episodios del teatro judío*. Traducción de L. Skura y S. Skura. Buenos Aires.

Nahshon, E. (2004). *The Yiddish Theater in America: a brief historical overview*. En Baker, Z. M.; Sohn, B. (eds.), The Lawrence Marwick Collection of Copyrighted Yiddish Plays at the Library of Congress: An Annotated Bibliography, Washington: Library of Congress.

Risetti, R. (2004). *Memorias del teatro independiente argentino 1930-1970*. Buenos Aires: Corregidor.

Sandrow, N. (1995). *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*. Syracuse: Syracuse University Press.

Visacovsky, N. (2016). *Argentinos, judíos y camaradas: tras la utopía socialista*. Buenos Aires: Biblos.

Warnke, N. (2008). *The child who wouldn't grow up: Yiddish Theatre and its critics*. En: Berkowitz, J. (ed). Yiddish Theatre: New Approaches, Oxford: Littman Library of Jewish Civilization.

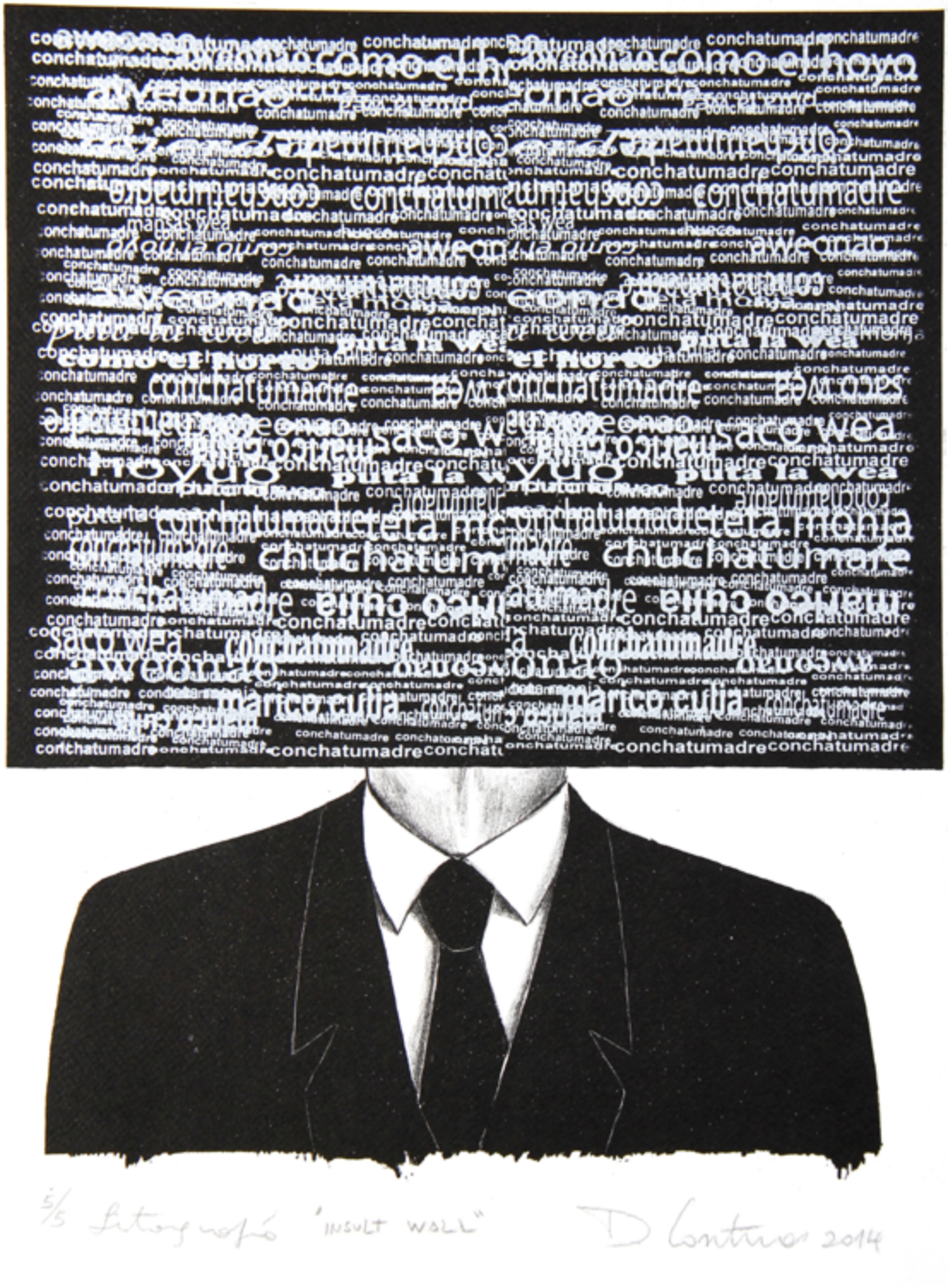
OTRAS FUENTES

- *Comunicado de la Campaña por un Teatro Popular en Argentina*, Buenos Aires, 1936, Archivo Pinie Katz.
- *Carta a los amigos del teatro de arte*, Buenos Aires, 1936, Archivo Pinie Katz.
- *Carta a los amantes de un mejor teatro judío*, Buenos Aires, 1937, Archivo Pinie Katz.
- *Revistas Nai Teater (Nuevo Teatro)*, Archivo Fundación IWO.

DOI 10.22370/panambi.2019.8.1415
ISSN 0719-630X

Titulo: *Lección de lenguaje*

¿La imagen no guarda compostura en el lenguaje, quien está detrás?



Técnica **litografía**
Papel Fabriano
Medidas 30 x 37 cm

Panambí n.8 Valparaíso JUN. 2019 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1420
ISSN 0719-630X

Expresiones mínimas de lo viviente en la obra robótica de Paula Gaetano-Adi

Nadia Martin
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas
Universidad Nacional de Tres de Febrero
martin.nadia@gmail.com

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2019-03-02
ACEPTADO: 2019-06-05

RESUMEN
Este trabajo aborda dos obras de Paula Gaetano-Adi con el objetivo de reflexionar -desde la teoría biopolítica- acerca de cómo tematizan el cuerpo viviente. Según se observa, la artista crea corporalidades robóticas que expresan experiencias mínimas del cuerpo físico y vivencial: la sudoración y la respiración. Propone, con ellas, una crítica al imaginario robótico del humanoide hiperinteligente vinculado a la idea de un cuerpo eficiente y productivo, como así también al binarismo cartesiano extendido a la dicotomía software/hardware. Se trata, entonces, de espacios de desborde del canon del arte robótico, que cuestionan sus modelos hegemónicos globalizados.

PALABRAS CLAVES
Arte robótico; arte tecnológico; Cuerpo; Biopolítica; Posthumanismo.

RESUMO
Este trabalho aborda duas obras de Paula Gaetano-Adi com o objetivo de fazer uma reflexão –a partir da teoria da biopolítica- sobre a maneira como se tematiza o corpo vivo. Se observa a criação de corporalidades robóticas que expressam experiências mínimas do corpo físico e vivo: o suor e a respiração. Com elas, propõe uma crítica ao imaginário robótico do humanoide superinteligente vinculado à ideia de um corpo eficiente e produtivo, assim como ao binarismo cartesiano estendido à dicotomia software/hardware. Trata-se, portanto, de espaços de transbordamento do cânon da arte robótica, que questionam seus modelos hegemônicos globalizados.

PALAVRAS-CHAVE
Arte robótica, arte tecnológica, corpo, biopolítica, pós-humanismo.

ABSTRACT
This paper addresses two pieces of Paula Gaetano-Adi's work of art, with the objective of analyzing the way the living body is thematized in them. The artist creates robotic corporalities that express minimal experiences of the physical and experiential body: sweating and breathing. She proposes, thereby, a critique of the robotic imaginary of the hyperintelligent humanoid associated to the idea of an efficient and productive body, as well as a critique of the Cartesian binarism extended to the software / hardware dichotomy. They are, thus, spaces of overflow of the robotic art's canon, that question its globalized hegemonic models.

KEYWORDS
Robotic arts; Technological arts; Body; Biopolitics; Posthumanism.

INTRODUCCIÓN

Referente temático, materia viva de expresión, dimensión analítica... El cuerpo, en el arte contemporáneo ha devenido en un campo de indagación central que moviliza inquietudes y fuertes posicionamientos tanto en la producción como en las perspectivas analíticas. Una de las razones que podrían explicar tal intensificación del interés contemporáneo en lo corporal, puede estar dado en que en tiempos de posthumanismo[1], la idea misma de organismo viviente ha sido puesta en una revisión crítica. Los desarrollos de las últimas décadas en campos como la biotecnología, la ingeniería genética, la robótica y inteligencia artificial han permitido, por primera vez en la historia, la generación y manipulación de la vida por medios artificiales. Es bajo sus impulsos que se extienden visiones post-orgánicas del cuerpo, en las que el mismo es entendido como código plausible de ser manipulado o materia extensible y mejorable mediante intervenciones quirúrgicas y prótesis tecnológicas. Se reproduce, así, un imaginario de superación de los dualismos modernos asociados al antropomorfismo humanista (Sloterdijk, 2000, 2001; Haraway, 1991). En este marco de referencia, se inscribe la propuesta productiva de un sector del arte tecnológico global en el que predomina una estética que podemos identificar marcada por la "obsesión tardoposmoderna por lo real" (Foster, 2001)[2] y modulada en base a un imaginario tecnocientífico de corte "fáustico" (Sibilia, 2009)[3]. Tal es el caso de artistas emblemáticos como Eduardo Kac, Roy Ascott, Orlan o Sterlac, en cuyas obras la materia viviente (que muchas veces, es su propio cuerpo) es atravesada por intervenciones tecnológicas extremas.

En forma paralela a este circuito, existe otro sector de las artes tecnológicas que, si bien también toman para su propio dominio los debates de la manipulación tecnocientífica de lo viviente, lo hacen con otros procedimientos que se sirven de lo artefactural no tanto para la intervención sobre el plano de lo real (es decir, de las materias vivas) sino como referente temático y herramienta expresiva de nuevas figuraciones simbólicas. En este marco productivo, se identifica a la artista argentina Paula Gaetano-Adi. Así pues, este trabajo aborda dos de sus obras robóticas, con el fin de estudiar los modos en los que el cuerpo viviente es tematizado en ellas. El análisis se propone desentrañar algunas coordenadas ético-estéticas, desde las cuales se puede dar cuenta de modos locales, situados, de imaginación y significación de los cuerpos.

En nuestro acercamiento a estas producciones artístico-tecnológicas, las tensiones entre lo orgánico y lo maquínico anclan en un mayor debate filosófico-político: aquel que, recuperando las extensas investigaciones en biopolítica iniciadas por Michael Foucault, permite reflexionar sobre los límites porosos e inquietantes de lo humano con la monstruosidad (Foucault, 2000; Negri, 2007), como asimismo sobre las potencias inmanentes y del devenir en las que lo viviente se afirma (Deleuze y Guattari, 2008;

1 Significativos y diversos aportes críticos sobre posthumanismo pueden consultarse en Peter Sloterdijk (2000, 2011), Paula Sibilia (2009) y Rossi Braidotti (2015). Para profundizar en este debate de acuerdo a cómo se presenta el las artes tecnocientíficas contemporáneas, consultar: Kac (2008) y Kac y Antunes Rocca (2007).

2 De acuerdo al análisis de Hal Foster (2001), la modernidad estética buscó trascender la figura referencial (liberar los signos de sus referentes) y concentrarse en lo puramente formal; el arte moderno abogó por su no-objetividad, por su aproximación autónoma al signo y a la exploración de sus arbitrariedades (postura propia de la pintura abstracto-impresionista y los campos de color, además del paradigma teórico defendido por Clement Greenberg). Por su parte, la posmodernidad buscó regocijarse con la imagen en sí, en su pura libertad de forma y su contingencia enunciativa (marco en que se desarrolla tanto el arte pop como el minimalismo, y cuyo espíritu resume Danto en célebre Después del fin del arte). Debido a una ausencia de centro o sentido trascendental, el significado habría quedado "desatado", es decir, habría pasado a definirse como otro significante. De esta forma, se daría un proceso ilimitado de equivalencias intercambiables de los signos, que daría lugar a una estética de "imágenes simuladas y significantes esquizofrénicos". En este proceso de achatamiento de las profundidades metafóricas, los significantes tenderían a tornarse cada vez más puros, literales, llegando a una tardoposmodernidad que estaría obsesionada por corroborar la existencia de lo representado, recurriendo para ello a figuraciones abyectas. Como ejemplo de este tipo de estética, Foster recurre, entre otras obras, a Merde d'artiste: not exactly what it says on the tin de Piero Manzoni; a Descripción nostálgica de la inocencia de la infancia de Mike Kelley; a Dick/Jane de John Miller; al Fruto Cocido de Zoe Leonard; e incluso cierta producción fotográfica de Cindy Sherman.

3 Paula Sibilia (2009) resume dos grandes paradigmas actitudinales ante la tecnociencia: el primero, basado en el mito de Prometeo, se serviría de la técnica con un fin de conocimiento de "la verdad del mundo" orientada al "bien común", pero asumiría un límite ante el origen de la vida y la evolución biológica; el segundo, referiría a una corriente fáustica guiada por una voluntad de superación y control infinitos, por una vocación ontológica de lucha contra las limitaciones del cuerpo y por el deseo de crear vida y modificarla. Resulta posible comprender estas dos tradiciones en relación con Heidegger: la primera estaría vinculada al desocultar-poético y la segunda al explotar-provocante.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1420
ISSN 0719-630X

Derrida, 2008). Se entiende, así, que estas producciones artístico-tecnológicas resultan un terreno estratégico para estudiar las marcas de fantasías -monstruosas y/o maravillosas- acerca del cuerpo que asedian la contemporaneidad. Pero también los modos en los que la sociedad tramita imaginariamente las dificultades de articulación de la estructura comunitaria.

Imagen 1. Alexitimia, 2005 (Imagen: cortesía de la artista)

CUERPO QUE SUDA

Paula Gaetano Adi (San Juan, 1981) es una artista, docente e investigadora en arte electrónico argentina.[4] Su primer agente robótico autónomo, creado en 2005, consiste en una semiesfera blanda de sesenta centímetros de diámetro y treinta de alto, cuya superficie de látex color beige (que simula la piel de un humano blanco) le aporta una apariencia orgánica pero no-antropomórfica. Sin ojos, sin orejas ni extremidades, inhabilitada también para el movimiento, su única capacidad de expresión radica en la sudoración. Su "piel artificial" funciona como interfaz que organiza al tacto como única forma de percepción: cuando el público la presiona, se activa un dispositivo electrónico que bombea agua a través de finas mangueras de plástico dispuestas en el área subcutánea. Así, tal y como refiere su mismo título, Alextimia[5] consiste en un robot cuya cualidad es su incapacidad de verbalizar las emociones: en cambio, al contacto, transpira.

Desde los desarrollos históricos y téoricos de Foucault, los supuestos naturalistas y ontologizantes de la vida biológica de los cuerpos han sido desplazados, para advertir que "la vida" es siempre ya artificial, en tanto sólo se nos presenta de acuerdo a los modos en que está modelada, intervenida por las tecnologías del poder. Esta división, operada incluso en el seno mismo del ser humano, será caracterizada por Agamben (2006a: 75-76) como "máquina antropológica". Según el autor analiza, entre lo humano y lo no humano, entre el hablante y el mero viviente, existiría un espacio abierto, una zona vacía, y en el centro mismo de esta indiferencia se instituiría (desde ya, histórica y políticamente) una separación mediante la que lo humano sería producido en oposición a cierta "vida desnuda" a la que estarían destinados los ya no, aún no o todavía no-humanos. Siguiendo los desarrollos de Roberto Espósito (2006) la problemática puede ser comprendida a la luz de los conceptos de Zoé y Bios. Mientras la primera sería aquella vida biológica percibida como ahistórica e indiferenciada, ontológicamente asociada a lo animal en los cuerpos, la segunda consistiría en aquella vida individualizada, identificada con una subjetividad y calificada en los términos del derecho, la vida política y el acceso a la palabra, al logos, a la narración de sí.

Alexitima pareciera inquietar estas divisiones, volverlas porosas, tensar los mecanismos (bio)políticos que permiten reconocer un cuerpo como humano. Esto es evidente desde su morfología, que si bien remite a la organicidad humana no respeta las proporciones antropomórficas. Pero una clave más sutil

4 Formada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Blas Pascal y Master en Fine Arts por el programa de Arte & Tecnología de la Ohio State University, actualmente inscribe su actividad en la Rhode Island School of Design (RISD), Estados Unidos. Un eje que atraviesa sus trabajos, es la exploración de los efectos y afectos que los discursos tecnocientíficos generan en los espacios de encuentro entre lo humano y lo maquínico.

5 Se trata de una obra pionera en el campo local, que alcanzó un gran reconocimiento: ganadora en la categoría Proyecto Multidisciplinario Experimental LIMBØ de la 4° edición del Premio MAMBA -Fundación Telefónica (2005), obtuvo también en 2006 el Primer premio en el reconocido concurso internacional VIDA 9.0, de Fundación Telefónica de España.

de esta lectura radica en la propuesta conceptual que organiza la artista, anclada en la figuración de un cuerpo cuya mayor cualidad más característica es su incapacidad de verbalizar las intensidades y las potencias del propio cuerpo. Como ha sido remitido, una de las características con las que el humano ha delimitado su propio dominio, diferenciándose de otros animales y seres vivientes, es el lenguaje, la posesión del logos. Tal y como ha sido reconstruido por Derrida (2008) en la tradición filosófico-política occidental, el logos ha sido el elemento fundamental de un acto reflexivo (para la conciencia de un "yo", o aún más, para un "nosotros" en el que el humano se reconoce cada vez) y para la posibilidad de una historia común, para la narración de una autobiografía humana. Y es esta misma tradición la que ha establecido su propio logos, su orden de significación como confín. Todo lo que históricamente ha caído fuera de él, ha sido percibido como salvaje, bárbaro o insumiso, relegado al terreno de lo sin-sentido, de lo inarticulable o, aún, de lo insignificante y por ello mismo prescindible, separable e incluso exterminable.

Tales son las ansiedades y preocupaciones que la obra dispara. Alexitimia evoca a un cuerpo humano pero lo sitúa en el límite de lo reconocible; y si bien insta al tacto y al encuentro, clava en el instante mismo de esta aproximación una pregunta por los límites que definen a lo propiamente humano, como asimismo por los términos en los que dicho reconocimiento se efectúa.

CUERPO QUE RESPIRA

En esta misma línea de indagación, y también anclada en la pregunta por el comportamiento puramente corporal de los robots en su interacción con los espectadores, continúa Ánima, la siguiente obra robótica que Paula Gaetano-Adi produce en 2009. De características objetuales similares a la anteriormente descripta, esta semiesfera de látex detenta un orificio en su superficie que, cuando el público se acerca, se hincha y deshincha en un proceso de dilatación y cierre alternado. De esta forma, se trata de un robot cuyo único comportamiento, reactivo a la cercanía del espectador, es la respiración.

Imagen 2. Ánima, 2009 (Imagen: cortesía de la artista)

El título de la obra se vincula etimológicamente al alma. Nuevamente, aquí, uno de los "propios" de lo humano en tanto animal con alma. Sin embargo, el término también refiere en su raíz latina al aire, al aliento, al soplo; sentido en el que focaliza esta obra. En este caso, la respiración, lejos de ser algo propio de lo humano, señala un fondo de indiferenciación en el que todos los seres vivos encuentran un suelo en común. Ánima expresa el sobrecogimiento de un cuerpo disminuido a una mínima expresión de lo viviente, a una vida ni siquiera biológica, y en tanto artificialidad: inútil, sin función, improductiva. En este sentido ciertos desplazamientos, ciertas dislocaciones se operan en entre lo orgánico y lo maquínico. Nos encontramos aquí ante la excepción: una tecnología que respira.

Aún así, esta criatura robótica lejos de respirar apaciblemente se agita cuando el espectador se aproxima. El contacto, el intercambio, las alianzas parecieran impedidas: todo lo que expresa este cuerpo, nuevamente, es temor. Todo ser-en-común, toda intención de comunidad pareciera previamente impedida. En este punto, la obra estimula algunas reflexiones, en las que insiste la teoría política postfundacional contemporánea, acerca de las posibilidades de estructuración comunitaria en nuestro tiempo histórico. Desde que las experiencias más terribles del siglo XX dejaron al descubierto que en nombre de la comunidad y de la humanidad, se habían movilizado las más intensas capacidades de autodestrucción, resultó imposible pensar el ser-juntos según cualquier modelo del "ser" en general (es decir, en función de las esencias comunitarias). Como observara Jean-Luc Nancy en el prólogo a Communitas. Origen y

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1420
ISSN 0719-630X

destino de la comunidad[2012 (1998)] de Roberto Espósito, en la actualidad se ha vuelto inviable seguir basando el sentido de la comunidad en cualquier forma de "lo dado" (la sangre, la esencia, la filiación, el origen, la naturaleza, la identidad orgánica o mística, etc.). Así pues, a través de diversas figuras -"resto indivisible" (Zizek, 2013), "antagonismo radical" (Laclau y Mouffe, 1987), "cómputo erróneo" o "desacuerdo" (Ranciere, 1996)- autores contemporáneos han dado cuenta de que, lejos del pacto político entre individuos iguales, en el origen de todo orden social yace su misma imposibilidad intestina.

Ánima pareciera recuperar las ansiedades de un orden social siempre contingente, que no logra cuajar, suturarse, articular un tejido sólido para la vida con otros. Aún así, se ofrece como cuerpo híbrido, enrarecido, entre lo orgánico y lo maquínico, entre lo meramente viviente y lo propiamente humano; y así, proponiendo un ejercicio de (re)reconocimiento, plantea también la posibilidad siempre abierta, siempre latente, de definir nuevos órdenes -desde ya, comunes- de lo sensible.

HUMANOIDES MONSTRUOSOS

Las obras que hemos visto poseen, desde su interfaz, una apariencia orgánica y epidérmica. Por su parte, sus comportamientos (mecanismos de sudoración y respiración) evocan al cuerpo viviente. Sin embargo, estos cuerpos parecieran reducidos a una mínima función, al punto de que no parecieran aptos para desempeños tan vitales como la alimentación y el apareamiento. A esto se suma la resistencia de estos organismos robóticos a los parámetros de mímesis y proporción humanos y/o animales: en su apariencia amorfa, inclasificable, se objetivan (se vuelven presentes) seres inexistentes (un mero órgano sintético con un lenguaje puramente somático). Y estas condiciones, vuelven a estas obras verdaderas criaturas monstruosas.

Foucault distingue la filiación que hay entre anormalidad y monstruosidad. El monstruo sería una combinación entre lo imposible y lo prohibido, una excepción a la vez que una violación de la normalidad; y en este sentido, es "una noción jurídica –jurídica en el sentido amplio del término, claro está, porque lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es una violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza–" (Foucault, 2000: 61). Pero a la vez, la normalidad es un concepto (bio) político, en tanto conlleva cierto ejercicio de poder (sobre los cuerpos). Toda norma implica un principio clasificatorio (de la materia viva) y una intención de corrección de las desviaciones (de las anormalidades). "Su función no es excluir, rechazar. Al contrario, siempre está ligada a una técnica positiva de intervención y transformación, a una especie de proyecto normativo" (Foucault, 2000: 57).

En este sentido, estas máquinas que sudan o respiran, recuperan de la escultura problemas de la forma y de la materialidad, mediante una propuesta conceptual que se organiza en tanto monstruosa, por una doble desviación. Desviación, por un lado, de los parámetros de normalidad establecidos por los referentes corporales vivos; por el otro, de los modelos hegemónicos en robótica. Máquinas inútiles, improductivas, con algunas cualidades orgánicas y mecanismos electrónicos simples, desafían el paradigma tecnocientífico de la eficiencia y la racionalidad: el robot humanoide hiperinteligente. Como indica la artista en una entrevista personal concedida en octubre de 2018:

> "Creo que lo tecnológico en sí mismo tiene que ver con la propuesta conceptual de mis obras. A mí me interesa lo tecnológico como discurso, como problemática a tematizar. En ese sentido es una herramienta que lo que permite es no hacer una representación de algo. Es decir, no elijo pintar un cuadro para hablar acerca de los problemas de las tecnologías. Para mí, lo material habla por sí mismo: los movimientos mecánicos, eso en sí mismo ya es discurso."

En esta dirección, sirviéndose del soporte material de su misma obra, la artista discute con el binarismo cartesiano extendido contemporáneamente a la dicotomía software/hardware. En oposición crítica al predominio de los proyectos de Inteligencia Artificial, la artista propone una experiencia artificial del cuerpo físico y vivencial; una corporalidad robótica pura, totalmente somática, que no puede tramitar intercambios complejos con el entorno, sino que presenta un comportamiento simple, reducido a la sudoración ante el contacto o a la respiración ante el acercamiento.

> "Mis robots son muy humildes. No tienen intenciones de

sofisticación. Por el contrario, tienen la intención de bajar los imaginarios en robótica a la humanidad, a humanizarlos. Para mí, la robótica es un discurso que surge como esclavo del humano y para suplantarlo, para duplicarlo... pero dentro de lo que se considera humano, se suelen dejar afuera un montón de cosas. En este sentido creo que mi obra plantea preguntas que, desde ya no resuelve, pero tienen que ver con pensar de qué humano hablamos cuando hablamos de humano".

Así, de cara a la proliferación de los dispositivos interactivos y los funcionamientos enmarcados en el paradigma "top-down" (Penny, 1995) en la escena electrónica internacional, Gaetano-Adi organiza máquinas reactivas (actúan mediante un comando on/off) que, por la combinación de sus cualidades materiales, formales y conceptuales, plantean un ejercicio perceptivo ubicado en los extremos fenomenológicos de lo humano y lo artificial; de lo viviente y lo inorgánico; dispositivos de contacto entre mundos, que invitan a posar la mirada en los límites de lo identificable.

REFLEXIONES FINALES: LA INMANENCIA DE LA VIDA

A lo largo de este trabajo hemos abordado dos obras robóticas de la artista argentina Paula Gaetano-Adi, con el fin de analizar los modos en los que lo corporal es tematizado. En ellas, hemos observado cómo se modulan algunos interrogantes (y se tramitan imaginariamente algunas ansiedades) propios de nuestro tiempo histórico, en el que los avances en tecnociencia han logrado la generación y manipulación artificial de la vida.. En primera instancia, su obra genera reflexiones acerca de qué es lo propio, lo exclusivo o lo definitorio de la condición humana. Inquietud que redunda en una indagación acerca de los procesos sujetivatorios que se ponen en juego en todo orden (bio)político. Sus figuras imprecisas, híbridas, monstruosas, desajustan algunos parámetros del reconocimiento; y así, movilizan también ciertos fundamentos de los intercambios intersubjetivos. En este sentido, también la obra pone de manifiesto algunas dificultades que las sociedades contemporáneas encuentran para articular su ser-en-común, el sentido de la comunidad (en tanto que el principio de igualdad o semejanza fundamentada en el "ser" pareciera flaquelar). Pero además, estas producciones abordan críticamente algunas tensiones que se generan en el seno del desarrollo histórico de la tecnociencia. El mismo ha extendido en la contemporaneidad un modelo corporal dispuesto a ser manipulado e intervenido por herramientas que, por medios artificiales, permiten perfeccionarlo según un modelo de eficiencia y productividad. Desde el corazón mismo del cruce entre arte y la tecnociencia en el contexto contemporáneo, estas piezas configuran espacios de desborde del canon del arte robótico, cuestionando sus modelos hegemónicos globalizados. Y sin abandonar los espacios de interpenetración entre lo orgánico y lo artificial, entre el humano y el robot, la artista propone algunas reflexiones acerca de los límites y las potencias del cuerpo, recuperando desde el terreno del artefacto, algunas mínimas expresiones de lo viviente. Algo de estas figuras corporales enrarecidas, aparentemente reducidas o limitadas, sugieren cierta vida impersonal, y sin embargo singular, que puja en ellas. La pura intensidad de un cuerpo en el devenir de su aumento o disminución de poder, de su potencia, de su potencial, de sus virtualidades. En estas obras pareciera percibirse lo que Deleuze llamaría el "puro plano de inmanencia", algo que "se presenta como un puro flujo de conciencia a-subjetiva, conciencia prereflexiva impersonal, duración cualitativa de la conciencia sin yo" (2007: 35). En un tiempo en el que el poder pareciera capturar como nunca antes la materia viviente del cuerpo para normalizarla, domesticarla y volverla eficiente a los fines (re)productivos, estas obras parecieran sugerir la resistencia de una potencia inmanente: la latencia de cierto principio de autoafirmación de la vida en sí misma.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1420
ISSN 0719-630X

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G. (2006a). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2006b). *Homo sacer. Poder soberano y vida desnuda*. Valencia: PreTextos.

Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.

Calabrese, O. (1987). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Deleuze, G. (2007). *"La inmanencia: una vida..."* en: Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida. Giorgi, G. y Rodríguez, F (Comps). Buenos Aires: Paídós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *"Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible"* en: Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos.

Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.

Dubois, P. *"Maquinas de imagen: una cuestión de línea general"*. (2001) En: Video, Cine Godard, Buenos Aires: Libros del Rojas (UBA), 2001. Foster, H. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal.

Espósito, R. (2006). *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.

Espósito, R. (2012 [1998]). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Foucault, M. (2000). *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Haraway, D. (1991). *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge.

Jasso, K. (2008). *Arte, tecnología y feminismo: nuevas figuraciones simbólicas*. México: Universidad Iberoamericana.

Laclau, E. y Mouffe, C. (1987). *"Más allá de la pisitividad de lo social: antagonismo y hegemonía"*. En: Hegemonía y estrategia socialista. México: Siglo XXI.

Nancy, JL. (2012 [1998]). *"Conloquium"*, en: ESPÓSITO, Roberto. Communitas. Origen y destino de la comunidad. Buenos Aires: Amorrortu.

Negri, A. (2007). *"El monstruo político. Vida desnuda y potencia"*. En Ensayos sobre biopolítica. Exceso de vida. Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.). Buenos Aires: Paidós. 93-139.

Ranciere, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sibilia, P. (2010). *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. México: Fondo de cultura económica.

Sloterdijk, P. (2000). *Normas para el parque humano*. Madrid: Siruela.

Sloterdij, P. (2001). *"El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica"*. En: Artefacto/4.

Zizek, S. (2013). *El resto indivisible*. Buenos Aires: Godot.

Titulo: *La silla musical. de la serie dichos y proverbios*

La imagen muestra en un juego lúdico la posibilidad de obtener el poder

Técnica **Xilografía**
Papel Guarro
Medidas 30 x 22 cm

Panambí n.8 Valparaíso JUN. 2019 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1313
ISSN 0719-630X

El cuerpo espasmático en “1973 La Tormenta” de Ricardo Fuentealba

Jorge Sánchez Sánchez
Universidad de Santiago de Chile
Universidad San Sebastián
jorge.sanchez.s@usach.cl

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2019-05-03
ACEPTADO: 2019-06-11

RESUMEN
El presente escrito trabaja la idea del “cuerpo espasmático” en la historieta “1973 La tormenta” de Ricardo Fuentealba, especie de contrapunto a las historietas modélicas sobre memoria en tiempos de violencia, en que los cuerpos permanecen inalterados. En la historieta de Fuentealba aparece un cuerpo que se ve afectado y afecta los diversos flujos temporales que habitan en el gesto de memoria del protagonista. Específicamente, en el objeto de estudio seleccionado se evidencia, bajo el uso del montaje, cómo el cuerpo capta de manera conflictiva tanto el discurso histórico, que ordena, fiscaliza y determina monológicamente a los cuerpos en un trayecto temporal oficial, como en un tiempo de la memoria que se sostiene en olvidos y en interrupciones del flujo del tiempo oficial.

PALABRAS CLAVES
cómics, tiempo, memoria, cuerpo, historia

RESUMO
Este artigo trabalha a ideia do “corpo espasmatico” no desenho animado “1973 La tormenta” de Ricardo Fuentealba, espécie de contraponto aos exemplares modelos na memória em tempos de violência, em que os corpos permanecem inalterados. Fuentealba mostra um corpo que é afectado e afeta diferentes fluxos temporais que habitam o gesto na memória do ator. Especificamente, o objeto de estudo selecionado é evidente, sob o uso da montagem, como o corpo capta de forma controversa o discurso histórico, que ordena, pesquisa e determina monologicamente aos corpos, num passeio temporário oficial, e um tempo de memória que se realiza em omissões e interrupções no fluxo de tempo oficial.

PALAVRAS-CHAVE
quadrinhos, tempo, memória, corpo, história.

ABSTRACT
The present work works the idea of the “spasmatic body” in the comic strip “1973 La tormenta” by Ricardo Fuentealba, a kind of counterpoint to the comic models about memory in times of violence, in which the bodies remain unaltered. In the story of Fuentealba appears a body that is affected and affects the various temporal flows that inhabit the gesture of memory of the protagonist. Specifically, in the selected study object it is evidenced, under the use of the assembly, how the body captures in a conflictive way both the historical discourse, which orders, monitors and monologically determines the bodies in an official temporal trajectory, as in a time of the memory that is sustained in forgetfulness and in interruptions of the flow of official time.

KEYWORDS
comics, time, memory, body, history.

El presente escrito se posiciona desde una mirada que cruza elementos de semiótica del cómic, representada por autores como Groensteen, Peters y Pintor, y filosóficos, específicamente la idea de inestabilidad que emana de las propuestas bergosianas y deleuzianas. A partir de dicha cocinería teórica pretendo generar un recorrido que evidencie cómo la historieta “1973” de Ricardo Fuentealba presenta una idea de tiempo, memoria y cuerpo que se funda en la inestabilidad. Para aquello definiré un concepto clave como es la viñeta, para luego explicar el contexto de producción de cómic de memoria en que los testigos tienen la potencialidad de no ser afectados por las violencias en contraste con la historieta seleccionada para interpretar. Así la metodología propuesta es articular elementos de forma del cómic y filosóficos con contextos de producción particulares, y cómo en dicha imbricación/tejido surge una lectura particular, en este caso, sobre la memoria, el tiempo y el cuerpo.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1313
ISSN 0719-630X

Imagen 1. (Töppffer, 1845: 09)

UNA BREVÍSIMA INTRODUCCIÓN: TIEMPO, MEMORIAS Y CUERPOS EN LA HISTORIETA

Se puede definir la historieta como un medio que evidencia un hacer del tiempo a partir del empleo del montaje: entre viñetas, dentro de la viñeta, con las nubes, con el texto, con la página, etc. Esto en una tensión entre continuidad y discontinuidad, en una resistencia compleja a la idea clásica de narración y la idea de tiempo que esta sostiene/media[1], una especie de un avanzar en resistencia y, a la vez, en una caída libre a toda velocidad. El cómic, entonces, entendido como una inestabilidad en la que el lector/lectora no solo completa vacíos de información, sino que generalmente los ve en el gutter, patenta la incompletitud junto con el acto de completar la información.

Ivan Pintor refiere a que Fellini explicaba que "el carácter físico y material de las viñetas se asemeja a las mariposas muertas, cada una de ellas fijada con un alfiler y dispuesta en un orden estricto. Lo que consigue la mirada del lector al recorrerlas es devolverles el aleteo, restituir en ellas el aliento del tiempo" (Pintor 2017). Inestabilidad que Benoit Peters ejemplifica a partir del recurso de la metamorfosis, como un principio que está presente desde los orígenes del cómic, en que los personajes habitan en un "marco mutacional" en el que el cambio de forma, tiempo y estabilidad de los cuerpos es común (1998: 35).

Es dentro de dicha inestabilidad, específicamente la de la viñeta[2], en la que la pregunta sobre cómo representar y significar el tiempo se ha transformado en una constante, aquello se observa ya desde las primeras producciones en la que los autores que inauguran dicho género como Rodolphe Töppffer (1799 – 1846), quien emplea un conjunto de estrategias narrativas visuales para representar el tiempo (como la viñeta, la clausura y el montaje), las que usa para tratar temáticas sobre la temporalidad en la modernidad: velocidad del tiempo industrial, fragmentación de la experiencia del tiempo y la relación con la memoria.

Tanto en el clasicismo estadounidense, la edad de oro de la historieta francobelga[3] o en las primeras producciones latinoamericanas, se evidencia, en la mayoría de estas, juegos con el tiempo que se adaptan a una norma hegemónica que potencia la noción de continuidad (Pintor, 2017) ancladas al código escrito (como dador determinante de sentido) y la estructura narrativa clásica. Mas luego existe un quiebre, ya desde los años sesenta, en el que se comienza a experimentar, ensanchar los márgenes y dispersar los sentidos posibles que la historieta permite, como enuncia Groensteen:

> "The aesthetic evolution of comics for the past quarter of a century has been toward the direction of liberating the image. The traditional narrative drawing, from Töpffer to Franquin, and from Milton Caniff to Meziéres, is seen to be concurrent with writig that is freer, more pictorial, nad more poetic" (2007: 163)

Aquello ha ido provocando una visibilización/espacialización de diversas concepciones sobre el tiempo, abriendo las narraciones a las diversas posibilidades de plasmarla en el texto. Mazur y Danner (2014) sostienen que luego de la Segunda Guerra Mundial "los cómics de todo el mundo respondieron a los cambios demográficos y a la agitación cultural, con lo que sintonizaron con los lectores que maduraban y la aparición de una nueva generación de creadores." (14), siendo la idea de la no continuidad une eje de construcción narrativa o, mejor dicho, el afianzamiento de estrategias que tensionan la idea de una continuidad transparente, motivada y asociada a la forma de la narración histórica, como una de las marcas que nace y se mantiene hasta hoy en día.

1 Entiendo la idea clásica de narración a partir de Ricoeur, quien la describe como aquella secuencia teleológica transparente entre sucesos, asociada al discurso histórico que oculta las aporías del tiempo mismo "en virtud de su inserción en la gran cronología del universo" (Galardi, 2011: 114), es decir, soslaya en su misma condición de representación los rasgos no lineales del tiempo. En cambio, en la narración de ficción no existe la intención de enlazarse a un tiempo sin aporías o dar una respuesta globalizadora, en estos relatos se exhiben dichas aporías por el mismo acto de mostrarlas. El filósofo dice que la narración de ficción no es que omita o se desvincule con el mundo práctico o tiempo vivido, sino que "reorienta la mirada hacia los rasgos de la experiencia que 'inventa', es decir, descubre y crea a la vez" (Ricoeur, 2004(b): 492), exige ir más allá de los rasgos de la experiencia cotidiana, generando una experiencia ficticia del tiempo.

2 Respecto a la inestabilidad, Pintor señala que la mayoría de los teóricos ven en la viñeta dicha condición, entre los que cita se encuentra Piere Mason que denomina a la viñeta como un "compuesto inestable" (1985) o a Tillevil que enuncia que la viñeta es "una combinación inestable y paradójica entre dibujos y textos" (1991: 31).

3 Tanto el clasicismo estadounidense como la edad de oro de la historieta francobelga son modos históricos de narración del cómic que se posicionan como una primera etapa en el desarrollo del cómic. Ambas se consolidan en los años veinte como formas hegemónicas en el quehacer del cómic en sus respectivas zonas geográficas.

Al respecto, hay que articular lo anterior con el montaje. Este es una forma común que ha sido empleada para producir efectos de sentido referidos al tiempo. Dicha forma de generar condiciones de representación es parte de un nuevo régimen de imageneidad[4] que, a decir de Ranciére, toma distancia "frente a cierta forma de medida común, la que expresaba el concepto de historia" (2011: 56). Según Andrés Claro (2016) dicho tipo de figuración es una respuesta al tipo de representación metafórico-analógico, la que subordinaba "una imagen sensible a una ideal" (120) sosteniendo, así, una "metafísica dualista que se diacroniza en una teleología histórica (120). El montaje, en cambio, "tiende a hacer experimentar lo real como una inmanencia abierta al acontecimiento" (130) superando la noción de un referente ideal y del sentido de las partes que vincula.

Claro afirma que el montaje es una figuración propia de nuestra época, operando como una "posibilidad de la representación y la experiencia compartida" (119), así un conjunto de artes como el cine, la arquitectura y la poesía (agrego el cómic) se evidencia la doble operación del montaje y sus efectos interruptivos.

Volviendo puntualmente al cómic, y en particular la viñeta, se puede pensar esta "parte" de la historieta desde su incompletitud, en la necesidad eterna de un montaje siempre posible y deseable con otro elemento estructural presente en el cómic: otra viñeta, textos, imágenes, páginas, etc. Tanto Peeters (1991) como Groensteen (1999) coinciden en aquella necesidad del montaje de la viñeta como condición de representación, la que describen a partir de las nociones de "pericampo" y "solidaridad icónica" respectivamente. En ambos conceptos está la idea de fondo que al observar (leer) una viñeta siempre está el significado de la que presidió o la que viene, al decir de Bordes nunca hay fuera de campo, sino que: "construimos una imagen mental del espacio en el que nos hallamos a través de la suma de vistazos fragmentados" (2017: 35).

Groensteen, tomando en cuenta que dicha condición de representación del tiempo exige una construcción del mismo tiempo, en el que "la composición de la página en su descomposición en fragmentos dotaría de una coordenada temporal" (Bordes, 2017: 35), propone que el marco cumpliría una función rítmica que da continuidad al relato y a la vez lo contiene. Es decir que la viñeta, específicamente su marco, no define una unidad temporal generalizada en el cómic, sino que en el doble gesto de retención y progresión configura, en cada producción particular de la historieta, una representación y experiencia temporal específica y abierta. Esto contrasta con lecturas que vuelcan un tiempo secuencial lógico en los cómics.

En este sentido y como ya se mencionó, desde los años sesenta existe un corpus determinado de cómics en el que se produce una transgresión del lenguaje, develando como en la experiencia del tiempo la discordancia habita y en la narración de la historieta se puede leer una dimensión configurante que no soslaya dicha experiencia, es más, se potencia, empleando el montaje para intencionar efectos de significación interruptiva. Así, "construir una historieta no es ilustrar una historia sino, ante todo, gestar diagramas narrativos que contengan tiempo" (Pintor, 2017: 20).

Dentro de este corpus destaca el tema de la memoria. Ya desde los años ochenta existen, cada vez más, historietas que desean dar testimonio de un hecho. Problemas familiares, hechos de violencia y relecturas de periodos particulares, entre otros, son temas/problemas sobre los cuales este género se ha focalizado.

Un ejemplo que influye hasta hoy en día es "Maus" (1980) de Art Spiegelman, el cual emplea las particularidades formales de la historieta para tensar las nociones históricas tradicionales sobre el Holocausto. Dominick LaCapra (2009) sostiene respecto a esta historieta que la hibridación entre las imágenes y el texto producen efectos en el receptor que, al parecer, son más efectivos que los expresados solo por lo escrito: "Acaso la conjunción de imagen y palabra ofrece un medio más efectivo de transmisión que la palabra por sí sola?" (p.198) se pregunta LaCapra, generando la hipótesis que las condiciones estructurales de esta historieta exigirían procesos de recepción distintos a los de otras producciones que, lejos de apostar por una transparentabilidad del mensaje, tensarían a los discursos y estructuras tradicionales de memoria.

Hilary Chute, en este punto, destaca como desde "Maus" las historietas se han preocupado no solo por narrar historias de superhéroes, sino que se han centrado en el problema de la representación de la memoria y la violencia, enfrentando las tradicionales formas de narrar el pasado (2008: 458). La teórica de comics estadounidense ha destacado la importancia de autores como Satrapi, Sacco, Nakasawa y el mismo Spiegelman como producciones que a partir de su particular disposición testimonian un pasado: "Throgh its spatial syntax, comics offer opportunities to place pressure on traditional notions of chronology, linearity and causality" (2016: 4).

La historieta, así se ha configurado como una forma de hacer/recoger memoria posicionándose, en la mayoría de sus producciones, marginal frente a los relatos históricos. Marginal en un doble sentido, uno respecto a la idea teleológica que domina el discurso histórico, y otra como un tipo de texto infantilizado y reducido solo a contar historias de superhéroes. En este escrito me detendré en la primera marginalidad.

Traverso (2012) explica la diferencia entre historia y memoria. La primera la define como: "una reconstrucción de los hechos y los acontecimientos del pasado tendientes a su examen conceptual y a su interpretación" (282), subrayando que es un espacio de pensamiento que ha monopolizado y clausurado las lecturas sobre el pasado a partir de una lógica teleológica. La memoria, por su parte, la define como: "una representación del pasado que se construye en el presente, es el resultado de un proceso en el que interactúan varios elementos" (285) compuesta por recursos individuales y representaciones colectivas del pasado.

La tensión entre historia y memoria que surge de la propuesta de Traverso se puede pensar como la tensión entre una narración, la histórica, que desea imponer la lógica de la causalidad en la que la que no hay contradicciones ni ambigüedades, como sentencia Cuartango: "...el aplanamiento del tiempo, su conversión en una serie de instantes iguales unos a otros, puede ser visto como una consecuencia de la primacía de la razón para la que todo es calculable, utilizable y descualificado" (2007: 202). Por otro lado, está la memoria, como una narración que puede asumir su fragmentariedad y posibles contradicciones.

En esta tensión un punto clave es la clausura que propone la

4 El concepto "régimen de imageneidad" lo empleamos a partir de Jacques Ranciére (2011), quien lo define como una forma de ser la imagen en un contexto determinado.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1313
ISSN 0719-630X

historia, la que encapsula una serie de hechos en una secuencia extrayéndolos del presente, un quiebre/abismo que la memoria lo asume desde la coexistencia de un pasado (transformado, mediado, fragmentario) y el presente, abriéndose a posibles narraciones otras que la historia no consideraba o las pensaba como irrepresentables, apelando al presente, como enuncia Ileana Diéguez: "La memoria adviene en imágenes dispersas, como un resplandor y algo arde y molesta en esas imágenes que nos confrontan con nuestro propio malestar" (2017: 17).

Ante esta delimitación comparativa entre historia y memoria existe un corpus de historietas que se posiciona como un ejercicio de memoria. Para explicar esto me interesa justificar el nombre con el cual he escogido nominar el texto interpretado: historieta. Es sabido que la nominación es una particularidad en este tipo de textos, ya que, dependiendo de la zona cultural se le denomina de diversas maneras: cómic en Estados Unidos, tebeo en España, fumetti en Italia, bande dessinée en Francia y Bélgica, Manga en Japón, Pepines en México e Historieta en gran parte de Latinoamérica (en Brasil es quadrinhos o Gibis).

En el caso latinoamericano es interesante la apelación paródica a la narración histórica, en tanto se propone como una narración otra a la Historia, ahora se es historieta, asumiéndose como un discurso mínimo, poco serio, en el que, si bien recoge aspectos claves como la secuencialidad causal en la gran mayoría de los casos, se quiere asumir como ajena a las grandes discursividades.

Cabe mencionar que las primeras historietas, por lo menos en EEUU y Chile, aparecían en los diarios, otra gran tecnología de la narración y del archivo de la memoria oficial, pero la historieta era una especie de apéndice, de irrupción extraña y alterna a las noticias o reportajes. Historieta, no historia entonces, en el sentido de tener el espacio para no regirse por lo oficial, ni en forma ni en contenido.

El cuerpo en las historietas más reconocidas que trabajan el tema de la memoria en contextos de violencia (Por ejemplo: "Maus" de Spiegelman; "Persépolis" de Satrapi; "El último asalto" de Tardi, "Palestina" de Sacco) se han caracterizado por una representación que se rige por la adecuación a una lógica cronológica y estable. Es decir, se mantiene igual en todo el texto, afectándose solo por el paso del tiempo concebido como duración (secuencia lineal pretendidamente objetiva y medible). Una excepción podría ser "Maus" pero, aun cuando juega con la animalización de sus personajes, marca límites claros, el cambio entre cuerpo humano y el de ratón es alegórico y permanente, además, en cada espacio de realidad (el de humanos y el de ratones) existen mutaciones enlazadas con la lógica temporal histórica.

Dicha estabilidad se tensa con la idea de metamorfosis que describí al inicio de este escrito, y que refiere a la inestabilidad de las imágenes y estructuras en general de la historieta (Peeters, 1998: 35). Aquello, en general, no se evidencia en las historietas que abordan temas de memoria, en dichos casos, los cuerpos se adecuan a una normativa representacional preestablecida.

Esto produce extrañeza, ya que en producciones que desean desafiar a la narración histórica tradicional, se cae en representar el cuerpo tal cual discurso histórico conservador: eterno, relacionado solo con las grandes discursividades, alejado de las sensaciones y sentires frente a los hechos. Aquello se refleja en Hilary Chute quien en su estudio sobre historieta testimonial agrupa tres textos que asume como representativos del canon: "I saw it" de Keiji Nakasawa, "Maus" de Art Spiegelman, y "Palestina" de Joe Sacco, tres historietas que pretenden, según la autora, ser una mirada testimonial de hechos de violencia que "Driven by the urgencies of re- seeing the war in acts of witness, comics proposes an ethics of looking and reading intent on defamiliarizing standard or received images of history while yet aiming to communicate and circulate" (2016: 31), sin embargo sostengo que dicha desfamiliarización no atañe al cuerpo, este se posiciona como una materialidad privilegiada que no sufre las violencias, protegida por la lógica temporal de la duración histórica. Lo mismo sucede en el texto "Comics and memory in Latin America" (Catalá, Drinot y Scorer, 2017) que selecciona textos latinoamericanos que trabajan el tema de la memoria en contextos de violencia en Latinoamérica, los que nuevamente funcionan como una narrativa que "muestra" hechos soslayados por lo oficial, con cuerpos testigos/protagonistas que se adecuan a una racionalidad temporal cronológica. Entonces, en estos dos estudios críticos, que se pretende agrupar textos modélicos referidos a la memoria, los cuerpos son representados dentro de la idea de la estabilidad, ven sin ser afectados, observan de forma omnisciente, clara y distinta.

Así, existe una concepción de tiempo, de mostrarlo, que afecta las narraciones de memoria, monopolizando la idea de un cuerpo protagonista y testigo privilegiado, que puede observar los hechos sin ser afectado. No obstante lo anterior, existen historietas en que se problematiza la representación de la afección del cuerpo por el tiempo, superando la idea de una construcción corporal basada en una materialidad idéntica, transparente y anclada a la lógica de la duración histórica. Un ejemplo es "1971 La Tormenta" realizado por Ricardo Fuentealba. En este, surge la representación de un cuerpo espasmódico, en el que no se superpone narración histórica y memoria, sino que las muestra atravesando, a la vez y mezcladas, el cuerpo del protagonista.

CUERPOS ESPASMÁTICOS

> "*Los cuerpos son relaciones antes que cosas*"
> (Bulo, 2018: 79)

Ricardo Fuentealba es dibujante y guionista que participó en los años ochenta en revistas de culto como Trauko y Ariete. Uno de sus clásicos personajes es el Conde de Matucana, creado en plena dictadura en la revista Matucana, "especie de Vampiro ávido de sexo, tiernos cuellos y turgencias varias" (Reyes, 2006: 220). El hábitat artístico/comiquero de dichos años se caracteriza por el boom de las revistas independientes, las que se posicionan como una resistencia a la violencia dictatorial y que estaban influenciadas por artistas como Moebius, Crumb y la revista argentina Fierro (216).

Su última producción es la historieta "1973", publicada en el 2018, recoge tres narraciones gráficas: "El Yanacona"; "1973. La Tormenta" y "El muchacho héroe del puente Pío Nono". En estas se hace un relato visual de memoria sobre la dictadura, su violencia y su actualidad. Lo interesante es que es son escritas desde un ahora, por un autor que tuvo la experiencia de sufrir aquellos sucesos. Acá hay un gesto de memoria de un testigo/autor, a diferencias de otras producciones escritas por los "hijos de la dictadura" como "Los años de Allende" (Reyes y Elgueta, 2017) o "El Golpe: El pueblo 1970 – 1973" (Cruz, 2014).

El análisis que realizaré, como ya enuncié, se centra en una de las historietas incorporadas: "1973. La Tormenta". En esta los cuerpos que aparecen: sin rostro, desfigurados, borroneados, salidos de la viñeta, entre viñetas o incompletos y/o que (des)aparecen, llevan a pensar el cuerpo más que como un órgano que se adecua a la estructura temporal histórica con la capacidad para "ver" (entendiendo ver como captar un "buen cuerpo", su masa, forma y medida) a entenderlo como un estar(se) siendo a partir de una inestabilidad constante.

Dado el contexto anterior, la hipótesis que deseo argumentar es que en la historieta "1973. La Tormenta" de Ricardo Fuentealba se presenta una idea de tiempo que afecta a los cuerpos, los que escapan a la lógica figurativa que está presente en gran parte de las producciones modélicas sobre narraciones de memoria en los cómics. Aquello se produce, como ya se mencionó, a partir de la transgresión de la estructura tradicional del tiempo: transparente y secuencial, siendo afectado el cuerpo, recibiendo/expeliendo diversos flujos temporales que influyen en el gesto de memoria.

Lo dicho se articula con la idea de flujos del tiempo desarrollada por Henry Bergson. El filósofo parte de la noción que la realidad es un movimiento continuo "El movimiento es la realidad misma" (1911: 1) sentencia, en donde la duración (el tiempo) es indivisible, heterogénea e implica la conciencia. Esta involucra diversos flujos que no necesariamente son perceptibles, pero que acaecen en el sujeto a cada momento. Un aspecto clave es que la duración siempre es personal, no existe un tiempo impersonal, así cada sujeto vive en el tiempo, tiene una conciencia particular.

Ante aquello la noción de tacto y afección son conceptos que juegan un rol clave en las condiciones de representación de los cuerpos. En dicha tensión: mirar – tocar, se supera la idea del mirar, del ser un testigo, como una acción captadora desconectada del tacto y los otros sentidos. Así, a partir del mirar y los sentidos entendidos como una amodalidad perceptiva, es decir, que los sentidos funcionan de manera conjunta y su división es ilusoria, es que existe una coimplicación de todos estos. Configurándose un estrato en el que los sentidos se continúan unos a otros más que una conjunción posteriori.

El tocar, partir de lo anterior, lo entiendo desde lo háptico lo que "incluye el tacto, entendido en sentido literal y metafórico, y no puede sino pensarse junto a él" (Maurette, 2015: 54), una forma de visión táctil, que "hace de la narración algo tangible" (74), lo que plantea una simultaneidad entre el afectar y ser afectado.

La memoria, entonces, aparece en la historieta como un acto de afección de diversos flujos temporales que actúan sobre el cuerpo de manera conjunta. El cuerpo no es una materialidad ajena al tiempo, como en la mayoría de las producciones sobre memoria, en el que su posición privilegiada de testigo lo exime de los sentires del tiempo. Por otro lado, el cuerpo se asume también como un irradiador de flujos temporales, recibe y da, a la vez.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1313
ISSN 0719-630X

Imagen 2. (Fuentealba, 2018: 46 – 47)

En las dos planchas anteriores se ven las mutaciones corporales del protagonista, quien se encuentra recordando el golpe de Estado chileno de 1973. En las viñetas el cuerpo no se mantiene igual, en la primera plancha se observa solo su silueta, su rostro borroneado y su cuerpo más definido bajo las lógicas tradicionales de la representación del cuerpo. En las primeras tres viñetas de esta plancha se puede leer/ver desde una lógica no basada en la secuencialidad, ni con una base histórica transparente, pero no por eso bajo un "irrepresentable", ya que acá hay un cuerpo en su espasmo, que trata de generar un límite con el fondo negro, de lograr ser una figuración[5] clara de un cuerpo, pero que claramente no lo logra, como se ve en la segunda viñeta, que no calza para nada con los límites corporales de la primera y tercera viñeta, llegando a instalar en la tercera un "YO" dentro de su cuerpo, pero un cuerpo que está cargado del afuera negro, un dentro/afuera que está en todo. Así el límite quebrado, frágil, movilizado, resulta que no puede fijarse, sino que se un movimiento sin direccionalidad constante, es puro flujo.

Se puede pensar esas líneas como la piel, para esto el concepto "figura" de Deleuze resulta adecuado, quien plantea, a partir de su interpretación de cuadros de Bacon, que en dichas obras del pintor soslaya las representaciones figurativas y abstractas, ambas ligadas a lo narrativo y al intelecto respectivamente, para llegar a la figura. Esta se caracteriza por representar al cuerpo, por así decirlo, "cuerpeándose", siendo, escapándose a discursos configuradores, estructurados y definitivos, rompiendo con la dicotomía objeto – sujeto. La piel en ese sentido no como un límite de interioridad y exterioridad predefinida, sino que una suerte de membrana espesa producida por un constituyente de las cosas que permanentemente se van exteriorizándose y adentrándose.

Así, en esta historieta el cuerpo tiene espasmos, dentro de lógicas y secuencias aparentemente contradictorias: negando el discurso histórico, adecuándose a él, para luego otra vez negarlo. Como en la última viñeta de la primera plancha en que el personaje se dirige al autor diciendo: "no quiero ser tu actor", la que se tensa cuando en la plancha que sigue, que con un dibujo mucho más figurativo se enuncia: "Mi rostro viejo muta, surcado por el tiempo y el recuerdo de mi padre, ejecutando con su colt las lumas de Saturno", para luego, en otra viñeta, nuevamente explotar en figura.

Los cuerpos, sus cabezas, estallan, se ensombrecen, pero también captan la narración histórica, así no excluyen flujos, sino que se ven afectados por esta y a la vez afectan la narración, hay muchos cuerpos dentro de un mismo cuerpo queriendo escapar y/o quedarse, o mejor dicho vibrar dentro de una misma materialidad.

La historieta presenta cuerpos incompletos, en espasmos, que están en el olvido, "cuerpeándose" en/desde la memoria asumiendo el espasmo del olvido, pero que a la vez, está afectado por el discurso más conservador de la historia y del cuerpo, ni monstruo ni figuración, sino que un espasmo. En este sentido se puede vincular con el recurso estilístico de la metamorfosis ya descrito, ya que se asume en /dentro de la inestabilidad.

Un ejemplo es el que se da en la segunda plancha de la historieta, en la que se presentan dos cuerpos, bajo un recurso narrativo que Groensteen denomina incrustación, a decir, cuando una imagen (viñeta) es el fondo de otra viñeta, generando una temporalidad paralela (Bordes, 2017, p.46). A diferencia de las transiciones comunes entre viñetas acá, siguiendo la lectura de Groensteen, sucedería un "en mientras" más que un "y enton-

5 Entiendo "figuración" desde Deleuze, quien la significa como la práctica artística (particularmente la pintura) que intenta captar la forma de un objeto exterior, en oposición a lo abstracto.

ces". En uno, ubicado en la parte superior derecha se muestra su rostro en primer plano enunciando: "mi relato". El segundo ocupa gran parte de la página y tiene un texto que dice: "Con un lápiz y sombrero de copa en el teatro inmensa tragedia". El texto, presenta borrones. Dos flujos temporales que conviven, dos cuerpos vinculados por el marco de la viñeta , uno es una figuración, anclado con la idea del relato, un cuerpo que observa la historia y es afectado por esta, es más, es un cuerpo que observa (afecta, toca) al lector(a); el otro un cuerpo en espasmo, no es la irrepresentabilidad, sino que la figura del espasmo del cuerpo afectado y afectando la memoria de la violencia.

Lazzara respecto a este comic enuncia que el cuerpo representado está trizado y es afectado por el gesto de memoria "…el artista se autorretrata en varios momentos. Pero su subjetividad es móvil y fragmentada, igual que sus recuerdos. Lo vemos joven y viejo. Asistimos a sus diversos estados psicológicos: la pesadilla, la nostalgia, incluso la locura" (2018: 11). Así, se supera la dicotomía entre ver/no ver, cuerpo/monstruo, ver/tocar, por un cuerpo que devela la trizadura, la incompletitud y movimiento de la memoria, como un cuerpo que desborda y que está en una permanente constitución y descontitución en el acto del recordar los hechos de violencia de forma subjetiva. El segundo cuerpo que aparece en las viñetas anteriores, no es el que cumple con el monopolio de un solo sentido, sino lo devela dentro/fuera de la afección, como una acción que no es ni previa ni posterior, sino como un movimiento permanente que siempre está, tal como sentencia Nancy al referirse al tacto: "Todo mi ser es contacto. Todo mi ser es tocado/tocante" (16).

Imagen 3. (Fuentealba, 2018: 40)

En las 8 páginas finales representan un enlodamiento de la diégesis de la narración en que el cuerpo espasmático se desmonta definitivamente del cuerpo referencial, tesigo/autoral. En dichas páginas se produce un enlodamiento y no quiebre, una nueva espacialización del mismo flujo temporal en la lógica de la inestabilidad propia de las historietas. Dichas páginas están precedidas de una plancha que lleva escrito lo siguiente:

Así eran esos días, un grito. Un sonido metálico. Una voz de mando, era señal de alarma, de cerrar ventanas… O un reflector dibujando el miedo en los muros de las casas. El seco Crap Crap de un Sig, el Rat ta ta lejano de una punto 20, podría ser la muerte caminando (53)

Última voz del protagonista/autor/testigo. Luego vienen macroviñetas de diversos cuerpos, que expresan una desaceleración brusca de las viñetas anteriores, en que se solapan, textos e imágenes que quieren ser recortes de otros flujos pasados acoplados a un flujo del presente. Citas a poemas, referencias a "héroes nacionales" confluyen con fragmentos de memoria "Lo vi en la plaza de armas de mi pueblo natal" (54) o figuras rehechas por medio del montaje produciendo un efecto de significación interruptiva montando dos o más elementos/textos/imágenes a partir de la fragmentación perspectivista y yuxtaposición reveladora, operación básica de este tipo de estrategia de generación de sentido (Claro, 2016: 118).

La producción de un efecto temporal está basada tanto en este enlodamiento del tiempo como en estos cuerpos atrapados/mezclados en el espacio. Acá desaparece el cuerpo narrador/testigo y surgen cuerpos espasmáticos, en general, sin fondos, sin otro espacio que el sentir sobre la memoria violenta, o si hay un fondo, los cuerpos se dibujan plegados a dicha espacialidad.

Imagen 4. (Fuentealba, 2018: 60)

DOI 10.22370/panambi.2019.8.1313
ISSN 0719-630X

Para finalizar, se puede concluir que la historieta analizada soslaya las concepciones tradicionales del testigo. Este, en general, se dispone como un cuerpo no afectado por las violencias que observa o relata. Acá, en cambio, mediante la particular disposición y uso de las viñetas se presenta un colapso sintáctico de lo oficial, llevando a la memoria y los cuerpos a la inestabilidad. Así, este reconfigurar el tiempo y colocar en escena al cuerpo en espasmos es a fin de cuentas un reclamo por un régimen visual de la memoria que se declara unívoco. Lazzara refiere sobre el cómic que la apuesta visual "… se vuelve una estrategia para rescatar del pasado a un ser anónimo –un ser político- con la intención de restaurarle una existencia y rendirle homenaje a contracorriente de las inercias olvidadizas de nuestra actualidad" (10). Es el uso particular del montaje que refigura la concepción de tiempo en pos de la representación de cuerpos fusionados con fragmentos de duración, complicándose mutuamente, en donde el "propio acto de dibujar se convierte en una herida abierta" (Zúñiga, 2018: 13), reclamando un no a la historia y un sí a la historieta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bordes, E. (2017). *Cómic, arquitectura narrativa*. Madrid: Cátedra.

Bulo, V. (2018). *El frote de las diferencias o el placer de las cosas. En Acontecimientos corporales. Desplazamiento en las prácticas artísticas. Árevalo, Sofía; Motto, Carla & Sánchez, Jorge editores*. Pólvora: Santiago, pp: 79 – 89.

Chute, H. (2006). *The shadow of a past time: history and graphic representation in Maus*. En Twentieth Century Literature. Verano 2006, 52, 2. Pp 199 – 231.

Chute, H. (2016). *Disaster Drawn. Visual witness, historieta, and documentary form*. London: The belknap press.

Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon. La lógica de la sensación. traducción de Ernesto Hernández, Revista "Sé cauto"*, Edición digital.

Guerra, C. *Acerca de los conceptos de trama y ritmo: una aproximación desde Paul Ricoeur y otros autores*.

Foucault, M. (2000). *Los Anormales. México: Fondo de Cultura Económica*.

Fuentealba, R. (2018). *1973 La Tormenta. Santiago: Pehuén*.

Galardi, P. (2011). *La reconfiguración del tiempo en la narración historiográfica según Paul Ricoeur. En Estudios de Historia moderna y contemporánea de México*. N. 41, enero-junio. Pp. 103-115.

Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Lazzara, M. (2018). *Retazos de la memoria. En Fuentealba 1973* Santiago: Pehuén.

Maurette, P. (2015). *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires: Mardulce editorial.

Mazur, D. & Danner, A. (2017). *Cómics una historia global, desde 1968 hasta hoy*. Blume: Barcelona.

Nancy, J. (2013). *Archivida. Del sintiente y del sentido. Buenos Aires: Quadrata.*

Peeters, B. (1998). Lire la bande dessinée. París: Flammarion.

Pintor, I. (2017). *Figuras del Cómic. Forma, tiempo y narración secuencial. Aldea Global*: Barcelona.

Reyes, C. (2007). *Breve e incompleta mirada a la antigua – nueva historieta independiente chilena. En Revista de Teoría del Arte*. Nº 14 pp. 215 – 233.

Töppffer, Rodolphe. (2003). *Essai de physiognomonie. Bibliothèque nationale de France*.

Zúñiga, R. *La mano alzada, la voz del dibujo. En Fuentealba 1973 Santiago: Pehuén*.

DOI 10.22370/panambi.2019.8.1313
ISSN 0719-630X

Titulo: *La plaza*

La plaza es un lugar que reúne y desune diversidades

Técnica **xilografía**
Papel Fabriano
Medidas 45 x 54 cm

Panambí n.8 Valparaíso JUN. 2019
DOI 10.22370/panambi.2019.8.1418
ISSN 0719-630X

El cine y su condición de artisticidad: un acercamiento a la teoría fílmica de Béla Balázs

Santiago Martín López Delacruz
Universidad de la República, Uruguay
santiagolopezdelacruz@gmail.com

Artículo bajo licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2019-03-01
ACEPTADO: 2019-06-17

RESUMEN
El presente trabajo tiene como objetivo indagar en los primeros años de la teoría fílmica, centrándose concretamente en la figura del teórico húngaro Béla Balázs. Analizando sus principales aportes desde el pensamiento cinematográfico, se propone explorar la teoría de Balázs desde sus tres principales perspectivas de estudio: el debate sobre la condición de artisticidad del fenómeno cinematográfico, la búsqueda por parte del cine de un lenguaje específico e independiente de otras disciplinas artísticas, y su papel en la sociedad occidental del siglo XX como medio de comunicación de masas.

PALABRAS CLAVES
Artisticidad, lenguaje cinematográfico, formalismo, montaje, teoría del cine.

RESUMO
O objetivo deste artigo é investigar os primeiros anos da teoria do cinema, focalizando especificamente a figura do teórico húngaro Béla Balázs. Analisando suas principais contribuições do pensamento cinematográfico, propomos explorar a teoria de Balázs a partir das suas três principais perspectivas de estudo: o debate sobre a condição da artisticidade do fenômeno cinematográfico; a busca pelo cinema de uma linguagem específica e independente de outras disciplinas artísticas; e o seu papel na sociedade ocidental do século XX como meio de comunicação de massa.

PALAVRAS-CHAVE
Artisticidade, linguagem cinematográfica, formalismo, montagem, teoria do cinema.

ABSTRACT
The present work aims to investigate in the early years of film theory, focusing specifically on the figure of the Hungarian theorist Béla Balázs. Analyzing its main contributions from the cinematographic thought, it is proposed to explore the theory of Balázs from its three main perspectives of study: the debate on the condition of artisticity of the cinematographic phenomenon; the search by the cinema of a specific language and independent of others artistic disciplines; and its role in the twentieth-century occidental society as a mean of mass communication.

KEYWORDS
Artisticity, cinematographic language, formalism, montage, film theory.

INTRODUCCIÓN

> *El principal problema estético del cine, que fue inventado para la reproducción, es -paradójicamente- superar a la reproducción.*
> Hans Richter (1951)

Desde su génesis, la actividad cinematográfica ha estado ligada a la reflexión teórica, ya sea por el debate acerca de su especificidad como medio, por su papel dentro de la historia industrial, artística y tecnológica, o por su relación, en mayor o menor medida, con otro tipo de artes.

Teniendo en cuenta que la reflexión teórica nace a la par que su propio medio, el pensamiento sobre el cine no es, en absoluto, nacido desde una única arista de contemplación. Para Stam, raramente la teoría del cine es pura, ya que suele venir acompañada de cierta dosis de crítica literaria, análisis sociales y especulación filosófica (2001:17), entre otros aportes desde diversas disciplinas de múltiples áreas de conocimiento.

Sin olvidar que los primeros años de la teoría y de la crítica cinematográfica se centraron en la definición del medio cinematográfico y su relación con otras artes, había un interés en demostrar la potencialidad artística del aparato cinematográfico. Algo que, entrados ya mediados del siglo XX, no se considera necesario puesto que el pensamiento teórico ya da por sentado la condición artística del cine (Stam, 2001:43).

Surgen, durante el primer cuarto del siglo XX, lo que se vienen a denominar proto–teorías o teorías en ciernes acerca del dispositivo cinematográfico, mediante aportes que, si bien se suscitan desde diversas perspectivas de estudio, no conforman paradigmas concretos o un conjunto homogéneo de pensamiento. Son, principalmente, primeros atisbos de reflexiones sobre el cine y su cada vez mayor capacidad de atención sobre la cultura y la sociedad.

El poeta Vachel Lindsay o el filósofo Hugo Münsterberg surgieron durante la década del diez para elaborar primogénitas reflexiones en torno al cine y su alcance, en tanto medio artístico en relación con su espectador. Lindsay expresaba que las películas podrían equipararse, según el género y el tratamiento narrativo al que se sometan, a una "escultura en movimiento", una "pintura en movimiento" o una "arquitectura en movimiento" (1916:4), teniendo siempre presente la equiparación del cine, al que consideraba "el arte de las imágenes móviles", con las demás artes visuales, y alejándose de las características básicas de reproducción, para centrarse en las maneras de representación fílmica e, incluso, tratando al cine como un nuevo tipo de lenguaje[1]. Münsterberg, por su parte, estudió al cine tanto desde el punto de vista psicológico (a través de los procesos cognitivos de atención, memoria e imaginación), como estético (mediante la experiencia obra-espectador clausurada para sí misma, y sin ningún fin más allá que el propio placer de la contemplación). Con ambos enfoques, expresó que el cine nace de la servil imitación del teatro y comienza lentamente a encontrar sus métodos artísticos, provocando que los aspectos característicos de muchas actitudes y sentimientos que no pueden expresarse sin las palabras surjan en la mente del espectador a través del sutil arte de la cámara (2005:96).

Para corroborar la pertinencia artística y estética del aparato cinematográfico, y en paralelo al desarrollo de las proto-teorías fílmicas, es importante mencionar el aporte que en el año 1911 surge con el Manifiesto de las siete artes, escrito por el italiano Riccioto Canudo. Teniendo en cuenta la clasificación establecida en el Renacimiento[2], Canudo expone el hecho de que el cine es un arte de síntesis de todas las otras artes adyacentes, fruto del nacimiento entre la máquina y el sentimiento, cuya misión es alcanzar algo que las demás artes no han podido adquirir pero del cual posee completa

1 Lindsay propuso una idea pionera del cine como «lenguaje jeroglífico», cuya lengua serían las imágenes. Idea que, a posteriori, fue desarrollada por teóricos como Jean Mitry o Christian Metz, y cineastas como Sergei Eisenstein.

2 Canudo se basa en el Sistema de Bellas Artes propuesto por Charles Batteaux en 1747, que incluía como bellas artes: la pintura, la música, la poesía, la pintura y la danza. Dos años más tarde, Batteaux agregó dos artes nuevas: la arquitectura y la elocuencia (esta última actualmente desestimada dentro de la visión estético-material del arte).

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1418
ISSN 0719-630X

capacidad: la conversión en un arte total (1993:15-16). De esta forma, el teórico plantea el grado de superioridad del cine respecto a sus artes compañeras, cuyo laconismo permitirá la plenitud del arte en todas sus formas.

Por otro lado, Canudo expone que si bien el cine tiene una innegable relación con otras formas de trabajo artístico, pasados veinte años de su creación, también está en la búsqueda de sus propios medios de expresión:

> Finalmente el «círculo en movimiento» de la estética se cierra hoy triunfalmente en esta fusión total de las artes que se llama «Cinematógrafo». Si tomamos a la elipsis como imagen perfecta de la vida, o sea, del movimiento –del movimiento de nuestra esfera achatada por los polos—, y la proyectamos sobre el plano horizontal del papel, el arte, todo el arte, aparece claramente ante nosotros (1993:17).

De esta manera, el pensamiento de principios del siglo XX plantea que el cine establece una fusión de todas sus artes precedentes para erigirse como la forma más pura de arte, estableciendo nuevos parámetros dentro de la experiencia estética y fomentando nuevas formas de producción, distribución e interpretación de su material. Al respecto, es pertinente entender cómo el cine se ha convertido en un potente medio de comunicación de masas, a tal punto de plantear un debate sobre el concepto mismo del arte y de la experiencia artística sin estar exento de lo que su gran popularidad ha connotado desde su creación.

En los inicios del pensamiento acerca de la condición artística del cine, la fotografía había desplazado a la pintura "hacia arriba", es decir, hacia las élites de las sociedades, mientras que el cine realizó un doble trabajo: por un lado desbordó con su alcance captando la atención popular, y por otro acaparó la atención en términos de puro prestigio artístico (Debray, 1992:230). De esta manera, y siguiendo el pensamiento del alemán Walter Benjamin, se comprende como la técnica reproductiva del cine desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición (1989:22-23).

La consideración del cine como arte plantea una ruptura en las propias formas de comprensión del significado de lo artístico, a raíz de dos factores primordiales: por un lado se trata de un medio nacido desde la reproducción misma, lo que implica la pérdida de un "original artístico", y por ende, de una forma de contemplación única. Y, en otro término, como nuevo arte, el cine comienza a establecer los cimientos de un nuevo lenguaje, una nueva forma de tratamiento de las materias primas de lo artístico y una nueva interpretación de la experiencia estética. El cine actúa como el agente más poderoso de la conmoción que sufre la tradición, suscitado por la estrecha relación que el mismo posee con los movimientos de masas de la época (Benjamin, 1989:22-23).

LA PERSPECTIVA FORMALISTA

Durante las primeras décadas de existencia del cine, surge la figura de Béla Balázs[3], autor de origen húngaro, que también comienza a ver en el cine las razones de su marcada condición artística. Afianzado en una postura afín al formalismo, Balázs parte de la base que sugiere que el cine sirve a una función simbólica cuando simplemente reproduce la realidad, mientras que sirve a una función estética cuando, por medio de técnicas artificiales, fuerza a ver dicha realidad de una forma especial (Andrew, 1993:114).

La tradición formalista estuvo vinculada en sus inicios al estudio de la Literatura, aunque rápidamente su pensamiento exploró otros terrenos, entre ellos el cine. Figuras destacables como Viktor Shklovski, Boris Eijenbaum o Yuri Tinianov creyeron en un perfil marcadamente esteticista, explicando que la experiencia estética era un fin en sí mismo (Stam, 2001:67). Desde este punto, el arte está llamado a devolver obras con un innegable valor artístico a costa del trabajo de la forma por sobre el contenido y alejándose, a su vez, de toda connotación externa que no sea la obra en sí misma. Los formalistas se afianzaron en la idea de que el cine, como arte poético, debía tener la función esencial de saltear las percepciones cotidianas de la realidad a través del complejo trabajo de las formas (Stam, 2001:66)

Balázs, en un sentido aliciente al formalismo, expone que la materia prima de la realidad se puede transformar en muchas formas diferentes de arte. Pero la existencia única de un "contenido", que intente determinar la forma, ya no sería esa materia prima, sino una manipulación a los preceptos de la forma, la cual siempre resulta pura, puesto que nace de un trabajo creativo (Balázs, 1952:261). De esta manera, Balázs se familiariza con las posturas de las proto-teorías, que intentaban explicar las características del cine como arte con una línea de pensamiento basada exclusivamente en fines estéticos.

En sus trabajos, Balázs analiza desde tres variantes, también presentes en las prematuras discusiones sobre la artisticidad, al fenómeno cinematográfico: la relación del cine con las otras artes, la búsqueda de un lenguaje fílmico específico y autónomo, y la misión de lo cinematográfico desde su carácter estético para lograr la identificación con las masas, puesto que el nacimiento del arte fílmico no sólo se deduce a la creación de nuevas obras de arte, sino a la emergencia de las nuevas facultades humanas con las que percibir y entender este nuevo arte (1952:33).

En última instancia, y similar a lo planteado por Benjamin, la visión de Balázs apunta a la observación sobre la forma en la que los diversos aspectos de la realidad se moldean a la presencia de un lenguaje fílmico, valorándose el trabajo del artista (el realizador cinematográfico) en tanto responsable de narrativas y temas acordes a la artisticidad fílmica, y atendiendo con especial interés la influencia del cine en la comprensión e interpretación de nuevas tradiciones artísticas.

3 De verdadero nombre Herbert Bauer, nace en la ciudad de Szeged en 1884. Además de crítico y teórico del cine, Balázs fue un dramaturgo, poeta, guionista y realizador cinematográfico. Fallece en Budapest en el año 1949.

LA FUNCIÓN DEL CINE EN LA SOCIEDAD OCCIDENTAL

En su su obra El hombre visible o El espíritu del Film, publicado originalmente en 1924, Béla Balázs plantea que el cine funciona, además de como instrumento artístico, como el más puro artificio de la técnica. Tomando como referencia al cine mudo de la época[4], principalmente del imperante mercado occidental (Estados Unidos, Reino Unido y Francia), el teórico húngaro ofrece una perspectiva de comparación entre el aparato cinematográfico y la imprenta, marcándolos como los dos inventos técnicos que han transformado la vida del ser humano en comunidad a lo largo del devenir de las sociedades y las culturas.

Al referirse a la imprenta, Balázs anuncia:

> Así, el espíritu visible se convirtió en espíritu legible y la cultura visual en conceptual. Es bien sabido que esa transformación cambió en general el aspecto de la vida. Pero se tiene menos en cuenta cómo pudo cambiar el rostro del propio ser humano: su frente, sus ojos, su boca (2013:41).

Según esta postura, las formas de comunicación visual quedaron extintas ante la llegada de la imprenta, y con ello se ha transformado también la vida en sociedad del ser humano. El espíritu visible de las sociedades, a través de diversas creaciones artísticas y eminentemente visuales como la pintura, la arquitectura o la escultura, quedó sometido al desarrollo de un nuevo invento, el libro, de espíritu legible, que modifica y trastoca las experiencias estético-artísticas. El individuo que todo lo ve pasará a convertirse en el individuo que todo lo empezará a leer, idealizando el acto de lectura por sobre el acto tradicional de la visión.

Lo que Balázs está planteando, por sobre todas las cosas, es la idea de que la literatura generada desde la imprenta establece nuevos parámetros de interpretación estética, a tal punto de socavar mutaciones en el régimen de la mirada, en términos cognitivos y psicológicos, de las sociedades. El lenguaje escrito superó al lenguaje visual, haciendo mella en las interrelaciones que el individuo construye y desarrolla con sus respectivos entornos.

Sin embargo, con la llegada del cinematógrafo en el siglo XIX, y su consolidación como medio de comunicación de masas durante las primeras décadas del siglo XX, el imperante estilo legible comienza a sufrir fisuras, ante la aparición del cine como instrumento exclusivamente visual. Como el propio Balázs expresa:

Ahora se trabaja con otra máquina que da a la cultura un nuevo giro hacia lo visual y un rostro nuevo al hombre. Se llama cinematógrafo. Igual que la imprenta, es una técnica de reproducción y difusión de producciones espirituales. Sus efectos sobre la cultura humana no serán menores (Balázs, 2013:41).

Igualando al cine con la tradición de la cultura escrita, el autor anticipa que el nuevo medio genera una revolución para la tradicional vida del ser humano. Esto coincide con el planteamiento de que con el nacimiento del cine, los regímenes del arte y de la imagen sufren una evolución, que dan como resultado nuevas formas de contemplación estética.

Es pertinente mencionar, trazando un eje histórico conceptual, la clasificación propuesta por Debray (1992:176), en la cual la imagen ha sufrido cambios desde sus distintas etapas de generación, circulación e interpretación simbólica. Por un lado, la etapa conocida como logosfera, se inicia con la creación de la escritura y lo visual hasta la invención de la imprenta. Es definida como era de los ídolos[5], donde las creaciones visuales mantuvieron estrecha relación con las creaciones puramente escritas, en un sentido de contemplación, y hasta cierto punto, mágico. Una segunda etapa, denominada grafosfera, potencia la tradición escrita por sobre la visual, gracias a la llegada de la imprenta. Es definida como la era del arte, que eleva a las creaciones artísticas y literarias al estatuto de obras dignas de ser estudiadas por regímenes estéticos. Finalmente, con la llegada de los medios audiovisuales (el cine y la televisión), la grafosfera da lugar a la videosfera, una era eminentemente visual, en donde los nuevos medios, por medio de la técnica, establecen una cultura visual absoluta, y en cierto modo, radicalizada y revisionada de la primera era.

Balázs no es ajeno a esta clasificación, atendiendo a los parámetros del cine mudo en tanto se erige como nueva invención. Apelando a las categorías trazadas por Debray, la propuesta de Balázs establece una primera etapa, previa a la Imprenta, con lo visual como símbolo de lo mágico y lo religioso. Luego, durante la Imprenta, Balázs anuncia un viraje del sentido mágico de la imagen a lo estrictamente histórico y conceptual de lo literario, apelando a la racionalidad que emerge del libro escrito. Y, por último, con la llegada del cine, lo histórico-conceptual pasa a fundarse como algo técnico, de estimulante contenido visual, apelando a un mundo histórico plagado de producción y difusión de imágenes, con un cierto retorno a la condición mágica de la primera etapa, no tanto desde la condición del ídolo, sino desde la pura reproducción técnica.

En esta nueva era, Balázs manifiesta que la sociedad vuelve a ser visible por que el cine mudo no necesita de la palabra para funcionar como medio, sino que se vale de su medio más específico, la imagen en movimiento, para crear la posibilidad de un nuevo lenguaje, siempre en la estricta función de la técnica.

En la era en las que las primeras teorías fílmicas se preocuparon por la condición del cine como arte, Balázs expresa que el cine, para constituirse como medio artístico, debe instaurar una nueva forma de lenguaje, distinta a otras formas de arte, como la pintura, el teatro o la literatura, a las que siempre fue afín. Pero con una trascendente diferencia: el cine debe utilizar, para ello, el largamente olvidado lenguaje de las expresiones faciales y de los gestos, perdidos en la cultura legible, que proporcionarán una correspondencia visual del alma inmediatamente incorporada a la imagen (Balázs, 2013:42).

El teórico húngaro dice que el lenguaje de los gestos, las miradas y todo lo que circunda al mundo material, es la auténtica lengua materna de la humanidad (2013:42). Posteriores teóricos[6], preocupados por la relación que existe entre las acciones humanas y las representaciones cinematográficas, indagarán sobre este asunto, pero el aporte pionero de Balázs resulta novedoso para el debate artístico de la época.

La creación de un lenguaje propio del cine, similar al de la realidad, proporciona para Balázs una nueva gramática, alejada

4 Recordemos que el advenimiento del cine sonoro sincronizado se concreta en el año 1927, con la película The Jazz Singer, dirigida por Alan Crosland.

5 Del griego eidolon (ειδωλον), que significa imagen.

6 Tal es el caso de Pier Paolo Pasolini, quien desde una postura afín al realismo, concibe al cine como el momento escrito de la realidad y una lengua escrita de la acción humana.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1418
ISSN 0719-630X

de las convenciones simbólicas e interpretativas de la pintura, el teatro o la literatura. Esta gramática se basa en el accionar humano de la realidad, a través de los gestos y el movimiento, por lo que consideraba necesario la creación de un diccionario de gestualidades que definiera las correlaciones adecuadas entre la realidad circundante y la representación en pantalla. Esta propuesta recuerda la idea de lenguaje jeroglífico de Vachel Lindsay, quien promulgaba la creación de distintas imágenes que se corresponden recíprocamente con conceptos del mundo. Mientras que para Lindsay, el lenguaje del cine se basaría en las imágenes, para Balázs el lenguaje del cine serían las puras acciones humanas, ya presentes en nuestro mundo material. Incluso, la posición de Balázs sobre el cine va más allá: mientras que Lindsay cree que el lenguaje cinematográfico es fuente de especificidad como medio artístico, para Balázs es, además, su misión como arte que atiende a las masas. En este sentido, el cine genera una cultura visual que brinda nuevas formas de expresión a los seres humanos en su convivencia en sociedad.

El cine conforma, metafóricamente, una solución al problema de Babel[7], con la creación del primer lenguaje internacional, en donde todas las naciones hablarán en base a una única raíz: la de las expresiones y los gestos (Balázs, 2013:42) Aquí, el cine se separará de otras artes de élite (tal y como pregonaba Canudo), para explorar sus propios recursos como arte esencial, debido a la paradójica doble cara del cine: como arte y como técnica, puesto que la reproductibilidad técnica de la obra artística tiende a modificar la relación de la masa con el arte (Benjamin, 1989:44).

Hasta aquí, un acercamiento a la misión del cine en relación a las masas, como aparato de comunicación, como medio artístico y como dispositivo técnico. La aparición cinematográfica ha generado mutaciones en las formas de comprensión del arte, desplazando límites de interpretación y potenciando la novedosa idea de la masividad técnica como fuente de contemplación estética.

Cuando Balázs propone que el cine debe tomar elementos de otras artes, también insinúa que debe tratar de buscar una forma propia de representación y de relación con la realidad, específica y autónoma, ajena de tradiciones convencionales, que explote su material técnico-artístico y consiga generar nuevos procedimientos de contemplación estética. De este modo, surge la interrogante sobre de qué materiales de expresión puede servirse el cine para la consolidación de su propio lenguaje.

LA BÚSQUEDA Y CONSOLIDACIÓN DE UN LENGUAJE PROPIO

Si bien asimila un discurso depuradamente formalista, Balázs dista de cualquier tipo de radicalismos. Para el autor, la materia prima del cine no es exactamente la realidad misma, sino el tema fílmico que se presenta ante la experiencia y se ofrece para ser transformado en cine (Andrew, 1993:121). Esta vertiente, aparentemente condecorativa a lo puramente formal, alude también a la presencia de la realidad en una situación previa al trabajo artístico. El cine, para el autor húngaro, no es únicamente el resultado del trabajo que realiza el artista respecto a sus materiales de producción, sino que es el proceso, el pasaje de la realidad material a la forma cinematográfica, lo que le otorga sentido al lenguaje fílmico.

Para Benjamin, el cine es el primer medio artístico que está en situación de mostrar cómo la materia colabora con el ser humano, convirtiéndose en un excelente instrumento de discurso materialista (1989:37). Esto significa que a la vez que se realiza el visionado de una obra fílmica, se explicita el trabajo realizado en la creación de dicha obra. Al mismo tiempo que se muestra el resultado (la película, con su determinado metraje, estética y contenido), se exhibe la tarea del realizador con la realidad bruta, y el trabajo que se propone desde la aplicación del lenguaje cinematográfico (puesta en escena, encuadres, montaje). Para el autor, es un trabajo indivisible y recíproco, que involucra tanto la estética de lo formal, como la creación de dicha estética.

Aludiendo a una postura empirista, Balázs anuncia que en primera instancia la condición artística del cine está dada por la experiencia que el realizador cinematográfico posee con la realidad. A esta idea inicial, que será retomada décadas más tarde por otros teóricos[8], rápidamente Balázs le añade el ingrediente formal: el tema fílmico. El tema fílmico es el camino que la realidad, multifacética y presentada de diversas maneras para el ser humano, realiza al ser moldeada en imágenes. Es decir, el tema no es ni la realidad ni la obra, sino el proceso que se realiza desde la realidad a la obra en sí; es determinado tanto por el medio como por el material del que nace. Para que el tema fílmico sea visible debe nacer como resultado de la relación individuo-realidad, y además, digno de ser transformado en lenguaje cinematográfico.

Balázs se propuso estudiar las formas del cine examinando lo que él consideraba géneros marginales, ya que de esta manera podría ver las leyes y reglas de la forma cinematográfica (Andrew, 1993:127). En este punto toma al cine de vanguardia como polo de radicalización de la técnica formalista, y al cine documental como polo en donde se halla la presencia más realista del aspecto formal. Entremedio, el autor sitúa a los filmes de ficción, cuyo éxito en la utilización del lenguaje radicará en mantener un equilibrio entre la perspectiva del registro de realidad y el trabajo formal al que debe ser sometido.

Teniendo en cuenta su división entre géneros, los temas más adecuados para el lenguaje del cine son aquellos que se adaptan exclusivamente a su propio medio. Se plantea el hecho de que no es prudencial que grandes clásicos de la literatura tengan masivas adaptaciones al cine, puesto que la razón de su éxito radica en su ya eficaz adaptación al lenguaje literario. Incurrir en la traspolación de obras literarias de renombre a un

7 El mito de Babel hace referencia al pasaje bíblico que habla de la Torre de Babel, que pretendía llegar al cielo, y de la confusión de lenguas que Yahvé lanzó sobre sus constructores y trabajadores, tras ver el orgullo y la insolencia que dicho acto representaba.

8 Tras la II Guerra Mundial, surge el paradigma de las teorías realistas, preocupadas por la relación que el cine tiene con la realidad, y de que se ven afectados los procesos fenomenológicos y ontológicos de la existencia. Destacan, entre otras, las figuras de André Bazin, Siegfried Kracauer, Guido Aristarco o Cesare Zavattini, afiliados a dicha tradición de pensamiento. Véase Casetti (2005:22-23).

nuevo lenguaje implica asumir el riesgo de la carencia de especificidad del medio, provocando la clásica crítica de que la obra literaria termina siendo mejor que su adaptación cinematográfica. Por el contrario, Balázs está de acuerdo en adaptar obras literarias no reconocidas o que han tenido una baja aceptación entre los lectores, que al ser adaptadas al cine, son revisitadas de una forma totalmente novedosa y dinámica, gracias a la injerencia del lenguaje cinematográfico[9].

Para la creación de este nuevo lenguaje, al que Balázs denominará "lenguaje-forma", se establece claramente que el cine debe diferenciarse de otras disciplinas ligadas a lo artístico, principalmente el teatro, algo que en sus inicios no estaba, en lo absoluto, consolidado:

> Si el cine desde su infancia produjo nuevos temas específicos, nuevos personajes, un nuevo estilo, incluso una nueva forma de arte, ¿por qué entonces digo que aún no era un arte nuevo, sino simplemente una copia fotográfica de las representaciones teatrales? (Balázs, 1952:30).

A pocos años de su nacimiento, el cine era similar al teatro debido a que, técnica y estéticamente, cumplía sus tres principios formales principales: que el espectador ve la escena representada como un todo en el espacio, siempre desde una distancia fija inmutable, y cuyo ángulo de visión y perspectiva de las escenas nunca se modifica (Balázs, 1952:30). Esta etapa del cine, tradicionalmente llamada Modo de Representación Primitiva (Burch, 1995:193), reunía las tradicionales obras de los hermanos Lumière o las de Georges Méliès, cuya acción radicaba en vistas sin cambios en la escalaridad de planos, sin cortes espacio-temporales, y siempre con planos autárquicos, usualmente en valor general, y la cámara inmóvil, que exponían toda la acción en una sola toma. Además del teatro, el cine se emparentó en esta etapa de representación primitiva con recursos de la fotografía y la pintura.

Sin embargo, a fines del 1900 y durante la década del diez, los pertinentes trabajos de la Escuela de Brighton (que incluían entre sus realizadores a George Smith, Robert William Paul o James Williamson), el francés Ferdinand Zecca, y los norteamericanos Edwin S. Porter y, principalmente, David W. Griffith, posibilitaron la exploración de distintos recursos fílmicos, articulando una narrativa cinematográfica y posibilitando la creación de un Modo de Representación Institucional (Burch, 1995:193), alejado de lo primitivo. Balázs entiende que desde esta indagación surgió su lenguaje-forma, principalmente a través de tres recursos que consolidaron al cine como un lenguaje artístico propio e independiente de otras artes: el encuadre, el montaje y la escalaridad de planos, y de esto último, principalmente el primer plano (close-up) (1952:30).

En el capítulo "La función creadora de la cámara" de su Teoría del cine, Balázs expone que el encuadre y la angulación son los que dan forma a los objetos en pantalla. A diferencia del teatro, donde todos los objetos e intérpretes se visualizan en una distancia invariable y totalizadora, en el cine dos objetos, tomados desde distinta angulación y desde diversas formas de encuadre, son completamente distintos entre sí, dando lugar a distintos procesos de significación. Por ello, en el encuadre, Balázs encuentra un principio fundamental: el cine no reproduce las imágenes, sino que las produce genuinamente (1952:47).

De esta manera, nos encontramos en la dicotomía producción/reproducción, donde el cine toma partido por extraer de la realidad aquellos elementos que mejor se adaptan a su lenguaje, para no únicamente realizar una función de registro, sino además, agregar nuevos significados desde el trabajo de la forma. El encuadre actúa como elemento catalizador de un espacio fílmico fragmentando (a diferencia del teatro o la pintura, que otorgan un aparente espacio material completo) y dándole distintos valores significativos dependiendo de la forma en la que es presentado en pantalla.

Gracias al encuadre, surge lo que Balázs denomina "la visión del operador", la manera en la que la cámara trabaja sobre la realidad, moldeando y transformándola, mientras le otorga nuevos sentidos que solamente se pueden hallar en la imagen cinematográfica. Es aquí en donde el cine expone de manera clara su función artística, puesto que apela a la creatividad de la cámara para encontrar nuevas formas sobre lo cotidiano, alejadas de una tradición realista, y preocupada por un trabajo tanto a nivel técnico como estético.

Dentro de las distintas posibilidades de encuadre, Balázs se va a centrar en una en particular: el primer plano (close-up), puesto que es un recurso que contempla las cosas ocultas, a la vez que devela sutil y delicadamente las cosas mínimas de la vida (1952:56). A la vez que se describe al primer plano como un trabajo formal, también es cargado de sobrenaturalidad: teniendo en cuenta que el cine es el lenguaje de los gestos y las emociones, el primer plano contribuirá de sobremanera a dicha máxima, puesto que evidenciará cada gesto y emoción del intérprete en pantalla, sin posibilidad de fingir su estado de ánimo, dada la cercanía espacial y emocional del encuadre.

El tratamiento del primer plano implica revelar la realidad de una manera más cercana e íntima, posibilitando la contemplación estética, acentuando la carga dramática y expresando la sensibilidad poética de la obra fílmica. Por otro lado, es un triunfo sobre el espacio fílmico, puesto que rompe con la autarquía teatral del espacio absoluto, y permite, en base a la escalaridad de planos, otorgar determinados significados según respectivos valores de encuadre.

Por último, al hablar de montaje, Balázs lo define como la asociación de todas las ideas visuales del filme, que otorga a cada toma su significado final (1952:119). De esta asociación, el espectador termina por deducir que ante la secuencia de imágenes que pasan ante sus ojos hay una predeterminación e interpretación intencional. Desde esta perspectiva, el montaje actúa en un doble territorio: por un lado selecciona, fragmenta y reúne los distintos planos, escenas y secuencias, para otorgar al filme una narrativa singular, pero por otro lado se convierte en un dispositivo marcadamente ideológico, puesto que si el espectador presupone la intencionalidad del mensaje fílmico, dicho mensaje no está exento de contenido teleológico, que encuentra en el montaje su articulador y vehículo principal.

La colección de imágenes que despliega el acto del montaje implica a su vez que el significado de dichas imágenes debe ser completado por el espectador, quien confirmará el sentido de la narrativa a través de la asociación de ideas y la imaginación (algo que estaba presente también en el proto-teórico Münsterberg). Posterior a esta explicación, Balázs explicita una categorización de los distintos tipos de montajes fílmicos, nombrando cuatro existentes: metafórico, poético, alegórico e intelectual (1952:126-128).

9 Para Andrew, este podría ser el caso de obras como The Birth of a Nation, Touch of Evil, Psycho, The Searchers o The Treasure of the Sierra Madre (1993:122).

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1418
ISSN 0719-630X

Si bien cada categoría cumple una función dentro de los procesos narrativos de las obras fílmicas, es importante tener en cuenta que desde el montaje surgirán distintos recursos que potenciarán el lenguaje-forma del cine, el tránsito de la primitivización a lo institucional, junto a la exploración de la narrativa cinematográfica y, por ende, de su condición artística innata. Entre estos recursos, Balázs nombra a la asociación de ideas (relación entre uno o más planos de una secuencia), la continuidad de forma y atmósfera en la puesta en escena, y los procesos de analepsis y prolepsis narrativa, comúnmente llamados flashback y flashforward.

ANOTACIONES FINALES

La perspectiva de estudio de Béla Balázs resulta, a la vez de visionaria, pertinente para los debates de la época acerca de la artisticidad del cine. Ya desde su génesis, el fenómeno cinematográfico no estaba exento de ser tomado como objeto de ricos debates acerca de sus recursos como medio, su influencia sobre las sociedades y la relación que mantenía con otras disciplinas artísticas.

Balázs, desde una mirada formalista, entendió al cine como un arte que posee un elevado alcance con su público, volviéndolo parte de su operación sobre la realidad y transformando los regímenes de la cultura visual que imperaban previo al siglo XX. Con la llegada del aparato cinematográfico, el devenir del arte se ve trastocado por nuevas formas de ver, nuevos discursos basados en la técnica y la reproducción, que condicionan, sin lugar a dudas, el rol de las obras de arte en las sociedades y culturas occidentales.

Ante la perspectiva de Balázs, creímos conveniente repasar sus principales aportes a la teoría fílmica desde la condición del cine como medio artístico, para establecer un diálogo sobre el papel de la representación cinematográfica en el panorama cultural y estético de las sociedades. Se estableció un recorrido por tres vertientes principales de estudio, asumidas por Bálazs en su vasto trabajo. Por un lado, se observó la capacidad del cine para erigirse y consolidarse como un medio específicamente artístico; por otro lado, se intentó dilucidar la forma en la que el cine exploró los diversos recuersos del lenguaje fílmico; y por último se buscó evidenciar la importancia del aparato cinematográfico como un fenómeno comunicacional, con pertinencia simbólica y cultural, dentro de las sociedades del siglo XX.

Al respecto, resulta pertinente plantear que el pensamiento de Balázs posee una innegable vigencia. En la época actual, ante la multiplicidad de producción y consumo de medios de comunicación a nivel masivo, sumado a la convergencia de nuevos medios (digitales, principalmente), y su alcance a nivel global, es interesante observar como la mirada de Balázs es oportuna para establecer ricas líneas de debate. El teórico húngaro ya anunció, a principios de siglo XX, la influencia del cine como medio masivo, fenómeno que se repite en la actualidad con la proliferación de pantallas, principalmente de Internet, la televisión y los medios digitales.

La masificación de la cultura visual propuesta por Balázs a principios del siglo pasado, es la misma que se pone en debate en la actualidad en relación a las nuevas visualidades del ser humano y las nuevas dinámicas de comprender al mundo a través de los medios de comunicación. Por otra parte, la idea de que el cine generó nuevas formas de contemplación estética desde el momento de su creación se repite hoy en día con la influencia de lo digital en las nuevas dinámicas de representación, tanto a nivel fotográfico y cinematográfico, como en el ámbito de los fenómenos artísticos.

Tomando al autor según la tradición de su época, su pensamiento significa una perfecta síntesis de la teoría formalista y de las proto-teorías de principios de siglo. Su línea de investigación, afianzada a nivel estético, técnico y narrativo, devela una arista de opinión sobre el fenómeno cinematográfico de pertinencia absoluta, que precede a teorías posteriores y se enmarca dentro de postulados que, al día de hoy, resultan vigentes para cualquier discusión o debate acerca del nivel de artisticidad del cine y otros medios.

Interrogarse sobre la veracidad del cine como arte, sobre si es una nueva forma de lenguaje o si es únicamente un mecanismo de reproducción no es algo, en lo absoluto, impermeable. Los estudios de la semiótica del cine de los años sesenta, la socio-semiótica de los años ochenta o las teorías cognitivas de mediados de los ochenta, confirman ese inmenso pensamiento interdisciplinar sobre el cine, desde las vertientes específicas de la práctica artística, pero también desde la rigurosa visión académica.

Desde estos puntos, volvemos a insistir en la figura de Béla Balázs como un precursor, un teórico del cine preocupado por el arte y la estética, por el advenimiento de la técnica y la respectiva respuesta de las sociedades, con la correspondiente responsabilidad del cine como medio de comunicación de masas. Su teoría fílmica resulta, a casi un siglo después de su aparición, un indicio para comenzar a preguntarse de qué manera el cine, con su lenguaje, su técnica y sus diversos recursos fílmicos, cada vez con más fuerza cultivó un camino propio rumbo a su deseada artisticidad.

DOI 10.22370/panambi.2019.8.1418
ISSN 0719-630X

REFERENCIAS

Andrew, D. (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Rialp.

Balázs, B. (1952). *Theory of the film. Londres*. Editorial Dennis Dobson.

Balázs, B. (2013). *El hombre invisible. La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, (13), 41-44.

Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Burch, N. (1995). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

Canudo, R. (1993). *Manifiesto de las siete artes*. En: Alsina Thevenet, H.; Romaguerá, J.; comp., Textos y manifiestos del cine. Madrid: Cátedra, 15-18.

Casetti, F. (2005). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.

Lindsay, V. (1916). *The art of the moving picture. Nueva York: The MacMillan Company*.

Münsterberg, H. (2005). *El cine. Un estudio psicológico*. Buenos Aires: Asociación Cultural Toscana de Buenos Aires.

Richter, H. (1951). *The film as original art form*. College Art Journal Vol. 10, No. 2. Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/772314?seq=1#page_scan_tab_contents

Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós.

Titulo: *Amarras Urbanas*

La imagen propone las ataduras que se forjan del lugar donde se vive, un lugar con una inestabilidad en sus cimientos que apenas sostienen a sus habitantes

Técnica **litografía**
Papel Guarro
Medidas 30 x 37 cm

[PAGS. 75 - 87] Panambí n.8 Valparaíso JUN. 2019 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1321
ISSN 0719-630X

Until we win la guerra. Transformaciones en la obra de Molina Campos a contraluz del panamericanismo.

Dra. Fabiana Serviddio
Universidad Nacional de Tres de Febrero
fserviddio@gmail.com

Artículo bajo licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2019-05-03
ACEPTADO: 2019-06-11

RESUMEN
Este artículo propone partir de un planteo problemático de la obra visual del artista argentino Florencio Molina Campos, y detenerse en el análisis de su colaboración como asesor artístico para la Walt Disney Pictures, en un proyecto fílmico surgido a partir de la Política del Buen Vecino durante la Segunda Guerra. La modificación del carácter de sus imágenes en los años subsiguientes buscó circunscribir las repercusiones simbólicas de las mismas en un escenario conflictivo en el que los intercambios interamericanos debieron sostener las alianzas políticas continentales.

PALABRAS CLAVES
Latinoamérica – Panamericanismo – Molina Campos – Disney – Identidad.

RESUMO
Este artigo propõe, a partir da problemática do trabalho visual do artista argentino Florencio Molina Campos para analisar a sua colaboração como assessor artístico da Walt Disney Pictures, em um projeto cinematográfico surgido da Política de Boa Vizinhança durante a Segunda Guerra Mundial. A modificação do caráter de suas imagens nos anos seguintes procurou circunscrever as repercussões simbólicas das imagens em um cenário conflitivo no qual as trocas interamericanas tiveram que sustentar as alianças políticas continentais.

PALAVRAS-CHAVE
América Latina – Panamericanismo – Molina Campos – Disney – Identidade.

ABSTRACT
This article seeks to present a problematic description of Argentine artist Florencio Molina Campos' visual artworks to analyze his contribution as an artistic adviser for the Walt Disney Pictures, in a film project developed as part of the Good Neighbor policy during the Second World War. The sensitive changes his artworks gained in the following years meant to circumscribe their symbolic repercussions in a conflictive scenario in which Inter-American interchanges had to back the continental political alliances.

KEYWORDS
Latin America – Panamericanism – Molina Campos – Disney – Identity.

1. VIDA DE CAMPO Y AUTORREPRESENTACIÓN NACIONAL

Atento a la escalada de la ideología filo fascista en Latinoamérica, que tanto en términos políticos como económicos ponía en peligro los intereses norteamericanos en el hemisferio occidental, el gobierno norteamericano reforzó la política panamericanista e implementó, en la inminencia de su ingreso a la Segunda Guerra Mundial, una serie de programas que buscaron mejorar las relaciones con los países latinoamericanos. Esta investigación se enmarca en el campo de estudios de las relaciones culturales interamericanas durante el período señalado (Cramer y Prutsch, 2012; Paquette, 2002; Tota, 2000) y se propone hacer foco en un aspecto aún no suficientemente indagado, relativo a los intercambios en el área de las artes visuales. El caricaturista argentino Florencio Molina Campos participó de los programas de intercambios culturales generados en dicho contexto. El análisis de los estudios críticos a la fecha sobre la producción visual de Molina Campos, y el contraste con material documental recabado en dos reservorios –la Fundación Molina Campos en Moreno, provincia de Buenos Aires y el Museo Las Lilas en San Antonio de Areco– fueron el marco de partida para estudiar su paso por la escena cultural norteamericana, y para proponer una nueva hipótesis sobre la forma y las causas que dispararon modificaciones al estilo de su obra plástica a partir de estas circulaciones. En este aspecto, esta investigación pretende insertarse dentro del amplio espectro de trabajos que se han focalizado en la circulación transnacional de ideas, personas y artefactos como forma de trazar una historia de las relaciones político-culturales entre Estados Unidos y América latina. (Joseph, Legrand y Salvatore, 1998; DaCosta Kaufmann, Dossin, y Joyeux-Prunel, 2015).

Se conoce a Molina Campos por sus incisivas caricaturas de escenas gauchescas, que ya a fines de la década de 1920 permitieron difundir en el país y en el exterior las particularidades de la vida en la pampa argentina, y con ellas fomentar la recuperación de costumbres y valores que parecían perdidos. Con las primeras caricaturas en el diario La Razón y luego las caricaturas gauchescas realizadas para la Exposición Anual de la Sociedad Rural de Palermo, Molina Campos adquirió rápida notoriedad a nivel nacional e inserción en el mercado: el mismo presidente de la nación visitó en 1926 la muestra y compró alguna de sus escenas gauchescas. (Gutiérrez Zaldívar, 2004: 6) Esta difundida anécdota sobre su obra inaugura de algún modo su ingreso en el mercado del arte. El éxito comercial no se tradujo, sin embargo, como en otros casos, en una rápida aceptación por parte de la escena artística cosmopolita. Autodidacta, en los inicios de su práctica como dibujante, el mismo Molina no se pensó a sí mismo como artista. Una vez instalado en Buenos Aires, su producción transitó por algunos espacios de exhibición privados, como la galería Witcomb en Buenos Aires (1933), la rambla de Mar del Plata, el café Tortoni (donde tenía su red de sociabilidad), o el diario El Día de La Plata, pero al margen de las más importantes instituciones de legitimación oficiales –museos y salones–, que configuraron en los años veinte un incipiente campo artístico.

En 1930 la firma Alpargatas lo contrató para realizar una serie de dibujos originales que serían utilizados para producir almanaques publicitarios. De 1931 a 1936, y de 1940 a 1945, se publicaron 144 almanaques con escenas gauchescas, a partir de aquellos originales. El éxito fue tal, que se llegaron a imprimir 18 millones de ejemplares. Los almanaques se distribuían por miles de ranchos, estaciones y locales de todo el país, donde permanecían como objetos decorativos, lo que convirtió a Molina Campos en el más popular de los artistas argentinos. (Gutiérrez Zaldívar, 2004: 10)

Ya desde las témperas que realizara para la exposición de la Sociedad Rural en 1926, Molina Campos adoptó el estilo de la caricatura política de fin del siglo XIX y lo utilizó cada vez que debía representar la figura. Exageraba los rasgos de sus personajes: agrandaba sus bocas, dentaduras, ojos –que a veces adoptaban forma esférica– y narices –de tonalidad rojiza, rasgo que se ha interpretado como aquel propio del bebedor frecuente–, y de la misma forma caricaturizaba las figuras de caballos, avestruces, perros, y toros, compañeros inseparables de los gauchos en el mundo rural. También exacerbaba ciertos rasgos físicos de los personajes como pies, manos y a veces cabezas, en una codificación claramente filiada de la caricatura periodística. Si el género paisajístico se había transformado durante el siglo XIX en una clave visual y literaria para perfilar los rasgos de las nacientes identidades nacionales en Latinoamérica, en la obra de Molina Campos la unión estructural entre el medio humano y el natural que supuso la caricaturización de todos sus seres vivos -sean estos humanos o animales-

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1321
ISSN 0719-630X

asignó al gaucho el rol central del gran teatro de la pampa, y convirtió a sus imágenes en íconos de "argentinidad", en los que cada elemento está indisociablemente atado al otro.

Los artistas extranjeros y nacionales del siglo XIX tuvieron una fuerte impronta en su trabajo, y esto se hace evidente en la forma de representar el paisaje de llanura mediante una perspectiva aérea que pintaba en sus varias alternativas climáticas, horarias, topográficas (Monzón, Florencio Molina Campos), sugiriendo lejanía y con la fórmula usual del formato apaisado que puede apreciarse en las obras de artistas como Prilidiano Pueyredón o Eduardo Sívori. Sin embargo, fiel al estilo propio de la caricatura, en sus obras tempranas Molina Campos tiende a concentrar la atención en la acción de los personajes que se desarrolla en primer plano, aumentando el tamaño de las figuras en relación al fondo que las contiene.

Figura 1. Florencio Molina Campos, *Salga suerte o cu...alquier cosa!*, afiche reproducción de almanaque lanzado por la empresa Alpargatas, 1933. Fundacion Florencio Molina Campos, Moreno, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

La historiografía de su obra ha tendido a uniformizar rápidamente su producción, destacando un estilo distinguible y casi inmutable en el tiempo; sin embargo, es posible discernir, hacia fines de los años treinta, el desarrollo de distintos registros estilísticos, que adaptó de acuerdo al soporte y la funcionalidad de la pieza. Hubo ocasiones en las que optó por ceñirse a ciertos géneros y adoptar estilos francamente naturalistas: el artista elegía en qué momentos volcar hacia lo caricaturesco la representación. Estos distintos registros estilísticos pueden apreciarse aún entre piezas contemporáneas entre sí: las elecciones se adecuaron no sólo a la funcionalidad para la que estaba pensado el dibujo, sino también al medio de circulación: clave, como veremos, será si estaban destinadas a la escena local, o a exhibirse en los Estados Unidos, y en qué período de su estadía fueron realizadas.

En los inicios de su carrera como dibujante Molina Campos encontró en la caricatura una herramienta para inyectar verismo a la representación física del gaucho en tanto sujeto mestizo, cuestión invisibilizada en la mayoría de los personajes presentes en pinturas de la pampa argentina del siglo XIX-. La caricatura fue su primera herramienta profesional y de ella se sirvió para modificar una idea prestablecida sobre el gaucho y la vida de campo. Sin embargo paulatinamente fue enriqueciendo sus habilidades plásticas, y esto le permitió adoptar ciertas decisiones sobre la calidad expresiva de las imágenes.

Los almanaques de la serie 1940-1945 estaban provistos de refranes y leyendas, que unidos a ese rescate del campo como lugar de lo incontaminado o del pasado idealizado proyectaban cierto espíritu moralizante. Este discurso moral también había sido una constante en las narraciones gauchescas del siglo XIX y Molina Campos lo recuperó como componente narrativo esencial para revalorizar la vida rural. En efecto, formaba parte del sustrato ideológico del movimiento de reivindicación tradicionalista llevado adelante con éxito por parte de una coalición de agrupaciones militares y civiles, que a través de la oficialización del Día de la Tradición en 1938 logró la institucionalización de la figura del gaucho como arquetipo de la nacionalidad argentina, protector ante elementos extranjerizantes, disolventes de la unidad nacional. (Casas 2017)

Las máximas y consejos iban en la parte de atrás de las láminas: prudencia en el beber, no pelear. Otras veces era Tiléforo Areco el narrador testigo encargado de escribir postales llenas de buenas intenciones para la época de las fiestas: se trataba de un personaje ficcional creado ad hoc por el artista, un peón de campo que seguía los requerimientos de su "patrón" Molina Campos.

Ser gaucho representaba un compromiso con la honradez, la lealtad, la valentía, la pureza viril. (Bonomini, 1989: 50; Molina, 1989: 3) Son múltiples las relaciones posibles de establecer con la pintura de costumbrismo rural del siglo XIX, derivada de la literatura gauchesca, cuyo espesor ético el mismo artista señaló como principal referente de su obra. En un reportaje para la revista Cine mudo Molina Campos afirmaba:

> Yo he querido que el espíritu heroico y nobilísimo de nuestros gauchos de antaño no desaparezca de entre nosotros, arrollado por el embate materialista y grosero del modernismo; que no se borre jamás la fuente inspiradora de nuestra nacionalidad; y humildemente, a la zaga de Martín Fierro, de Santos Vega y del Fausto argentino, los cantos máximos del alma gaucha, voy manteniendo vivo el fuego a ese culto. El gaucho se va. Lo ha desalojado el modernismo y vive ya solo en la leyenda. Pero confío en que, al darle forma gráfica, se adentre de nuevo en nuestra vida de hoy y de siempre, como lo estuvo en nuestro glorioso pasado. (Ocampo, 2003: 76)

En la tónica de los tradicionalistas, sus dibujos encierran cierto desdén hacia el proyecto de la generación del 80 y la imposición de una nueva escala de valores alejada de los preceptos éticos del hombre rural. Así dejan la sensación de estar rechazando críticamente, a través de la ironía visual, la contaminación cultural y de valores introducidas por el componente inmigratorio.

Si para Bonomini el tono burlón se entendería por la complicidad con sus personajes, para Monzón en cambio, se trata de la mirada de un hombre que al igual que Ricardo Güiraldes, observa con amor y respeto a la existencia rústica, a través de la ideología de un empinado estrato social. (Monzón s/f). Desde la perspectiva de Enrique Molina, la relación es dual, una mezcla de "afectuosidad burlona y profunda identificación con ese medio y sus seres". (Molina, 1989:3)

Sus representaciones más realistas mantuvieron una visión idealizada del gaucho y al mismo tiempo lo situaron en el corazón de los conflictos nacionales, atravesado por la lucha por el territorio, debatiéndose entre un estilo de vida reglado y subyugado a la nación, y otro que dignificaba como máximo valor la libertad. El mundo rural retratado por Molina aparece en una primera lectura como un mundo feliz, sin conflictos – escenas que, como varios críticos de su obra han notado, en los años 20 ya no existían-, pero es precisamente el tamiz humorístico que le imprime lo que permite que de las imágenes emerjan las tensiones raciales, sociales y políticas que habían fundado la nación.

Figura 2. Florencio Molina Campos, *Estas no son flores... caracho!* , ilustración para almanaque de Alpargatas, 1935. Fondo Florencio Molina Campos, Biblioteca del Museo Las Lilas de Areco, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Si en su fisionomía el gaucho roza a veces el grotesco, en sus vestimentas está descrito cuidadosamente, con todos los detalles del apero criollo totalmente fidedignos. Molina Campos recupera una iconografía tradicional costumbrista, a la cual le suma nuevos elementos, como la alpargata y la boina de vasco, de la mano de personajes recientemente llegados al campo, los inmigrantes. A través de estos recursos el artista acercó la imagen del gaucho a un tiempo más contemporáneo con una representación verosímil de los detalles de su vestimenta y de sus actividades diarias, aun si el actor histórico que representaba ya había sido absorbido dentro de la estructura socioeconómica de explotación de los campos argentinos.

Otro recurso que trae las caricaturas de gauchos a un tiempo mucho más actual es la creación –antes mencionada– de personajes con nombre y apellido y particularidades fisiognómicas que permiten individualizarlos y reutilizarlos en una y otra escena. Se trata de figuras cuyas historias de vida se suceden en las imágenes que ilustran cada serie anual de almanaques a lo largo de doce meses, como la historia de Tiléforo Areco. Su vida es representada a lo largo de las imágenes que ilustran los doce meses del almanaque de 1942. El almanaque atraviesa todas las etapas en las que su vida se encauza hacia lo que la sociedad reglada espera de él: el asentamiento en un hogar, su casamiento y el nacimiento de sus hijos se narran en la sucesión de ilustraciones. Construyó así un tipo complejo, un personaje intrínsecamente atravesado por tensiones temporales, a medio camino entre sujeto abstracto y personaje real. Un ideal ético, encarnado en personajes verosímiles.

El mismo artista personificó a través de autorretratos pictóricos y fotográficos el tipo gauchesco, convocando esa identidad en un juego intencional de autoidentificación con sus propias creaciones, entre la celebración de su figura y el rédito comercial, en el que "lo gaucho" abandonaba su lugar de tipo social históricamente inscripto para convertirse en un rasgo moral que lo definía: el "alma de gaucho". Un ejemplo sugestivo fue la sesión fotográfica realizada en el estudio de fotografía Shonfeld en 1933, cuando se le propone jugar a adoptar la identidad gauchesca para retratarse.

Figura 3. Estudio Nicolás Schonfeld, Florencio Molina Campos, 18 x 13, 1933. Registro 1363, Fondo Florencio Molina Campos, Biblioteca del Museo Las Lilas de Areco, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

También en P'al retrato, el artista se autorepresentó en vestimenta gaucha posando junto a un viejo amigo (personaje de sus ilustraciones) ante un paisaje pintado que los sitúa en un ambiente rural, durante una sesión fotográfica en la que todos los elementos (la iluminación, la columnilla con una planta encima, las posturas rígidas) apuntan a subrayar la artificialidad de la escena; la témpera se transforma así en un comentario metarreferencial sobre el gran dispositivo simbólico que constituye el corpus de obra en su totalidad.

Figura 4. Florencio Molina Campos, *P' al retrato*, témpera sobre papel, 38 x 47, 1945. Fundación Florencio Molina Campos, Moreno, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1321
ISSN 0719-630X

2. LAS ANDANZAS DE UN TRUE GAUCHO EN USA.

En 1938 Molina Campos viajó por primera vez a EEUU. gracias a una beca de la Comisión Nacional de Cultura, para realizar estudios de animación de dibujos. En Nueva York conoció al publicista Joshua Powers, quien se convirtió en su amigo y representante comercial. A través de Powers, Molina Campos consiguió contratos publicitarios, exposiciones y ventas en esa ciudad, en Nuevo México y en California [Ocampo, 2003: 22-26].

Su vida profesional transcurrió a partir de ese momento entre la Argentina y los Estados Unidos. La coyuntura internacional planteaba un escenario claramente prebélico: el avance de las fuerzas nazis en Europa del este indicaba que iba a ser casi imposible evitar una segunda guerra mundial y no tomar partido en el conflicto, y esto repercutió irremediablemente en las relaciones interamericanas. La Política del "Buen Vecino", inaugurada oficialmente a inicios de 1930 por el presidente Roosevelt como giro en la estrategia imperialista con las naciones latinoamericanas, tomó por lo tanto a fines de la década un cariz cada vez más antifascista: se temía que la avanzada alemana no se detuviera en Europa. Si bien la Argentina fue de los países latinoamericanos que más habían resistido la embestida panamericanista desde principios de siglo por la filiación europeísta de sus intelectuales y políticos, por la competencia comercial continental que ésta suponía a sus intereses (Morgenfeld, 2007), y mantuvo su neutralidad durante el conflicto bélico, el vínculo con artistas e intelectuales de este país no se descuidó.

A su llegada a los Estados Unidos, Molina Campos encontró un contexto ampliamente favorable a la recepción amistosa de emisarios latinoamericanos que pudieran contribuir a mejorar las relaciones hemisféricas. Una coyuntura histórica ideal para transformarse en representante argentino de los buenos vínculos interamericanos, junto a otros escritores, músicos, y artistas que promovieron la confraternidad interamericana, resignificando en sus propios términos la invitación panamericanista, a sabiendas de que cumplían con una misión diplomática que les posibilitaba, además, su práctica profesional en los Estados Unidos, donde daban a conocer su obra a un nuevo público. La convicción en la causa de los Aliados era, por otra parte, el punto de partida que los unía a favor de la lucha por la libertad y autodeterminación de los pueblos. A partir de esta confraternidad de ideas, fue que gran parte de la producción plástica de Molina Campos realizada en Norteamérica tuvo un sesgo ideológico manifiestamente inscripto a favor del panamericanismo.

Figura 5.
Florencio Molina Campos, *I wish you a Happy Año Nuevo and win... la guerra!*, tarjeta de salutación, 21, 5 x 14, c. diciembre 1942. Fundación Florencio Molina Campos, Moreno, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

El artista dictó conferencias sobre la Argentina en diversas universidades, realizó ilustraciones y relatos para revistas de interés general como Liberty y Life, exhibió sus témperas en el English Book Shop de Nueva York y en la Universidad de Washington, ilustró afiches de cine; difundió su obra y con ella los usos y costumbres de la vida del gaucho argentino a través de todo medio al que tuvo acceso. Algunos cuentos e ilustraciones, por ejemplo las Andanzas de un gaucho en Nueva York, planteaban situaciones inéditas y humorísticas que hacían colisionar costumbres cosmopolitas y rurales, norteamericanas y argentinas, como la de un gaucho montado en su caballo y extrapolado en un contexto cosmopolita y extranjero, visitando Times Square y Central Station (Erskine, 1942). En relación a estas ficciones de encuentros eventuales entre costumbres y personajes en apariencia tan disímiles, Molina Campos creó un nuevo personaje ad hoc, Lindor Pinto, un gaucho de facciones y vestimenta mucho más sofisticados que aquellos peones de clase baja que poblaban las ilustraciones de los almanaques de Alpargatas.[1]

Figura 6.
Florencio Molina Campos, *Lindor Pinto en Central Park*, 27 x 38, témpera sobre cartulina. Fondo Florencio Molina Campos, Biblioteca del Museo Las Lilas de Areco, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

1 Agradezco a Florencia Rui Diaz haberme hecho notar esta particularidad del personaje.

Esta primera inflexión en el estilo de sus nuevas creaciones señala un cambio de actitud a tener en cuenta. De esto y otros elementos que veremos más adelante, ya inducimos que en esta nueva etapa de trabajo en otra escena cultural, la expectativa por la forma en que interpretarían los norteamericanos costumbres y tipos tan extraños a los propios era una preocupación importante para Molina y un momento en el que parece haber decidido que el suyo no iba a ser el rol de un artista más sino el de un diplomático cultural. En esta etapa Molina Campos ilustró también Vida Gaucha, un texto para estudiantes de español en Estados Unidos, en el que reutilizó algunas témperas con escenas gauchescas creadas para la firma Alpargatas y tuvo un programa de radio donde asumía la voz ficcional del gaucho Lindor para relatar con humor las diferencias entre la vida rural y la metropolitana, y sus impresiones frente a ello. De esta manera fomentó todo tipo de actividades de intercambio cultural que le plantearon a la audiencia continental ejercicios permanentes de similitud y contraste con sus propios usos y valores, a partir de una construcción de la idea de nación argentina que presentó sin embargo un recorte sesgado.

En el contexto arriba mencionado, las exhibiciones artísticas organizadas por el gobierno norteamericano o por instituciones afines a éste también se concibieron a partir de las urgencias diplomáticas, y apuntaron ante todo a convencer a los vecinos latinoamericanos de la necesidad de cerrar filas con la causa Aliada. En algunas, los objetivos se expusieron de forma más abierta, como en el caso de Carteles: Un Hemisferio Unido, el concurso organizado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1942 abierto a artistas de todo el continente. En este concurso Molina Campos fue especialmente invitado a participar.

El museo propuso 12 lemas posibles a partir de los cuales, a elección, el artista interesado creaba su cartel. El objetivo explícito de la muestra era exponer el sentimiento de unidad del hemisferio y el común espíritu de lucha contra la agresión nazi, mediante la expresión artística de "la común determinación de permanecer libres que alienta en las naciones de América."[2] Molina Campos participó en ese concurso con un cartel de características estilísticas completamente ajenas al estilo caricaturesco por el que se había hecho famoso. Tuvo en estudio varios bocetos: en uno de éstos daba una fuerte impresión de dinamismo mediante la representación de dos caballos en brío enfrentados, montados de un lado por el cowboy norteamericano, del otro por el gaucho argentino. Finalmente sin embargo optó por una composición mucho más estática y sin carga expresiva alguna, en la que los dos jinetes montados sobre caballos en suave galope extienden sus manos para estrecharlas, opción plásticamente inocua a la más mínima posibilidad de percepción de conflicto latente. El cartel recibió el cuarto premio del concurso, y fue reproducido en el catálogo.

Figura 7. Florencio Molina Campos, *Latinoamérica unida y en paz*, dibujo sobre papel. Registro 1669, Fondo Florencio Molina Campos, Biblioteca del Museo Las Lilas de Areco, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Figura 8. Florencio Molina Campos, *América unida es la paz del mundo*, concurso Carteles: Un Hemisferio Unido, MoMA, Nueva York, 1942. Reproducción de imagen de catálogo. 4to premio.

2 The Museum of Modern Art, Carteles: Un Hemisferio Unido. Cat. Exp., Nueva York, 21 de octubre a 22 de noviembre de 1942. Archivo Fundación Espigas.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1321
ISSN 0719-630X

Sin embargo, de todas las invitaciones recibidas por Molina Campos para participar en proyectos vinculados a la política de propaganda panamericana del gobierno estadounidense, la más notoria como se sabe fue la extendida por la Walt Disney Pictures. En 1941, Walt Disney había recibido la solicitud de parte del gobierno de colaborar con la causa patriótica y realizar una gira de amistad por países de América del Sur. Fue en ese año que se selló un convenio entre la compañía y la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, agencia oficial liderada por Nelson Rockefeller creada con el propósito de subvencionar programas culturales, educativos y científicos como parte de la política de diplomacia interamericana que buscaba mejorar las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica durante la Segunda Guerra. La oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos profundizó las acciones ya iniciadas tiempo atrás con la denominada "política del Buen Vecino", que tenía como objetivo exportar una imagen más positiva de Estados Unidos hacia América latina, y modificar ideas preconcebidas sobre ésta (Smith, 1976: 79, en Adams, 2007: 291). La Motion Picture Division concentró sus esfuerzos en disciplinar a la industria hollywoodense para que no se siguieran difundiendo imágenes estereotípicas negativas de los latinoamericanos. El mandato era directo y simple: no importaba de qué género se tratara, debía asegurarse de que absolutamente todas las películas de Hollywood estuvieran libres de cualquier insinuación que pudiera ser considerada potencialmente ofensiva hacia las "sensibilidades latinas". (O'Neill, 2001: 359 en Adams, 2007: 291).

El desafío para el estudio Disney fue no caer en los errores cometidos por las otras productoras cinematográficas de Hollywood: producir cortos animados que pudieran llegar también al público latinoamericano, dentro de un marco de respeto inobjetable de sus costumbres de vida, y sin traicionar el estilo "Disney" tan popular y exitoso. El mismo Molina Campos se contaba entre los críticos latinoamericanos a las interpretaciones ridículas de las producciones hollywoodenses. Sus caricaturas surgieron también de la necesidad de corregir las miradas extranjeras hacia la cultura local. La primera serie de postales que imprimió en Buenos Aires la firma Moen en 1928 tenían una intención pedagógica y crítica, en la que el artista apuntó directamente a enmendar la tergiversación del gaucho de la película muda The Gaucho (1927), producida y protagonizada por Douglas Fairbanks padre y distribuida por la United Artists. En ella el protagonista interpretaba a un personaje pendenciero, con vestimenta mezcla de torero y charro, basado más en la figura del forajido héroe característico de los corridos mexicanos. Esta versión hollywoodense creaba un relato atractivo para las grandes audiencias, lleno de aventura, ambientes exóticos y personajes fuera de la ley que lograban salirse con las suyas, lo que de acuerdo a Molina Campos distorsionaba el específico tipo gauchesco. (Ocampo, 2003: 73)

Figura 9. Florencio Molina Campos, *The gaucho / El gaucho*, postales, 1928. Fundación Florencio Molina Campos, Moreno, provincia de Buenos Aires, Argentina.

También en Argentina la circulación de una literatura todavía ligada a los folletines del siglo XIX donde los gauchos eran tipos pendencieros seguía entusiasmando a los sectores populares (Adamovsky, 2019), de modo que, como ya señalamos, el claro posicionamiento de Molina Campos contra este tipo de representaciones se insertaba en debates más profundos referidos a la figura del gaucho como símbolo de la identidad nacional.

Como ha señalado ya Allen Woll y demuestran los documentos de archivo de la época, Hollywood comenzó a mirar hacia Latinoamérica también para obtener alivio económico, para compensar la pérdida de los ingresos del exterior que la Europa en guerra imposibilitaba, y fue tras esta porción del incipiente nuevo mercado. Por lo tanto, la intervención del capital de la industria fílmica en la política del Buen vecino fue más que un gesto patriótico en respuesta a la presión gubernamental. (Woll, 1974: 282) Al igual que los otros empresarios de la industria de Hollywood, Disney necesitaba diversificar su producción, abrir nuevos mercados de distribución y crear nuevos intereses para subsanar las pérdidas que la guerra en Europa había traído a la industria cinematográfica local. Aceptó de buen agrado por lo tanto la propuesta de colaborar con el gobierno y organizó varios viajes con su equipo de dibujantes para recabar motivos nuevos y característicos que le permitieran la realización de algunos cortos animados, y además la experimentación con nuevas tecnologías de la imagen que ensamblaban fragmentos documentales con fragmentos animados. El primer viaje se concretó en 1941 y el equipo de dibujantes y músicos visitó Argentina, Uruguay, Brasil, Chile, y la zona andina. Molina Campos se encontró con Walt Disney en Río de Janeiro y allí éste lo invitó formalmente a colaborar con el estudio asesorándolo en la creación de algunos cortos que iban a abordar las costumbres campestres argentinas de manera humorística.

Los films animados desarrollados por el estudio Disney para la Oficina del Coordinador fueron numerosos pero en este trabajo me centraré en Goofy se vuelve gaucho, uno de los cortos incluidos en el primero de los dos más importantes films de animación producidos y distribuidos durante el período de guerra, Saludos Amigos, para analizarlo en relación a la participación de Molina Campos en dicho proyecto. Saludos Amigos es un largometraje que inicia la narración con algunos fragmentos del documental de la gira de Walt Disney y su equipo de dibujantes por varios países de Latinoamérica, y la voz en off de un narrador va entretejiendo estas escenas con cuatro cortos animados: Donald en el lago Titicaca, Pedro el avioncito, Goofy se hace gaucho, y Acuarela do Brasil. Se suceden así tramos documentales, vistas de bocetos realizados por los dibujantes y los cortos animados en sí mismos.

En uno de esos tramos, se documenta la visita de Disney y sus dibujantes al estudio de Molina Campos en Moreno, ocasión en la cual se ve al artista exhibiéndoles varias de sus témperas de gauchos, realizados "con mucho detalle y mucho buen humor". La voz en off del narrador explica que de aquí había surgido la inquietud de ver a los gauchos mismos en acción, por lo que parten a asistir a una doma y luego a comer un asado y a disfrutar la exhibición de danzas folklóricas. El relator cuenta que "no pudimos evitar compararlas con la vida del cowboy: sus vidas tienen mucho en común". Goofy se vuelve gaucho va a intentar entablar paralelismos entre las costumbres rurales argentinas y las del cowboy norteamericano, y así establecer una plataforma de valores éticos en común propia del continente americano (honestidad, sencillez, simpleza, trabajo duro) que expresaran la pertenencia de latinos y norteamericanos a una comunidad continental hermana, explotando la potencialidad de la propaganda política a partir del carácter humorístico de sus caricaturas. Como vimos, desde su llegada a los Estados Unidos, el mismo Molina Campos ya había puesto en práctica a través de sus dibujos y actividades culturales paralelas este juego de similitudes y contrastes entre el gaucho y el cowboy. Esa táctica narrativa se descubre en muchos otros formatos discursivos como exposiciones, concursos, o convocatorias a realizar proyectos artísticos, y en la misma filmografía de Buenos Vecinos, que puso en paralelo situaciones disímiles para generar empatía con "el otro".[3]

El guion hizo asumir a Goofy, cowboy trasplantado a las pampas, las vicisitudes de alguien que intentara realizar las arduas tareas del gaucho pampeano. Goofy resulta desastroso a la hora de perseguir y enlazar al pingo, de controlar con las boleadoras los avestruces, de domesticar a su propio caballo –que termina dándole vuelta su apero y usándolo como cama–. Él encarnaba el costado ridículo de quien intenta asumir un papel que no le corresponde. El film partía de un imaginario previo que reconocía falso: "algunas cualidades de la vida del gaucho según le aparecen al hombre norteamericano a través de libros y films han creado la fantasía de una vida de gaucho romántica y glamorosa", sostenía el relator.

Sin embargo, los mismos investigadores de la historia fílmica de la Disney prueban que los hechos no se sucedieron de la forma que plantea el relato del corto animado. La compañía ya venía preparando una serie de estudios dedicada a la figura del gaucho mucho antes de que Walt Disney y su equipo de dibujantes realizaran el viaje sudamericano. El estudio estaba bajo mucha presión para producir y sacar a circulación "films del buen Vecino" lo más pronto posible, y por ese motivo contactó a Jack Kinney, quien había dirigido los exitosos cortos How to, en los que Goofy intentaba demostrar la manera correcta de montar un caballo, o practicar un deporte, con resultados desastrosamente hilarantes. En ese momento se consideró que Goofy era un personaje ideal para protagonizar el corto argentino, puesto que la audiencia norteamericana ya lo conocía, y sabía que su rasgo característico era arruinar cualquier tarea que se propusiera. Por eso, se quiso mostrarlo, primero, explícitamente como un cowboy norteamericano, que era luego transportado rápida y mágicamente a las llanuras argentinas, donde intentaría torpemente convertirse en un verdadero gaucho. Nadie –imaginaron los productores– podría interpretarlo como un intento de ridiculización de los argentinos o de los gauchos reales… (Kaufman, 2009: 83) Para la creación del corto se recabó efectivamente mucho material de los bocetos y notas realizados por el equipo de dibujantes de Disney a partir de los dibujos de Molina Campos en su estancia Los Estribos en Moreno, provincia de Buenos Aires.[4] (Kaufman, 2009: 86) De los calendarios de Alpargatas se adoptaron principalmente los fondos: la perspectiva de horizonte bajo, que permitía una lectura mucho más clara de la acción animada, fue una de las características del estilo de Molina Campos que más entusiasmó a los dibujantes. (Kaufman, 2009: 85)

Para cuando el artista llegó a los estudios Disney en Burbank, California, esperando tomar las riendas del film –finales del

3 El film Good Neighbor family, de Julien Bryan o su más conocida Americans All son ejemplos característicos de estas estrategias narrativas.

4 El libro de Kaufman está basado en los archivos de la corporación Disney en los que están alojados los materiales documentales. El autor observa que las secuencias de este corto siguen muy de cerca las caricaturas de Molina Campos en cuanto a los detalles descriptivos de vestimentas y accesorios, y también en relación al acompañamiento musical, cuyas melodías se confiaron a Andrés de Chazarreta, autoridad en estilos musicales rurales de Argentina.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1321
ISSN 0719-630X

mes de marzo de 1942-, los lineamientos fundamentales de los cortos argentinos ya estaban trazados y animados. Al artista se le exhibieron las películas en crudo de El gauchito volador y Goofy se vuelve gaucho. Los involucrados en el proyecto atestiguan que, frente a esa situación tan desalentadora, inmediatamente comenzó a señalar todos los errores que veía (Kaufman, 2009: 85). Era, por supuesto, totalmente improbable que su sola presencia y voluntad fuera a torcer el brazo de un equipo de producción con un estilo y dinámica de trabajo tan consolidados y exitosos en la década del cuarenta como era el de la Disney, pero aún así las cosas, la decepción de Molina Campos fue grande.

Las escenas le resultaron "grotescas", "arbitrarias", y sensacionalistas. (Ocampo, 2003: 78) Él concebía al cine como el instrumento educativo por excelencia en la época contemporánea. Su idea fue inmediatamente "hacerles comprender la verdadera figura del paisano argentino" –lo que a los dibujantes les resultó, por lo menos, sorprendente y gracioso-. Quedaba claro que lo que realizaría Disney no serían documentales; insertos dentro de los engranajes de la industria cultural, su objetivo primordial era el éxito popular. Si bien cumplieron con todos los requerimientos necesarios para satisfacer a un emisario latinoamericano que venía a trabajar en el contexto del programa de Buena vecindad, llevándolo a funciones especiales, galas y atendiendo a sus sugerencias, los cortos mantuvieron el carácter fantástico y cómico que se había pensado desde el inicio para ellos. Molina Campos corrigió estos dibujos realizando ajustes en lo que respecta a los detalles de la vestimenta del gaucho, sus instrumentos para la actividad campestre y la montura del caballo.

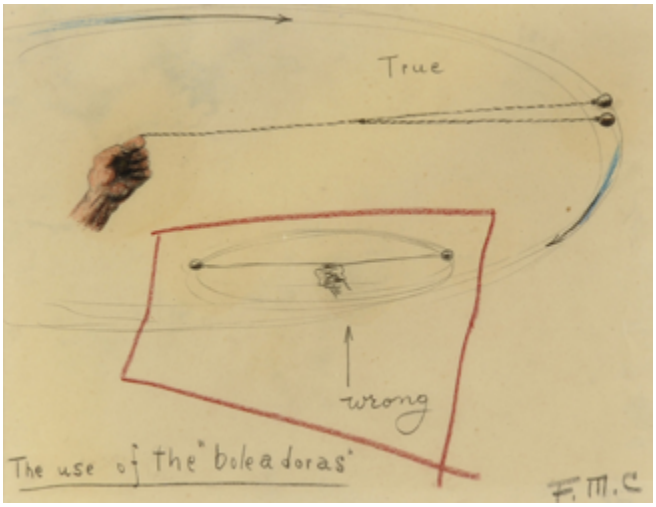


Figura 10. Florencio Molina Campos, *El uso de las boleadoras*, dibujo. Registro 1700, Fondo Florencio Molina Campos, Biblioteca del Museo Las Lilas de Areco, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Sin embargo, no incidió en nada respecto del carácter general de la narración: un uso humorístico que se le daba en el relato a ciertas costumbres de vida en el campo, para crear a través de ellas situaciones fantásticas, buscando seducir al público local.

La comicidad implícita en las mismas caricaturas que el artista había creado tomaron en esa transposición cultural y lingüística una dirección de sentido que las mismas imágenes habilitaban, pero que el propio creador no admitió. La utilización de costumbres y personajes rurales argentinos para crear escenas cómicas no estaba dentro de sus planes.

Precisamente, nos encontramos frente a ese punto sensible intrínseco a la obra de Molina Campos y tan peligroso por los deslizamientos de sentido que podía disparar. El destino del gaucho a una vida sufrida y en soledad, que lo ubicaba en la tradición cultural argentina como exponente universal de la dignidad frente a un drama humano, derivaba bajo la pluma del equipo Disney en las desopilantes vicisitudes entre Goofy gaucho y su "compañera" el caballo.

Figura 11. Walt Disney Productions, *Saludos*, fotograma del film Goofy se hace gaucho, 1942. Fondo Florencio Molina Campos, Biblioteca del Museo Las Lilas de Areco, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Si la caricatura, como sostiene Ernst Gombrich, apunta a codificar el aspecto ético/moral de un personaje o un tipo (Gombrich, 1996 [1990]: 338), las caricaturas de Molina Campos resultan verdaderamente ambiguas en la caracterización moral de los personajes que ilustra. El mismo género caricaturesco (que como sabemos viene del italiano caricare, cargar, burlar) no brinda ninguna garantía a la hora de plantear un diálogo intercultural de iguales; por el contrario, ha sido la técnica históricamente predilecta para tramitar las más ácidas disputas xenófobas (Gombrich, 1996 [1990]). Goofy se vuelve gaucho no hizo otra cosa más que llevar los límites más allá de lo tolerable. No es sorprendente que Fernando Ortiz Echagüe, en un artículo publicado en setiembre de 1942 en La Nación, lanzara comentarios mordaces con respecto a Saludos Amigos y los "gauchos cocoliches", frente a los cuales Molina Campos debió responder por carta utilizando su escasa participación en la producción del film como argumento para defenderse de las críticas (Ocampo, 2003: 76-79). El episodio tendría consecuencias en la obra posterior de Molina.

3. TRANSFORMACIONES EN LA OBRA DE MOLINA CAMPOS: EL CONTRATO DE LA MINNEAPOLIS MOLINE.

En la Argentina, como mencionamos al principio, la obra de Molina Campos había circulado exclusivamente por circuitos comerciales o canales privados. Pero en Estados Unidos, la situación se modificó substancialmente. En el primer año de su estadía allí, la gran exhibición de obras realizada en la galería del English Book Shop de Nueva York le permitió entrar en contacto con el filántropo Edward Larocque Tinker, que se convirtió rápidamente en uno de los primeros coleccionistas y difusores de su obra, solicitándole para su colección de arte treinta dibujos de los allí expuestos con la temática los jinetes de las Américas. La colección fue posteriormente donada al Harry Randsom Center, de la Universidad de Texas en Austin. Su relación con Tinker le abrió camino además para ser contratado por empresas petroleras como ilustrador de afiches de cartelería publicitaria.

Debido a una serie de factores, los museos de bellas artes norteamericanos se abrieron hacia la producción cultural de masas – en relación a esta investigación, específicamente hacia el coleccionismo de cortos animados-, y esto también dio lugar a que las caricaturas de Molina Campos consiguieran por primera vez un espacio de legitimación en los museos.

Una de las primeras instituciones artísticas en abocarse a la exhibición y adquisición de cortos animados fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Con métodos similares a los de Alfred Barr, director del MoMA y curador en jefe del departamento de pintura y escultura, el departamento fílmico buscó establecer una narrativa histórica que ligara las contracorrientes artísticas entre Hollywood y Europa. Por lo tanto, la filmografía norteamericana se convirtió en una parte integral de la narrativa histórica del film (Mikulak, 1997: 37-41)

Dos problemas implícitos en su investigación resultan esenciales para enmarcar la admisión de la obra de Molina Campos en la escena artística norteamericana. En primer lugar, la coyuntura de la guerra que permitía que museos se tornaran mucho más permeables a los objetivos políticos gubernamentales. Los años de la segunda guerra mundial crearon las condiciones para que los museos redefinieran el género de los cortos animados como un medio ya no exclusivamente pensado para un público infantil, sino como un lenguaje con la potencialidad de transformarse en una forma de persuasión ideológica de los adultos. En segundo lugar, la aparición de ciertas estrategias en el circuito de galerías que buscaban potenciar el valor simbólico –y de suyo, el económico- de los films de animación. El dibujo y la pintura, dos bellas artes en las que se basaba la producción de cortos de animación, "proveyeron los objetos de carácter 'único' requeridos para que éstos ingresaran con derecho propio al mundo del arte, y allí pudieran ser en alguna medida asimilados." En 1938 el Museo de Arte Moderno exhibió por primera vez bocetos, dibujos, pinturas, celuloides y paisajes del estudio Disney, y coleccionó y archivó este tipo de materiales. (Mikulak, 1997: 68-69)

Esta iniciativa adoptada por el MoMA, institución líder en el campo de las bellas artes, contribuyó a que en los años cuarenta se generara un amplio consenso en la prensa y opinión pública respecto a la idea de que las caricaturas animadas eran una forma de expresión artística. A partir de ello muchos museos comenzaron a exhibir y/o coleccionar los bocetos originales realizados por los dibujantes de la empresa.

La invitación a exhibir algunas de sus caricaturas que el Museo de Arte de San Francisco extendiera a Molina Campos a comienzos de 1942 fue una oportunidad nueva y excepcional que se le presentó para obtener una legitimación artística de sus obras, en el contexto de una agenda curatorial absolutamente comprometida con la política de propaganda panamericanista del gobierno.

Molina Campos complació los requerimientos del envío que le solicitaron y entre las 29 obras despachadas, muchas fueron sus conocidas caricaturas de gauchos en situaciones habituales de la vida rural –entre faenas, ocio y vida privada-, realizadas en témpera y acuarela (Riña de gallos, La zamba, Acomodando el equipaje, Boleador de avestruz) y narradas de forma humorística a través de imagen y su correspondiente apoyatura textual. De hecho en ocasiones los títulos del check list en inglés eran extensos párrafos que buscaban anclar de forma más precisa el sentido de la imagen mediante diálogos imaginarios sostenidos por los personajes, a la manera de la primera serie de calendarios realizados para Alpargatas.[5] Pero también envió algunos óleos en los que el paisaje por sí solo se tornaba protagonista y metáfora de la vida solitaria, simple y pacífica en las pampas. Es aparentemente alrededor de estos años (entre 1939 y 1942) cuando Molina Campos comenzó a trabajar también paisajes naturalistas en óleo sobre tela con o sin presencia humana, por lo que podemos conjeturar que el reconocimiento de su obra en el circuito de coleccionistas y museos fue un factor importante a la hora de decidirse a probar suerte con esta técnica.[6]

La modificación sustantiva del carácter de sus imágenes, en las que el paisaje y las costumbres de cada escena rural se tornan protagonistas por sobre los personajes en sí mismos, se percibe también en otro encargo comercial relevante que Molina Campos recibió en 1944, transitando ya el período final de la segunda guerra.

A comienzos de este año, el artista fue contratado por la compañía de maquinaria agrícola Minneapolis Moline Power Implement Corporation para ilustrar calendarios replicando el caso Alpargatas en Argentina. Como otras tantas empresas privadas durante la segunda guerra, la Minneapolis Moline vinculó su actividad a los objetivos patrióticos requeridos por el gobierno, estableciendo una alianza político-comercial que redundaría en beneficios económicos.[7] Los calendarios de la Minneapolis Moline fueron publicados entre 1944 a 1958, y retomando la modalidad utilizada en la primera serie de almanaques de Alpargatas publicados en Argentina, Molina Campos decidió que todos incluyeran un breve texto creado por el pintor para darle una inscripción narrativa ficcional a la imagen.[8] Sin embargo, en este caso los textos estaban escritos en un español completamente neutral y no tenían el carácter humorístico y ficcional de los de Alpargatas. En segundo lugar, tanto imágenes como textos no se adscribieron específicamente al territorio argentino,

5 Lista de obras enviada por Molina Campos al San Francisco Museum of Art, traducidas al inglés por el mismo artista, mecanografiada, con anotaciones manuscritas y precios. ArchExh001 Box 18 Folder 1, SFMOMA Archives.

6 De acuerdo a Fernan Felix de Amador, Reposo, una escena nocturna rural de 1938, es el primer óleo creado por el artista, en el contexto de su nostalgia por la llanura pampeana que le produce su larga estadía en los Estados Unidos. Ver Félix de Amador, 1939. Archivo Fundación Molina Campos, Moreno, Buenos Aires.

7 S/f, "Promote "Good Neighbor" Policy", The Golden Valley News, Dakota del Norte, Estados Unidos, 16 de marzo de 1944. Registro 6267, Archivo Museo Las Lilas, San Antonio de Areco, Buenos Aires. El artículo iba ilustrado con dos obras de Molina Campos, Pa nuevos horizontes y Hospitalidad, cuyas resonancias diplomáticas son más que evidentes.

8 A partir de 1946, los relatos están escritos en inglés y en español.

 DOI 10.22370/panambi.2019.8.1321
ISSN 0719-630X

sino que representaron parajes rurales de toda América latina, incluyendo la zona andina. Y en tercer lugar, pueden discernirse modificaciones de carácter plástico: aparecen personajes que pierden la intensidad caricaturesca de los de Alpargatas, tanto en sus fisionomías como en sus dimensiones relativas al paisaje que los contiene, aunque mantienen una fuerte inscripción racial. La experiencia fallida de su participación en el proyecto de la Disney parece haber puesto en alerta a Molina Campos. La refuncionalización de sus caricaturas gauchescas en Estados Unidos había tenido un alto costo, habilitando la utilización de las costumbres de la vida del gaucho argentino en función del éxito comercial de los dibujos animados; y permitiendo la pérdida de su trascendencia moral. Creyendo que la exacerbada caricaturización de costumbres y vicios locales había de alguna forma alentado a la mirada extranjera a interpretar la vida rural en clave de comedia, en las ilustraciones para los calendarios de la Minneapolis Molina Campos matizó los rasgos fisiognómicos, moderando paulatinamente la caricaturización en muchas de las imágenes y componiendo escenas más equilibradas en cuanto a tamaños relativos entre figuras y paisaje y también en lo que respecta a la acción desarrollada en ellas, de manera tal de eludir aquellos efectos indeseados. Y así, recuperar el control de la interpretación de sus propias imágenes, fugadas del sendero significativo que Molina había imaginado para ellas.

Los últimos óleos realizados por el artista en la década del cincuenta, ya de regreso al país, como aquel que se encuentra actualmente en la colección del Museo de Arte del Tigre (MAT), mantuvieron estas características, y otros incorporaron inclusive cierto matiz moderno, mediante un estilo más sintético en el tratamiento del color y la representación de las figuras. Lejos de una fórmula fija, las imágenes de Molina Campos registraron modificaciones significativas a lo largo de su vida, dando cuenta de las circulaciones entre escenas conflictivas y cambiantes que recorrieron el artista y su obra.[9] [10]

9 Agradezco muy especialmente a la directora de la Fundación Florencio Molina Campos en Moreno, provincia de Buenos Aires, señora Consuelo Güiraldes, y a Florencia Rui Diaz, por facilitarme importante documentación referida a la estancia de Molina Campos en los Estados Unidos, así como también por las conversaciones que mantuvimos en relación a la obra y vida del artista, que significaron un enriquecimiento a un borrador anterior del presente artículo. Asimismo, agradezco a la bibliotecaria Luciana Falibene y al Museo Las Lilas en San Antonio de Areco por todo el material documental proporcionado de los proyectos artísticos de Molina Campos en los Estados Unidos.

10 Este artículo integra las investigaciones del proyecto Modernidd(es) Descentralizada(s): arte, política y contracultura en el eje trasatlántico durante la Guerra Fría 2, financiado por la secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación, Ministerio de Economía y Competitividad, España. Resolución HAR2017-82755-P.

LISTADO DE REFERENCIAS.

Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Adams, D. (2007). *Saludos Amigos: Hollywood and FDR's Good Neighbor Policy*. Quarterly Review of Film and Video, 24(3), 289-295, DOI: 10.1080/10509200500486395.

Bonomini, Á. (1989). *Arte y testimonio*, en Florencio Molina Campos, Cat. Exp. Buenos Aires: MNBA.

Casas, M. (2017). *Las metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires 1930-1960*. Buenos Aires: Prometeo.

Cramer, G., Prutsch, U. (eds.) (2012). *¡Américas Unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-1946)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

DaCosta Kaufmann, T., Dossin C., Joyeux-Prunel B. (eds.) (2017). *Circulations in the Global History of Art*, London /New York: Routledge.

Erskine, J. (24 de febrero de 1942). *The goodwill tour of don Florencio de la Pampa*. Liberty 19 (4) Registro 1158, Archivo Museo Las Lilas, San Antonio de Areco, Argentina.

Félix de Amador, F. (diciembre 1939). *Gauchos y paisajes de Molina Campos*, AD 1, 10-11. Archivo Fundación Molina Campos, Moreno, Buenos Aires.

Gilberto Joseph, Catherine Legrand, Ricardo Salvatore (eds.) (1998). *Close Encounters of Empire: Writing the Cultural History of US-Latin American Relations*. Durham: Duke University Press Books.

Gombrich, E. (1996) [1990]. *Magic, Mith and Metaphor: Reflections on Pictorial Satire*. En: Woodfield, R., ed. The Essencial Gombrich. Londres: Phaidon, 331-353.

Gutiérrez Zaldívar, I. (2004). *Molina Campos en Mendoza*. Buenos Aires: Zurbarán.

Kaufman, J. B. (2009). *South of the Border with Disney*. Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948. New York: Disney Editions.

Mikulak, B. (1997). *Mickey Meets Mondrian: Cartoons Enter the Museum of Modern Art*. Cinema Journal, 36 (3), 37-41.

Molina, E. (9 de abril de 1989). *Pampa y memoria*. Página 12 Suplemento Cultural, 2-3.

Monzón, H. *Florencio Molina Campos*. Documento sin referencia en carpeta de artista, Archivo Biblioteca, MNBA, Buenos Aires.

Ocampo, J.C. (2003). *Florencio Molina Campos*. Moreno: Fundación Florencio Molina Campos.

Paquette, C. (2002). *Public Duties, Private Interests: Mexican Art at New York's Museum of Modem Art, 1929-1954*. Dissertation thesis. Santa Barbara: University of California.

Ponce Aguirre, M.E. (1989). *Florencio Molina Campos en mi vida*. Moreno: edición del autor.

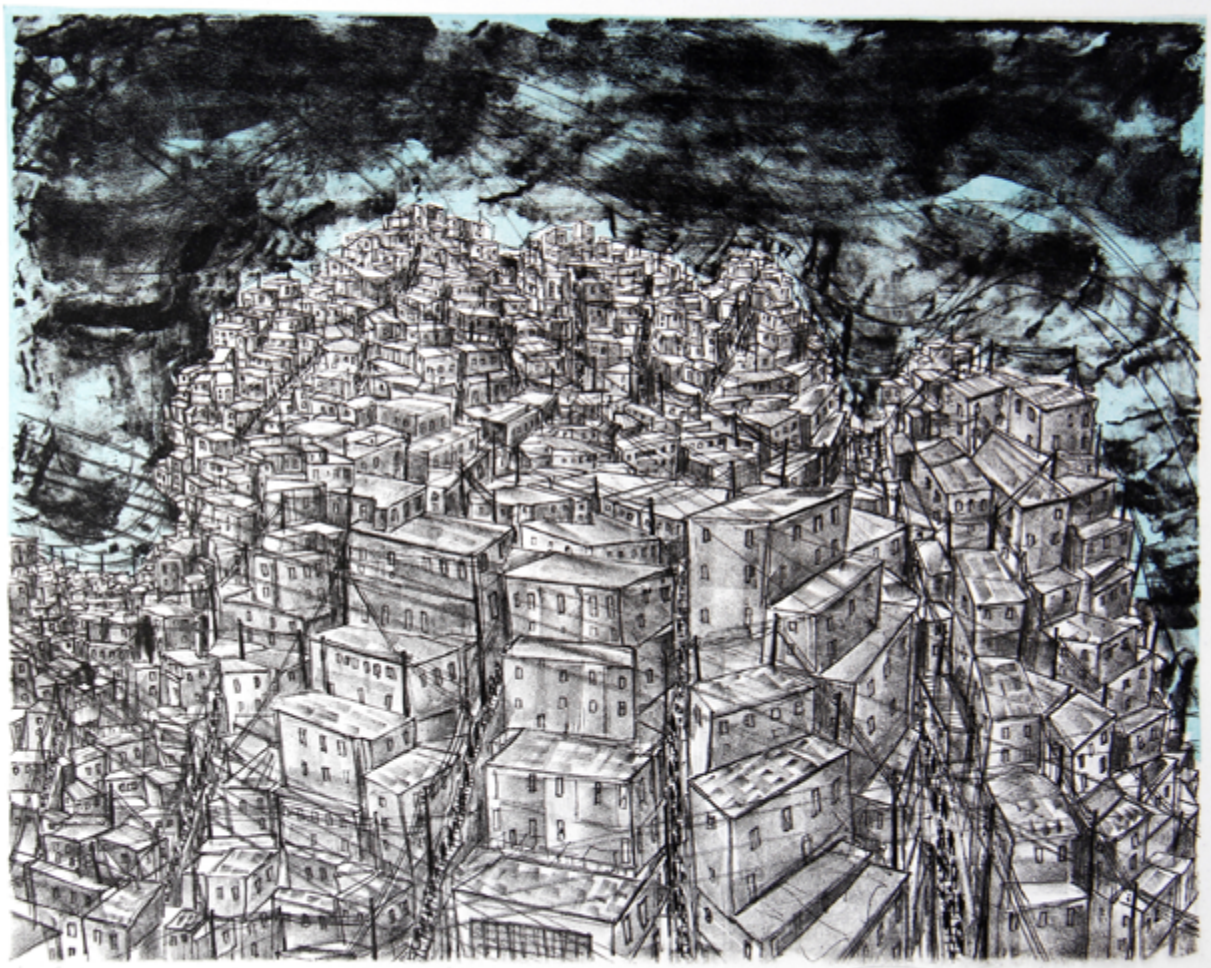
Tota, Antonio (2000). *O imperialismo sedutor. A americanizaçao do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia Das Letras.

Woll, A.L. (1974). *Hollywood's Good Neighbor Policy*. Journal of Popular Film, 3(4), 278-293, DOI: 10.1080/00472719.1974.10661742

DOI 10.22370/panambi.2019.8.1321
ISSN 0719-630X

Titulo: *Ciudad oscura*

Valparaíso oscuro de cerros abarrotadas de casas, en un constante estado de emergencia.



Técnica **litografía**
Papel Guarro
Medidas 47 x 59 cm

Panambí | REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |
n. 8 Valparaíso JUN. 2019 ISSN 0719-630X online
| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |