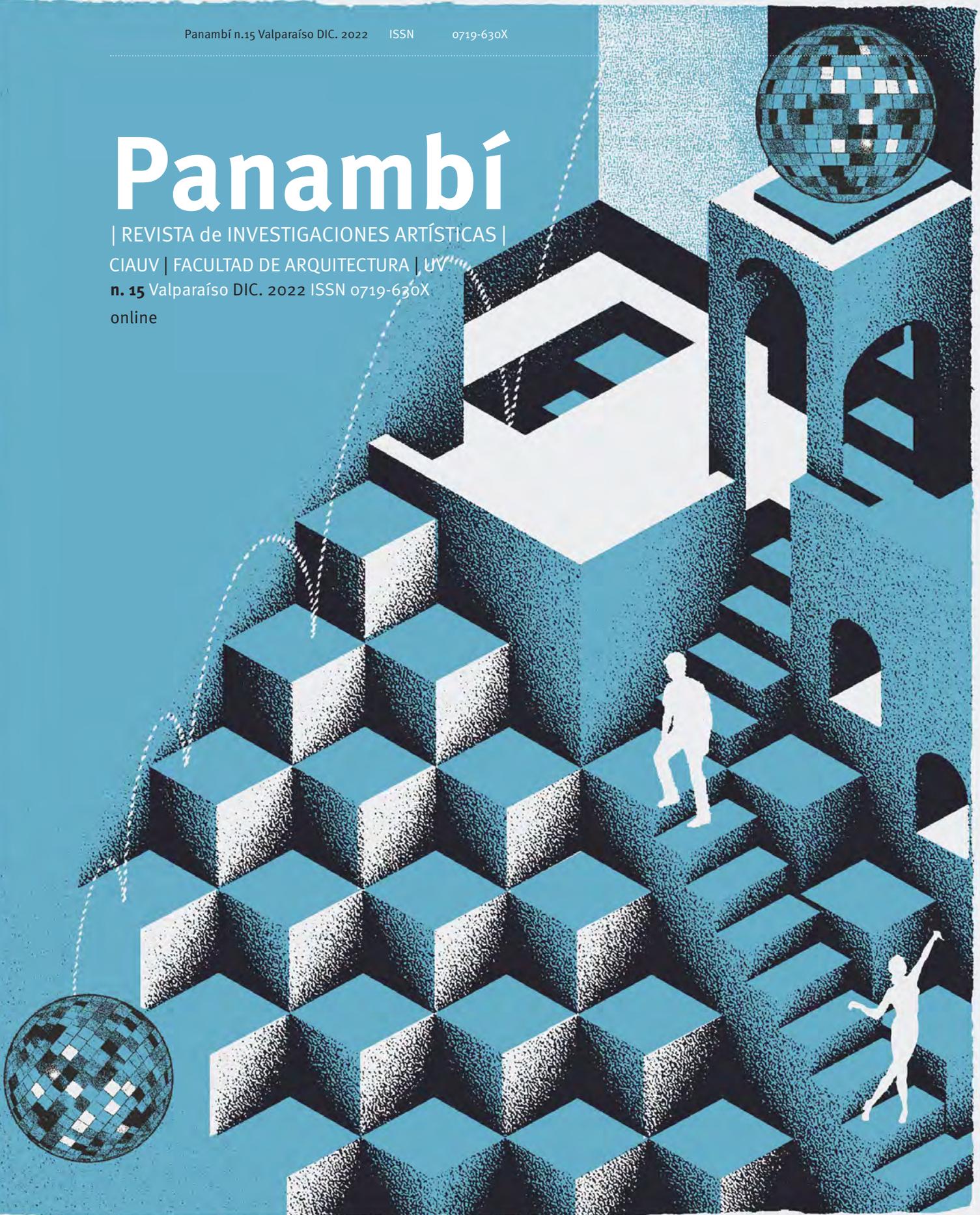


Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |
CIAUV | FACULTAD DE ARQUITECTURA | UV
n. 15 Valparaíso DIC. 2022 ISSN 0719-630X
online





Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 15 Valparaíso DIC. 2022 ISSN 0719-630X
online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |

CIAUV

Revista de Investigaciones Artísticas

Panambí

n. 15 | Valparaíso, diciembre 2022.

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)

Director Panambí

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)
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 nº 15

Rodolfo Jofre Saavedra
Técnica Digital

- Diseño Gráfico

Pablo Venegas Romero

- Direcciones virtuales

<http://panambi.uv.cl>
<https://www.facebook.com/panambi.uv.cl>
<https://twitter.com/DePanambi>
https://www.instagram.com/revista_panambi/
panambi-editor@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

- Dirección postal

Facultad de Arquitectura UV / Parque 570 / Valparaíso / CHILE



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 Investigaciones 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 nº 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 resuelve imprimir algunos ejemplares como ejercicio propio del contexto editorial.

El año 2020 nos planteamos abordar la divulgación del conocimiento a través de proyectos que involucren nuevos formatos de lectura, o desarrollos sobre los mismos. Incorporamos obra [in situ], como invitación a *desarrollarla EN Panambí*; el formato, el contexto, la comunicabilidad, a que el trabajo fuese realizado como parte del proceso editorial; enfrentado al plano de la revista.

El año 2021 impulsamos durante el primer semestre la instrumentalización de una investigación que desarrollaremos en conjunto con el Observatorio de investigación de Medios para la Representación de la imagen.

El año 2022 y 2023 enfocaremos el esfuerzo en la indexación de la revista y en una propuesta editorial para abordar la complejidad del proceso y como ello redundará en las fechas de publicación.



[SUMARIO]



págs.-

EDITORIAL

3-4 - IA (razonamiento artificioso) -
Pablo Venegas Romero

ARTÍCULOS

9-20 Elementos para una poética de la cárcel en el documental chileno contemporáneo.
Pablo Corro Penjean

23-33 La complejidad del gambito legal al gambito literario: ¿quién debe ganar?
Eliezer Cuesta Gómez
Juan de Dios González Ibarra

35-45 Masculinidades disidentes como disputa al macho: tres videoperformances de Cristina Coll.
Agustina Trupia

47-55 Escritura, inscripción, instante: algunos recorridos alrededor del término *coreografía*.
Leticia Paz Sena

57-69 El Arte como trabajo: El caso Villamariense desde una perspectiva etnográfica.
Alba Lunari

67-75 Post Scriptum de *En mi recuerdo veo una sombra*
Ensayo Audiovisual e Investigación Artística de la imagen de Catástrofe.
Carla Verdugo Salinas

[**INCISO**]

5-7 *Rodolfo Jofré Saavedra*

22 -

35 -

46 -

56 -

70 -

80 -

[EDITORIAL]



- IA (razonamiento artificioso)

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



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

Caben pocas dudas sobre si todos los ámbitos del saber –la investigación por cierto, las profesiones, los oficios, las tareas y los haceres de todo tipo– se verán impactados por la inteligencia artificial (IA), un área que parece nueva, pero que lleva un tiempo desarrollándose como la misma tecnología que la acoge, y de la que por cierto somos usuarios en varias de nuestras actividades incluso más cotidianas. Recordemos que la mera personalización de la información y contenido que recibimos a través de nuestras redes sociales –rrss– es producto de un modelo de inteligencia artificial que personaliza la respuesta en la medida que vamos ingresando datos, seleccionamos opciones y establecemos relaciones.

El tema se ha tratado como fenómeno, tal ha sucedido históricamente con cualquier estado de avance importante o desarrollo de una nueva tecnología, con dos miradas, como una genialidad o una monstruosidad; por un lado, se considera como un punto de inflexión en la evolución tecnológica, ya que ha venido a realizar un aporte real y de peso a procesos automatizados y de procesamiento de datos de diversa índole, pero también se ve como una amenaza o más bien un atentado a lo que aceptamos como lo que es posible de concebir con *criterio humano*.

Como ensayo, dejaré a continuación un ejercicio con el chat GPT, versión gratuita, donde el *prompt*¹ fue el siguiente:

“desarrolla un texto sobre la inteligencia artificial para una editorial de revista de investigaciones artísticas”

Y el resultado

“

La inteligencia artificial (IA) es un campo de la informática que ha venido evolucionando en las últimas décadas y que ha sido objeto de un creciente interés en el mundo de las artes. La IA consiste en la creación de sistemas capaces de realizar tareas que requieren inteligencia humana, como el aprendizaje, el razonamiento y la resolución de problemas.

En el ámbito de las artes, la IA ha sido utilizada para crear obras de arte y para ayudar a los artistas a explorar nuevas formas de expresión. Por ejemplo, algunas aplicaciones de IA pueden generar imágenes o videos a partir de una descripción textual, lo que permite a los artistas crear obras en tiempo récord.

Otro ejemplo es el uso de la IA para la generación de música. Los sistemas de IA pueden aprender a crear música a partir de patrones y estilos existentes, y pueden generar nuevas piezas musicales que suenan sorprendentemente realistas. Esto ha llevado a muchos músicos a explorar nuevas formas de composición y ha abierto nuevas posibilidades creativas.

Sin embargo, el uso de la IA en las artes también plantea ciertas preocupaciones. Algunos críticos argumentan que las obras creadas por IA no son realmente “arte”, ya que no implican la misma intención creativa y emotiva que las obras creadas por humanos. Además, existe el riesgo de que la IA pueda ser utilizada para copiar y replicar obras de arte existentes sin el consentimiento de los artistas originales.

¹ Instrucción o entrada, principalmente de texto, pero en rigor de cualquier modo que pueda ser concebido como lenguaje, que conduzca o genere una respuesta o réplica con contenido; un producto.

A pesar de estas preocupaciones, la IA sigue siendo una herramienta emocionante y prometedora para los artistas y los investigadores artísticos. A medida que la tecnología continúa avanzando, es probable que veamos cada vez más obras de arte creadas por IA y que seamos testigos de nuevas formas de expresión creativa que antes eran impensables.

“

Cabe señalar que, si bien se observa en el texto una idea muy generalizada, es de alguna manera como entraríamos en un tema donde al día de hoy tampoco sabemos más de lo que el mismo *chatGPT* fue capaz de elaborar. Es una tecnología que parece joven, pero que sí es incipiente, y que en rigor los últimos años ha sabido dar un salto en torno a la fineza del resultado y las respuestas que ofrece... será la especificidad del *prompt* la que conduzca a la particularidad del tema abordado en la réplica. El axioma está en la velocidad del análisis y la magnitud de los datos –cantidad enorme de datos revisada en una fracción mínima de tiempo–, sin embargo, es evidente la capacidad que tiene para establecer relaciones que parecen de lógica humana, en un idioma también diferenciado dependiendo de la solicitud. Es capaz de replicar con lógica, independiente del lenguaje utilizado (cuando a un idioma se refiere), es meramente textual, puede ser una imagen, una canción o incluso un audiovisual.

La podemos aplicar para mejorar tiempos, en nuestro trabajo o vida diaria, como productor de código para webs, aplicaciones o sistemas informáticos diversos, para escribir el discurso frente a un público específico, para desarrollar la introducción de un libro de botánica, una campaña de marketing especializada en rrrs, para clonar voces y traducirlas a un idioma distinto del original, resumir libros, escribir artículos y reseñas, diseñar una marca para un producto, presentaciones para exposiciones públicas, para representar modelos de prototipos de productos a partir de bocetos, producir un video en base a una historia, o podemos pedirle que nos enseñe a utilizarla... por decir algunas de las acciones que sabemos ya puede procesar la IA.

En este panorama, es sin duda un valor principal la capacidad de analizar mayor cantidad de datos en menor tiempo, con el fin de poder ofrecer a la vez mejores resultados, ser más eficiente y también más eficaz, mas allá del ámbito al que se responda; por ello es que se constituye como una excelente herramienta para la investigación, también en cualquier campo, la historia, antropología, la física, astronomía, biología, y claramente en el arte; la mejora en procesos de mucha iteración como procedimientos de instrumentalización, permite a los investigadores, por ejemplo, establecer más relaciones en menos tiempo, y dedicar ese factor en profundizar la reflexión con información detallada e insumo mejorado.

Considerar la IA como una aliada para la investigación puede parecer un atentado al conocimiento, si vemos en este nuestro propósito o meta a alcanzar, y no como el medio para mejorar nuestra manera de habitar y subsistir en sociedad; tenemos en esta tecnología una oportunidad sobre todo para las áreas creativas del desarrollo humano.

A propósito de creatividad, y con imágenes que resultan todavía de la construcción y de la reflexión de una persona, tenemos en nuestro Inciso a **Rodolfo Jofré Saavedra**, Diseñador Gráfico e Ilustrador, de gran trayectoria nacional e internacional. Titulado de la UV el año 2016, exalumno de la Escuela de Diseño, se ha desempeñado como cartelista e ilustrador de imágenes para diversos ámbitos, principalmente la música y en particular el rock. Con un lenguaje particular y códigos identificables, Fito utiliza una combinación de técnicas de procesamiento digital de imágenes que permite composiciones de gran fineza. El trabajo de color y texturas, de colores planos y contrastes que ofrece el lenguaje vectorial construyen un código equilibrado y de gran impacto. La combinación de formas abstractas y reconocibles, se dibujan como notas de canciones que representan siempre una melodía. Podemos ver algunos de sus trabajos acá en cada inciso, como un aporte a nuestra revista, y revisar su portafolio en [@jofreconjota](https://www.instagram.com/jofreconjota). Agradecemos enormemente su participación.

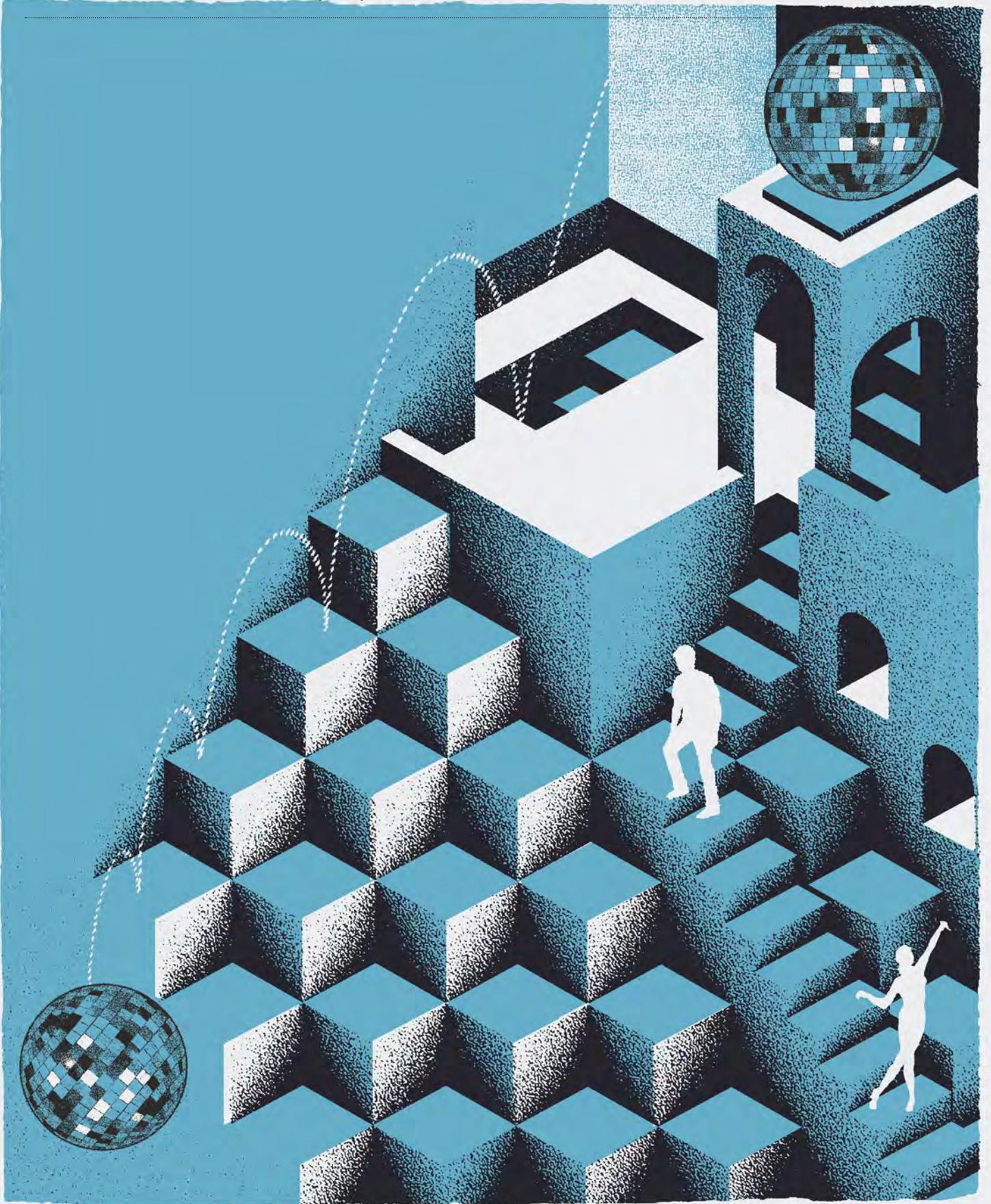
La sección [INCISO] sólo tiene numeración interna y no es indexada. Recoge manifestaciones artísticas de la región de Valparaíso, Chile, expuestas en el formato de la revista, como fotografías, dibujos, manifiestos, escritos experi-

mentales, partituras o expresiones similares. La publicación en [INCISO] se realiza por invitación expresa de los editores. No obstante, los interesados pueden escribirnos para eventualmente publicar sus trabajos. Para ello, se requiere úni-

camente indicar nombre, afiliación institucional, organizacional u ocupación del autor y correo electrónico. El [INCISO] se instala como prólogo y se articula como separador entre artículos para la versión completa en PDF de cada número.

[INCISO]

Rodolfo Jofré Saavedra
diseñador
[@jofreconjota](mailto:rodolfo@jofreconjota.cl)



Técnica: **Ilustración Digital**



Técnica: Ilustración Digital

[ARTÍCULOS]



Elementos para una poética de la cárcel en el documental chileno contemporáneo¹

Pablo Corro Penjean

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

pcorro@uc.cl



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

ENVIADO: 2022-05-09

ACEPTADO: 2022-12-09

RESUMEN

El artículo, que identifica y analiza estéticamente documentales chilenos recientes sobre cárceles, advierte el reemplazo descriptivo del mecanismo judicial, del procedimiento punitivo y la norma social alterna como tópicos convencionales de la prisión, mediante la revelación de facetas originales de la subjetividad encarcelada expresada por el protagonismo exacerbado de las palabras y los cuerpos de los presos. Para desconectar lo político de estos documentales del tópico de la dictadura el artículo somete su corpus de la prisión a la exégesis de diversas teorías filosóficas sobre la disciplina y la visibilidad como sentido espacial de lo contemporáneo.

PALABRAS CLAVE

Cine documental chileno contemporáneo; Cárceles; Confinamiento; *Arcana*; *El Negro*; *El cielo está rojo*; *Los sueños del castillo*.

RESUMO

O artigo, que identifica e analisa esteticamente documentários recentes sobre prisões chilenas, alerta para a substituição descritiva do mecanismo judicial, do procedimento punitivo e da norma social alternativa como temas prisionais convencionais, revelando facetas originais da subjetividade aprisionada expressa pelo papel exacerbado das palavras e os corpos dos prisioneiros. Para desvincular os aspectos políticos desses documentários do tema da ditadura, o artigo submete seu corpus carcerário à exegese de várias teorías filosóficas sobre disciplina e visibilidade como sentido espacial do contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema documental chileno contemporâneo; Prisões; Confinamento; *Arcana*; *El Negro*; *El cielo está rojo*; *Los sueños del Castillo*.

ABSTRACT

The article, which aesthetically identifies and analyzes recent Chilean documentaries on prisons, warns of the descriptive replacement of the judicial mechanism, the punitive procedure and the alternate social norm as conventional topics of prison, by revealing original facets of imprisoned subjectivity expressed by the exacerbated role of the words and bodies of the prisoners. In order to disconnect the political aspects of these documentaries from the topic of the dictatorship, the article subjects its prison corpus to the exegesis of various philosophical theories on discipline and visibility as a spatial sense of the contemporary.

KEYWORDS

Contemporary Chilean documentary film; Prisons; Confinement; *Arcana*; *El Negro*; *El cielo está rojo*; *Los sueños del castillo*.

¹ Este artículo resulta de la investigación Documental chileno contemporáneo 2000-2020: El plano de los sujetos, el movimiento de la historia, Fondo del Audiovisual 2019, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

INTRODUCCIÓN Y CORPUS

Los presos forman parte de bandas (*prison gangs*) con nombres como “fraternidad aria” o “mafia mejicana”. Fueron condenados a largas penas y recluidos lejos del mundo en una prisión de máxima seguridad. Sólo les queda su cuerpo, sus músculos que desarrollan permanentemente y la pertenencia a una organización. Su honor es para ellos más importante que la vida. Luchan sabiendo que se abrirá fuego sobre ellos; en Corcoran se abrió fuego 2000 veces sobre presos que se peleaban. Los guardias declararon que a menudo sus colegas envían intencionalmente al patio a grupos enemistados y apuestan al resultado como si se tratara de gladiadores (Farocki 68).

Las indicaciones de Harun Farocki (*Gefängnisbilder*, 2003) sobre su película *Imágenes de prisiones* (2001) sirven para introducir este artículo referido la manifestación estética y política de la cárcel y otros confinamientos correctivos en el documental chileno de las últimas dos décadas².

Su alusión al reconocimiento cinematográfico del principio carcelario de la disponibilidad legislativa del cuerpo, diferenciado como mecanismo de exposición punitiva y como recurso de visibilidad de una identidad residual, prefigura elementos ideológicos de este trabajo, y remite, como los diversos núcleos retóricos de ese film, a una indagación filosófica sobre las relaciones constituyentes de espacio, cuerpo y visualidad en el orden punitivo contemporáneo, que, en lo esencial, lo guía.

La noción de confinamiento que desarrollamos en la revisión fílmica corresponde prioritariamente al sentido común de la reclusión legal, de la prisión, pero también, aunque con intencionalidad simbólica, a las acepciones lingüísticas de formas de destierro y de contigüidad cerrada.

Conviene precisar que en este trabajo no serán considerados los encierros dictatoriales de la cronología en cuestión, como *La sombra de Don Roberto* (2008), de Juan Diego Spoerer, *Nostalgia de la Luz* (2010), de Patricio Guzmán o *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló, entre otros. Esto porque se intenta esquivar el tópico conceptual hegemónico de la memoria que en estos filmes se vincula con la cárcel, el campo de concentración o el cuartel, y como facultad espiritual de subsistencia o deber testimonial ante el poder despótico.

En tal caso, y por su inmersión exploratoria en diversas cárceles, la filmografía de análisis la constituyen el documental *Arcana*, de Cristóbal Vicente (2006), *Los sueños del Castillo*, de René Ballesteros (2018) y *El cielo está rojo* de Francina Carbonell (2021).

El más temprano de estos documentales, *Arcana*, descubre, a través de una estadía en la antigua cárcel de Valparaíso ciertas claves fenoménicas e ideológicas de la vida regular de ese penal en los meses previos a su clausura y traslado de la población al Complejo Penitenciario de Valparaíso, ubicado en el antiguo acceso al puerto. *Los sueños del castillo* expone a sus personajes en el Centro de Internación Provisoria y de Régimen Cerrado, dependiente del SENAME (Servicio Nacional de Menores), situado en el sector rural de Cholchol, Araucanía, y destinado a internos de 14 a 18 años. *El cielo está rojo* ingresa a la Cárcel de San Miguel, en los tiempos que operaba como un penal masculino, y lo hace a través de archivos audiovisuales y textuales recogidos por la Policía de Investigaciones de Chile en el curso de la investigación judicial destinada a esclarecer las causas y responsabilidades del incendio ocurrido en el recinto el 8 de diciembre de 2010 y en el que murieron 81 reclusos.

² Este trabajo es parte de las conclusiones de la investigación Documental chileno contemporáneo, 2000-2020: El plano de los sujetos, el movimiento de la historia, (proyecto folio 534816), financiada por los Fondos de Cultura, concurso 2020, y ejecutado por Pablo Corro, Investigador responsable, Ximena Vergara y Antonia Girardi, coinvestigadoras y Mariana Robert, archivista.

CONFINAMIENTO Y EXPOSICIÓN

La presencia concreta de la cárcel que proponen estas obras, a partir de la acción objetiva del acceso documental al penal, revela dos condicionamientos de trabajo que requieren atención teórica. Primero el condicionamiento de conciencia y subsistencia que corresponde al plano argumental evidente: la restricción de los reclusos, situada concreta y metafóricamente en una ciudad rígida organizada bajo las reglas del hacinamiento y de la jerarquía, condiciones que disponen retóricamente a los pobladores entre la situación de sujeto o de masa interior³. Segundo el de la experiencia constreñida del registro, que, frente a estas capas de legalidad intensivas, manifiesta un desplante perceptivo acentuado, dinámico, en reacción a los límites puestos a sus hábitos cinematográficos de movimiento, a su precariedad en el plano del dominio de la lengua de la población interior, en suma, a la exorbitante sensibilidad del espacio como ley no asimilada.

Sobre un previsible cuestionamiento acerca del riesgo de estas exploraciones documentales, cabe decir que el peligro de la entrada del documental en la cárcel, al margen de la exposición social o psicológica del documentalista y su producción, o el riesgo cinematográfico como costo elevado de la negación de su facultad dinámica y de una cierta afasia, es superado en las tres obras por la conclusión efectiva y orgánica de sus exposiciones carcelarias y por la decisión política de contrariar su miedo a la pérdida funcional de la propia lengua exacerbando sus recursos retóricos hasta poner al lenguaje mismo como plano privilegiado de su inusitado sentido moderno de la cárcel.

Así como el énfasis estético y político en las figuras del lenguaje y de la espacialidad restringida como dimensiones expresivas de la lucha del sentido en estas tres películas fue un factor decisivo para descartar otras formas chilenas no ficcionales de confinamiento también lo fue para incorporar como filmografía secundaria o de refuerzo simbólico los documentales *Las cruces*, de Teresa Arredondo y Carlos Vásquez (2018) y *El Negro*, de Sergio Castro (2020).

Las Cruces desarrolla el caso de la detención y ejecución por parte de Carabineros de Chile de 19 personas en la localidad de Laja, Octava Región de Chile, en su mayoría trabajadores de la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones (CMPC), pocos días después del golpe del 11 de septiembre de 1973. Por su parte, *El Negro* se refiere a la vida y acciones subversivas, durante el gobierno de Patricio Aylwin⁴, de Carlos Palma Salamanca, ex integrante del Frente Patriótico

Manuel Rodríguez (FPMR)⁵, particularmente a su intervención en el asesinato del entonces senador Jaime Guzmán Errázuriz, asesor jurídico de la dictadura de Pinochet e ideólogo de la Constitución de 1980.

La variable argumental, directa o indirecta, de la dictadura en estos documentales, que, conforme a la regla enunciada debiera segregarse del pequeño círculo audiovisual de la cárcel, predispone al espectador a un sitio dramático y retórico supuestamente familiar, el de las revelaciones y los detalles del poder arbitrario. Sin embargo, las desconcertantes formas testimoniales, desmesuradas, desencajadas, que se despliegan en estos documentales en función del sentido político del testimonio como relato discrepante y que resuelven la visibilidad o no de los espacios de clausura, motivan una conciencia de la reclusión como fenómeno original y naturalizado.

Este desarraigo del esquema estético e ideológico del encierro de la dictadura a través de la actividad proyectiva, de relegamiento exterior, de una obstinada palabra testimonial, dispone a *Las Cruces* y *El Negro* como expedientes instrumentales para descubrir en los documentales de la cárcel una configuración estética contemporánea y ontológica del encierro visible. Este discernimiento de lo sustancial y contemporáneo del encierro dispuesto por la racionalidad de lo visible motiva una breve inmersión extractiva en las ideas de Michel Foucault.

En *Las Cruces*, mientras una intención de la conciencia audiovisual circula silenciosamente por el espacio social, productivo, natural de la ciudad de Laja, como certeza abierta de la continuidad de la vida o del olvido de la tragedia, otra dispone las confesiones de los criminales como un juego de verdades redactadas en informes leídos por los familiares de las víctimas, como una corporeización de la verdad sin cuerpo, oral, antagónica. Relativa a estos planos de actividad, expuesta desde todos los ángulos y distancias dramáticas, como en un fichaje policial, aparece sin tregua, en el interés escénico del documental, la planta de la CMPC, siempre activa, como un centro fotogénico o una figura con función de intervalo en el relato abierto. Sin nada que declarar sobre su responsabilidad institucional en el exterminio de sus obreros el edificio representa el bloque mudo, sin fisuras, de una conciencia empresarial cómplice de la dictadura. Esta figura a la vez material y simbólica de un poder castigador, cerrado sobre sí mismo, centrado y distante como el castillo kafkaiano, representa aquella versión del término confinamiento sujeto a la aceptación ya descrita de contigüidad pero que en esta poética cinematográfica se ajusta a la de “contigüidad culpable”.

El mecanismo retórico dominante de la conversación interior, doméstica, nocturna, entre la madre y las dos hermanas sobre el sentido político y existencial de las acciones subversivas de Ricardo Palma Salamanca, *El Negro*, libera a la película de la difícil traducción visual, de la ardua exhumación del archivo televisivo, de las imágenes que ilustren los intrincados trances legales del personaje: su captura y encierro efectivo en la cárcel de alta seguridad en 1992, la condena a dos cadenas perpetuas más quince años, su fuga

3 En el final del Estudio de las condiciones carcelarias en Chile, 2018 la primera “Recomendación Urgente” que hace el Instituto Nacional de Derechos Humanos a las autoridades es la de: “Disminuir los niveles de ocupación de las cárceles, módulos y celdas, ya sea por sobreocupación o hacinamiento. Se reitera la recomendación al Estado, a través del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos y a Gendarmería de Chile a tomar medidas urgentes para abordar la sobrepoblación y hacinamiento en los establecimientos penitenciarios, disponiendo los mecanismos necesarios para remediar cualquier situación de alojamiento por encima del número de plazas establecido” (249).
<https://www.indh.cl/bb/wp-content/uploads/2020/08/Estudio-de-las-condiciones-carcelarias-en-Chile-2018-INDH-Versio%CC%81n-final.pdf>

4 1990-1994

5 Organización guerrillera chilena de ideología política marxista-leninista, fundada en 1983, a través de acciones armadas se propuso desestabilizar la dictadura militar y acelerar el derrocamiento del régimen del general Augusto Pinochet.

del penal en helicóptero en 1996 y la prolongada clandestinidad caracterizada por una invisibilidad perfecta, primero en Cuba, luego en México y finalmente en Francia hasta la concesión del asilo político en 2018.

Sin detenernos en la hipótesis de una razón estética o judicial tras la presencia diferida del personaje asilado resulta notorio que este principio documental elíptico confirma su desdén a la regla dramática o icónica del documental de confinamiento político al reducir la referencia testimonial y visual de la cárcel y de la fuga a una breve vista cenital del penal y a una secuencia de majestuosos sobrevuelos del territorio natural ejecutados con la morosidad de los drones. Estos planos generales dinámicos de liberación o de fuga⁶, debilitan aún más su pertenencia a una iconicidad carcelaria literal porque su carga informativa sobre la existencia del preso prófugo es reemplazada por su manifestación lírica, por los poemas que Palma Salamanca escribía a modo de cartas a la madre y cuya lectura, voz *over* sobre el paisaje móvil, corresponde a una modalidad de abstracción ideológica por exceso de imágenes. El efecto final de este hábito narrativo de la revelación en el ocultamiento es el de la sensibilidad cinematográfica del encierro exterior como efecto político.



Plano de vuelo-fuga en *El negro* (Castro San Martín, 2020)

VISIÓN LEGISLATIVA

Tal vez ya sea posible sugerir que el confinamiento como recurso del poder efectivo encuentra en *Las Cruces* y *El Negro* el desarrollo más o menos metafórico de una forma exterior, de una alteridad institucional, dramática, a la de la cárcel. Esta sugerencia retórica particular descubre los componentes singulares de una poética del encierro y la forma de integración simbólica específica de espacio, política y orden, bajo la acción evidente de un principio disciplinario de autoridad general y de variables retóricas visuales, escasamente estudiado en el cine chileno y definitivamente omitido al margen de la consideración correctiva de la dictadura.

La disciplina exige a veces la clausura, la especificación de un lugar heterogéneo a todos los demás y cerrado sobre sí mismo. Lugar protegido de la monotonía disciplinaria. Ha existido el gran “encierro” de los vagabundos y de los indigentes; ha habido otros más discretos, pero insidiosos y eficaces. Colegios: el modelo del convento se impone poco a poco; el internado aparece como el régimen de educación, si no más frecuente, al menos más perfecto [...] Cuarteles: es preciso asentar el ejército, masa vagabunda; impedir el saqueo y las violencias; aplacar a los habitantes que soportan mal la presencia de las tropas de paso; evitar los conflictos con las autoridades civiles; detener las deserciones, controlar los gastos (Foucault 164).

En la sección “Disciplina” de *Vigilar y Castigar* (2008), de donde surge esta cita, Michel Foucault examina el desarrollo y asentamiento institucional genérico de una ciencia social capaz de normalizar poblaciones a través de la restricción espacial, el adoctrinamiento, la vigilancia y la sanción. La manifestación operativa, institucional de esta teoría política permite identificar que, con variaciones sancionadoras, legales o ilegales, a través de reclusiones efectivas o diversos modos de vigilancia los documentales que motivan este escrito, carcelarios y los de confinamiento exterior, representan una diversidad institucional más o menos coincidente con la que propone Foucault como vasto aparato social de la corrección cívica. Sin embargo, esta concordancia argumental, de pertenencia cultural e histórica específica, está contenida en aquella mayor que existe entre el cine y la racionalidad represiva moderna que perfecciona su control visual a través del dispositivo del Panóptico o de sus remedos.

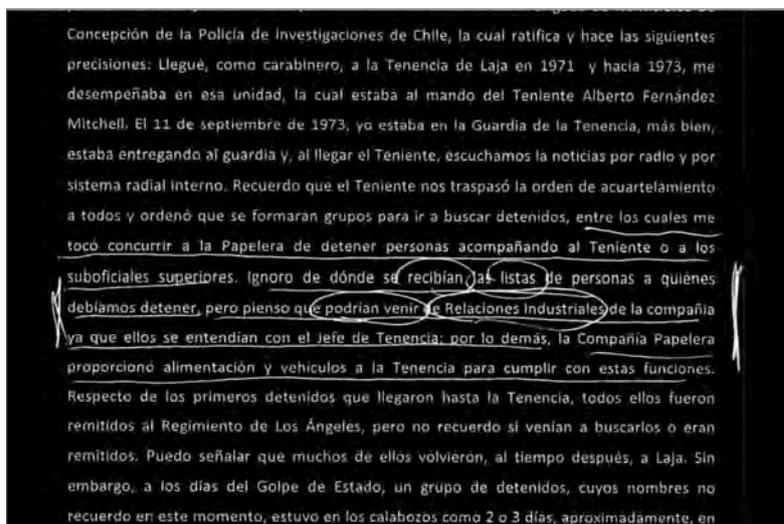
Al respecto Raymond Bellour, con sentido de funcionalidad cinematográfica señala que:

Puede retenerse del Panóptico la idea de un ojo central, abstracto y todopoderoso. Este ojo del guardián se define por el movimiento circular y discontinuo según el cual se supone que capta los movimientos de una realidad recortada previamente de manera regular correspondiente al orden intangible de la disposición de las celdas donde están alojados los prisioneros” (2013: 30).

⁶ Planos que merecen ser asociados estéticamente con aquellos de la fuga cósmica de la política que ya había propuesto Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz* (2012) y en *el Botón de nácar* (2015).

De acuerdo a esta literal analogía la centralidad de la visión en el espacio reglamentario, su acción expresiva y legislativa de cuerpos, se plantea en estos documentales como la duplicación del mecanismo que Bellour resalta: cuerpos encuadrados, legislados, por una visión móvil, trastocados, subvertidos por la ubicuidad de la transparencia documental.

El cielo está rojo es literalmente un documental judicial, el juicio cinematográfico a un juicio policial. Como película de montaje, de reconstrucción de sucesos, su virtud estética resulta de revisar, con conciencia de elipsis y fuera de campo, los ingentes documentos de la investigación que la Policía de Investigaciones (PDI) llevó a cabo por orden de un juez tras el incendio de la cárcel de San Miguel. Entre los numerosos documentos visuales, sonoros y textuales seleccionados y concatenados como inferencias irrefutables de un incendio que fue administrado como recurso de castigo por parte de los gendarmes, destaca uno en particular por su elocuencia respecto de un principio económico mezclado con el criterio punitivo. Se trata de la foto de un documento repleto de líneas tachadas, cuyo encabezado dice “Declaración Alcaide” y en el que solo aparece liberada la frase “las cárceles privadas cobran una multa al Estado por sobrepoblación penal”. La producción documental expone este y otros documentos elocuentes del expediente con la apariencia de negativos, es decir con fondo negro y letra blanca. Esta inversión fotográfica del expediente, de la declaración, recurso simbólico, ya estaba presente en *Las Cruces*.



Expediente. *Las Cruces*

TRASLADO DE CUERPOS

En el documental de Arredondo y Vásquez, el mecanismo de escuchar algunas declaraciones de los ejecutores de los asesinatos de Laja se presenta con sentido redundante a través del documento judicial expuesto. Coinciden el sentido y la forma de la palabra escrita, visible, con los de la palabra leída, pero no con la persona del lector, casi siempre familiar de la víctima, médium de la confesión homicida. Esa compleja circulación fenoménica, de la verdad como testimonio o encarnación parcial se expresa simbólicamente como un mensaje que no logra salir de las sombras, que se mantiene en la dimensión oscura de una impresión no revelada. Así sucede en el comienzo del filme:

Señor ministro: feos son los anónimos, pero a veces sirven. Le ruego que me perdone por no poder dar mi nombre. Los 17 trabajadores de Laja fueron muertos en los días posteriores al 11, no sé dónde, pero los enterraron en un lugar muy distante a poca profundidad. Los perros olieron y comenzaron a excavar donde estaban los cadáveres, los vecinos se alarmaron y avisaron. Entonces, vinieron uniformados de noche a sacar los cuerpos y los enterraron en un cementerio, tal vez parroquial de la zona. (Minutos 07:48 a 0:40).

No sólo coinciden estos ejemplos en la representación de la justicia como la exhumación dilatada y distorsionada, gráfica, verbal y visual de un testimonio inconveniente, sino que además coinciden en el sentido general, racional e irracional, de la disponibilidad de los cuerpos, un disponer de ellos que significa ponerlos en un determinado sitio para su existencia o anonadamiento.

Este disponer cadáveres de un lado para otro, o trasladar reos de un penal a otro, en tanto movimiento físico y semántico es una especie de versión infernal del concepto de *metoikesis*, como actitud y acto de traslado de hogar, de morada del sentido, que el filósofo alemán Peter Sloterdijk (2008)⁷ toma de Platón en el diálogo *El Filebo*. La apropiación del concepto desde su manifestación dialogal metafísica, como actitud para el traslado desde el sitio de la vida al de la muerte, pretende iluminar ontológica, culturalmente, los traslados, las huidas ideológicas, psicológicas del sujeto moderno a una dimensión liberada de la historia. Con sentido humano anonadante la policía del presidio de Corcoran, según decía Farocki, junta a los reos de bandas enemigas para hacerlos pelear y organizar apuestas. Conforme a la misma doctrina, en *El cielo está rojo* los sobrevivientes del incendio de la cárcel de San Miguel aseguran que fueron dos colectivos enemigos forzados a convivir en un espacio minúsculo, los que se trabaron en una pelea a muerte en la que el uso de un balón de gas como lanzallamas originó el incendio. El sentido literal de lo infernal de estas *metoikesis*, traslados de morada, consiste tanto en la intención de castigo, de suplicio,

7 Extrañamiento del mundo. Valencia. Pre-textos. 1993.

de martirización como de su carácter, aunque institucionalizado oficialmente subterráneo.

En blanco y negro, la película *Arcana* es un largo *racconto*. Parte desde el presente con el penal desalojado, se pasea por el casco arquitectónico vacío y tiznado del viejo recinto y de a poco su pasado vivo se reestablece con el ascenso del rumor auditivo y visual de una multitud que se irá haciendo inteligible para el montaje en la medida en que el documentalista, Cristóbal Vicente, como habitante del presidio, aprenda la lengua local y traduzca esa habilidad idiomática a través de una depuración del diseño sonoro.

Con la intención habitual del *racconto* dilatado, el retorno al presente de la antigua cárcel de Valparaíso ya desalojada se impone con alguna variación figurativa, en este caso con la desconcertante vivacidad del color. Este desconcierto fotográfico corresponde a la experiencia documental arquitectónica del gran edificio vacío, como un continente hueco, o como una figura plana en aquella especie de vista de su planta que propone ese exasperante plano cenital ascendente ejecutado desde un helicóptero, visión que va desde la entraña del edificio a su figura de centro obstinado, de referencia ineludible.



Vista aérea ex cárcel de Valparaíso. *Arcana* (Cristóbal Vicente, 2006)

En cuanto a la contribución poética de la palabra en este sistema espacial legislativo Cristóbal Vicente logra capturar y articular con sentido literal, reflejo, una teoría sobre la verdad y el discurso dramáticamente personalizada y dispuesta en el montaje como recurso de puntuación.

Se trata de la imagen persistente de un hombre mayor, un reo veterano que, con proximidad espacial y afectiva habla al documentalista con una lengua carcelaria y una retórica de manos, sobre la imposibilidad de que la película acceda a la verdad interior de la cárcel:

A ti no te han demostrado nada Cristóbal, perdona que te lo diga, yo no tengo pelos en la lengua, te lo digo delante de todos, ¿aquí puede haber un grupo, y? ¿Qué le han demostrado a Cristóbal? Ni una cosa. ¿Qué le han demostrado? Mentiras, yo lo sé poh. ¿Qué te dije el otro día? Esa es la mentalidad, porque a ti no te han

dicho nada, nada de nada de nada. La mentira en esta cana puede llenarte la mente. (Minuto 16:17 a 17:39).

En favor de su identificación teórica local hay que remitir la conciencia narrativa de estos documentales de reclusión o las determinaciones estéticas de su retórica al fenómeno del ascenso de la propiedad subjetiva de lo histórico que han expuesto de manera convergente en los últimos años los trabajos de Elizabeth Ramírez, Catalina Donoso, Antonio Traverso y José Miguel Palacios, entre otros⁸. Sin embargo, debido al sentido de remplazo político que le ha impreso la teoría del documental chileno reciente a la centralidad narrativa de lo subjetivo en desmedro de las formas instructivas del saber oficial, evitamos este paradigma, su carga reactiva de historia y adherimos al concepto taxonómico, retórico, de “voz abierta” en el sentido que le da Carl R. Plantinga (2014), donde la apertura de la trama argumental no se debe a los vaivenes de un ánimo o de una psicología.

En sentido de oposición, no solo cinematográfica, sino que también política a la “voz formal” o “expositiva”, la más discernible de las categorías de Bill Nichols, la voz abierta tiende a distanciarse de la epistemología, y no necesariamente en favor del surgimiento de un saber subjetivo, alternativo. La apertura de la voz dispone a la conciencia entre las cosas con un silencio crítico y una causalidad elíptica que la remite a una posición irreconciliable con la información y el entretenimiento, o sea, pertinente, con el drama del encierro.

En este sentido Carl Plantinga en *Retórica y representación en el cine de no ficción* precisa que:

La voz abierta es siempre *implícitamente* retórica, y no toma las posiciones retóricas explícitas de la voz formal [...] es vacilante al hacer afirmaciones generales sobre su tema, y no proporciona contextualizaciones claras ni un fuerte sentido de desenlace. Se contenta con observar o explorar, permite al espectador llegar a sus propias conclusiones. (2014: 159)

Pese a las concordancias retóricas puntuales entre las formas de esta doctrina de no ficción y la que presentan las películas de este estudio respecto a sus objetos políticos, hay que distinguir en ellos, acaso como una virtud rebelde, una intención excesiva en la apertura o una aplicación barroca de ella. El concepto de exasperación estructural conjuga, en este caso, las nociones de apertura y barroco en la medida que la resistencia particular a no afirmar, a no proponer, por ejemplo, un conocimiento concreto de cárcel, se expresa, frente a la dispersión de pruebas del montaje, como una oportunidad deductiva para el espectador de experimentar su presupuesto cultural, social, de

⁸ Sirvan como referencias el artículo de Elizabeth Ramírez, Estrategias para (no) olvidar: notas sobre documentales chilenos de la post dictadura, *Aisthesis* N° 47, julio 2010, pp. 45-63; Infancia y exilio en el cine chileno, de Catalina Donoso y José Miguel Palacios, *Iberoamericana*, 2017, 45-66 y de Antonio Traverso, Dictatorship memories: working through trauma in Chilean post dictatorship documentary, en *Continuum, journal of media & cultural studies*, 24 (1): 179-191. 2010.

una mala justicia chilena, del mal poder. También en este marco argumental y retórico, la falta de contexto institucional, geográfico, judicial, de los planteamientos documentales, desarma a tal punto en la recepción la expectativa de aplicar con eficacia interpretativa su conocimiento relativo a los encierros penales, saber de base periodística, de *reality*, de géneros cinematográficos, que desde su aparente ineptitud la marginalidad carcelaria documental se le presenta en un orden de desarraigo estéticamente favorable.

DOCUMENTACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DE ESCENA

Esta conducción abierta del relato documental no implica únicamente una revelación de las reglas dominantes del tópico audiovisual de la cárcel a través de algunas negaciones puntuales, en tal caso difícilmente se podría aspirar a la configuración de una poética del espacio y la ley con estas películas. La distensión lógica y narrativa de esta modalidad documental admite más formas singulares de producción simbólica. Por ejemplo, integra también un mecanismo de semejanza paradójica con el poder que expone de manera tal que la doctrina política de disponer-desplazar-invisibilizar en beneficio de la sociedad a sujetos y poblaciones se recrea en el montaje mismo de estos documentales a través de ciertos artificios de continuidad espacial y dramática justificados simbólicamente.

En este sentido hay que recopilar información extra a la del visionado para entender que Francina Carbonell y su equipo solo grabaron en el interior de la cárcel las escenas de obertura y cierre del documental, de tal manera que todo el cuerpo de la película surgió del montaje del registro de materiales de prueba de la pesquisa policial obtenida a través de la Ley de Transparencia, con apoyo de abogados e integrantes de la *ONG 81 razones*, en su mayoría familiares de las víctimas. Sin embargo, la relación entre parte y todo que se organiza entre la experiencia de registro en el terreno y la de la mesa de disección del montaje de indagatorias de la PDI abre el esquema perceptivo de la película a un plano extrajudicial sobre un mundo que trasciende la especificidad de aquella esfera incinerada: una ciudad con calles repletas de gente, cubierta de ropas tendidas como un follaje espeso, desbordada de ruidos de voces y ajeteos que surge de los hombres que enfrentan con gravedad o resentimiento al lente pero mucho más de la población penal internada en las zonas fuera de campo.

En la breve fracción registrada por la directora y su equipo surgen un color, un ritmo, una duración muy distintos a los de las cámaras del sistema de vigilancia interna y externa del penal, imágenes monocromas, pixeladas, que gestualmente revelan su resolución de no ver el humo, el fuego en las galerías, de cegarse reactivamente enfocando el suelo. Esta evidente disparidad figurativa no sólo entraña una diferencia ética o policial respecto de una población depreciada, sino que constituye la manifestación problemática de un hecho multiplicado por visiones técnicas de funcionalidad diversa, de trato social y responsabilidad política antagónicas. Respecto a esta congregación de visiones discrepantes hay que señalar un tercer orden de producción de imágenes, aquel proveniente de los celulares de los ciudadanos que graban a la distancia, pero con sorprendente definición, el panorama del incendio. La confrontación de visiones que en *El cielo está rojo* se expresa como un principio retórico de contrariedad ideológica a los modos fácticos de la justicia chilena contribuye, en su modulación estética de la “voz abierta”, a la experiencia de la disponibilidad social de las imágenes técnicas como problema u oportunidad de la virtualidad del sentido.

A modo de revelación diferida de *El cielo está rojo* corresponde precisar, lo que el público no sabe, que los ya referidos plano secuencia que graba Carbonell no son de la cárcel de San Miguel, la que ya había sido convertida

en penal de mujeres al momento de las grabaciones, sino de la ex Penitenciaría de Santiago, y que la población que ahí aparece, aunque no corresponde exactamente a la población trasladada si resulta políticamente homologable a ésta. De tal forma, este simulacro de continuidad espacial y dramática dispuesto entre el sitio carcelario residual, que motiva los expedientes de la investigación, y su sitio reflejo, el penal de traslado, revela que esta poética documental de la cárcel admite la aplicación expresiva de un principio de mimesis entre sus sujetos, de semejanza en la adversidad, cuya virtud ilustrativa deriva precisamente de prescindir del deber explicativo, de presenciar una política sin la trama del conocimiento.

Los grupos o las categorías con opciones limitadas o nulas, obligados por esa razón a seguir rutinas monótonas y predecibles hasta el hartazgo, no tienen ninguna chance en su lucha por el poder contra individuos que gozan de movilidad, poseen libertad de elección, cuentan con múltiples opciones y son en esencia impredecibles. Es un combate de flexibles contra fijos: los grupos flexibles, los que tienen muchas opciones para elegir, son una fuente constante de incertidumbre que incapacita a los demás, y en consecuencia causan una sensación abrumadora de inseguridad en quienes se hallan fijos a una rutina. (Bauman. 2012: 61-62).

En su obra *Daños colaterales* Bauman señala que, en el devenir contemporáneo de la economía y la información como política de las poblaciones, la distribución de la incertidumbre depende de la distribución de la flexibilidad. La propiedad espacial restrictiva que opera en las cárceles filmadas implica una tan extrema privación de la flexibilidad de sus poblaciones que la expectativa documental de transparencia exige forzar su creatividad audiovisual hasta el discernimiento de motivos o espacios de fuga que operen como accesos paradójales a lo íntimo.

LA ÉTICA PUNITIVA DE LOS SUEÑOS

La flexibilidad ideológica que descubre el argumento de *Los sueños del castillo* recorre, pero en un sentido muy radical, la senda ya bien hollada de la subjetividad documental del cine chileno de las últimas dos décadas, en el sentido de descubrir una intimidad límite, la de los sueños (1). La película de Ballesteros exponiendo las experiencias oníricas de unos jóvenes recluidos en un centro del Sename, distingue la centralidad de la violencia en sus imágenes, un trágico sentido admonitorio y las estrategias diurnas contra las pesadillas.

En virtud de ese objetivo, la inmersión de Ballesteros prescinde de todo lo que pueda conectar las identidades oníricas con alguna consideración ética del soñador, con índices de culpa, conmiseración social o denuncia institucional (2). Aunque la plenitud de lo que se muestra corresponde objetivamente al aparato impositivo de la ley la centralidad verbalizada de lo soñado desrealiza todo en un doble sentido (3): el de la presencia institucional que se adelgaza por la gravitación retórica de lo subjetivo, pero también en razón de que la fuerza simbólica de la ley se expresa más en la vivencia onírica y no tanto en la rutina de la vigilia carcelaria. Quizá, en favor de esta ambigüedad documental desconcertante, el documental renuncia a enjuiciar al Sename, ya descalificado por la sociedad chilena⁹, y en cambio privilegia sugerir la gravitación espacial de un agente metafísico responsable de las pesadillas que convoca esquemas simbólicos genéricos, ficcionales, y mítico-religiosos. En este dispositivo simbólico interviene una prolongada fotogenia muda de la arquitectura interior y exterior del recinto, un estudio fotográfico diurno y nocturno de las facetas de los espacios, la interacción escénica de la naturaleza del entorno rural con y sin referencias de contacto, a ratos desdibujada por la lluvia o la niebla, pero nunca presentada hasta el extremo de ofrecerse como salida (4).



Exterior Centro de Internación provisoria y de régimen cerrado de Cholchol.
Los sueños del Castillo (René Ballesteros, 2018)

9 En 2016 la muerte por maltratos de Lissette Villa, de 11 años, en un Centro de Reparación Especializada de Administración Directa (Cread) del Sename desató una serie de manifestaciones de la sociedad civil en contra de esta institución en diversas ciudades del país. Las reacciones trascendieron a tal punto que el Comité de Derechos de la Niñez de la ONU hizo una visita a diversos establecimientos de la institución en las regiones de Santiago y Valparaíso en las que confirmó la precariedad operativa del organismo y los riesgos de vulneración de derechos de la población infantil y juvenil. En el punto 32 de la sección V del informe que emitió al respecto señaló que “la infraestructura y equipamiento de muchas de las residencias se encuentran en estado crítico, existiendo un deterioro permanente de los centros con reparaciones parciales y de mala calidad” (6), a su vez en el punto 33 alertó de que “existe una sobrepoblación de niños en los centros. A finales de 2017, en 5 de los 11 CREAD, había una sobrepoblación de 60%, 46%, 35%, 33% y 24% respectivamente” (7).

La insistencia icónica de las torres triangulares, puntia-gudas, del diseño del edificio, y de las torres cilíndricas, con almenas, flanqueando una fortaleza en el detallado emblema de Gendarmería de Chile tallado en madera, contribuyen al cerco imaginario de esta sede del poder punitivo. El cuidado espacial del montaje del que surge la extrañeza simbólica del lugar descarta los hábitos dramáticos de la masa hacinada y de la violencia patente puesto que no sirven para la prospección onírica de los habitantes. Sin embargo, las referencias escénicas de sesiones sicoanalíticas que produce Ballesteros, al margen de su trabajo como psicólogo y ex funcionario del Sename, especializado en evaluación de discernimiento, más bien se deben a una capitalización estética de las restricciones espaciales a través de la singularidad del plano fijo, la duración prolongada, y la presencia del personaje recostado. (5)

Y de repente soñaba pesadillas, soñé que mataba a uno de los cabros, una persona, que le decían el “pelado” y que nos sapió a nosotros, y yo estaba como adentro y nos invitaban a jugar a la pelota y yo voy a jugar a la pelota acá, que le pusieron pasto sintético y, de repente, aparece con una pistola, y yo le digo, no, no, no me pongai el tiro y de repente le pillé la descuidada le quité la pistola y le pegué tres cuatro balazos acá en la guata y cayó al suelo y grité lo maté, lo maté y tiré pistola al lado de él y me fui a la casa [...] Todos los días sueño lo mismo y digo por qué, en mi mente yo digo voy a pegarle voy a pegarle su combo, pero no voy a matarlo, no soy capaz de matar a una persona (Min. 17:45 a 20:39)

LENGUA Y CÁRCEL

Un elemento constituyente del protagonismo de los sueños en este documental carcelario es el de la figuración de la lengua particular. (6) En este sentido en *Los sueños del castillo* se manifiesta como una actividad política la concesión representativa de la identidad o dignidad idiomática, dialectal de los personajes, en la que concurren representativamente, desde los márgenes del hábito escénico, variables sociales, culturales y etarias, y desde donde surge un principio de elevación metafísica, o mítica, la evidencia retórica de la videncia.

Pero puesto que el interés audiovisual por la intimidad psíquica de los presos no disuelve el sentir de cárcel en el documental, es más, los relaciona como efecto interior del encierro ubicuo, es factible conceptualizar la modalidad onírica de este orden legislativo en tres aspectos dramáticos: la ubicuidad de lo trágico, de la violencia en la vigilia y el sueño; su manifestación confusa entre lucha y juego, y la infructuosa resistencia al impulso de matar. (6)

En atención a los esquematismos del género, se advierte que, pese a la riqueza intimista, singular, de las escenas dominantes de los soñadores en sus celdas no falta en *Los sueños del castillo* la conexión con lo colectivo como tópico del poblamiento carcelario, pero éste se da través de una manifestación muy particular de ese principio institucional de administración subrepticia de cuerpos que ya consideramos como disponibilidad correccional, exterminio, y ahora como profanación. Cerca del cierre de la película una machi que visita el penal y un campesino mapuche que trabajó en su construcción explican que las pesadillas que afligen a los jóvenes de la correccional se deben a que ésta fue construida sobre un cementerio indígena.

El documentalista, crítico de cine y filósofo francés Jean Louis Comolli en un ensayo sobre el documental *Juzgado de Menores* (1973) de Frederick Wiseman plantea, como criterio de trabajo particular en un medio con propiedades dispares de la palabra, el del tribunal de menores, que,

el trabajo de la película, pues, consistirá en llevar a esa facilidad de filmar algo del orden de una imposibilidad: eso mismo con lo que constantemente tropieza el aparato judicial, los expertos y los hombres de terreno, los especialistas de la psicología o la educación -y este escollo no es otro que la casi impenetrable opacidad de los jóvenes acusados” (2015: 147).

En este sentido la aparente facilidad de acceso, de revelación de sus personajes, que presenta el filme de Ballesteros no necesita ser contrapesada por la expresión de alguna imposibilidad en la significación, porque el despliegue dilatado, aunque selectivo, de las subjetividades del sueño, con su singularidad lingüística, desincentiva cualquier expectativa de conocimiento gráfico o de información convencional respecto de una institucionalidad pública socialmente descartada.

En *El cielo está rojo*, la identidad retórica de Carbonell, así como resulta diferida por el ruido y la intensidad de las imágenes ajenas, del archivo de la investigación de la PDI, también arriesga la imputación ligera de una cierta facilidad

de acceso a su objeto, esto debido a que la eficacia causal, reconstituyente, de su montaje, prueba de modo rotundo y con elementos diversos la culpabilidad criminal de gendarmería y la inhumanidad del sistema carcelario chileno.

Sin embargo, un sensible orden de imposibilidad o de resistencia en la expresión de identidades que se plantea con riqueza estética en este documental es el de la configuración original de personas a través de una compleja poética de la palabra.

Del lado del poder, y aunque sea a través de la elocuencia de la mentira dicha, se presenta, casi siempre sin nombres, en la imposición del primer plano, la palabra constreñida de la confesión y la sentencia. Mientras la cámara de la PDI se pasea por los rostros de unos reos en la reconstitución de escena un registro de audio consigna el siguiente diálogo:

Policía: “¿Alguien lo obligo a decir eso que ahí aparece escrito? ¿Don Patricio?”.

Interno: “Se acercó un comandante de la unidad diciéndome a mí y a otros cuatro que ese día nos salvamos del incendio del 4° sur que si nos declarábamos en contra de Gendarmería me iba a hacer la vida imposible aquí dentro del recinto penal” (Min. 40:20 a 40:46)

Este hipotético acto de amedrentamiento institucional, que resulta verosímil a la luz del abundante acopio escénico de pruebas de la inoperancia de Gendarmería en el incendio, se expresa de modo reflejo, como palabra oficial concluyente, y como una denegación de justicia más rotunda dada la presencia sólo auditiva y sin nombre del juez que ordena: “absolver a los acusados [...] de todos y cada uno de los cargos formulados en su contra por parte del Ministerio Público y los querellantes”.

Desde la situación de los reos y de sus familias, el montaje, nítidamente subjetivo hasta el punto de la metáfora auditiva, da consistencia notoria a la palabra a través de la distancia de la escritura subjetiva o del alarido.

MONTAJE, DISTANCIAMIENTO Y MUERTE

Los diálogos telefónicos entre internos y sus compañeras, como mensajes de textos, exponen una esfera vivencial de la tragedia en el orden silencioso de la transcripción en ese tipo de formulario en negro, que ya comentamos, y cuya negatividad se mantiene en el nivel funcional de lo no revelado, de una posibilidad de imagen aún en las sombras. Un chip rescatado contiene el siguiente diálogo:

Persona 1: “Mi amor, ¿cómo estas, te llevo algo?”.

Persona 2: “Aquí, pasándola, con ganas de ver a mi kbro”.

(Sonido *over* de olas, video telefónico con un niño jugando en la orilla del mar)

Persona 1: “Mañana vamos temprano para garrar puesto en las filas”.

Persona 1: “¿En qué piso estás, sale humo?”.

Persona 1: “Llámame, contéstame por favor”.

La operación estética por la que el ruido del agua pasa de intradiegético, en el video del mar, a extradiegético sobre la imagen de los pisos anegados de las galerías donde trabajan los bomberos, constituye una suspensión del esquema dominante del montaje deductivo en favor de producir la trascendencia imaginaria, resistente, de unos afectos.

La revelación de lo cruento, de la muerte, del cadáver, que en los otros documentales surge sólo como hecho de relato, en *El cielo está rojo* se presenta de modo breve y fragmentario. Con atención contraria a la de las vistas fugaces de unos cuerpos amontonados poco discernibles en los cuadros de una tira de contacto virada al rojo, se presentan los primeros planos de los nombres tatuados en extremidades acotadas por el encuadre: Estefanía, Carolina, Yomara. Tales escrituras contribuyen a describir la dimensión forense, pero una vez impuesta la conciencia filial en el montaje, concentran subjetivamente el sentido del discurso en la dimensión de la piel como soporte de escritura, una forma gráfica de la propiedad corporal del encerrado que la ley no puede anular.

En *Cine contra espectáculo* (2010), Jean Louis Comolli, plantea que el realismo cinematográfico enfrenta una dificultad original frente al registro de la muerte masiva, puesto que, en razón de la costumbre social de las ficciones, con los trucajes y el gusto por el movimiento, su registro de la catástrofe deviene increíble.

Una imposibilidad semejante surge en *El cielo está rojo* registro telefónico de la cárcel quemándose. El prolongado plano general, el encuadre estable y perfectamente centrado, con la línea superior de fuego y el hongo del humo en la mitad, y un silencio como de estudio en el que destaca el increíble, barroco, canto de los pájaros al amanecer y los gritos que surgen de algunas de las ventanas que humean y cuya opacidad gutural se debe a la conciencia de su distancia de confinados o a la falta de aire: Interno 1: “Abran las puertas”;

Interno 2: “Nos estamos quemando”.



Registro telefónico incendio Cárcel de San Miguel.
El cielo está rojo. (Francina Carbonell, 2021)

Estas palabras en la morfología sonora circunstancial del registro ciudadano, aunque admiten la acostumbrada mala fe de un montaje en el espectador/consumidor contemporáneo pueden actuar en favor de un ansia de lo simbólico que, especialmente en *El cielo está rojo*, quiere insertar la imagen de la tragedia en el plano mayor, etéreo y natural, de la continuidad de la vida, en una representación de lo que escapa o se libera.

El itinerario filmográfico y teórico desarrollado permite establecer que es posible en la expresión documental chilena contemporánea el descubrimiento crítico, o el pensamiento estético, de órdenes legales y sociales de reclusión, al margen de los atavismos dramáticos documentales de la dictadura de Pinochet. Esta revelación que se identifica como una progresión de la palabra testimonial, extirpada figurativamente desde los sitios de la represión a otros de propiedad simbólica subjetiva, como se describe en el tránsito interpretativo desde *Las Cruces* y *El Negro a Arcana*, *Los sueños del castillo* y *El cielo está rojo*, permite recuperar audiovisualmente, como conciencia regresiva, el sentido de relatividad refleja entre el control carcelario, el control documental, y sus dimensiones operativas de espacio y visión.

El sentido descubierta de retorno a lo carcelario original, sin la épica de la historia política pero tampoco sin la exasperación de las imágenes de la culpabilidad, permitió establecer un orden retórico dual del confinamiento, exterior e interior, determinado por el foco cinematográfico de la circulación, por la intención hermética de los transgresores de la ley, pero especialmente por la voluntad cinematográfica de subvertir la jerarquía del espectáculo de las imágenes referenciales por la referencialidad abierta del testimonio poético o la confesión filial.

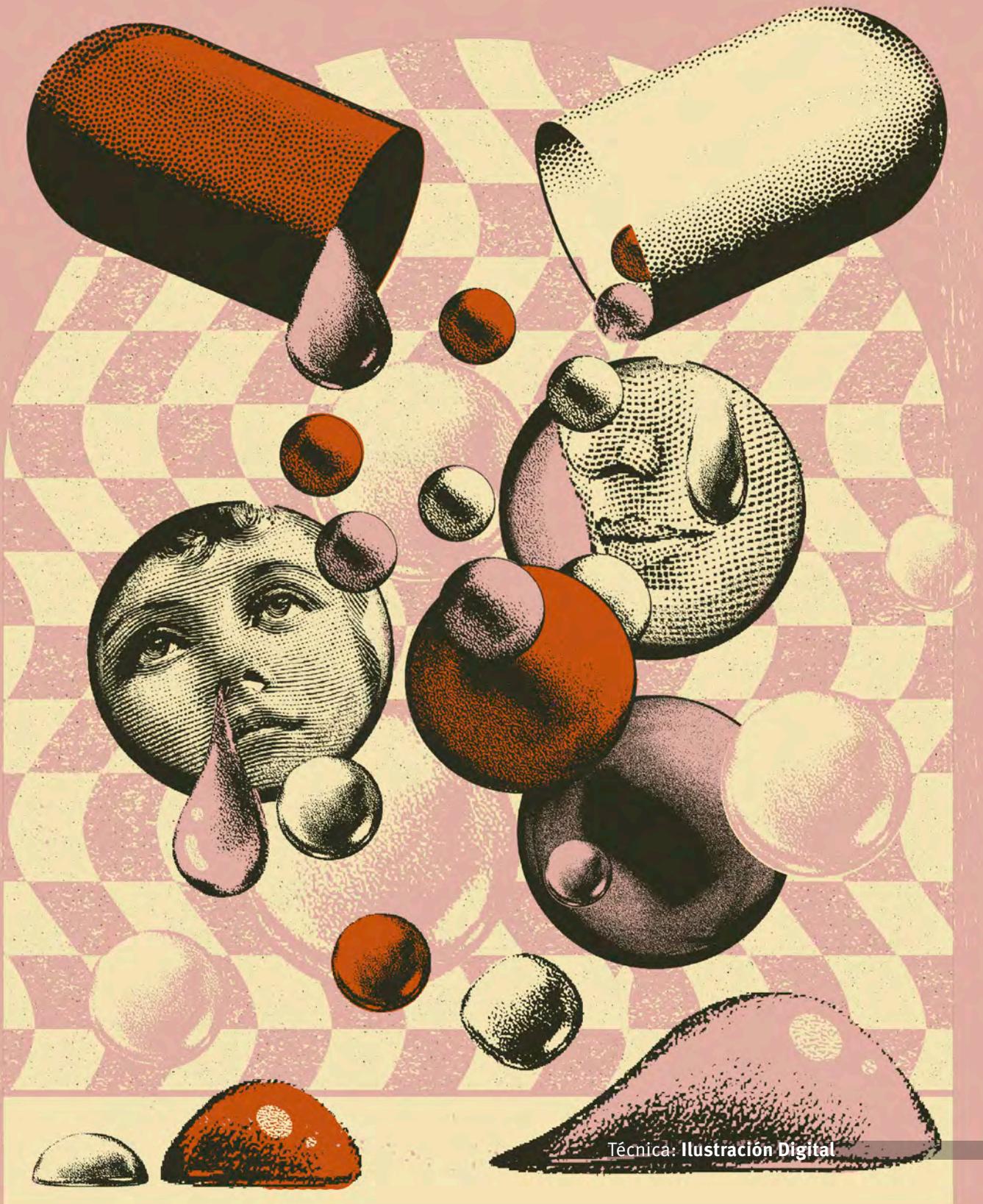
En el plano de las revelaciones del acceso de la conciencia audiovisual al espacio punitivo el devenir subversivo de su estética aparece como inicial y efecto de numerosos riesgos para su significación. Los tres documentales de la cárcel los señalan, los riesgos de un cine rígido, atrofiado, sometido a la falta de espacio y sin inspiración comunitaria para sublimarlo, y de un cine afásico, superado por el ruido, la mentira o el dialecto. Pero la identificación de

las formas retóricas recurrentes afirma que la palabra, testimonial, filial, onírica, el habla dialectal del presidio, el sistema gráfico de las señales de vida, los mensajes telefónicos, los tatuajes, los alaridos, en virtud del montaje, pueden atravesar los muros, el fuego, el territorio abierto, para documentar la opacidad de la ley.

Otra consideración concluyente, en la que esta poética se enhebra con diversas filosofías sobre la vigilancia y la visualidad contemporáneas (Foucault, Comolli, Bauman), dice relación con la disponibilidad política de los cuerpos que bajo el orden de la ley no excluye la racionalidad económica ni el sentido del espectáculo. Bajo la aplicación singular de disponibilidad y de traslado (metoikesis) de cuerpos, la propuesta verifica fáctica y simbólicamente la paradójica disposición legal de mover cuerpos vivos y muertos, de enfrentarlos, de ocultarlos o hacerlos visibles precisamente bajo el régimen de la supuesta fijeza del confinamiento legal. Al respecto, y considerando críticamente la irremediable disponibilidad audiovisual de las personas en el examen audiovisual del espacio normativo, expresión de ese ontológico sentido reflejo entre la normatividad visual de la ley y la del cine, se reconoce en esta filmografía de “voz abierta”, minimalista en información, el surgimiento de una estética que de modo anormal monta cuerpos y palabras para visibilizar personas desde la causalidad oscura de la ley efectiva.

REFERENCIAS

- ARREDONDO, T., y VÁSQUEZ, C. (2018).** *Las cruces*.
- BALLESTEROS, R. (DIRECTOR). (2018).** *Los sueños del castillo*. derejo comunicaciones, Laguna Negra. Chile.
- BAUMAN, ZYGMUNT. (2012).** Daños colaterales. México: Fondo de Cultura Económica. Impreso.
- BELLOUR, RAYMOND. (2013).** El cuerpo del cine. Buenos Aires: Shangrila. Impreso.
- CARBONELL, F. (DIRECTORA). (2018).** *El cielo está rojo*. Story board media. Chile.
- CASTRO SAN MARTÍN, S. (DIRECTOR). (2020).** *El Negro*. Story board media. Les film figures libres. Chile.
- COMITÉ DE LOS DERECHOS DEL NIÑO. ONU. (1 DE JUNIO 2018).** *Informe de la investigación relacionada en Chile en virtud del artículo 13 del protocolo facultativo de la Convención sobre los derechos del niño relativos a un procedimiento en comunicación*. Versión preliminar. Sin editar. Web. <https://www.defensorianinez.cl/wp-content/uploads/2019/03/2018-Informe-del-Comit%C3%A9-de-los-Derechos-de-la-Ni%C3%B1ez.pdf>
- COMOLLI, JEAN LOUIS. (2015)** *Cuerpo y cuadro: Cine, ética y política*. Buenos Aires: Prometeo. 2015. Impreso.
- INSTITUTO NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS. (2018).** Estudios de las condiciones carcelarias en Chile, 2016-2017: Diagnóstico del cumplimiento de los estándares internacionales sobre derechos humanos sobre el derecho a la integridad personal. Web. <https://media.elmostrador.cl/2019/04/estudio-general-2016-2017.pdf>
- FAROCKI, HARUN. (2018).** Imágenes de prisiones. XCentric. El cine del CCCB. Folleto. Barcelona. Web. 4 dic. 2018. <https://es.scribd.com/document/367228173/Farocki-Harun-Imagenes-de-prisiones-pdf>
- FOUCAULT, MICHEL. (2002).** *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Impreso.
- PLANTINGA, CARL. (2014).** *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Ediciones UNAM. Impreso.
- SLOTERDIJK, PETER. (2008).** *Extrañamiento del mundo*. Barcelona: Pre-textos. Impreso.
- VICENTE, C. (DIRECTOR). (2006).** *Arcana*. Producción Cristóbal Vicente. Chile.



Técnica: Ilustración Digital

La complejidad del gambito legal al gambito literario: ¿quién debe ganar?

Eliezer Cuesta Gómez

EL COLEGIO DE MORELOS, Cuernavaca, México
eliezer@elcolegiodemorelos.edu.mx

Juan de Dios González Ibarra

EL COLEGIO DE MORELOS, Cuernavaca, México
drdiosgi@hotmail.com

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2022-05-24
ACEPTADO: 2022-12-28



RESUMEN

En este artículo se elabora una aproximación a un fenómeno social, literario y artístico a partir de la complejidad y la epistemología. El fenómeno consiste en una demanda legal vigente a principios de 2022 que ha sido impuesta a los productores de la serie *The Queen's Gambit* de Netflix. A los productores se les imputa una “mala” o “falsa” representación de la ajedrecista Nona Gaprindashvili en el universo ficcional desplegado por la serie durante un instante en el último episodio. En este sentido, el artículo revisa las implicaciones que este señalamiento legal, proveniente del exterior de la obra, irrumpe en el interior de la serie y se extiende a los múltiples intertextos o universos de realidades potenciales, para recriminar representaciones “incorrectas” de sujetos vivos en un mundo ficcional. Es decir, se estudia la mezcla multidimensional entre la realidad y la ficción, a partir de este fenómeno y cómo repercute una en la otra, además de sus alcances.

PALABRAS CLAVE

complejidad, epistemología, referencialidad, arte, literatura.

RESUMO

Este artigo desenvolve uma abordagem de um fenômeno social, literário e artístico baseado na complexidade e na epistemologia. O fenômeno consiste em uma demanda legal em vigor no início de 2022 que foi imposta aos produtores da série Netflix *O Gambito da Rainha*. Os produtores são acusados de uma representação “ruim” ou “falsa” da exadrista Nona Gaprindashvili no universo ficcional exibido pela série por um momento no último episódio. Nesse sentido, o artigo revisa as implicações que esse enunciado jurídico, vindo de fora da obra, irrompe no interior da série e se estende aos múltiplos intertextos ou universos de realidades potenciales, para recriminar representações “incorretas” de sujeitos vivos. um mundo fictício. Ou seja, estuda-se a mistura multidimensional entre realidade e ficção, a partir desse fenômeno e como um afeta o outro, além de sua abrangência.

PALAVRAS-CHAVE

complexidade, epistemologia, referencialidade, arte, literatura

ABSTRACT

This article develops an approach to a social, literary and artistic phenomenon based on complexity and epistemology. The phenomenon refers to a standing lawsuit that has been filed to the producers of the Netflix series *The Queen's Gambit*. The producers are accused of a misrepresentation or “false” representation of the chess player Nona Gaprindashvili in the fictional universe of the series during the last episode. In this sense, the article examines the implications that this lawsuit, coming from outside the artistic work, bursts into the interior of the series and extends its effects to the multiple intertexts or universes of potential realities, to recriminate the misrepresentation of living subjects inside a fictional world. That is to say, the paper observes the multidimensional blend between reality and fiction, based on this phenomenon and how one affects the other, in addition to its scope.

KEYWORDS

complexity, epistemology, referentiality, art, literature.

INTRODUCCIÓN

Las relaciones entre una obra artística y la realidad (o más bien, uno de sus planos) a través de un referente pueden repercutir en ambos lados de formas insospechadas. La más frecuente recae siempre en el exterior de una obra, mediando por su interior y extendiéndose hasta sus productores o creadores. La multiplicación de epistemologías, sin embargo, ha sido fundamentada a partir de la subjetividad de cada individuo y su pensamiento. Ello, tanto en la vida cotidiana como en el acto creativo, donde la imaginación es la materia prima del artista. Cuando Carlos Maldonado señala que pensar e imaginar “son dos expresiones de un mismo fenómeno, a saber: concebir nuevos mundos, nuevas realidades, nuevas formas de las cosas, en fin, explorar, anticipar lo que aún no ha llegado, proyectar lo que es en otros modos posibles, por ejemplo” (2017: 33), se refuerza la multiplicación de epistemologías por las que los sujetos acceden al conocimiento del mundo. ¿Pero de qué forma estas epistemologías se multiplican si ocurre una mezcla perceptiva entre el arte y la realidad?

Cuando la ficción de una obra artística, ya sea literaria, escénica o audiovisual, excede ciertos límites mediante una alusión que son (siempre desde un plano atencional y quizá de forma involuntaria) virtualmente impuestos desde la esfera política o social y que atentan, afectan o perjudican a referentes vivos —en el caso que nos ocupa: la percepción de estos referentes vivos que incide en los demás quienes inicialmente también están vivos—, cuya representación legal y física en una sociedad no tiene duda, ni siquiera una leyenda más extensa que apela a la casualidad como “esta es una obra de ficción. Cualquier similitud con personas reales, vivas o muertas, o hechos reales, es pura coincidencia”,¹ antepuesta o como epílogo, puede salvarlas de chocar contra sus referentes. Este choque puede adquirir la forma de una demanda legal por daños y perjuicios, por difamación o cualquier otro aspecto que el demandante decida ser conveniente a sus intereses. Es así que la relación ficción-realidad constituye el tema que se trata en este artículo.

Uno de estos casos en donde la realidad irrumpe en la ficción, o más bien, la ficción irrumpe —con toda la carga violenta del verbo irrumpir— en la realidad (de un sujeto) lo constituye el que ocupa este ensayo: la defensa siciliana fallida de los productores de la serie *The Queen’s Gambit* (2020) de Netflix,² dirigida por Scott Frank. En 2022, sus productores enfrentan un proceso de demanda iniciado por la ajedrecista rusa, Nona Gaprindashvili, bajo el argumento de “tergiversación de su personalidad en la serie” (*El Financiero*, 2022; Roth, 2021; Oladipo, 2022; Wong, 2022), una falta que, alega la demandante, tendría que ser enmendada con 5 millones de dólares (Wong, 2022), tal como Elsesser menciona: “Nona Gaprindashvili filed a lawsuit against Netflix seeking millions of dollars for being misrepresented in the popular Netflix series, *The Queen’s Gambit*”. En este ensayo nos referimos a “tergiversación de su personalidad” por “misrepresented” en inglés, puesto que “tergiversación” como causa y efecto de “tergiversar” en sus dos acepciones (RAE), coincide con la definición de “to misrepresent” del diccionario Collins: “to represent incorrectly or falsely”.

Este tipo de irrupciones han sido estudiadas en literatura y en las expresiones artísticas como un aspecto de trascendencia textual (Genette, 1989, 2004), en tanto que se construye un puente atencional entre realidad y ficción por parte del receptor. Entendido el término “textual” como una derivación de “texto”, el cual es un discurso fijado en la escritura (Ricoeur, 2001: 127-147), tanto por el lado del discurso literario como por el del audiovisual. Aunque el discurso audiovisual no es fijado únicamente mediante la escritura, este sí ha sido dicho a alguien por alguna persona en un contexto determinado.

¹ O su equivalente genérico en inglés, del cual nos valdremos en este artículo, “*This is a work of fiction. Names, characters, places and incidents either are products of the author’s imagination or are used fictitiously. Any resemblance to actual events or locales or persons, living or dead, is entirely coincidental*”

² En la plataforma de Netflix, *The Queen’s Gambit* ha sido traducido como “Gambito de dama”, sin embargo, en este trabajo lo traducimos como “Gambito de la reina” por ser ese el nombre correcto de la jugada en ajedrez

La trascendencia da por hecho la producción de un efecto complejo, puesto que en la mente del lector y a partir del texto mismo, tal como señala Maldonado, “podemos pensar, y pensar instaura espacios, tiempos, nuevas realidades cuando dicho acto es auténtico y radical” (2017: 93). A esto se le ha nombrado, desde un aspecto figural —poniendo al texto como productor de efectos en la mente del lector— como metalepsis (Genette, 2004), que consiste en una suerte de transgresión del umbral de la representación y con la cual se trata de describir ese desplazamiento atencional: un elemento de la ficción repercute y dota de un sentido nuevo a alguna situación en alguna de las dos esferas, realidad o ficción. Señala Genette que no es una situación aislada durante el proceso creativo de una obra ficcional, sino el modo en que esta opera. En este sentido, hay una transfusión perpetua y recíproca entre las diégesis, la real y la ficcional, general o particular, siempre de una a otra en ambas direcciones, pues esto es “por sí sola el alma de la ficción en general, y de cualquier ficción en especial. Cualquier ficción está impregnada por distintas metalepsis.” (2004: 153). En el caso que nos ocupa, el contenido de lo ficticio, alguno de sus elementos —en específico, el diálogo de uno de los locutores durante el último partido del personaje Harmon—, repercutió fuera de la obra de forma inusitada, pues a estas fechas, Netflix enfrenta un proceso de demanda.

No obstante, como se verá, la prolongación realidad-ficción no es un proceso bilateral —una obra y un receptor—, sino que en esta transgresión se involucran muchos más elementos —autor(es), obra(s) y receptor(es)—, los cuales constituyen textos u obras primeras sin las cuales la serie de Netflix no podría haber existido (Genette, 1989). De estos revisamos dos: un texto primario, la obra *The Queen's Gambit* (1983) de Walter Tevis que dio origen al argumento y a la serie; además de otro texto primario, *Novela de ajedrez* (2018 [1942]) de Stefan Zweig, cuya base puede extenderse desde antes de la novela de Tevis hasta llegar a la serie e incluso prolongarse hasta la demanda (de manera indirecta), ya que establece ciertos parámetros y características retomadas tanto por Tevis como por Frank, para dar forma al argumento y, en consecuencia, a la inteligencia del personaje Elizabeth Harmon, quien desde la ficción se encuentra un tanto involucrada hasta la realidad con la demanda de Nona Gaprindashvili y una compensación millonaria de por medio.

Observar detenidamente la irrupción de la ficción en la realidad de una persona que ha procedido de manera legal ante una parte del discurso de una serie ficticia —y que entonces ha irrumpido violentamente desde la realidad en la ficción de la serie—, es el propósito de este artículo. Para ello, se revisa primero el carácter del fenómeno (la escena en donde se pronuncia el diálogo que se constituye como puente que va de la ficción a la parte afectada en sus referentes), para luego, en una suerte de gradación, revisar el concepto de alusión y los elementos que la constituyen como figura productora de efectos en los receptores: referentes, signos y objetos (puesto que en ese diálogo clave, que va desde el primer texto a la serie, se alude a la persona empírica quien es la parte afectada). Al final, ya con la conceptualización desarrollada y el fenómeno examinado, se revisa la trascendencia textual que provoca la mezcla entre la realidad y la ficción del caso que nos ocupa: en tanto

que la hipótesis sostenida es que la ficción ha transgredido sus umbrales de representación y ha repercutido en la vida “real” de Nona Gaprindashvili. Por este motivo, cualquier fallo posterior que se dé desde la corte pondría en jaque (en una suerte de apertura ajedrecística) la libertad de expresión y de construcción de mundos posibles de la ficción cuando el derecho se pretende aplicar a las cualidades creativas de una obra artística.

EL FENÓMENO

En su condición de obra artística, incluso procediendo bajo la premisa del arte por el arte, los referentes —la historia de demandas, persecuciones políticas y exilios lo demuestra— siempre se quedan sintiendo aludidos (o más precisamente, referidos). Es indudable que las obras se politizan de alguna u otra manera. En este sentido, el contenido de la ficción se prolonga al mundo de lo real y repercute de alguna u otra forma en su contexto y los receptores de ese contexto. Ello a pesar de que se hagan numerosas distinciones teóricas entre ficción y realidad, e incluso se apela a estrategias legales de incluir leyendas de descargo de responsabilidad. Este hecho no quiere decir que se trata de una sobreinterpretación, confusión o alucinación, más bien, se trata de un fenómeno relativamente común: la trascendencia textual que ocurre hacia el exterior de la obra. A este espacio contextual, a donde llega el mensaje, lo designaremos como extratextualidad por encontrarse fuera de los elementos constitutivos del texto.

Es cierto que, a través de la historia, las expresiones artísticas, casi resguardadas bajo el presupuesto de su carácter ficcional, no pueden quedar indemnes en su relación con su contexto (ya sea de recepción o de gestación) y los referentes de los que se valen para construir su universo ficcional. Referentes, cabe decirlo, que pertenecen al presupuesto mundo de lo real. Aunque valdría primero preguntarse ¿qué es una referencia? Para responder a esta pregunta, nos aproximaremos a la definición y el sentido de la alusión, puesto que el hecho relacional con la realidad no ocurre de manera directa (no podría, puesto que toda ficción tiene los límites virtuales de su soporte), sino a través del proceso de lectura de unos de los referentes contenidos (o cifrados no tan críticamente, pues están vivos) del mensaje: la escena y el diálogo de la serie. Es decir, un individuo se encontró aludido y agraviado a través de la ficción. No es sino a través de una, de un tipo específico, como se ha construido ese desplazamiento metaléptico manifestado en la demanda de Nona Gaprindashvili. Pero antes de dedicar espacio al término de “referente” y “alusión”, debemos presentar el sumario del fenómeno o escena que ha sido objeto de la demanda.

En el séptimo episodio de la serie, titulado “Final”: Harmon representa a Estados Unidos en el Moscú de la Unión Soviética en 1968 durante una competencia internacional de ajedrez. Un viaje que, luego de algunas vicisitudes económicas, su amiga Jolene le financiaría. Eventualmente, tendría seis encuentros victoriosos antes de enfrentarse con el ajedrecista representante de la Unión Soviética: Vasily Borgov, con el cual habría jugado años antes (dentro de la temporalidad ficcional del relato) sin lograr vencerlo. Aunque en el segmento temporal del episodio, días antes del enfrentamiento con Borgov, Harmon tiene que superar a otro ajedrecista ruso, Laev. Subestimada no solamente por su contrincante, sino por todos los ajedrecistas varones —visiblemente envidiada, también, por la representación en la ficción de Nona Gaprindashvili, de acuerdo a su expresión incómoda mostrada durante el breve primer plano que la cámara hace al personaje en la escena durante unos segundos—, uno de los locutores que narran el campeonato en inglés enuncia el siguiente diálogo:

As far as they knew, Harmon wasn't at their level. Someone like Laev probably didn't spend a lot of

time preparing for their match. Elizabeth Harmon's not at all an important player by their standards. The only unusual thing about her, really, is her sex. And even that's not unique in Russia. There's Nona Gaprindashvili, *but she's the female world champion and has never faced men* (Frank: 29' 55"-30' 20").

Se podría decir que la visible molestia de la Nona Gaprindashvili ficcional, añadida al discurso del diálogo del locutor que, en la serie, dice textualmente que la ajedrecista rusa “nunca se ha enfrentado con hombres”, son los motivos por los cuales ha sido impuesta la demanda a los productores.

La partida de Laev se torna intrascendente para la narrativa del relato audiovisual hasta el encuentro final. Elizabeth Harmon vence a cuanto contrincante le toca. La solemnidad de la última parte se dividiría en dos días. En el primero hay una visible tensión de los espectadores durante la partida. El juego en apariencia es balanceado, hasta que Harmon hace un movimiento imprevisible con un peón y Borgov pide un emplazamiento. En este cambio de escena Elizabeth duda si debería emplear los estímulos de su intelecto —los antidepresivos que en la ficción llevan el nombre de Xanzolam— para figurarse, o más bien, disociarse en dos personalidades: las piezas blancas y negras, durante un breve instante, pero lo cual le permitiría visualizar y anticipar una estrategia para vencer a Borgov. No se medica, pues recibe una llamada de sus antiguos compañeros ajedrecistas (entre ellos, Benny Watts y Harry Beltik) para planear una estrategia más concreta al día siguiente —en una suerte de crítica superficial acerca de la ideología del individualismo que es supuestamente inculcada en la cultura del consumismo capitalista—.

Al siguiente día, en un momento crítico, Harmon se percató de que la estrategia planeada no había cubierto todo lo impredecible del juego y no puede más que visualizar las piezas de ajedrez en el techo de las instalaciones, en una suerte de alucinación inducida en la cual se disocia de sí misma para pensar estratégicamente en un mundo de posibilidades y jugadas (como lo hubiera hecho durante toda su vida en su soledad y bajo los efectos de los antidepresivos). Toma tiempo —Borgov miraría al techo en busca del distractor de su contrincante— y, por defecto, este segundo elemento es el que provoca la inclusión de la novela de Stefan Zweig. Pues, aunque no se trata de un intertexto visible, Zweig en 1942 (su última novela antes de suicidarse debido a su apresurado pronóstico del triunfo del nazismo), en la cual, uno de los personajes principales del relato, el doctor B, lleva a cabo un procedimiento, sino idéntico, que es sugerido y similar a esta disociación de personalidades durante su cautiverio en una de las instalaciones nazis.

En la novela de Zweig, el doctor B explica su procedimiento de la siguiente forma: “a partir del momento en que procuraba jugar contra mí mismo, empecé inconscientemente a provocarme. Cada uno de mis dos ‘yo’, el blanco y el negro, debían competir uno contra el otro, y cada uno de ellos adquiriría por su parte una ambición, un afán de ganar, de vencer; como yo negro me ponía nervioso después de cada jugada, ansioso de saber qué haría ahora el yo blanco. Cada uno de mis yo se exaltaba cuando el otro cometía un error y se exasperaba simultáneamente por la propia torpeza” (2018 [1942]: 52). Lo hace así para escapar de la locura, la cual, sin embargo, regresaría a él casi al final de narración. No obstante, esta visualización de las piezas es un rasgo

compartido tanto en la serie de Netflix como en la novela de Walter Tevis (2016). De este modo, en un proceso complejo se incluye otra narración, otro nuevo mundo potencial, otra realidad. Volveremos a este intertexto más adelante. Al final, en la serie, Harmon vence y se vuelve campeona del torneo de Moscú.

En este sentido, el motivo por el cual ha sido demandada la serie de Netflix, según Kim Elesser como corresponsal de *Forbes*, fue: “por tergiversación de su personalidad en la serie” (2021). Asimismo, Elesser comenta que Gaprindashvili, a su edad de 80 años, sostiene que esta tergiversación (en la ficción) es una “devastating falsehood, undermining and degrading her accomplishments before an audience of many millions” (2021). Queda claro que el principal motivo de la demanda es la cantidad de la audiencia que vería la serie — además de la compensación millonaria— y que tomaría por cierta una “versión” de Gaprindashvili en la ficción de *The Queen’s Gambit*.

En su descripción del caso, Elesser presta atención a la referencia que se hace a la ajedrecista desde la serie en el último episodio. Sin embargo, se enfoca únicamente en la enunciación del narrador del encuentro y no en el argumento de la serie, pues pareciera que la mención de Nona Gaprindashvili, más que un elemento adicional de la contextualización ficticia o temporal de la serie, debería ser otra cosa, tal cual sugiere la demanda en contra de los productores de la serie (2021).

Hasta aquí con la descripción de la escena y los motivos que reportan los corresponsales del caso. Por ahora, ya con estos elementos extraídos de la narrativa de la serie podemos retomar el rumbo del análisis del fenómeno de la alusión y el referente, la manera en que sus receptores (en este caso, Nona Gaprindashvili, ha accedido al conocimiento).

DEL FENÓMENO A LA ALUSIÓN

Se puede aproximar al fenómeno de la alusión, como componente esencial de la función estética tanto del lenguaje textual como del visual, desde la retórica, la lingüística y la semántica. En retórica se trata de una estrategia expresiva consistente en “apuntar hacia una idea con la finalidad de presentarla al receptor a guisa de insinuación” (Beristáin, 2006: 14), también descrita como “tropo de sentencia para presentar los pensamientos con disimulo” (2006: 14), en donde “la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice” (2006: 14). Mientras que desde la perspectiva lingüística es “una referencia indirecta, pero evidente y clara para alguien” (Beristáin, 2006: 26), la cual “se relaciona con cualquier forma de implícito, así como con los conceptos retóricos que de una u otra forma utilizan tales implícitos, sobreentendidos y presupuestos” (2006: 27).

Desde la perspectiva filosófica y semiótica, Beristáin recupera a Bajtín y a Kristeva con la noción de intertextualidad y diálogo. Concluye con que una “palabra intertextual derivada de esta teoría del diálogo, es una palabra interiormente dialógica, que representa en el discurso la constante presencia de la palabra ajena” (2006: 31), y entre este diálogo y alteridad se localiza en el discurso la alusión. Finalmente, “es posible ‘analizar la escritura literaria como un diálogo de otras escrituras, un diálogo de escrituras dentro de una escritura’” (2006: 31). Esta forma de alusión se puede observar a partir de la relación hipertextual —que se entiende por el vínculo creado a partir de los textos primarios (o hipotextos) con el nuevo texto (o hipertexto)— de la serie de Netflix y, por extensión, la demanda con las otras dos obras, la novela de Tevis y Zweig, pues estas novelas serían “implícitos” que, desde la perspectiva de Genette (1989), fueron necesarios para que la serie pudiera existir y, en este sentido, la demanda también.

Es lo “dicho”, sin ser expresado, señala Beristáin, que además “se manifieste mediante el código de la lengua” (2006: 26). Así, al significado del suplemento de lo no dicho se añade otro que no está siendo enunciado por el hablante: lo implícito. Si evocamos la frase por la cual Nona Gaprindashvili pondría la demanda, lo implícito equivaldría a la anulación de toda la historia real de sus alcances como mujer ajedrecista en una temporalidad específica, 1968, mediante la negación y diferencia que se hace desde el arte en el siguiente la siguiente frase del diálogo previamente citado: “Y ni siquiera eso era único en Rusia [ser mujer], ya que tienen a la jugadora Nona Gaprindashvili, quien es la campeona mundial de ajedrez femenina, pero nunca se ha enfrentado a varones” (Frank: 29’ 55”-30’ 20”).

Esto constituiría el elemento alusivo o referencial que causa un efecto en la extratextualidad de Gaprindashvili, sobre todo, al argumentar en la conducta de los espectadores. Aunque, al parecer, ese diálogo ocurre de esta forma en la serie. Cabe señalar que el diálogo de la misma escena es distinto en la obra de Tevis. En primer lugar, es el narrador omnisciente quien enuncia este discurso: “As far as they knew, her level of play was roughly that of Benny Watts, and men like Laev would not devote much time to preparation for playing Benny” (2016 [1983]). Esta primera frase es una enunciación más larga y concreta que la síntesis del diálogo en la serie. El texto en Tevis continúa: “She was not an

important player by their standards; the only unusual thing about her was her sex, and even that wasn't unique in Russia. *There was Nona Gaprindashvili, not up to the level of this tournament, but a player who had met all these Russian grandmasters many times before*" (Tevis, 2016 [1983]). Se puede apreciar el notable cambio en la enunciación de este discurso tanto en la ficción audiovisual como en la novela de Tevis, puesto que establece que Gaprindashvili sí se había enfrentado con varones, mientras que en la serie, la enunciación es predominantemente negativa. Pero esta manera de aludir a Nona Gaprindashvili quedaría suplantada por la representación de la serie y se tornaría en otro implícito más que el lector habría de descifrar.

Hay evidentemente, en el caso que nos ocupa, el sobrentendido de que nadie es más listo que el personaje ficcional de Harmon y el presupuesto de que su inteligencia es superior a la de cualquier otra mujer (tanto ambas ficciones como en la realidad, así comprende su referente vivo). Estas figuraciones son demasiado visibles en el cine debido al grado mimético que representan, aunque nunca serían puramente referencial, pues no deja de ser eso: una imitación imperfecta, una representación y no la realidad en sí misma.

En suma, la alusión como fenómeno expresivo del lenguaje, visual o textual, debe ser reconocida con sus cualidades referenciales. Es una estrategia figural que evoca cierta relación con otros conceptos u objetos, en tanto el lector o espectador posee la capacidad de referir el contexto o comentario de lo implícito (Beristáin, 2006: 27, 65). En una obra artística, la alusión se presenta en relación con muchas otras figuras que dotan de la función estética a la obra. No obstante, la alusión se expresaría con un elemento palpable que evoque lo implícito del texto. El diálogo del locutor durante el comienzo del campeonato, el enfrentamiento contra Laev de Elizabeth Harmon, añadida a la alusión (o tomar como verdadero) que el dato histórico de Gaprindashvili es erróneo y afecta, desde la ficción a la realidad (palpable), la percepción de los espectadores constituiría los elementos alusivos o referenciales que causan el efecto en la extratextualidad.

DE REFERENTES, OBJETOS Y SIGNOS

La actividad de referir o "hacer referencia" como parte intrínseca de la figura de la alusión tiene muchas implicaciones, empero no se delimite lo que se entiende por "referencia". Desde la lingüística, el acto de referir o hacer referencia, es un aspecto crucial en la comunicación. Garza Cuarón señaló que referir es un aspecto central en el proceso de la comunicación: "los signos refieren, señalan, indican, encaminan, nos llevan o nos conducen a aprehender el mundo y sus relaciones, y a conocer de alguna forma los objetos" (1985: 2). Identificar el referente es indispensable para poder captar el sentido de una alusión. En el caso que nos ocupa, hay un referente lingüístico que es disputado en la demanda y es enunciado en un diálogo: el nombre de Nona Gaprindashvili y, en consecuencia, su historial como ajedrecista, enunciado así en el audio del locutor fijado por el episodio final de la serie: "There's Nona Gaprindashvili, but she's the female world champion and has never faced men". El signo o los signos (el nombre y la "alusión" a su vida en 1968) son los elementos que darían sustento jurídico a la demanda.

La mediación de esos signos durante el acto de enunciación (por demás, históricamente anacrónico en la narrativa de la ficción audiovisual), ¿constituiría un señalamiento deíctico, ostensivo, de la historia real de Gaprindashvili en la cual, por obvias razones, Elizabeth Harmon no existe? En la referencia, del lado de Bloomfield, Garza Cuarón recapitula que el hablante apela al escucha al respecto del significado de lo que habla. La serie, efectivamente, apela al dato histórico de la existencia de Nona Gaprindashvili: al inicio del episodio, la marca temporal, 1968, es enunciada mediante un texto superpuesto al gran plano general de Moscú, aunque también apela a la inexistencia del hecho de que se hubiera convertido en campeona mundial al enfrentarse contra varones. No cabe duda de que el signo y objeto referido, el nombre de Nona Gaprindashvili, como personaje distinto puede causar ambigüedad (Garza Cuarón, 1985: 9).

Es evidente que siempre hay un fenómeno medio situado entre el signo y el objeto que refiere. El cual, de no ser señalado ostensivamente, a través de la comunicación en suspenso que ocurre en la literatura o el arte en general, se incurre en la alusión. De ahí que Paul Ricoeur enfatice que "el texto es para mí mucho más que un caso particular de comunicación y, por eso, revela un rasgo fundamental de la historicidad misma de la experiencia humana: que es una comunicación en y por la distancia" (2001: 96). Aquí entramos en terrenos de la ambigüedad, puesto que el mensaje, lo implícito, no llega a concretarse en todos los receptores. Es quizá así como ocurre la identificación del objeto que hace Gaprindashvili de la extratextualidad (historia que llamaremos real) con la Nona Gaprindashvili de la ficción audiovisual (historia que es ficticia).

El acto de enunciación del nombre de un personaje histórico vivo conlleva una carga significativa y referencial que se proyecta hacia afuera de solo los signos (en el exterior de la obra). Garza Cuarón (1985), luego de su recorrido sobre cómo la ambigüedad y la referencia parecen ser presupuestos incuestionables en la lingüística, destaca la imposibilidad de reconocer o señalar el objeto específico al que se hace referencia solamente a través del análisis de

los signos. Más aún, dentro de un acto de enunciación, en una expresión audiovisual, en la cual no se pueden considerar únicamente la enunciación verbal, sino la escena en su plenitud que se carga de significados.

Luego de este excursus podríamos reflexionar en torno a por qué la mención del nombre de Nona Gaprindashvili tanto en la serie (de forma enunciativa) como en la obra de Tevis (de forma gramatical) genera una transferencia intertextual que modifica el contexto e incide en la recepción de sus receptores, principalmente en el referente vivo, Gaprindashvili, que se torna la receptora significativa de la serie e impone una demanda, bajo el argumento mismo del fenómeno que nos ocupa: la recepción y, en consecuencia, la percepción que miles de espectadores tendrán al respecto de ella y sus logros luego de ver, cabe decirlo, una obra de ficción. Esta referencia discursiva muestra que “el papel que cumple el lenguaje es el de procesar información acerca de la realidad extralingüística” (Beristáin, 1999: 229).

En este procesamiento la realidad extralingüística, en el caso que nos ocupa, se presenta eventualmente como el contexto histórico de Gaprindashvili, la espectadora, sumado a su condición de ajedrecista en 1968. La obra, no cabe duda, apela a que el espectador “refiera” ese suceso (no importa si es históricamente correcto o no). La referencia se encuentra ahí fijada y dota de significados (y demandas que buscan una compensación monetaria) a los objetos.

La asignación de sentido es claramente la afrenta que se toma públicamente por Nona, aunque vale decir que un espectador, sin conocimiento histórico de este acontecimiento, dé por hecho que nunca enfrentó a ajedrecistas varones sin preocuparse cuán verdadera o falsa pueda ser esta afirmación, puesto que el pacto en el que se inserta el espectador es precisamente el ficcional, por múltiples factores: el principal, que se trata de una serie que cuenta la historia de Elizabeth Harmon, como personaje ficticio. El segundo y tal vez que tiene más sustento, ligar a estos efectos de separar la ficción con la realidad, compete a la leyenda puesta al final de los créditos de cada episodio. Como extremos de toda la serie, tomaremos la ubicación del descargo de responsabilidad del primero y último episodio (minuto 57’58”, hora 1 h 06’ 30”, respectivamente). El texto presentado es el mismo: “This motion picture is protected under the laws of the United States and other Countries. Unauthorized duplication, distribution or exhibition may result in civil liability and criminal prosecution. [Y en el siguiente párrafo:] The character and events depicted in this program are fictitious. No depiction of actual persons or events is intended”.

Aunque vale la pena decir que solo una porción de espectadores prestaría atención a esta suerte de epílogo que se encuentra fuera del universo ficcional de Harmon, más bien, se guiarían por el paratexto que presenta a la serie en la plataforma de Netflix: “Géneros: series basadas en libros, Dramas sociales de TV, Series dramáticas”, los cuales llevan implícitamente la carga ficcional, pues en el catálogo estas tipologías se oponen, más bien, al de las “series documentales”, las cuales conllevan una supuesta carga histórica.

No cabe duda, que el mundo y, en consecuencia, la ficción, son percibidos a través de un filtro cultural, en el

cual se despliega la capa de conocimiento, donde ocurre la designación de sentido de los signos. El paratexto genérico puede estar ahí y sugerir muchas cosas. Se trata de un parámetro de orientación, el cual puede ser ignorado cuando un caso de “tergiversación” ficcional ocurre a ojos de un espectador específico. En este sentido, este acto relacional se prolonga hasta la realidad “extralingüística”, la “extratextualidad”.

Desde la epistemología, este acto de relacionarse es puramente el fenómeno (¿equívoco?) de referencia a la historia de la carrera ajedrecística de Nona Gaprindashvili en una ficción audiovisual, la cual culminó en demanda legal por referir (¿equivocadamente?) tales hechos en la ficción, en una escena, notoriamente imaginada. ¿Pero qué ocurre con los textos anteriores que configuran (y sin los cuales no podría existir) la serie de Netflix?.

DE TRANSPOSICIONES E INTERTEXTOS

Aproximarse a los textos anteriores (los cuales, de no haber existido, la obra audiovisual no sería lo que es) requiere de un repaso de los conceptos de transtextualidad e intertextualidad. Hablamos de transtexto, puesto que se considera plantear que hubo o existe una trascendencia textual que va desde estos textos anteriores, pasando por la serie de Netflix y llegando al contexto de Nona Gaprindashvili con la demanda legal.

La “transtextualidad” tiene una estrecha relación con la noción de intertextualidad. En 1967, Julia Kristeva (1997: 1-2) introduciría el término para describir el fenómeno discursivo de la novela carnavalesca que Bajtín observaba, y la explicaría como la construcción de todo texto a partir de un mosaico de citas, absorción y transformación de otras obras (1997: 3). Tanto la transtextualidad como la intertextualidad contemplan las relaciones que se hacen entre textos. Sin embargo, la transtextualidad incluye a la intertextualidad (esa suerte de mosaico de citas, como absorción y transformación de otros) como una de sus modalidades de trascendencia textual, en la cual los mundos posibles se despliegan ante el lector que completa los referentes mediante un proceso complejo.

Es visible que en el caso que nos ocupa, la trascendencia textual va más allá de interrelaciones entre textos, pues, y esta es la hipótesis que se ha sostenido desde el principio, la ficción ha transgredido sus umbrales de representación (Genette, 2004) y ha llegado (repercutido) a la vida “real” de Nona Gaprindashvili. Aunque su demanda está dirigida a los productores de la serie, esta se fundamenta en lo enunciado en uno de los diálogos que dice uno de los interlocutores, como parte de la ficción y transposición del texto de Tevis a la serie (recordemos que en el texto de Tevis la afirmación más o menos similar queda a cargo del narrador omnisciente). No obstante, debemos acotar que no hay solamente una modalidad de trascendencia textual, sino varias: paratextual, metatextual, architextual y, por supuesto, intertextual (Genette, 1989: 18). Mediante estas, es como accedemos al conocimiento de la obra.

En contraste, este puente transtextual no se extiende tan solo de la serie al exterior, sino que viene desde más atrás de la obra audiovisual: en principio la novela de Tavis, *The Queen's Gambit* publicada en 1983, que constituye el intertexto o hipotexto declarado por la producción, la crítica y probablemente algún contrato de derechos de autor que la editorial Random House aún tenga vigente. El puente se tiende también hasta la novela de Zweig debido al rasgo compartido en todas las expresiones artísticas sobre visualizar las piezas del tablero, tal como lo hacía el personaje de *Novela de ajedrez*, el doctor B, para escapar de la locura en su soledad. Este rasgo es transferido a la protagonista de la serie de Netflix y de la obra de Tevis: Elizabeth Harmon. Y no es, por supuesto, y por más que se quiera, transferido a la Nona Gaprindashvili ficcional.

Al fenómeno figural de extensión (aunque las demandas legales rebasen su carácter figural) se le ha denominado como metalepsis. La metalepsis se entiende, luego de su expansión figural (una variante de la metonimia causa-efecto) elaborada por Gérard Genette (2004), como aquella transgresión del umbral de la representación que

puede ocurrir tanto dentro del texto mediante saltos diegéticos (niveles de representación), entre niveles narrativos (en los límites del relato) como desde los saltos que van de la textualidad a la extratextualidad o de la extratextualidad a la textualidad, mediante estrategias narrativas de aprovechar huecos descriptivos e introducir el nombre, en una suerte de llamado a la antonomasia (Genette, 2004: 154).

Tomando en cuenta el llamado de referentes que se ubican en un espacio y tiempo discordante al de la ficción, este se mezcla en ambas esferas. Estos saltos o transgresiones son identificados por un lector o espectador, quien reconoce referentes y elabora la determinación metaléptica con los saltos de la representación. La metalepsis no es una estrategia, es una figura atencional, o podría decirse, de pensamiento (Beristáin, 2006), pues ocurre en tanto que el receptor reconoce los referentes.

Genette refiere una clase de transferencia metaléptica que excede los límites de la representación de una obra artística o literaria y llega a (uno de los planos de) lo real, un tipo de intrusión en el universo ficcional. Este fenómeno no podría ocurrir sin la participación del receptor ante las alusiones y referencias que genere la obra de manera explícita o velada, aun cuando el artista o escritor se encargue de poblar su universo de ellas: las realidades reconocidas en la ficción y la ficción en la realidad (2004: 154).

Sin embargo, la relación figural o ficcional no es lo único que se implica en este caso. Cabe señalar que *The Queen's Gambit* posee dos intertextos: el primero que ha sido, por demás, hecho evidente (la obra de Tevis que lleva el mismo nombre y el mismo argumento) y el segundo se prolonga desde la creatividad del escritor Stefan Zweig en su última novela *Novela de ajedrez*. Como se ha mencionado anteriormente, el texto de Tevis ha sido transpuesto mediante un desplazamiento de la voz omnisciente del narrador a la del locutor que observa y narra el encuentro para los radioescuchas. Por el lado de Zweig, el elemento que ha trascendido es aquel del desdoblamiento de la personalidad, pues Harmon debía fragmentarse en dos personalidades para hacer un pronóstico de las jugadas de su contrincante, tal cual lo hace el doctor B en *Novela de ajedrez* (2018 [1942]).

En la ficción audiovisual esto es demasiado visible: Harmon levanta la vista al techo e imagina una estrategia, se vuelve implícito que para lograrlo tenía que dividir su personalidad, tal como señala el doctor B. en la narración de Zweig: “Cada uno de mis dos ‘yo’, el blanco y el negro, debían competir uno contra el otro, y cada uno de ellos adquiriría por su parte una ambición, un afán de ganar, de vencer; como yo negro me ponía nervioso después de cada jugada, ansioso de saber qué haría ahora el yo blanco” (2018 [1942]: 52). Mientras que en la narración de Tevis ocurre cuando Harmon cierra los ojos y visualiza (similar al doctor B.) el mundo de posibilidades:

She turned uncertainly back to the board, to the rook in the center. She had to do something about that rook. She closed her eyes. Immediately the game was visible to her imagination with the lucidity she had possessed as a child in bed at the orphanage. She kept her eyes closed and examined the position minutely. It was as complicated as anything she had ever played out from

a book, and there was no printed analysis to show what the next move was or who would win. (Tevis, 2016; las cursivas son nuestras).

El salto metaléptico ocurre en tanto el procedimiento de visualización de posibilidades se traspone en las tres ficciones. Y este procedimiento, que mezcla espacio y tiempo, se extiende hasta la primera mención de Gaprindashvili y su aparición en el cuadro. Aunque este elemento narrativo no tuviera gran incidencia en relato audiovisual (ni siquiera en el de Tevis), se ha vuelto del todo significativo para el contexto extralingüístico, extratextual que rodea la obra en nuestra temporalidad. Ahora la demanda se extiende incluso a Zweig por no pensar en un método de división de personalidades que considere sujetos históricos reales (aunque sí lo hubiera hecho, y he ahí el suicidio del autor).

Con todo, podemos señalar que Harmon se convierte en campeona mundial tras ganar el campeonato, mientras que su pseudorreferente, Nona Gaprindashvili, tan solo había vencido “realmente” a varones en algunas partidas de ajedrez. Elizabeth Harmon no es, en absoluto, la representación de Gaprindashvili y viceversa.

CONCLUSIÓN

Los referentes de contenidos en la ficción se vuelven comprobables y verificables por la historia (escrita) que es próxima, claman un grupo de historiadores, a la “verdad” (en una ficción audiovisual que señala en su descargo de responsabilidad, no había sido intencional). Elesser (2021) recupera datos históricos y hemerográficos de la carrera de la ajedrecista. De la comprobación hemerográfica no queda duda: un titular del *New York Times* de 1968 menciona: “Gaprindashvili vence a siete varones en un torneo fuerte de ajedrez”, además que el carácter testimonial es reforzado al evocar sus juegos contra 28 hombres en una partida simultánea.

Así, la demanda describe: “Throughout her extraordinary career, she [Nona] won many championships, beat some of the best male chess players in the world and was the first woman in history to achieve the status of international chess grandmaster among men” (Elesser, 2021). Y aquí cabría preguntarse si la demanda es por no haber hecho una serie al respecto de su vida o porque la ficción no hace justicia de Nona Gaprindashvili cuando es comparada con Elizabeth Harmon.

En este sentido, la ficción de la serie de Netflix estaría ensombreciendo la “realidad” que millones de personas percibiría (pensaría, imaginaría), pues no se hace explícito este acontecimiento histórico, sino todo lo contrario. Es decir, Nona Gaprindashvili adquiere un papel secundario, el cual es “suplantado” por el personaje de Elizabeth Harmon, en una historia ficcional la cual se desenvuelve en torno al crecimiento y logro de una ajedrecista ficticia (Harmon). Sería factible preguntarse si el personaje ficcional la suplanta con todas sus cualidades y defectos, y entonces la mención de Gaprindashvili, o más bien, su representación ficcional en el último encuentro es un desdoblamiento de Harmon —en quien Nona Gaprindashvili, la real, se encuentra cifrada en la representación del personaje principal—. La hipótesis es nula desde el principio. La demanda se orienta en el sentido de la lectura que Gaprindashvili (la real) dio a la serie: Harmon, la protagonista de la ficción, no es su representación, sino solamente aquel personaje que aparece por algunos cuantos segundos en el cuadro de la escena del capítulo final (y apenas unas cuantas líneas en la novela de Walter Tevis): la Nona Gaprindashvili denotativamente ficcional.

La ficción se prolonga a la vida real. Wilson Wong (2022) corresponsal de las *NBC News* reporta que un juez federal denegó levantar la demanda por 5 millones de dólares (presentada en septiembre de 2021) en contra de Netflix, en la cual “a fictional character claimed that this ‘female world champion has never faced men’” (Wong, 2022). Una aproximación bastante “brusca” de la ajedrecista, menciona la parte demandante. Es decir, que la representación de su personaje en la historia es bastante seca, además de que en la serie de ficción “refiere a sus éxitos de la vida real” de forma falsa, completamente sexista y de forma denigrante. Pero hay que ser claros: la historia gira en torno a un personaje ficticio, Elizabeth Harmon y no alrededor de la representación ficcional de Gaprindashvili.

La parte demandante evoca un suceso histórico de la ajedrecista, el cual es comparado con lo representado en la ficción de la serie, Wong (2022) da mayor precisión, el hecho de que para 1968 Gaprindashvili ya había competido en

contra de al menos 59 ajedrecistas, 28 de ellos en un juego simultáneo y al menos diez grandes maestros del ajedrez (quizá aquellos que sí menciona el relato de Tevis, los ajedrecistas rusos). Pero la serie no es histórica y no pretende serlo. Es más bien un universo ficcional desplegado, cuya focalización se centra, lo recalcamos de nuevo, en Elizabeth Harmon.

La amonestación es, en consecuencia, que la ficción no representa fielmente a la realidad (histórica de Gaprindashvili). Aunque esta demanda no solo implica una crítica de la forma de representar la realidad, sino el alcance o recepción que potencialmente esta “falsa” representación tenga en los millones de espectadores que vean la serie: involuntariamente minimizarían los éxitos de la ajedrecista en el imaginario desprevenido de cada uno luego de haber sido influidos por el discurso “sexista” de la serie. ¿No es, sin embargo, Harmon la mujer que se impone sobre todos los varones en este Moscú ficcional de 1968?

De esta forma pensó el juez A. Phillips cuando descartó la apelación de Netflix, en tanto que una obra de ficción no exime de su responsabilidad de difamar a una persona, si todos los elementos de la difamación están presentes. Wong anota: “U.S. District Judge Virginia A. Phillips denied Netflix’s motion to dismiss the lawsuit in a ruling on Thursday, stating that a work of fiction ‘does not insulate Netflix from liability for defamation if all the elements of defamation are otherwise present’” (2022).

¿Qué forma tomará este fenómeno en las fechas legales videras? Resulta impredecible cuando la ficción irrumpe, sin saberlo, de manera violenta en la realidad de algunos espectadores. Lo que sí es cierto es que apelar a la primera enmienda,³ como primer movimiento estratégico, no fue una defensa siciliana tan sólida como la de Harmon —¿o quizá también la de Gaprindashvili?— en la ficción.

Por nuestra parte, concluimos que la libertad de expresión y ficción es amenazada cuando el derecho se aplica a las cualidades creativas de una obra artística y, por derivación, de los autores o productores de dicha obra. Un gambito ficcional y uno legal colisionan ensombreciendo toda productividad reflexiva que en su receptor pudiera generarse, pues la búsqueda de una retribución monetaria se impone sobre el ideal de un acceso a otro mundo de conocimiento que una producción artística pudiera desplegar. Así, la creatividad del artista se ve reducida mediante la autocensura y “falsa” imitación de una realidad histórica que no es sino solamente “aludida”, más no capturada, en una ficción de cualquier clase. Se trata de una transición de un gambito literario, a uno legal. Nona Gaprindashvili no fue la protagonista, ni siquiera un personaje secundario, sin embargo, a estas fechas, Gaprindashvili se ha vuelto uno: el personaje de los titulares de prensa que busca anular la libertad de expresión de las producciones artísticas. Si en verdad su persona se ha visto afectada ante la percepción pública, ello a expensas del producto artístico y ficcional que ha tenido gran impacto en Netflix, entonces, ¿quién debería ganar?.

³ En la página de La Casa Blanca se señala: “La primera enmienda garantiza que el Congreso no puede crear ninguna ley que establezca una religión oficial o prohibir el libre ejercicio de una religión en particular. Esta enmienda protege la libertad de expresión, de prensa, de reunión, y el derecho de solicitar al gobierno compensación por agravios” (The White House 2022).

BIBLIOGRAFÍA

- BERISTÁIN, H. (2006). *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: Universidad Autónoma de México.
- BERISTÁIN, H. (1999). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- ELSESSER, KIM. (2021, 20 DE SEPTIEMBRE). "Lawsuit and gender sidelining at work". *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/kimelsesser/2021/09/20/netflixs-queens-gambit-lawsuit-and-gender-sidelining-at-work/?sh=250657do4435>.
- EL FINANCIERO. (2022, 28 DE ENERO). "Netflix enfrentará demanda por difamar a ajedrecista en 'Gambito de Dama'". <https://www.elfinanciero.com.mx/entretenimiento/2022/01/28/netflix-enfrentara-demanda-por-difamar-a-ajedrecista-en-gambito-de-dama/>.
- FRANK, S. (2020). director; Scott Frank y Allan Scott, creadores. *The Queen's Gambit [Gambito de la reina]*. Netflix.
- GARZA CUARÓN, B. (1985-1986). La referencialidad como concepto lingüístico. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34(1): 1-22. <https://www.jstor.org/stable/40298662>.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. España: Taurus.
- MALDONADO, C. E. (2017). *Pensar: Lógicas no clásicas*. Colombia: Universidad El Bosque.
- MANCILLA TRONCOSO, J. (2013). "Acercamiento al problema de la adaptación cinematográfica de textos literarios: la transposición". *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 23(1). <https://revistas.userena.cl/index.php/logos/article/view/181>.
- OLADIPO, G. (2022, 28 DE ENERO). "First female chess grandmaster sues Netflix over false claim in Queen's Gambit". *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/sport/2022/jan/28/first-female-chess-grandmaster-sues-netflix-queens-gambit>.
- RICOEUR, P. (2001). *Del texto a la acción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ROTH, A. (2021, 17 DE SEPTIEMBRE). "Soviet chess champion sues Netflix over 'sexist' Queen's Gambit". *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/media/2021/sep/17/soviet-chess-champion-nona-gaprindashvili-sues-netflix-over-sexist-queens-gambit>.
- TEVIS, W. (2016). *The Queen's Gambit*. México: Carmelite House.
- THE WHITE HOUSE. *La Constitución*. https://www.whitehouse.gov/es/acerca-de-la-casa-blanca/nuestro-gobierno/la-constitucion/?utm_source=link.
- WONG, W. (2022, 28 DE ENERO). "'Queen's Gambit' defamation lawsuit against Netflix can move forward, judge say". *NBCNews*. <https://www.nbcnews.com/pop-culture/pop-culture-news/queens-gambit-defamation-lawsuit-netflix-can-move-forward-judge-says-rcna13943>.
- ZWEIG, S. (2018 [1942]). *Novela de ajedrez*. México: Editores Mexicanos Unidos.



Técnica: Ilustración Digital

Masculinidades disidentes como disputa al macho: tres videoperformances de Cristina Coll.

Lic. Prof. Agustina Trupia

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet)
Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
agustinatrupia@gmail.com



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

ENVIADO: 2022-05-17

ACEPTADO: 2022-12-21

RESUMEN

El artículo aborda la masculinidad que es encarnada en identidades que no son varones cisgénero. Se toman tres videoperformances de la artista argentina Cristina Coll en las que se introducen figuraciones de masculinidades disidentes: *En el baño* (2002), *Errores* (2011) y *Yo, Velázquez* (2014). Estas videoperformances presentan un modo disidente de comprender la masculinidad por retomar elementos asociados a esta, pero en estrecha imbricación con otras sensibilidades, y otros modos de habitar y de pensarse. Se exploran sus vinculaciones con prácticas *drag king* y obras teatrales en las que se trabajó con el travestismo escénico ligado a masculinidades.

PALABRAS CLAVE

masculinidad – *drag king* – videoperformance – género – travestismo escénico.

RESUMO

O artigo aborda a masculinidade que se materializa em identidades que não se percebem como homens cisgêneros. São realizadas três vídeo-performances da artista argentina Cristina Coll nas quais são apresentadas as masculinidades disidentes: *En el baño* (2002), *Errores* (2011) e *Yo, Velázquez* (2014). Essas vídeo-performances introduzem uma maneira disidente de entender a masculinidade, pegando elementos associados a ela, mas intimamente ligados a outras sensibilidades, e outras formas de viver e pensar. São explorados seus vínculos com as práticas *drag king* e as obras teatrais em que trabalhou com o travestismo cênico vinculado às masculinidades.

PALAVRAS-CHAVE

masculinidade – *drag king* – vídeo-performance – gênero sexual – travestismo cênico.

ABSTRACT

The article addresses masculinity when is embodied in identities that do not perceive themselves as cisgender males. Three video-performances of the Argentine artist Cristina Coll, in which dissident masculinities are introduced, are taken: *En el baño* (2002), *Errores* (2011) and *Yo, Velázquez* (2014). These video-performances introduce a dissident way of understanding masculinity by taking up elements associated with it, but closely intertwined with other sensibilities, and other ways of living and thinking. Its associations with drag king practices and plays that worked with scenic cross-dressing linked to masculinities are explored.

KEYWORDS

masculinity – *drag king* – video-performance – gender – cross-dressing.

Con la intención de estudiar las masculinidades disidentes, en este trabajo, tomaré tres videoperformances realizadas por Cristina Coll, artista visual argentina quien también se dedica a la performance y ha explorado, en reiteradas ocasiones, el travestismo como procedimiento para la puesta en escena. La artista trabajó con diferentes disciplinas, más allá de la performance, como la pintura y el dibujo. Asimismo, estudió la Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Nacional de las Artes ubicada en la ciudad de Buenos Aires, escribió guiones de teatro y estudió actuación. En este artículo, busco también explorar la productividad que tuvieron sus videoperformances en la escena teatral porteña. Para esto, mencionaré obras de teatro que pueden ser pensadas en tanto continuidades de su trabajo en torno a las masculinidades disidentes. A su vez, observaré las relaciones que pueden establecerse con la escena *drag king* local en la que se explora, de un modo similar al que hace Coll, la masculinidad en diversas performances.

A modo de punto de partida, sugiero que las videoperformances de Coll introducen un modo disidente de comprender a la masculinidad, en tanto categoría universal y hegemónica, por retomar elementos asociados a esta, pero en estrecha imbricación con otras sensibilidades, y otros modos de habitar y de pensarse que generan una irrupción identitaria. Asimismo, reconocer estas otras subjetividades como masculinas permitiría abrir una historización diferente al momento de pensar las masculinidades.

En este sentido, la masculinidad, en tanto atributo universal, se forjó desde los relatos y prácticas heterocisnormativos como atributo exclusivo de los cuerpos de varones cisgénero heterosexuales. Cada sociedad vincula características determinadas a su noción predominante de masculinidad y espera que se repliquen y sean apropiadas por cada sujeto identificado como varón al nacer. En contraposición con la masculinidad, David Gilmore sostiene que “la verdadera feminidad raramente se involucra en pruebas o demostraciones, ni en confrontaciones con enemigos peligrosos: competencias ‘a muerte’ que se desarrollan en el escenario público” (1994: 23). Esta aseveración puede ser, por lo menos, repensada en relación con aquellas identidades que no encarnan los ideales binarios de expresión de un género como las mujeres trans y travestis a las cuales muchas veces se les exige realizar pruebas para confirmar su feminidad. Asimismo, podría pensarse en las chongas lesbianas y las situaciones de violencia a las que son sometidas por la sociedad que no tolera que la masculinidad sea llevada adelante por cuerpos que no son los de los varones cisgénero heterosexuales. Tal vez no son ritos de pasaje culturales abiertamente aceptados, como los que aborda Gilmore en su trabajo, pero no dejan de ser instancias recurrentes y, en cierta medida, naturalizadas por la sociedad. Pienso como ejemplo de esto en las violaciones en grupo que ocurren frecuentemente con la finalidad de “hacer mujer” a aquellas identidades que se ubican por fuera de los roles de género establecidos. Estas son leídas como violaciones correctivas, las cuales en muchos casos poseen el agravante de que la persona que se defiende de la agresión es condenada injustamente. Estos casos dan cuenta de las violencias a las que son sometidas en la sociedad las identidades que se corren de las normas heterocispatriarcales y llevan adelante expresiones de género que no se adaptan a las lógicas cissexistas y binarias.

En relación con esto, el objetivo de este trabajo es problematizar la masculinidad, en tanto atributo universal, al ponerla en tensión con las masculinidades en su diferencia e historicidad. Busco pensar las masculinidades disidentes en tanto subjetividades contemporáneas, como resultado de la multiplicación de orientaciones subjetivas en la sociedad capitalista. Se adiciona una dificultad dada por el hecho de que estaré trabajando con prácticas artísticas que instauran una distancia ontológica, pero que, de todas maneras, disputan la subjetividad masculina hegemónica. Para esto, me propongo indagar acerca de la subjetividad masculina cuando es encarnada en identidades que no se autoperciben como varones cisgénero. Esto lo haré en el campo artístico y, en particular, en el de la videoperformance. Dicho campo, como mencionaré a lo largo del trabajo, tiene resonancias palpables en el campo social y las identidades de quienes vemos esas construcciones poéticas

QUÉ MASCULINIDADES PUEDEN OTROS CUERPOS.

Para comenzar, me interesa retomar el trabajo de John D’Emilio (2005) por la labor de historización que realiza en torno a la identidad homosexual. En su trabajo, desafía el mito del homosexual eterno. Postula que, si bien este tuvo una función política útil durante la década del 70, en los primeros años de liberación gay, los varones gay y las lesbianas “son un producto de la historia y han llegado a existir en un periodo histórico específico” (60). El autor asocia al surgimiento de las relaciones capitalistas y su sistema de trabajo libre, a fines del siglo XX, la posibilidad que tuvieron las personas de organizarse políticamente en torno a esas identidades sexogénero disidentes. Este artículo invita a pensar las identidades de manera histórica y situada, y a prestar particular atención a las situaciones económicas que posibilitan su surgimiento. En el caso de las masculinidades, el tema principal de este trabajo, es imprescindible situar en un contexto determinado el surgimiento de identidades que puedan ser comprendidas como masculinidades disidentes.

En una línea similar, Joan Scott (2011) explica que el modo en que la categoría de género puede seguir siendo útil para el análisis es si se historizan los modos en que el sexo y la diferencia sexual fueron comprendidos. Al pensar en el sujeto “mujeres”, la autora plantea que “la identidad colectiva significa diferentes cosas en diferentes épocas” (99). Sugiere que no hay una esencia de, por ejemplo, mujer que pueda ser un sujeto estable en la historia y que, tal como establece al retomar a Denise Riley, el cuerpo es un resultado o un efecto. Esto permite abordar las corporalidades e identidades con las que trabaja Coll entendiéndolas como producto de su época, es decir, como procesos de subjetivación contemporáneos a partir de la multiplicidad de modos de transitar la masculinidad que surgieron en el siglo XXI. En sus videoperformances, estas cuestiones quedan expuestas en los modos en que se tematiza la construcción de la diferencia sexual.

El corpus que abordaré está compuesto por tres videoperformances de breve duración realizadas por Coll: *En el baño* (2002), *Errores* (2011) y *Yo, Velázquez* (2014). En ellas, la artista introduce figuraciones de masculinidades que podrían ser pensadas como disidentes, en tanto son realizadas por una identidad que no es la del varón cisgénero, que es aquella a la que histórica y hegemonicamente se le ha atribuido ese rol. ¿Cuál es esta masculinidad que se ve tensionada por los trabajos de Coll? ¿De qué manera disputan estas producciones la masculinidad hegemónica?

Si, como entiende Paul B. Preciado (2017), “el género es una ficción somatopolítica producida por un conjunto de tecnologías de domesticación del cuerpo, por un conjunto de técnicas farmacológicas y audiovisuales que fijan y delimitan nuestras potencialidades somáticas” (98), las videoperformances de Coll —muy cercanas a las prácticas *drag king*— pueden ser comprendidas como “operaciones de desnaturalización y desidentificación” (100). Conforman un modo de desmontar las programaciones de género, dado que Coll presenta una masculinidad que no le correspondería según lo impuesto por el sistema sexogénero binario.

Retomando a Gilmore (1994), él plantea que todas las sociedades distinguen entre identidades femeninas y masculinas, y pocas reconocen una tercera opción. Se detiene

en los ritos de pasaje que deben realizar, en diferentes culturas, quienes son socializados como varones para alcanzar la masculinidad dado que “la verdadera virilidad es diferente de la simple masculinidad anatómica, (...) es un estado precario o artificial que los muchachos deben conquistar con mucha dificultad” (22). Cuando el autor plantea esto y se detiene a abordar los ritos de pasaje dolorosos por los cuales los varones atraviesan en distintas culturas, aborda la diferencia sexual en tanto que la feminidad, según él, es pocas veces puesta a prueba y es concebida como un aporte de la biología que la cultura refina. Me interesa retomar estas ideas, primero, como puntapié para reflexionar cuál es en nuestra sociedad aquella masculinidad hegemónica frente a la cual surgen otras identidades que disputan dicho lugar. Segundo, porque es oportuno pensar la reflexión que realiza Gilmore en torno a la masculinidad en relación con aquello que plantea Jack Halberstam cuando aborda las prácticas *drag king*. Antes de avanzar con estas cuestiones, la idea planteada en torno a la feminidad por el autor puede ser problematizada dado que la feminidad ha estado también vinculada históricamente con determinados ritos de pasaje que pueden ser considerados igual o aún más traumáticos que los que se relacionan con la masculinidad. Esos ritos funcionan como dispositivos de normalización activos en la sociedad. Teniendo presente esto, observaré de qué maneras las videoperformances de Coll irrumpen como intentos de desprogramación.

Al estudiar las prácticas *drag king*, Halberstam encuentra dificultades al momento de definir qué es la masculinidad. Lo que sostiene es que la masculinidad “no puede ser reducida al cuerpo del hombre y a sus efectos” (Halberstam, 2008: 23). El autor postula la virilidad o lo macho (“*maleness*” es el término que utiliza en inglés) como aquello referido a los varones cis, para diferenciarlo de la masculinidad la cual puede corresponderles a otras identidades. Me pregunto de qué depende que se constituya lo macho, aquello que el autor determina como propio de la identidad de los varones cisgénero. ¿Acaso todos los varones cis poseen esta cualidad? ¿La diferencia entre lo macho y la masculinidad recae, en definitiva, en una cuestión de los privilegios que se tienen según qué identidad la lleve adelante? En su texto, Gilmore (1994) plantea que son los ritos de pasaje culturales los que intentan con sangre y a la fuerza inaugurar esa virilidad, pero que, en principio, podría corresponderle a cualquier identidad que fuera sometida a esas pruebas de pasaje.

Halberstam (2008) utiliza el término “masculinidad femenina” cuando trabaja con las prácticas *drag king*, el cual fue fructífero para analizar la escena *drag* estadounidense de la década del 90. Sin embargo, para el análisis que realizo, elijo trabajar con el término “masculinidades disidentes”, dado que, en la escena *drag king* local, no son solo mujeres cis las que realizan esas performances, sino que pueden ser varones trans, personas de género fluido, no binaries, entre otras identidades, que no se identifican como feminidades. Asimismo, considero que la noción de disidencias posee cierta fuerza enunciativa que disputa en su construcción y hacer a la masculinidad hegemónica que se postula en tanto natural, universal y eterna. En relación con esto, pienso el término a partir de lo que Ezequiel Lozano (2015) sugiere cuando plantea que “*disidencia* es un término que plantea una posición relativa a un contexto determinado y, por lo tanto, su sentido se establece en virtud de su posición de combate hacia la heteronorma” (14).

En relación con las prácticas *drag king*, Halberstam sugiere que revelan la construcción artificial de la masculinidad la cual parece ser el grado cero de la representación, aquello que naturalmente es y que, por lo tanto, no puede ser imitado. Incluso plantea que una de las grandes conquistas de las prácticas *drag king* es evidenciar que la masculinidad también es visible y teatral. Es provechoso pensar esto a la luz del estudio de Gilmore, quien sugiere una cuestión distinta cuando propone que es la masculinidad la que, al menos en su constitución, debe atravesar por ritos de pasaje y conformación que las feminidades no enfrentan. Podría sugerir, como una síntesis de ambas postulaciones, que una vez realizado este rito de pasaje, que implica sufrimiento para alcanzar aquella virilidad con la que no se nace (a diferencia de la feminidad, que pareciera ser una cuestión propia de los cuerpos que no atraviesan esos ritos), el varón cisgénero pasa a ser parte de aquella performatividad de género que parece en sí misma invisible y más difícil de imitar al contrario que las performances de las feminidades, las cuales son más fácilmente imitadas y parodiadas. En el caso de las videoperformances de Coll, se introducen identidades masculinas que ponen en tensión la idea de que hay una masculinidad hegemónica y que solo puede ser encarnada por varones cis. Asimismo, sus videoperformances elaboran, en el mismo sentido que plantea Halberstam, la capacidad que tienen las prácticas transformistas de revelar las masculinidades como plausibles de ser también imitadas. De esta manera, se pone en cuestionamiento la idea de que son de carácter natural y se las muestra a la manera de construcciones performativas de género.

Para comenzar con el análisis del corpus, *En el baño* (2002) es una videoperformance de tres minutos y medio de duración en la cual se la ve a Coll ingresar al baño, mirarse frente al espejo, afeitarse el rostro, rasurarse las piernas, peinarse, ponerse un traje y salir del departamento hacia la calle. Es decir, realiza una rutina cotidiana asociada a la de un varón cis de clase media. El video está filmado con una sola cámara, de manera prácticamente casera lo cual se evidencia en la calidad de la imagen. Hay variación de planos con algunas pequeñas elipsis temporales. No hay diálogos ni música; solo se escuchan los ruidos diegéticos producidos por el movimiento de objetos. Lo que produce una resonancia particular es el hecho de ver una corporalidad de alguien que no reconocemos como un varón cis, porque identificamos que es Coll, realizando esta serie de acciones, las cuales son llevadas adelante con seriedad y en tanto gestos cotidianos.

Al comienzo de la performance, el primer plano que se muestra es el de la tecla de luz que es encendida por Coll y, a continuación, vemos que cierra la puerta. Con este gesto inaugural de la videoperformance, los espectadores quedamos encerrados con Coll en el diminuto espacio del baño. Se instaura un espacio ligado a lo privado en el cual se desarrolla la totalidad de la acción. Este espacio propio del orden de la intimidad se ve contrastado con el último plano en el cual vemos su salida a la ciudad porteña, a la vía pública. La preparación que realiza en el baño podría ser equiparable con la preparación de quien está por actuar en su camarín. Sin embargo, también podemos asociarla a nuestra propia acción performativa realizada de manera diaria al interior del hogar antes de salir a la vía pública. La acción de la vida cotidiana que es repetida por Coll y extrañada, a partir de que la vemos realizar ciertos rituales de preparación y utili-

zar vestimenta que está designada para las masculinidades en nuestra sociedad, nos pone de frente con nuestra propia performatividad de género.

En relación con las acciones que funcionan de manera dialéctica con su propia identidad, destaco el gesto de afeitarse el rostro que es asociado culturalmente con los varones cisgénero. A esta primera instancia de extrañeza, se le suma el hecho de que vemos con claridad, en un plano detalle, que quita el filo de la afeitadora. Este es el primer gesto por medio del cual vuelve explícito el hecho de que está realizando una acción inesperada. Utiliza una rasuradora, pero que fue despojada de su principal elemento: el filo que le permite cortar. Asimismo, al momento de afeitarse, incluye la zona de sus piernas en un gesto que tensiona la performance de masculinidad que se está realizando. Hay cierta ironía en el acto de depilarse las piernas como un modo rebelde de instituir una subjetividad masculina que puede desear verse sin vellos (acto que, dicho de paso, es habitual en muchos varones cisgénero). Sumado a esto, al momento de quitarse la camiseta para ponerse la camisa, deja ver sus tetas. El acto filmado de afeitarse las piernas y los senos mostrados a cámara se sitúan en tanto elementos contrarios a los que históricamente se comprenden como comportamientos y corporalidades constitutivas de la masculinidad dominante. A la puesta en escena de una masculinidad se la nombra disidente desde el momento en que se apropia de elementos culturalmente asociados con la masculinidad, pero los imbrica con gestos sin sentido como el rasurarse el rostro sin tener el filo. A partir de esta videoperformance, surge la reflexión en torno a qué cuestiones que se nos han indicado pertenecientes propias a un género (pensándolo desde el binarismo imperante) repetimos incluso en nuestra intimidad y sin que haya personas que sean testigos.

La performance se intensifica hacia el final una vez que, con el traje, la camisa y la corbata puestos, sale a la calle y deja a los espectadores con la sensación de que podría circular por el centro porteño sin problemas, dado que la expresión de género masculina, al menos durante el tiempo en que camina, parece ser aceptable para la sociedad cisexistente. Queda una pregunta abierta: ¿es esta intervención en la vía pública la máxima expresión de su masculinidad disidente o, al diluirse la diferencia sexual, se rompería la potencialidad disruptiva de la disidencia?

Judith Butler (1998) plantea que “las posibilidades históricas materializadas en diversos estilos corporales no son otra cosa que esas ficciones culturales reguladas a fuerza de castigos” (301). En esta videoperformance, Coll justamente evidencia esta ficción cultural al ensayar una materialización corporal diversa a la que le correspondería, en términos sociales, por el género que le fue asignado al nacer. Y, por más de que pareciera ser que, al final de *En el baño*, en la vía pública puede alcanzar una estilización de su performance de masculinidad, lleva consigo una amenaza latente en caso de ser descubierta. Butler (1998), en relación con esto, dice que “los que no hacen bien su distinción de género son castigados regularmente” (301). Es decir que, en tanto masculinidad disidente, el riesgo a sufrir la violencia del sistema heterocisnormativo es intrínseca a su existencia y con ello, la potencialidad disruptiva está permanentemente presente.

Una cuestión que se desprende del visionado y análisis de la videoperformance *En el baño* es que la cámara fraciona constantemente el cuerpo de Coll. En este sentido, al rostro lo vemos por partes y, en la mayoría de los planos, por medio del reflejo en el espejo. Es una cámara que se presenta como intimista y escurridiza. Los movimientos de la cámara en mano se encuentran presentes en todos los planos. Hay una segmentación corporal que se traduce en una intimidad que tenemos, el tiempo que dura el video, con Coll y la constitución de su ritual doméstico. Es pertinente destacar que en ningún momento de la performance ni tampoco desde la instancia enunciativa del título hay una mención a la preparación que está realizando como ajena a su identidad o disruptiva. Es decir, la vemos asearse el rostro, afeitarse, vestirse y salir a la calle con absoluta cotidianidad. Si nos corremos por un momento del prisma heterocisnormativo (el cual nos lleva a pensar que una persona que no es un varón cisgénero no debería usar un traje, por ejemplo), la extrañeza se introduce únicamente por medio del gesto antes mencionado ligado a la utilización sin filo de la afeitadora lo cual tiñe con un tono absurdo esa acción.



Fotograma de *En el baño* (Cristina Coll, 2002)

Por su parte, la videoperformance *Errores* (2011) comienza con planos tomados de la película estadounidense *Désirée* de Henry Koster de 1954 la cual cuenta la historia de Désirée Clary y Napoleón Bonaparte en los años que siguieron a la Revolución Francesa. En la videoperformance de Coll, se toman los planos que pertenecen a la secuencia en la que Désirée, una vez que Napoleón se separa de ella para casarse con Josefina de Beauharnais, se encuentra escribiendo una carta en alusión a la fama de Napoleón que excede para entonces la ciudad de París. Se escucha la voz *off* de la actriz Jean Simmons quien dice, mientras escribe la carta, “supongo que ahora el mundo entero sabe quién es Napoleón Bonaparte”. Seguido de ese plano, se interviene la película original y aparece un plano medio de Napoleón representado por Coll. Se lo ve posando de costado con la cara de frente a la cámara con la vestimenta propia de un general de ese momento. A partir de esta instancia, se realiza un gesto de descolocación, dado que el Napoleón al que hace referencia Désirée, al interior de la diégesis de la película, corresponde al personaje histórico de Napoleón o, como instancia extradiegética, podría responder al actor que encarna el persona-

je: Marlon Brando. Sin embargo, nos encontramos en tanto espectadores con la representación realizada por Coll que configura una primera irrupción.

La videoperformance continúa con una serie de planos detalle que responden a la película en los que se ilustra aquello que dice la voz que narra: efectivamente el rostro de Napoleón, luego de su conquista de Italia, está en todas partes. Después de unos planos generales de Roma, la pantalla aparece en negro y se escucha una voz que dice “Cristina, ¿estás lista?”. Esta pregunta complejiza el estatuto de personaje que se conformó unos planos atrás, dado que aparece su nombre real en tensión con la representación que va a realizar y, asimismo, funciona como una afirmación: no nos quedan dudas de que quien realizará el personaje de Napoleón es Cristina, es decir, se enuncia abiertamente que no es un varón cisgénero.

En los restantes tres minutos del video, se ve a Coll acostada junto con otra persona en una cama y se muestra su despertar. Hay una utilización lúdica del montaje y de la organización temporal que no es lineal,

sino que se alternan los planos de Napoleón vistiéndose con los de él sentado en una silla ya vestido desde donde parece mirarse a sí mismo y a cámara. Se presenta así una complejidad del lugar de quienes miran. Napoleón, recién levantado, lee una carta con una noticia importante, la cual es reforzada por el uso de la sobreimpresión en los planos de imágenes de fuego y de un barco. Aquí, como en *El baño*, vemos a Coll mientras se viste, se pone las ropas de Napoleón, y no habla en todo el video. La escena en que se viste es acompañada por un subtítulo que dice “vísteme despacio, que tengo prisa”, frase que le fue adjudicada a Napoleón. Paradójicamente, mientras es vestido, se utiliza un efecto por medio del cual se acelera el ritmo de la imagen mientras se escucha, en tanto música extradiegética, “La Marsellesa”. Se observa

con claridad, a raíz de estos procedimientos audiovisuales, aquello que plantea Ana Sedeño Valdellós cuando reflexiona en torno a aquello que puede ser nombrado “videoperformance”: “el vídeo se utiliza no como mero registro, sino explotando sus particulares propiedades expresivas como parte de la acción” (2013: 134).

De esta manera, aparece nuevamente la constitución de un personaje masculino construido desde un pacto con los espectadores: dentro de la diégesis, Coll es Napoleón, no hay alusión alguna al hecho de que el personaje que lo realiza no es un varón cis ni tampoco se juega con la diferencia sexual. De todos modos, al escucharse la pregunta sobre si Cristina está lista para comenzar, se sitúa una instancia narradora que hace evidente esto. El emparejamiento que se hace de la figura de Coll con la de Marlon Brando, quien realiza el personaje en la película, genera en tanto producto del montaje conceptual el contraste entre una masculinidad hegemónica, como la encarnada por el actor de Hollywood, y la disidente que viene a representar Coll.



Fotograma con montaje acelerado de *Errores* (Cristina Coll, 2011)

En la tercera videoperformance que abordaré, *Yo, Velázquez* (2014), que dura tres minutos, Coll aparece hablando sentada en una silla con una camisa de mangas abultadas y un pantalón oscuro. Durante toda la videoperformance, se escucha la voz en *off* de Coll que habla en primera persona del singular masculino como si fuera el propio Velázquez. Esta voz acompaña la sucesión de planos de un cuerpo que vemos de manera fragmentada. Desde el título, se instaura la identidad del personaje: la voz que enuncia pertenece al personaje Diego Velázquez, pintor español del siglo XVII. A lo largo del video, se sucede una serie de planos detalle de diversas partes del cuerpo: manos, nariz, pelo, ojos son los fragmentos corporales que se ven mientras Velázquez habla. La performance finaliza con un plano de la sombra del cuerpo sentado en una silla. Esa es la única vez que vemos su figura entera. Esto replica el juego de multiplicaciones de la presencia que ofrecía el mismo Velázquez en sus pinturas propias del Barroco. Es decir, nunca vemos el cuerpo de Coll de manera completa ni tampoco vemos su rostro con claridad; solo tenemos acceso a él por medio de la fragmentación. Lo único a lo que podemos acceder como espectadores es a la sombra de esa corporalidad que parece ser la del personaje que habla durante la performance. Únicamente lo vemos de manera torcida, de manera escurridiza, por medio del reflejo producido en la pared. Junto con Elna Matoso, se puede concluir que el lenguaje cinematográfico (en este caso, constituido por la fragmentación que posibilita la sucesión de planos detalle) resalta la ficcionalidad del cuerpo en su constitución misma (2007: 19). Es en definitiva este carácter ficcional el cual le permite a Coll explorar la masculinidad desde su propia corporalidad. Junto con esto, la utilización del procedimiento del travestismo escénico, en esta videoperformance, cobra un valor particular por la vinculación que plantea la figura de Velázquez con el Barroco. En lo que hace a ese momento, en la escena teatral barroca, el travestismo escénico era habitualmente incorporado en las obras teatrales las cuales ponían en tensión la posibilidad de aprehender el mundo a partir de los sentidos y trabajaban en torno a lo cambiante y multiforme en el escenario.

En la videoperformance, Velázquez narra en tiempo pasado su recorrido por el palacio, como en un relato propio de la vejez en el que recuerda otras épocas en las que el rey Felipe IV lo autorizó a viajar a Italia. Rememora sus recorridos por el Vaticano rodeado de pinturas y pintores, y luego menciona la enfermedad debido a la cual debió estar en la

Villa Médici. Menciona dos obras que pintó a partir de la observación de dos varones que se encontraban en los jardines. Probablemente haga referencia a sus cuadros *Vista del jardín de la Villa Medici de Roma con la estatua de Ariadna* y *Vista del jardín de la Villa Médici en Roma (La entrada de la gruta)* pintados durante aquel viaje. Aparece la mención de una constelación de masculinidades hegemónicas que entran en tensión con la propia constitución que realiza Coll en esta videoperformance: la figura del rey, el Papa como cabeza del Vaticano, los duques y el propio Velázquez son aludidos por la voz en *off*. De cierta manera, la masculinidad disidente se conforma en contraposición con la de estos varones

que representan las distintas esferas del poder en las que, salvo excepciones puntuales, históricamente no hubo lugar para otras identidades.

En *Yo, Velázquez*, se presenta la construcción de un personaje masculino anunciado desde el título del video. Este es representado desde la postura estática, y con un hablar pausado y solemne. El pacto de ficcionalidad se mantiene a lo largo de todo el video: es ese varón cis quien nos habla y rememora sus experiencias pasadas. La potencia de la videoperformance radica también en que se despliega una historia extensa desde la composición acotada y a partir de contar con pocos elementos. La acción física transcurre en un solo espacio, con un personaje sentado al que no se ven por completo los gestos y que se encuentra de manera casi estática. Esto es acompañado por la sucesión de planos de corta duración que recorren el cuerpo de una manera aséptica.

En relación con el modo en que se trabaja la representación del cuerpo en las tres videoperformances de Coll, resuenan las palabras de Halberstam cuando piensa de qué manera concebir los “cuerpos trans*”. En todas estas videoperformances, el cuerpo es mostrado principalmente de manera fragmentada. Son cuerpos que se reconstruyen a partir de los diversos planos que muestran con cercanía las partes para que desde ellas podamos reconstruir algún tipo de unidad. Y, a su vez, esta identidad completa que podrá ser reconstruida difiere de la identidad de género de la artista. Cuando Halberstam (2019) reflexiona en torno a los cuerpos trans*, menciona que son “cuerpos que suenan diferentes a como se ven; cuerpos que representan relaciones palimpsésticas con la identidad” (435). Esto se relaciona con el cuerpo de Coll dado que, en la conformación identitaria que realiza en sus performances, trabaja a partir del procedimiento del travestismo escénico, el cual podría pensarse cercano, en lo que hace a la esfera ontológica del arte, a la constitución de una identidad otra cercana a las operaciones que describe Halberstam. Los procedimientos de fragmentación y contradicción que se instauran desde el dispositivo audiovisual están en vinculación directa con la identidad que se conforma desde la esfera artística y repercute en quienes observamos esos materiales. Se construyen masculinidades que disciernen del modo normativo y que reconfiguran las cartografías sexogéneras.



Fotograma de *Yo, Velázquez* (Cristina Coll, 2014)

En este sentido, es necesario atender al estatuto ontológico al que pertenecen las prácticas aquí abordadas. Tanto en *Yo, Velázquez* como en *Errores*, hay una construcción de personajes por parte de Coll. En el caso de *En el baño*, se podría pensar que las actividades que realiza responden a una exploración en torno a las propias posibilidades del cuerpo de Coll en el ámbito de la performance y el género. En relación con esto, Preciado (2017) propone que el arte tiene el poder no solo de representar o describir, sino de crear y puede funcionar como un contralaboratorio virtual de producción de realidad (35). Considero que, más allá del estatuto desde el cual se enuncian las subjetividades masculinas en los videos de Coll, hay una intromisión de una disidencia masculina que irrumpe efectivamente en los modos en que nos pensamos a nosotros mismos dado que el universo de representación que abre en sus performances cuestiona el de quienes las vemos. Las videoperformances de Coll, que introducen masculinidades disidentes, tienen efectos concretos en quienes las vemos con la particularidad de que evidencian un mayor grado de reflexividad. La introducción de una performatividad explícita de las masculinidades en los trabajos de Coll es compleja dado que no clausura la identidad en una opción estática: se hace llamar “Cristina” en *Errores*, pero luego encarna a Napoleón. De este modo, la identidad y expresión de género se muestran abiertas y mutables.

Ligada a esta cuestión, es importante remarcar que, Judith Butler (2018) no piensa la performatividad de género en tanto un acto singular, sino como la reiteración de un conjunto de normas que, al adquirir la condición de acto en el presente, disimula las convenciones de las que es una repetición (34). Vale atender a la crítica derridiana de los actos de habla de Austin que ella retoma para demostrar que las oraciones realizativas no dependen del poder de un sujeto o de su voluntad, sino que es siempre derivativo: su formulación repite una enunciación iterativa. Con lo cual, las acciones realizadas por Coll en sus videoperformances pueden ser pensadas como una acumulación de citas a movimientos propios de la masculinidad hegemónica que, al ser realizados por una identidad que no es la de un varón cisgénero, se vuelven una oposición a la ley reguladora propia de la matriz heterocisexual y binaria.

MASCULINIDADES DISIDENTES: VINCULACIONES POSIBLES EN LA ESCENA ARTÍSTICA

Las masculinidades que introduce Coll en las tres videoperformances pueden pensarse como disidentes porque son realizadas por una identidad que no es la del varón cisgénero, que es aquella que asume culturalmente dicha masculinidad. La disidencia surge porque encontramos una identidad, que no es la de un varón cis, la cual realiza acciones, utiliza vestimenta y lleva adelante comportamientos que culturalmente son exclusivos de los varones cis. La disidencia habría que pensarla como la introducción de un modo de moverse o actuar que se presenta en oposición a los preceptos que configuran los roles y expresiones de género asignados en una sociedad. Es decir, el hecho de que se utilicen ropas asociadas con la que les corresponden a los varones cisgénero y que se lleven adelante acciones propias de esas identidades llevaría, dentro de las lógicas binarias, a contradecir la norma impuesta.

Como mencioné anteriormente, los personajes que introduce Coll, en el caso de Napoleón o Velázquez, son realizados de manera realista, es decir, hay poca distancia entre la representación y su objeto (esos varones). Sería lo que Halberstam llama “mimetismo de hombre” (2008: 277) cuando clasifica los distintos tipos de *drag kings*. La salvedad que se debe hacer es que, en *Yo, Velázquez*, desde el nombre de la performance, se pone en evidencia desde qué corporalidad se actúa. En *En el baño*, se utilizan elementos que son culturalmente asociados con la masculinidad como el traje, el cabello corto, el afeitarse la cara, desde el lugar de quien no es un varón cis. Allí se instaura un estatuto disidente de la realización de la masculinidad por las acciones antes mencionadas que serían en principio excluidas de la noción tradicional de masculinidad: la depilación del vello en las piernas o las tetas visibles. Se agrega que la misma performer complejiza esto al tener una expresión de género vinculada con lo masculino, si se entiende esto como convenciones sociales (modos de moverse, actuar, hablar, mostrarse) que en definitiva pueden ser encarnados en cualquier persona.

En este sentido, Omar Acha (2020), al estudiar el texto de la psicoanalista Silvia Bleichmar, sugiere que la versión hegemónica de la masculinidad, en la que la posición del pene involucra una virilización, es planteada como una ló-

gica “histórica, modificable, pero efectiva en la producción de determinaciones subjetivas y deseantes” (9). Lo que se evidencia aquí es la complejidad de la sexualidad masculina la cual, en su constitución, es entendida, desde la teoría psicoanalítica, con centralidad en la penetración virilizada, la cual el autor caracteriza de incierta y paradójica. Frente a esto, las videoperformances de Coll pueden ser pensadas como un gesto de montaje: se constituye la masculinidad sin el pene, pero con la potencialidad del dildo. Si se lo piensa desde Preciado (2019), en definitiva, sería la función del dildo la que lo ubica como anterior al pene. Doy un paso más y me pregunto por las masculinidades que no desean que la penetración forme parte de sus prácticas sexuales.

La pregunta en torno a qué características poseen las masculinidades que realiza Coll en sus videoperformances se relaciona con su carácter de disidencia. ¿Son masculinidades que refuerzan modos de comportarse y actuar propios de la masculinidad hegemónica? ¿Hay una disputa a la construcción del macho más allá del hecho de que son masculinidades encarnadas en una persona que no es un varón cisgénero? Cuando Giddens (1998) reflexiona en torno a las modificaciones que se presentan en relación con la identidad sexual en las sociedades modernas, establece la idea de que “el rechazo de la masculinidad no equivale a abrazar la femineidad” (120). El autor sugiere que la identidad sexual debe ser también pensada como identidad más amplia e involucrar la consideración moral por los demás. Es decir, las masculinidades disidentes, tal como las comprendo, no replican los modos violentos y avasalladores de la masculinidad hegemónica, propia del macho. Coll introduce la reflexividad, la sensibilidad, la quietud en tanto elementos asociados a su masculinidad. En este sentido, la idea de parentesco de Donna Haraway resulta central a mi modo de comprender una postura transfeminista desde la disidencia sexogenérica. Si Giddens menciona la importancia de tener una responsabilidad moral hacia los demás en vinculación con la identidad de género, los postulados de Haraway proponen pensar en la idea de parientes, puesto que realiza una recomposición de ese concepto. “Pariente”, para Haraway (2016), comprende a todos los terráqueos como tales, es decir, que extiende la importancia de los lazos de cuidado, respeto y afecto a los seres no humanos también. Esta postura implica una imaginación política y afectiva que expanda las redes de cuidado e incluso la idea de disidencia. De este modo, se podrían imaginar disidencias en tanto desobediencias al sistema heterocispatrilial especista.

Las prácticas *drag king* que se hacen en Buenos Aires comparten con las videoperformances realizadas por Coll el hecho de explorar las posibilidades de expresión de género con las que se cuenta al utilizar elementos vinculados culturalmente a la masculinidad hegemónica. En las tres videoperformances, la performer se monta y compone sus personajes masculinos. Una diferencia que podría plantearse con la escena transformista actual porteña, si se toma el período de la segunda década del siglo XXI, es que quienes participan en las competencias *drag king* constituyen una identidad que excede el momento escénico. Para observar esto, tomo Carrera de Reyes que fue un importante espacio de la escena transformista que surgió hacia finales de 2018 en el Centro Cultural Feliza, ubicado sobre Avenida Córdoba en el barrio de Almagro, y estuvo en

actividad hasta mayo de 2022. Allí se realizaban competencias *drag king* las cuales eran organizadas en diferentes categorías. El espacio, que constituyó un evento de gran relevancia para las identidades sexogénero disidentes, fue creado por Armando A. Bruno y Feli Quispe, artistas *drag*. Allí se puede observar que el nombre transformista elegido por cada artista (cuestión que no está presente en los trabajos de Coll) trasciende el momento de mostración espectacular frente a espectadores y, en general, se mantiene en las diversas presentaciones a partir de rasgos físicos que hacen que se reconozca a la persona *drag* más allá de las variaciones de vestimenta y elementos. En este sentido, la práctica transformista está estrechamente ligada a la identidad de los artistas y aquella persona *drag* que se configura sobre el escenario permanece presente por fuera de él y modifica a su vez la comprensión identitaria propia de los artistas. Las prácticas de Coll se basan en la utilización del procedimiento de travestismo escénico, constitutivo de su producción performativa, el cual difiere de las prácticas *drag*, aunque comparte ciertas similitudes en cuanto a la exploración en torno a la identidad de género. La práctica *drag* comparte puntos de contacto con el travestismo escénico en tanto realizan exploraciones en torno a los géneros (ya sea ligados a la identidad de género como al género humano), pero se diferencian dado que las prácticas *drag* poseen un estatuto ontológico más complejo y liminal al ser parte de una experiencia artística a la vez que son parte de la identidad de la artista incluso cuando la persona no está montada ni frente a espectadores.

Me interesa pensar, como adelanté al comienzo del trabajo, otras obras teatrales realizadas en Buenos Aires en el siglo XXI que se constituyeron en base al procedimiento del travestismo escénico en torno a las masculinidades de un modo similar a cómo se realiza en las videoperformances abordadas. Vale aclarar que Coll realizó performances por fuera de lo audiovisual: comenzó a realizar performances en 1996 y las exploraciones en torno al género fueron recurrentes en varias de ellas. En lo que hace a la escena teatral, hay dos obras que se vinculan con el travestismo escénico en torno a las masculinidades que son *Drag kings, cosas de machos*, realizada entre 2006 y 2018, y *Drag kings, propiedad privada*, realizada entre 2009 y 2011. Ambas obras fueron escritas y actuadas por Alejandra Arístegui, Marcela Díaz y Patricia Roncarolo, y dirigidas por Arístegui. En estas obras, las actrices realizaron una multiplicidad de personajes masculinos que generaban comicidad a partir de la exacerbación de los caracteres que conforman la masculinidad hegemónica. Eran habituales las representaciones de machos preocupados por su desempeño sexual junto con la tematización de vínculos entre varones con tintes homoeróticos que eran reprimidos por ellos mismos, de maltratos repetidos a los personajes femeninos y de espacios concebidos culturalmente como masculinos en tanto se mostraban situaciones en iglesias, canchas de fútbol, frentes de guerra y vía pública. Como ejemplo de esto, el título de la segunda obra se vincula al bolero homónimo que se escuchaba sobre el final de la obra. “Propiedad privada” es un bolero escrito por el compositor español Modesto López Otero que tuvo, entre otras, dos grandes intérpretes que lo cantaron: el cantante ecuatoriano Julio Jaramillo y la cantante peruana Lucha Reyes. La letra de esta canción aglutina algunos de los pilares que constituyen a la masculinidad hegemónica sobre la cual construye el humor la obra: a una interlocutora femenina, a quien se alude con

una segunda persona del singular, se la cosifica y se la vuelve una propiedad de la voz enunciadora que canta la canción. Para asegurar que la mujer vuelta objeto no sea robada, la canción aclara que se le marcará con sangre la frente. Aquí se condensa entonces el machismo, la misoginia y la acumulación de mujeres como si fueran objetos en tanto características centrales de una masculinidad hegemónica que se introduce en tanto cisgénero, heterosexual, posesiva y violenta.

En 2018 el estreno de *Petróleo* por parte del grupo Piel de lava compuesto por las actrices, directoras y dramaturgas Elisa Carricajo, Valeria Correa, Pilar Gamboa y Laura Paredes constituye otro caso de una obra en la que cuatro actrices realizaron personajes masculinos. En este caso, la práctica del travestismo escénico no fue realizada con la intención exclusiva de generar comicidad; de hecho, no produjo un distanciamiento ni se caricaturizó a los personajes. Por el contrario, las masculinidades que llevaban adelante los cuatro trabajadores de un pozo petrolífero al sur de Argentina permitían, a lo largo de la obra y a partir de la llegada de un nuevo trabajador, cuestionar sus roles de género asignados. La obra finaliza con una castración simbólica cuando uno de los personajes se quita el pene y lo ubica sobre una mesa del tráiler. Este gesto es la culminación de una exploración que se da, a lo largo de toda la obra, en torno a la vestimenta que pueden usar en tanto varones, a la sensibilidad que pueden mostrar y a los intereses que pueden atravesarlos. Este desmontaje de los mandatos propios de la masculinidad hegemónica se hace de manera paulatina a lo largo de la obra y coincide con el cuestionamiento en cuanto a su condición de trabajadores precarizados y prácticamente abandonados por la empresa que los contrata. Se entreteje así la cuestión ligada a la identidad de género con la vinculada a la clase social y su lugar como proletarios. El enorme éxito que tuvo esta obra, que pasó del circuito oficial de teatro de la ciudad de Buenos Aires a la escena comercial en calle Corrientes, amplió dentro del campo teatral la exploración en torno a las masculinidades por parte de identidades que no son varones cisgénero.

Hay otras dos obras que son parte de las relaciones que pueden establecerse a partir del procedimiento del travestismo escénico en torno a las masculinidades y que se entrecruza con identidades travestis y trans. Una de ellas es *Millones de segundos*, una obra de Diego Casado Rubio estrenada en 2017 con un elenco conformado por Raquel Ameri, Estela Garelli y Víctor Labra. La obra, que ganó una gran cantidad de premios, tiene como personaje principal a Alan, un adolescente trans que posee algunas características compatibles con un diagnóstico de Asperger. La exploración, en este caso, se plantea en torno a una masculinidad disidente por el hecho de que es una masculinidad trans encarnada en el cuerpo de un joven adolescente y desde una mirada anticapacitista.

Junto con esta obra, se encuentra el estreno en 2020 de *El siglo de oro trans* la cual es una reescritura de *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina de 1615. La obra contó con la autoría de Gonzalo Demarí y con la dirección de Pablo Maritano. Allí el travestismo que se plantea al interior de la obra, en el personaje principal de Don Gil interpretado por Payuca Del Pueblo, tiene la particularidad de ser un trabajo en torno de la masculinidad realizado por una identi-

dad trans. Su personaje, doña Juana, viaja desde Valladolid a Madrid en busca de venganza dado que su amante, don Martín de Guzmán, luego de haberle prometido casamiento, la abandona por otra mujer con una gran fortuna, doña Inés, y se cambia el nombre a don Gil para no pueda ser encontrado. Es así que, para evitar ser descubierta, doña Juana se disfraza de don Gil y enamorará a doña Inés. A su vez, se vestirá como doña Elvira y se hará amiga también de doña Inés. En esta oportunidad, me interesa en particular el travestismo escénico realizado en torno a la masculinidad que se da cuando se hace pasar por don Gil. Hay una serie de enmascaramientos en torno a las identidades de los personajes que se produce en relación directa con los procedimientos barrocos propios del Siglo de Oro español. Por medio del uso de la ropa asignada para los personajes masculinos en la obra, con una modificación desde lo postural que se conjuga con su pelo largo y lacio se conforma una masculinidad en escena que también puede ser pensada como disidente.

REFLEXIONES FINALES: LA POTENCIA DE LAS DISIDENCIAS

Lo explorado hasta acá implica una reformulación de la masculinidad entendida como atributo universal y concebida en oposición binaria a la femineidad, y lleva a pensar en las masculinidades en su historicidad. Podemos entender que, desde comienzos del siglo XXI en Buenos Aires, se introdujo una multiplicidad de modos de masculinidad que, cada vez más, ponen en pugna aquella idea de una masculinidad universal y hegemónica. Esta multiplicidad de vivencias en torno a las masculinidades puede pensarse en relación con la visibilización y potencia de los movimientos sexogénero disidentes los cuales generaron, con sus activismos, un terreno de mayor amplitud identitaria para las personas consigo mismas como por parte de la sociedad en general. La fuerza que comienzan a poseer las masculinidades disidentes, en términos de ampliar la definición de masculinidad y de complejizarla, también trae consigo energías respuestas reaccionarias que, en muchas ocasiones, implican violencia física contra las subjetividades que se corren de la norma.

Luego del recorrido realizado, reitero la idea de que las videoperformances artísticas de Cristina Coll acá abordadas promueven un modo disidente de comprender la masculinidad, dado que retoman elementos asociados a esta (como la utilización de vestimenta que es culturalmente vinculada a los varones cis y acciones físicas codificadas en el mismo sentido), pero en estrecha imbricación con otras sensibilidades y otros modos de habitar que generan irrupciones identitarias. Desde lo performativo, la conjunción yuxtapuesta de acciones que no permiten el encasillamiento en un género promueve modos novedosos de pensar la masculinidad. Al enfrentarnos a masculinidades disidentes, les espectadores somos habilitados, desde la metáfora narrativa que abre nuevos mundos, a pensar en variantes que han sido históricamente invisibilizadas y que discuten el estatuto universal de cierta masculinidad que puede emparentarse con la figura del macho, la cual es entendida como violenta, misógina e impuesta. Junto con esto, resultó pertinente observar las vinculaciones que presentan sus tres videoperformances –*En el baño*, *Errores y Yo*, *Velázquez*– con las prácticas *drag king* para pensar los trabajos de Coll como un antecedente en la escena transformista porteña que tuvo mayor fuerza a partir de la segunda década del siglo XXI. De la misma manera, fue interesante pensar en las relaciones entre el travestismo propuesto por Coll junto con el travestismo escénico ligado a las masculinidades presente en otras obras de teatro cercanas a los años de las videoperformances acá trabajadas. La creciente visibilidad de las masculinidades disidentes repercute de esta manera también en la producción teatral que incorpora, luego de décadas en las que fue mayor la presencia de un travestismo femenino, las elaboraciones en torno a las masculinidades. Queda por agregar que, aunque en este caso se trabajó la noción de masculinidad disidente en torno de identidades que no son las del varón cisgénero, queda pendiente para futuras ocasiones explorar la consideración de la masculinidad disidente en una identidad que sí es la de un varón cis. De esta manera, quedan algunas preguntas abiertas: ¿qué masculinidades disidentes podemos observar encarnadas en los cuerpos de los varones cisgénero? ¿Qué trabajos en la escena artística se han realizado en torno a ellos que ofrezcan un cuestionamiento sobre el lugar del macho desde lo cisgénero?

Frente a la noción universal de la masculinidad (que también debe ser historizada a partir del concepto de género), surgen identidades que comienzan a percibirse por fuera de las dos opciones que constituyen el binarismo sexogenérico. Desde la conformación de un acto performativo, como los realizados por Coll, se despliegan nuevas subjetividades y, con ellas, sensibilidades que producen imaginarios disidentes. Surgen así otro tipo de masculinidades encarnadas por sujetos que tenían vedada (y aún lo tienen en ciertas circunstancias) la posibilidad de expresar su identidad como lo desean y de acceder a una vida vivible.

REFERENCIAS

- ACHA, O. (2020). Silvia Bleichmar y las paradojas psicoanalíticas de las masculinidades contemporáneas. *Descentrada*, 4(1). Recuperado de: <https://doi.org/10.24215/25457284e102>
- BUTLER, J. (2018). *Cuerpos que importan*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- (1998 [1990]). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314. Recuperado de: https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/526
- D'EMILIO, J. (2005). Capitalismo e identidad gay. *Nuevo Topo*, n° 2, 51-74.
- GIDDENS, A. (1998). La intimidad como democracia. En: Giddens, A. *La transformación de la intimidad Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- GILMORE, D. D. (1994). *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- HALBERSTAM, J. (2019). Lo *queer* hoy. Trans*: un informe rápido y extravagante de la variabilidad de género en el siglo XXI y más allá. En: Mariano López Seoane, comp. *Los mil pequeños sexos. Intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 425-438.
- (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Editorial EGALES.
- HARAWAY, D. (2016). Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco. *Revista latinoamericana de estudios críticos animales*, año III, volumen I, 15-26. Recuperado de: <https://revistaleca.org/journal/index.php/RLECA/article/view/53/48>
- LOZANO, E. (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.
- MATOSO, E. (2007). *El cuerpo, territorio de la imagen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Letra Viva; Instituto de la Máscara.
- PRECIADO, P. B. (2019). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- (2017). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- SCOTT, J. W. (2011). Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?. *La manzana de la discordia*, Vol. 6, No. 1, 95-101.
- SEDEÑO VALDELLÓS, A. (2013). Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento. *Contratexto*, n°21, 129-137.

VIDEOPERFORMANCES

- En el baño* (Cristina Coll, 2002)
Errores (Cristina Coll, 2011)
Yo, Velázquez (Cristina Coll, 2014)



Técnica: Ilustración Digital

Escritura, inscripción, instante: algunos recorridos alrededor del término *coreografía*

Leticia Paz Sena

Universidad Nacional de Córdoba

letipazsena@unc.edu.ar



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

ENVIADO: 2022-08-21

ACEPTADO: 2022-12-21

RESUMEN

En este trabajo nos proponemos iniciar una indagación sobre la relación entre danza y escritura, un vínculo que el propio término *coreografía* convoca. Buscamos acercarnos a algunos interrogantes que se abren: ¿es la coreografía una forma de fijar el movimiento, de disciplinar los cuerpos? ¿Es un *dispositivo de captura* (Lepecki, 2007) del que es necesario escapar? ¿Se inaugura, en la coreografía, una contradicción entre lo efímero y lo permanente? En esta aparente contradicción irresoluble se habilita una invitación a repensar las formas particulares en las que un cuerpo en movimiento escribe, sus modos de inscribir en la escena.

PALABRAS CLAVE

danza, escritura, coreografía, danza contemporánea, Córdoba.

RESUMO

Neste trabalho propomos-nos começar uma indagação sobre a relação entre dança e escrita, um vínculo que o próprio conceito de *coreografia* convoca. Procuramos aproximar-nos a algumas dúvidas que surgem: é a coreografia uma forma de fixar o movimento, de disciplinar os corpos? É um dispositivo de captura (Lepecki, 2007) do qual é necessário safar-se? Inaugura-se na coreografia uma contradição entre o efêmero e o permanente? Nesta aparente contradição irresolúvel habilita-se um convite a refletir as formas particulares na que um corpo em movimento escreve, os modos de escrever na cena.

PALAVRAS-CHAVE

dança, escrita, coreografia, dança contemporânea, Córdoba.

ABSTRACT

In this work we are interested in the connection between dance and writing, a link that the notion of *choreography* itself makes evident. We want to approximate some questions: is the choreography a way to pin up the movement, a way to discipline the body? Is choreography an *apparatus of capture* (Lepecki, 2007) from which it is necessary to escape? Is there a contradiction between ephemeral and permanence in choreography? In this apparent irresolvable contradiction an invitation is inaugurated: rethink the particular ways of writing that a body in movement has, their ways of inscribing on the stage.

KEYWORDS

dance, writing, choreography, contemporary dance, Córdoba.

BREVE HISTORIA MELANCÓLICA DE UNA RELACIÓN: DANZA Y ESCRITURA

La reflexión sobre la noción de *coreografía* en el ámbito de los estudios en danza puede hoy entenderse como un campo magnético que atrae inquietudes del pensamiento sobre artes escénicas, de la investigación en artes y algunos correspondientes a la teoría política, relacionados con el cuerpo, el movimiento, la modernidad, el poder y la resistencia, por solo nombrar algunos tópicos.

En este trabajo nos proponemos iniciar una indagación sobre la relación entre danza y escritura, un vínculo que el propio término *coreografía* convoca y que habilita una serie de discusiones, principalmente, tal como señala André Lepecki (2006, 2017), en torno a la ontología de la danza escénica occidental. Buscamos acercarnos a algunos interrogantes que se abren: ¿es la coreografía una forma de fijar el movimiento, de disciplinar los cuerpos? ¿Es un dispositivo de captura (Lepecki, 2007) del que sería necesario escapar? ¿Se inaugura, en la coreografía, una contradicción entre lo efímero y lo permanente? ¿Es esta una contradicción irresoluble o supone una invitación a repensar nuestros modos de percibir y afectarnos?

Las propuestas coreográficas de la danza escénica contemporánea¹ instalan discusiones de índole política sobre el cuerpo y la memoria y se configuran como un ejercicio de resistencia a los órdenes hegemónicos que supone nuestra época, signada por el predominio de la dimensión ocular y la lógica acumulativa del archivo material².

Las relaciones entre danza y escritura fueron exhaustivamente investigadas en el campo de las artes del movimiento. Susan Leigh Foster (2013), por caso, en su ensayo “Coreografiar la historia”, se detiene en la relación entre cuerpo y escritura para problematizar una mirada crítica sobre la historia del cuerpo –y de los cuerpos– en tanto escritura del movimiento. En su artículo, la investigadora y artista migra nociones del ámbito de la coreografía para pensar la disciplina histórica y, a la vez, evidencia metacríticamente la singularidad del cuerpo que escribe: ensaya opciones de escritura con cambios tipográficos y de registro siguiendo el principio de que “al describir movimientos de cuerpos, la propia escritura debe moverse” (Foster, 2013: 20). El trabajo de André Lepecki (2004, 2006) –referencia ineludible en el campo académico de la danza– también desarrolla una perspectiva histórica y crítica para atender la relación entre danza y escritura, aunque este pensador persigue otro objetivo: problematizar la naturaleza de la danza escénica occidental y dar cuenta de la condición histórica de las construcciones ontológicas. En su estudio *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* y en su ensayo “Inscribing dance”, Lepecki ubica el concepto de coreografía en algunos puntos de la historia de la danza para considerar las relaciones entre danza, escritura, tiempo, desaparición y disciplinamiento.

A partir del siglo XVI, con la publicación, en 1589, de la *Orchesographie*, de Thoinot Arbeau, vemos fusionadas en una palabra a la danza y la escritura.

1 Las notas a pie de página de este escrito conforman un territorio: el suelo por donde se desplaza el pensamiento. En este espacio se refieren obras de danza contemporánea de la escena independiente de la ciudad de Córdoba (Argentina) que nos ayudan a abordar las problemáticas en torno al cuerpo y a la escritura. En oposición a la función auxiliar o complementaria que se les suele reservar, aquí las notas al pie configuran el terreno sobre y gracias al cual pretendemos que se genere un movimiento en el pensamiento, cuya coreografía pueda desarrollarse en la página. Así como la danza contemporánea explora, entre otras cuestiones, la relación entre el cuerpo y la gravedad, quisiéramos dejar pesar las palabras sobre el cimientado de las propuestas artísticas. En ese intento, este espacio busca ser, también, un lugar de despliegue de la memoria inscrita en el cuerpo de la espectadora que hoy escribe, afectada y reverberada.

2 La referencia a cada trabajo de danza incluye un link a un registro audiovisual disponible en la web. Este gesto podría resultar contradictorio o, al menos, llamativo: ¿qué motiva a consignar estos archivos digitales en el marco de una reflexión sobre otros modos de permanencia que cuestionan la lógica oculocentrista y acumulativa del documento? Estos registros son aquí tomados como restos del acontecimiento, una manera de aproximación al hecho efímero que no pondera la materialidad o disponibilidad del registro por sobre el carácter acontecimental de lo escénico, pero sí lo reconoce como herramienta de acercamiento a una experiencia, ahora transformada y desplazada. La consideración de esos restos que no suplantán, no niegan ni se jerarquizan ante lo efímero del hecho, entonces, abre la posibilidad de fundar otras experiencias con aquello que ya ha sucedido en coordenadas espacio temporales en las que quienes ahora leen pueden no haberse inscripto. El sentido es diversificar los recorridos posibles para pensar estos trabajos artísticos y ponerlos en común.

En este momento es posible datar la concepción ontológica de la danza en función de su carácter efímero: se trata de un arte destinado a la desaparición. Arbeau reconoce con lamento esta particularidad –desconocemos las danzas del pasado y los nombres de intérpretes– y confía en que la evanescencia de la danza pueda ser superada gracias a la escritura: su manual supone como exitosas las posibilidades de la escritura de traducir semióticamente el movimiento. Se instala, así, una concepción del cuerpo moderno como entidad lingüística.

La ligazón entre danza y escritura también abre la dimensión normativa: Lepecki piensa en la coreografía como “una invención peculiar de la primera modernidad, como una tecnología que crea un cuerpo disciplinado para que se mueva a las órdenes de la escritura” (2006: 22). El sistema de notación de la danza de Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, publicado en 1699, tiene como fin regular las manifestaciones dancísticas en el ámbito de la corte, que debían ser aprobadas por la Academia Real de Danza. En esta propuesta, la escritura precede a la *performance*. Para Lepecki, se trata del cimientamiento de un proyecto político: el proyecto disciplinador de la modernidad.

Lepecki advierte el surgimiento, en el siglo XVIII, de otras problemáticas vinculadas a la relación entre danza y escritura. Jean-Georges Noverre, en sus *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), reconoce la materialidad efímera de la danza pero, a diferencia de Arbeau y de Feuillet, entiende que es imposible de ser fijada. El problema de la danza es su desaparición; para Noverre, la distancia entre danza y escritura podría de algún modo acortarse a partir de la incorporación del texto del programa, ilustraciones del vestuario y partituras de la música. Una postura similar puede hallarse unas décadas antes en el manual *Le maître à danser* (1725), de Pierre Rameau, en donde se incluyen dibujos del cuerpo para menguar ese desajuste entre la palabra y el movimiento. La percepción afligida de la temporalidad del presente en tanto desaparición del ahora, ya hallada en Arbeau, produce que la condición efímera de la danza adquiera rasgos melancólicos. En el siglo XVIII, ese rasgo está acentuado:

the late eighteenth century sets up the conditions of possibility for an understanding of movement isomorphic with an understanding of presence as invisible, elusive-presence as condemnation to disappearance. (...) Mournful lament emerges the moment writing and dancing become inextricably bound to each other not by a pacific symmetry between word and motion, but by the means of a newfound distancing from each other. (Lepecki, 2004: 129) [el final del siglo XVIII configura las condiciones de posibilidad para un entendimiento del movimiento isomórfico con un entendimiento de la presencia como invisible, elusiva presencia como condena a la desaparición. (...) El lúgubre lamento emerge en el momento en que escritura y danza se unen inextricablemente entre sí no por una simetría pacífica entre palabra y movimiento, sino por el sentido del reciente descubrimiento de la distancia entre cada una (la traducción es nuestra)].

Lepecki recurre a Agamben para pensar la melancolía como el estado ambiguo ante el objeto perdido que está presente y, a la vez, ausente. Se advierte que la danza está bajo la amenaza de la pérdida del presente al diluirse en el instante de su concreción, pero también se ha perdido su pasado: prácticas, trayectorias, nombres. En ese marco, la coreografía es tanto una herramienta para contrarrestar la melancolía que produce esta condición ontológica como un instrumento para su fomento.

La coreografía activa la escritura en el ámbito de la danza para garantizar que al presente de la danza se le conceda un pasado y por tanto un futuro. Observemos que, en esta operación, la coreografía no disipa lo melancólico; de hecho lo refuerza, por estar constantemente en un estado de insatisfacción ante su propio proyecto. (Lepecki, 2006: 222)

Para Lepecki este modo de concebir la relación entre danza y escritura instala un régimen sensible en el que movimiento y presencia se entienden como ausencia. Su fuerza programática y simbólica tiene vigencia hasta la actualidad y puede verse proyectada en la epistemología de la teoría de la danza y en los modos de abordaje del objeto, donde la escritura y, en algunos casos, el afán documental parecen esforzarse por ir en contra de la desaparición.

PERMANENCIAS DE LO EFÍMERO Y PRESENTES ESPESOS

Al caracterizar el régimen melancólico de la forma occidental de entender la relación entre danza y escritura, Lepecki señala cómo lo efímero ha sido, de hecho, la propiedad que los estudios sobre *performance*, por ejemplo, privilegiaron y consolidaron como la singularidad de su objeto, argumentando que el destino de desaparición propio de lo performático impide su reproducción y por lo tanto lo alejan de la lógica capitalista. Una representante de este enfoque es Peggy Phelan, para quien el *performance*, por abordar el ahora y constituirse a través de la desaparición, “obstruye la delicada maquinaria de la representación reproductiva necesaria para la circulación del capital” (2011: 99). Lepecki es cauteloso al respecto y discute la idea de una liberación de las fuerzas hegemónicas porque de hecho la consideración de lo efímero como lo constitutivo de la danza produce “sistemas y actuaciones reproducibles: técnicas estrictas que reciben el nombre de maestros muertos, aplicadas a cuerpos cuidadosamente seleccionados (...), una endémica erupción de fiebres archivísticas” (2006: 224); sin embargo, también apunta lo que el historiador Mark Franko, en *Dancing modernism / Performing politics* (1995), observa acerca de una reciente reformulación de la condición efímera como motivación para nuevas indagaciones teóricas más allá de la tradición documental (Lepecki, 2004: 131).

La investigación que desarrolla Erika Fischer-Lichte, por su parte, en *Estética de lo performativo*, reconoce en la fugacidad la materialidad específica de las realizaciones escénicas: “no son un artefacto material fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad (*Gegenwärtigkeit*), es decir, en su continuo devenir y desvanecerse” (2011: 155). De allí que su estudio aborde la producción performativa de la materialidad que se genera y agota en su actualidad, postulando que la esteticidad de las realizaciones escénicas está definida por su carácter de acontecimiento. Al conceptualizar el tipo de producción performativa de la materialidad, Fischer-Lichte distingue sus componentes y a partir de esto considera la condición generativa de la fugacidad y no meramente su capacidad de escurrirse ante el interés capitalista por la conservación del objeto artístico. De todos modos, toma distancia de la postura de Phelan acerca de la imposibilidad de documentar las realizaciones escénicas, puesto que si bien no recupera su materialidad, la documentación las vuelve accesibles para la investigación, de forma tal que su transformación a otros medios, junto a los “protocolos de recuerdo” (2011: 157), permiten su acercamiento.

En esta línea, Diana Taylor (2013) ha hecho aportes conceptuales relevantes para problematizar los modos de aproximación a la *performance*. En la introducción a la publicación *Estudios avanzados de performance* que edita junto a Marcela Fuentes, Taylor alude a la problemática de la irreproducibilidad del objeto a través de la distinción conceptual que propone entre *archivo* y *repertorio*: mientras que el archivo está compuesto por el registro en materiales documentales que en principio resisten al cambio y cuyo acercamiento puede ser diferido en tiempo y espacio de su contexto de producción, el repertorio refiere a la memoria corporal que se activa en contextos en vivo –como *performances*, pero también ritos, narraciones orales, gestos– con necesaria participación de los sujetos en esa

transmisión, imposible de ser reproducida *a posteriori* ni capturada por el archivo. Ambos sistemas de transmisión de saberes y memorias en ocasiones se imbrican y exceden el campo del arte, por lo que colaboran en la reflexión sobre manifestaciones de movimientos sociales y prácticas culturales.

Rebecca Schneider, quien también radica sus indagaciones en los estudios sobre *performance*, representa un enfoque crítico en este ámbito. Si para Taylor el *performance* no desaparece, sino que se reduplica en sistemas de representación específicos –idea que la autora trae de Richard Schechner: *twice-behaved behavior*, “conducta realizada dos veces”– e incluso advierte que su condición de “acto en vivo” es inestable –“la diferenciación entre el acto en vivo y su reproducción no es tan firme ni estable” (2013: 22), especialmente en *performances* intermediales o localizadas en la web–, para Schneider resulta necesario postular la permanencia de la *performance* y disputar, entonces, el concepto mismo de archivo. Tomaremos sus aportes dado que expanden la reflexión sobre la desaparición como condición ontológica de lo escénico hacia una problematización amplia en torno a la relación entre las artes escénicas y el tiempo.

En sus ensayos “Los restos de lo escénico (reelaboración)” y “El *performance* permanece”, la autora reconstruye históricamente cómo se fue delimitando la especificidad de lo performático por su carácter efímero: la naturaleza de la *performance*, basada, como ya mencionamos, en que desaparece en el acto de su materialización, se amplía a las artes escénicas en general, por lo que estas se asocian a la pérdida, la inmediatez y la evanescencia. Se abre la pregunta, entonces, sobre los restos de lo escénico y se inaugura un debate fértil sobre el vínculo entre desaparición y permanencia. Schneider cuestiona si la insistencia en la desaparición como la especificidad de lo performático no resulta una limitación que comprende lo escénico plenamente ligado a la lógica que Occidente sostiene en torno al archivo: la cultura archivística occidental (que la investigadora también adjetiva como patrilínea y blanca), especialmente en el siglo XX, se caracteriza por privilegiar el aspecto permanente de los documentos materiales y almacenar –y acumular– lo que puede ser registrado. Aquí recupera los planteos de Jacques Derrida (1997) en *Mal de archivo*, quien, en un itinerario etimológico de la palabra *archivo*, señala la relación entre archivo y ley trayendo a colación el término griego *arkeion*, cuyo sentido es el de un lugar, una residencia, el domicilio de los *arcontes*, esto es, los ciudadanos que tenían la autoridad públicamente reconocida de representar la ley. En su casa –privada, familiar u oficial– se depositan documentos oficiales y los *arcontes* ofician de sus guardianes. Además, recae sobre ellos la capacidad hermenéutica: la posibilidad de interpretar los archivos que les son confiados. A este “tener lugar” propio del archivo Derrida llama *domiciliación* y observa que el archivo se rige por un principio topo-nomológico, a partir de lo cual describe una función arcóntica. Además de necesitar situarse en un soporte estable y ser interpretado por una autoridad legítima, el archivo necesita consignarse: el poder arcóntico está a cargo de la consignación, de un poder de unificación y reunión.

Schneider advierte cómo la demanda por restos visibles se convierte en un poder social particular sobre la

memoria y afirma: “la lógica del archivo en la modernidad ha terminado por situar el documento por encima del acontecimiento” (2010: 181). Así, invierte la problemática al proponer que es la lógica del archivo la que asigna a lo escénico el lugar de la desaparición: “la equiparación entre arte escénico e impermanencia, destrucción y pérdida, ¿no sigue (en lugar de desmontarla) una adaptación cultural al imperialismo inherente a la lógica archivística?” (Schneider, 2010: 179-180).

La autora no niega que a través de la desaparición lo escénico puede poner en tensión la hegemonía ocular de Occidente: en efecto, es en el contexto museístico y en el mercado del arte donde esto se hace más patente, en tanto las artes escénicas niegan al archivo un original conservable y comercializable. De aquí, incluso, a nuestro entender, se puede derivar una potencia política. El gesto de Schneider es un cuestionamiento que podemos tomar para consolidar esa potencia: se pregunta si, al priorizar esta condición, no se están negando otras maneras en las que lo escénico permanece, lógicas distintas a través de las cuales se fundan otras formas de conocer y de recordar, otros modos de acceder a la historia. Desde su punto de vista, el acento puesto en la resistencia de lo escénico a dejar rastros impediría ver que

es precisamente en el teatro que se repite en directo y en el espacio de la instalación y la *performance* donde muchos de los artistas del siglo XX y principios del XXI exploran la historia: la recomposición de los restos *en directo* y *como directo*. (Schneider, 2010: 178)

De esta manera, es interesante hallar en lo efímero formas alternativas de relacionarse con el presente y con el pasado³. Bárbara Hang y Agustina Muñoz resaltan este punto en el prólogo a su compilación de ensayos *El tiempo es lo único que tenemos* (2019). Las autoras retoman el planteo de Phelan y sostienen que hay una dimensión política potente en las artes performativas que en su repetición y desaparición constituyen un puro gasto, un nulo ahorro, con lo que resisten las dinámicas del capitalismo. En esa línea, la evanescencia de lo performático “ya no sería una carencia, sino precisamente su fuerza y un postulado alternativo en un mundo donde todo tiene que dejar una hue-

lla visible, monetizable y comercializable” (Hang y Muñoz, 2019: 20-21).

Podemos, a partir de estos aportes, repensar la noción de *coreografía* desde el reconocimiento de la historia que la palabra trae consigo y reconfigurar la relación entre danza y escritura –Lepecki expresa que la distancia entre ellas convoca el trazado de mutuos puentes: “It is such a binding distancing that provokes and necessitates dancing to keep building bridges toward writing and writing to bridge toward dancing” (2004: 129-130) [Es una distancia de ligazón tal que provoca y exige a la danza continuar construyendo puentes hacia la escritura y a la escritura, puentes hacia la danza (la traducción es nuestra)]–. La coreografía puede entenderse como una escritura de los movimientos del cuerpo en el espacio y en el instante que conjura una idea utilitaria de escritura –y por tanto, servil al capitalismo–: inscribe para desaparecer y su evanescencia habilita modos diferentes de permanencia. El valor de esa inscripción no reside en la pura melancolía de la desaparición del ahora, en la pérdida: lo efímero es potente en tanto ofrece otras formas de percibir, de generar efectos y afectos. Los modos de perdurar resultan inesperados, regresan y coexisten con otros tiempos, al modo de palimpsestos temporales.

Esto entra en vinculación con la propuesta de Lepecki de considerar posibilidades alternativas de experimentar y concebir la temporalidad de la danza, para lo cual recurre a la mirada bergsoniana sobre el tiempo, que supone que si un acto sigue generando un efecto y un afecto, se mantiene en el presente, entendido este como devenir. Sostenido en las lecturas de Gilles Deleuze (2017), plantea que si el acto remueve, visible o no, permite recorrer una línea del presente. Esta sería una forma de salir de la melancolía del fugaz ahora, porque el presente estaría extendido en actividad, afectos y efectos, más allá del ahora.

Los presentes expandidos y siempre multiplicados en las danzas, en las acciones escénicas, actuando a lo largo del tiempo y el espacio, visitados y revelados gracias a fatigas y contemplaciones, activarían sensaciones, percepciones y recuerdos como tantos afectos conmovedores unidos no a lo que antaño hubiera sucedido y luego desaparecido en un “tiempo perdido”, sino a una intimidad de lo que sea que insista en seguir sucediendo. (Lepecki, 2006: 231)

El enfoque bergsoniano concibe el tiempo en su duración, no como sucesión, sino como coexistencia de múltiples temporalidades. Este sería un movimiento teórico y político que produce “afectos alternativos” y permitiría a la danza despojarse de su atrapamiento melancólico.

En esta misma línea encontramos el pensamiento de Marie Bardet, quien en el capítulo “Com-poner” de su estudio *Pensar con mover* (2012) trabaja la relación entre danza y escritura buscando no caer en la simplificación contenida en la oposición entre una conservación a través de la escritura como fijación y un trabajo perceptivo de puro presente. En ese sentido es que enmarca el problema dentro del vínculo entre escritura y temporalidad y lo desplaza hacia la composición. Para Bardet, la danza compone –inscribe– en la inmediatez, en un presente espeso. En la encrucijada *coreo-gráfica* entre la evanescencia y la inscripción, la danza se piensa como “composición en movimiento dentro de una

3 *Escenas de la vida en el borde* es una *performance* de la compañía Danza Viva dirigida por Cristina Gómez Comini. Formó parte de la programación de la tercera edición del Festival Pulso Urbano en la ciudad de Córdoba, en 2010. Lxs bailarinxs que participaron fueron Julia Bondone, Natalia Bazán, Carolina Vicente, Santiago Bernardi, Cristian Setién y Pitias Ardizzi. Registros de algunos fragmentos de la *performance* están disponibles aquí: <https://vimeo.com/149898126>. Sobre la explanada de la Catedral de Córdoba, estxs seis intérpretes con trajes y vestidos de novia llaman la atención de transeúntes. El vestuario es ya un llamado de atención para quienes por allí pasan por el evento que señala –una boda–, pero esta vez los modos de organizar los cuerpos, los movimientos, los tipos de enlace que los cuerpos generan trastocan lo esperado en el espacio público: ¿qué representaciones del matrimonio católico instala y a la vez sacude en lxs espectadores, por cierto, casuales? La propuesta performática se sob reimprime a los pasos –también fugaces– de tantas otras parejas que cotidianamente ingresan al edificio religioso a confirmar la tradición de la institución matrimonial y agrega un trastocamiento inesperado para quienes eventualmente pasan por allí: ¿en qué zonas, también inesperadas, podrían resonar esos cuerpos dispuestos de otro modo en la memoria pública de una ciudad hegemoníamente conservadora, en el preciso año en que se sanciona en Argentina la Ley de Matrimonio Igualitario? A más diez años del festival y de la promulgación de la ley, las formas de la permanencia de las artes performativas podrían hallarse en modos alternativos de ver y habitar el espacio público.

variabilidad de los lugares y de los modos de agenciamientos posibles de dicha composición” (Bardet, 2012: 118). Las posibilidades de notación no fijan el movimiento, sino que lo traducen creativamente y suponen también una obra en curso. En la tarea de componer se entrecruzan cuerpos, sensaciones, movimientos, gestos, trazados en el espacio inmediato del presente, razón por la que se trata de una tarea colectiva –entre– e imprevisible. Geisha Fontaine, investigadora y coreógrafa preocupada por la relación entre danza y tiempo, en este punto podría agregar, complejizando la concepción del instante en la danza, que componer es una tarea de combinación de temporalidades: “Certes l’effectuation de la danse est au présent, mais ce présent est un substrat de couches temporelles. Combiner des temporalités est l’un des fondements de la chorégraphie et du mouvement dansé” (2016: 60) [En efecto, la efectivización de la danza está en el presente, pero ese presente es un sustrato de capas temporales. Combinar temporalidades es uno de los fundamentos de la coreografía y del movimiento danzado (la traducción es nuestra)]-. En la clave de una idea espesa del presente, Bardet desarrolla el papel de la improvisación como “composición de lo imprevisto”, paradoja que sin embargo es potente ya que la experiencia de improvisar conlleva una duración singular del presente, a partir de la cual la danza “escribirá una composición, repetible, sin perder la riqueza de todas sus diferenciaciones en curso”⁴ (Bardet, 2012: 134).

Ahora bien, la repetición constituye una categoría problemática para pensar lo coreográfico, ante la cual no podemos obviar una de las inquietudes centrales de Lepecki, desprendida de sus reflexiones sobre el vínculo entre danza y tiempo: la coreografía, en la danza escénica occidental a partir de fines del siglo XVI, es un dispositivo de captura; de hecho, “the casting of dance as ephemeral, and the casting of that ephemerality as problematic, is already the temporal enframing of dance by the choreographic” (Lepecki, 2007: 120) [Asignar a la danza un carácter efímero y asignar a lo efímero el carácter de problemático es ya el encuadramiento temporal de la danza por parte de lo coreográfico (la traducción es nuestra)]. En su artículo “Choreography as Apparatus of Capture” construye la noción a través de las lecturas que Deleuze (1995) hace del concepto foucaultiano de *dispositif* y piensa el dispositivo coreográfico del siglo XVI como un proyecto específico (masculino, paternal, estatal, judicial, teológico, disciplinario) de subordinación de cuerpos (subordinación al Estado y a Dios). Aquí reside la explicación de que la tiranía en la danza siga siendo una problemática y señala cómo el feminismo inicia un proceso de liberación a través de devenires menores.

4 *Las fuerzas* es una pieza escénica de movimiento de Florencia Stalldecker y Roberto Santiago Delgado que se estrenó en Córdoba en 2018. Ficha técnica: interpretación y creación: Roberto Santiago Delgado y Florencia Stalldecker; asistencia general y colaboración creativa: Adrián Ferreyra; música en vivo: Federico Ragessi; diseño de luces: Juliana Manarino Tachella; escenografía: Gueni Ojeda, Eduardo Vacotto, Belén Carnaghi, José Durigón, Paloma Ortiz Sosa, Agustín Willnecker; diseño de vestuario: Sabrina Lescano; fotografía: Gastón Malgieri; audiovisuales: Julieta Seco; diseño gráfico: Federico González. El proyecto es coproducido con Espacio Ramona. En *Las fuerzas* la coreografía se propone como invitación al acontecimiento. Las pautas de movimiento son claras e identificables en sus comienzos, pero algo siempre imprevisto ocurre y se habilita un recorrido posible hacia un límite que no puede definirse con anterioridad. La velocidad y la intensidad son los motores que hacen del movimiento un sendero distinguible, pero cuyo horizonte es imposible de divisar. En ese sentido, la coreografía constituye una invitación a habitar el presente denso sobre el cual los cuerpos inscriben sus trazos. Un extracto de *Las fuerzas* puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=opNUKIPHhbo>.

¿Cómo encontrar, entonces, devenires en la danza? Un ensayo de respuesta podría empezar a construirse con los planteos de Agamben (2014) en torno a la profanación del dispositivo: ya que no habría un afuera del dispositivo –es decir, un espacio de libertad pre-dispositivo–, podría pensarse cómo cada dispositivo configura sus propios espacios de profanación⁵.

De este modo, resulta interesante cuestionar “la composición entendida como escritura que da su esencia a la obra danzada volviéndola repetible y *respetable*” (Bardet, 2012: 131, el subrayado es nuestro) y comprender la profanación del dispositivo de captura como “vías de escape respecto a la falsa dicotomía entre libertad absoluta del instante de improvisación y un supuesto determinismo brutal de la línea coreográfica” (Bardet, 2012: 126). Esto supone, por tanto, suspender las asociaciones entre escritura y norma, escritura y fijación.

Lepecki, al respecto, rescata el pensamiento de Jacques Derrida –especialmente en *De la gramatología* (1998) y en *La escritura y la diferencia* (1989)– para replantear las concepciones de escritura y resalta la noción de *rastros* o *huella*, que apunta a la desaparición del sujeto en tanto presencia (lo que pone en crisis la metafísica occidental tradicional). El investigador reconoce en estudios como los de Rivière, Franko y Phelan un reconocimiento de lo efímero desapegado de la mirada melancólica y expresa:

By emphasizing erasure as/at the origin of discourse, and by removing presence as prerequisite for “knowledge”, their (different) uses of what could be defined as the Derridean trace emerge as that which allows the possibility of writing along (as opposed to “against”) ephemerality. (Lepecki, 2004: 132) [enfaticando la borradura en tanto/en el origen del discurso y quitando a la presencia como prerequisite para el “conocimiento”, sus (diferentes) usos de lo que podría ser definido como la huella derridiana emergen como aquello que permite la posibilidad de escribir junto con (como opuesto a “contra”) lo efímero (la traducción es nuestra)]

5 *Variaciones sobre La constante* es una obra de la Compañía Metazoa que se estrenó en Córdoba en 2016. Ficha técnica: dirección y coreografía: Johana Cessicq; en escena: Natalia Bazán, Erick Sánchez, Adrián Ferreyra, Candela Fanin, Nicole Tyler, Julieta Gutiérrez, María De Rossi, Victoria Rosso, Leticia Losano, Belén Ghioldi; música original: Franco Pellini; vestuario: Patricia Pessuto. El registro de una de las funciones de la obra puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=rVnPEzXGzw>. *Variaciones sobre La constante* es exactamente eso: un laboratorio de experimentación coreográfica a partir de una obra anterior, *La constante* (cuyo registro también está disponible, aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=cl7-J7wwnhk>). La propuesta configura un dispositivo coreográfico y, a la vez, su propia profanación: la coreografía estipula una serie de movimientos que los intérpretes ejecutan con una precisión minuciosa. Se diría, en principio, que están capturados en esos movimientos establecidos con anticipación. La sincronización que vemos, como espectadorxs, asombra: se despliega ante nosotros una máquina precisa de ejecución de movimientos simultáneos. Pero dos estrategias comienzan a trazar sus propias profanaciones: por empezar, *La constante*, pieza para dos intérpretes, se amplía en *Variaciones...* a diez bailarínxs. El universo construido se expande y convoca imprevisiones que todo el tiempo pueden ocurrir. Por otro lado, a esa expansión se suma la repetición coreográfica en diferentes tiempos simultáneos –en canon, se podría decir– y en distintas direcciones –distintos frentes, distintos trayectos–. Esta expansión y esta yuxtaposición de secuencias repetidas a destiempo pero en simultáneo parecen corresponderse, a su vez, con una permanente variación de la coreografía inicialmente desarrollada, variación que es posible, precisamente, por su repetición. La diferencia y lo acontecimental profanan un dispositivo elaborado para la identidad y la previsión de movimientos.

Escribir *junto con* y no *contra* lo efímero: la noción derridiana de escritura permite ver que ambas, danza y escritura, se zambullen en lo efímero. La *différance* derridiana alude al movimiento de rastros de rastros, de diferimiento, que realiza todo elemento significativo. Ese movimiento también abarca a quien escribe y a lx espectadorx. Con Derrida, se abren opciones para pensar la escritura en la danza, no solo en lo referido a la materialidad, sino también al espacio imaginario:

the motion of *différance* initiated by the trace opens up a whole set of possibilities for dance writing: of considering dance's materiality not only as that physical motility temporally and spatially enclosed within the frame of the stage and the dancers' skins, but also as a symbolically charged imaginary space. (Lepecki, 2004: 134) [el movimiento de *différance* iniciado por la huella inaugura todo un conjunto de posibilidades para la escritura de la danza: considerar la materialidad de la danza no solo como aquella motilidad temporal y espacialmente encerrada dentro del marco del escenario y la piel de los bailarines, sino también como un espacio imaginario simbólicamente cargado (la traducción es nuestra)]

Lepecki, igualmente, no deja de señalar algunas limitaciones del enfoque derridiano, que no consideraría el materialismo histórico en el que se enmarcan actualmente los cuerpos que danzan, sus inscripciones históricas y culturales. De todos modos, su mirada sigue siendo fértil para indagar la codependencia y la fricción potente entre danza y escritura.

La idea de rastro también es recuperada por Schneider al considerar la *permanencia en la diferencia* que postula lo escénico, con lo que se habilitan otros tipos de archivo, no materiales o no documentales, en los que el cuerpo mismo, como soporte y práctica de escritura a la vez, se construye como archivo. Lepecki también indaga esta problemática en su ensayo "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas", en el que cuestiona la idea de que quien baila no puede volver sobre sus pasos y aborda propuestas de danza contemporánea que experimentan justamente sobre esa posibilidad a partir del procedimiento de la recreación. De este análisis desprende la categoría *deseo de archivo*, la "capacidad de identificar en una obra pasada campos creativos todavía no agotados" (Lepecki, 2013: 66). ¿Por qué recurrir al cuerpo como archivo, si es un soporte móvil, precario?

En su precariedad constitutiva, sus puntos ciegos de percepción, indeterminaciones lingüísticas, temblores musculares, lapsos de memoria, pérdidas de sangre, furias y pasiones, el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática dedicada a la (mala) gestión del "pasado". (Lepecki, 2013: 69)

En sintonía con este pensamiento, Schneider expresa que el archivo occidental privilegia los huesos por sobre la carne. Sin embargo, muchos modos de transmisión del pasado y del conocimiento radican en la memoria corporal. Por ello, la investigadora propone pensar lo escénico como otra forma de permanencia: como reaparición y reparticipa-

ción en la que el cuerpo constituye un tipo de archivo que mantiene una relación quiasmática con la desaparición: "lo escénico se convierte en sí mismo a través de su reaparición, caótica y eruptiva, desafiando, por medio del trazo de la actuación, cualquier hábil antinomia entre aparición y desaparición o entre presencia y ausencia" (2010: 185). La autora advierte que no habría que enfocar lo escénico únicamente como "una metafísica de la presencia que prioriza una autenticidad original o singular que se compone únicamente del momento presente"⁶ (2010: 185) y destaca el carácter repetitivo de lo escénico, en el que reverbera lo pasado, lo aparentemente perdido u olvidado, lo reprimido.

Schneider referencia artistas cuyas propuestas escénicas permanecen de un modo *diferente* y cuestionan la historia como el imperio del documento, desplegando una reubicación de la memoria que resiste nuestras adaptaciones a la visión como único conocimiento: "La permanencia de la memoria de la carne desafía las nociones convencionales del archivo" (Schneider, 2010: 189). Esto quiere decir que las artes escénicas postulan una conramemoria en su modo de *permanecer en la diferencia*, conramemoria que funciona como un eco que resuena en la experiencia, lo que invita a pensar

de qué manera lo escénico, ya menos vinculado a lo ocular, "entra" o empieza una y otra vez, como diría Gertrude Stein, de un modo distinto, a través de sí mismo como repetición (como una copia o quizás más como un ritual), como un eco en el oído de un confidente, de alguien del público, de un *testigo*. (Schneider, 2010: 189-190)

De esta manera, Schneider concluye que en las artes escénicas la desaparición negocia y hasta adquiere materialidad: "la desaparición es algo *a través* de lo cual se pasa" (2010: 190). Lo escénico, desapareciendo, nos invita a refundarnos a través de la repetición.

6 *Chancho. Mi papá lo mató* es una obra del Elenco Municipal de Danza Teatro de la ciudad de Córdoba y se estrenó en Córdoba en 2015, con la dirección de Carina Bustamante. En escena están David Amaya, Julio Bazán, Roberto Delgado, Nicolás Dellarole, Pamela Fernández, Simón Garita Onandía, Lorena Gasparini, Aracelli Gelleni, María Belén Ghioldi, Sabrina Lescano, Gustavo Máximo Luna, Andrés Oviedo, y Patricia Valdez. El registro audiovisual de una función puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=QKG5xHJK8o&list=FLS7yJUKUk5CZc4mdo88ZpQQ>. Esta obra propone una reflexión sobre la muerte en un borde difuso entre la ficción y lo real. De hecho, memorias biográficas de lxs intérpretes ingresan a la escena como materiales de trabajo. Las ensoñaciones de la infancia y las confusiones de la adultez conviven sin contradicción. La obra activa la memoria íntima de esta espectadora que escribe: los acercamientos tempranos y siempre periféricos a la danza, las compañías espectadoras de esta obra vista alrededor de cinco veces, algunas reflexiones sobre el propio cuerpo y sobre la subjetivación que produce el lenguaje misterioso de la danza, al punto de volver visualizar, en el teléfono, un registro personal de un fragmento de la puesta (aquí compartido: <https://drive.google.com/file/d/1BwflOcq8fMv9ATlqDDG6LjvZH6GH3vu5/view?usp=sharing>). La obra permanece aún porque habita en la memoria, generando efectos y afectos inesperados y, por tanto, con sus reapariciones, expande, por otras vías, su duración.

ENTRE LA OBSTINACIÓN DE INSCRIBIR Y LA TERNURA DE DESAPARECER

Este recorrido por una palabra –*coreografía*– intentó identificar algunos de los debates fecundos que convoca en la teoría de la danza y que pueden proyectarse hacia los estudios en artes escénicas y *performance*. Uno de los ámbitos en el que estas discusiones adquieren resonancia es la dramaturgia contemporánea, que Schneider apunta con este potente interrogante: “¿Cuál es la función del guión en una actuación escénica hecha para desaparecer pero que, al mismo tiempo, se escribe para que permanezca?” (2010: 175). Las prácticas dramáticas del presente constituyen una zona de complejas exploraciones de las relaciones entre cuerpo y palabra y los estudios en danza hacen valiosos aportes para estas problematizaciones.

La cuestión de los restos que dejan las artes escénicas y el debate sobre si lo escénico desaparece o permanece (y de qué manera) en la diferencia, se encuentra entre las más fecundas que ha generado la expansión del estudio de las artes escénicas hacia un espectro más amplio, más allá del ámbito de la primacía textual que anteriormente se había permitido el estudio del teatro, sobre todo en los departamentos de literatura. (Schneider, 2010: 174-175)

Queda abierta la invitación a pensar la dramaturgia como una práctica que habilita a revisar la complejidad de escribir para el teatro, las zonas permeables entre palabra y cuerpo, los modos de vinculación con universos textuales y con autorías complejas, las prácticas escriturales que disuelven la individualidad en formas colectivas, las dramaturgias de actuación, las concepciones de la escritura como gesto y como diferencia, las búsquedas creativas de artistas a partir de la indagación de instrumentos como cuadernos de dramaturgia, de dirección o de coreografía.

Un viaje inesperado al mar hace su aparición también inesperada en este escrito. Aquí un registro fotográfico en blanco y negro de una playa del sur argentino, una mañana en la que la marea estaba bajando:



La coreografía tiene algo de esta escritura de caracolitos en el mar: todos los días, la huella de sus paseos descubierta con la marea baja, la historia ruluda de un recorrido claro pero incomprensible para nosotrxs, las marcas de sus salidas a la intemperie y de sus regresos subterráneos. La foto registra la ternura de una escritura que se obstina en inscribirse en la arena, incluso con la certeza de su desaparición: otros recorridos se superpondrán, subirá la marea. Y vendrá otro día y otra vez allí estará la pizarra beige de arena, disponible para desplegar nuevamente el trazo, para experimentar nuevamente su desaparición.

En la coreografía la permanencia no se garantiza bajo la forma de una fijación inmutable, sino bajo la forma de la latencia y la reaparición, en afección a lo sensible: la marca que estuvo, la cicatriz invisible⁷. La danza propone otros modos de archivar, de hacer memoria y de percibir que aparecen y aparecerán, por ejemplo, al (des)organizar la percepción en nuestros modos de experimentar y ver cuerpos, el propio y el de otrxs. No es desacertado postular, entonces, la enorme potencia política que la danza ofrece para reconfigurar la historia y la subjetividad.

7 En el territorio que conformaron las notas al pie de este escrito, ensayamos un modo posible de desplegar, sostener y proyectar la memoria sensible de algunas prácticas de la danza contemporánea de Córdoba, Argentina. Dejamos pe(n)sar las palabras que iniciaron un recorrido por las complejidades que habilita poner en relación la escritura y el movimiento, pe(n)sando una noción –palabra, al fin– que reúne en su morfología ese potente vínculo: *coreografía*. Las experiencias artísticas abonaron este suelo sobre el que el pensamiento intentó moverse. Las preguntas que se desplazaron y deslizaron por ese suelo abordaron las formas alternativas que lo efímero inaugura para relacionarse con el pasado y con el presente, las posibilidades de trazar y componer en la singularidad de un presente espeso, las configuraciones de dispositivos coreográficos que exploran su propia profanación, las maneras alternativas de permanencia que lo escénico postula en sus reparaciones, a través de las cuales el cuerpo archiva. Si en las artes escénicas el ensayo es la temporalidad de la investigación creativa, aquí el ensayo de estas notas al pie quiso inventar una espacialidad para que la indagación crítica haga pie, gire fuera de eje y desafíe el equilibrio de algunas dicotomías occidentales (permanencia/desaparición, documento visible/memoria corporal, carne/hueso). Además, este ensayo también quiso, por cierto, proponer una experiencia de lectura que haga bailar los ojos por la extensión de la página.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2014). *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BARDET, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- DELEUZE, G. (1995). ¿Qué es un dispositivo? En AA. VV.: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 155-163.
- DELEUZE, G. (2017). *El bergsonismo*. Buenos Aires: Cactus.
- DERRIDA, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- DERRIDA, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- DERRIDA, J. (1998). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- FONTAINE, G. (2016). Variations sur des moments de danse. ARJ – Art Research Journal: Revista De Pesquisa Em Artes, 3(2), 52–65. <https://doi.org/10.36025/arj.v3i2.10917>.
- FOSTER, S. L. (2013). Coreografiar la historia. En De Naverán, I.; Écija, A., ed. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea, 12-28.
- HANG, B.; MUÑOZ, A. (COMP.) (2019). *El tiempo es lo único que tenemos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- LEPECKI, A. (2004). Inscribing dance. En *Of the presence of the body*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 124-139.
- LEPECKI, A. (2006). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Madrid: Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá.
- LEPECKI, A. (2007). choreography as Apparatus of Capture. TDR: *The Drama Review*, 51(2) (T 194), 119-123.
- LEPECKI, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. En De Naverán, I.; Écija, A., ed. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea, 59-81.
- LEPECKI, A. (2017). Inscrever a dança. *Vanzantes*, 1(1), 35-59. Recuperado de <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20452/30889>.
- PHELAN, P. (2011). Ontología del *performance*: representación sin reproducción. En Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.). *Estudios avanzados del performance*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 91-122.
- SCHNEIDER, R. (2010). Los restos de lo escénico (reelaboración). En De Naverán, I., ed. *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre, Mercat de les Flors, 171-198.
- SCHNEIDER, R. (2011). El *performance* permanece. En Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.). *Estudios avanzados del performance*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 217-240.
- TAYLOR, D. (2013). Introducción: *Performance*, teoría y práctica. En Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.). *Estudios avanzados del performance*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 7-30.

“Inocencia”



Técnica: Ilustración Digital

El Arte como trabajo: El caso Villamariense desde una perspectiva etnográfica

Alba Lunari

Universidad Nacional de Villa María
manuelunari@gmail.com



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

ENVIADO: 2022-12-16

ACEPTADO: 2022-06-29

RESUMEN

La relación entre Arte y Trabajo ha sido conflictiva tanto para lxs artistas como para el estudio de las practicas creativas. El siguiente artículo intentará dar cuenta, a partir del uso de metodologías cualitativas de exntrevista y recolección de archivo, cómo se articulan nociones como Independencia Artística, Políticas Culturales y Modos de Producción en un caso particular como lo es Villa María, Córdoba, Argentina, entre los años 2001 y 2019.

PALABRAS CLAVE

Arte y Trabajo; Independencia Creativa; Metodología.

RESUMO

A relação entre Arte e Trabalho tem sido conflituosa tanto para os/as artistas quanto para o estudo das práticas criativas. O seguinte artigo tentará dar conta, a partir do uso de metodologias qualitativas de entrevista e coleta de arquivos, como as noções de Independência Artística, Políticas Culturais e Modos de Produção se articulam no caso de Villa María, Córdoba, Argentina no período entre 2001 e 2019.

PALAVRAS-CHAVE

Arte e Obra; Independência criativa; Metodologia.

ABSTRACT

The relationship between Art and Work has been conflictive both for artists and for the study of creative practices. The following article will try to account, based on the use of qualitative interview and archive collection methodologies, how notions such as Artistic Independence, Cultural Policies and Production Modes are articulated in a particular case such as Villa María, Córdoba, Argentina, between the years 2001 and 2019.

KEYWORDS

Art and Work; Creative Independence; Methodology.

INTRODUCCIÓN

El siguiente artículo es un extracto de mi Trabajo Final de Grado, el cual nace de la necesidad de comprender sociológicamente las formas de organización artística de la ciudad de Villa María. Bajo el aparente velo que tienen las tareas creativas, lo que interesaba llevar al campo de estudio no eran los mecanismos estéticos de todas las obras realizadas en la ciudad, sino pensar a lxs trabajadores del arte en el espacio social de una “industria cultural”.

Villa María es una ciudad que se encuentra en el centro geográfico de Argentina, cabecera del departamento San Martín, provincia de Córdoba, con varias vías de conexión regional (Rutas Nacionales N° 9 y Autopista Córdoba-Rosario, la N° 158 y las Rutas Provinciales N° 4 y N° 2). La ciudad cuenta con cuatro ejes que conforman la red vial urbana-regional de la ciudad organizando el área central y pericentral. Dividida de Villa Nueva por el paso del Río Calamuchita, cuenta con 80.0006 habitantes según los datos del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010 (Yáñez, 2018). Su rápida expansión urbana, causada por la constitución de la Universidad Nacional de Villa María ha devenido en una serie de obras públicas de amplia envergadura llevada a cabo por el municipio en conjunto con fondos provinciales o nacionales. Esto ha permitido a la ciudad caracterizarse en el contexto cordobés como una ciudad importante de la provincia. A su vez, cuenta con un intenso movimiento cultural, destacando en la provincia el Festival de Festivales, último tramo del ciclo de festivales de folklore de Córdoba, dos carreras universitarias referidas a producción de bienes culturales (Licenciatura en Composición Musical con perspectiva de Música Popular y Licenciatura en Diseño Audiovisual) y varias instituciones artísticas y ha sido destacada por la UNESCO como Ciudad del Aprendizaje en el año 2017.

Esto hace que pensar lxs actores que intervienen en el campo de la creación artística sea un interés significativo a los fines de entender el funcionamiento urbano y la densidad de propuestas que existen en lo que se suele llamar “arte independiente”.

Interesa aquí pensar que me estoy refiriendo a un número limitado de trabajadores, principalmente gestores y productores de sus propias obras, que participan en circuitos de lo que suele denominarse *lo independiente*. Cabe mencionar, por lo mismo, que, en casi todos los casos, por las dimensiones de la ciudad y por los pocos datos estadísticos que existen sobre la temática, en Villa María se cuenta con una pujante red de artistas, que ofician a su vez en otros eslabones de la cadena productiva de las llamadas “industrias culturales”, por lo que no estaría muy lejos de representar un acercamiento cualitativo de las formas de producción.

Para este trabajo se entrevistó a trabajadores del arte que han desarrollado sus actividades en el ámbito privado entre los años 2001 y 2019, de este primer grupo de entrevistas se consultó a un total de 5 personas. Todas las entrevistas se fueron desarrollando por medio de recomendaciones de lxs propixs informantes. A estas 5 entrevistas se le sumaron dos a personas que desarrollan su actividad en el ámbito público desde la gestión.

El trabajo de campo también significó el acercamiento a un sinnúmero de elementos entregados voluntariamente por lxs entrevistados: notas periodísticas, links de redes sociales y blogs, registros fotográficos, entre otras, se sumaron a la bitácora de la investigación que fui realizando en mi paso como artista, productor y gestor de un espacio cultural privado de gestión colectiva, construyendo de esta forma un extenso archivo que fue mi fuente secundaria de datos, con la que logré elaborar una guía cronológica de eventos y construir un mapeo etnográfico de las distintas dinámicas que combinaban las formas de gestión de las artes y las políticas públicas que el Estado ofrecía.

Por lo tanto, el problema surge en una cohorte específica de este universo, aquellas experiencias que dan cuenta de modelos de despojo y precarización laboral,

de intervención de una serie de mecanismos públicos-privados entendidos como políticas culturales, y que por lo tanto, generan conflictos alrededor de la idea de Industria Cultural, que parece ser dominante en las denominaciones (valga la redundancia de que, si en algo es dominante un agente, es en la capacidad de dar nombre a los sucesos) que se le dan a las tareas creativas de la ciudad.

LOS MUNDOS DEL ARTE

Los mundos del arte es un concepto generado por la teoría del interaccionismo simbólico de Becker para hacer referencia a las formas asociativas que recubren las prácticas artísticas (Becker, 2008). En estos mundos lo que importa no son los artistas, sino los vínculos cooperativos que hacen posible a las obras ser llevadas a cabo, por lo tanto, en los mundos del arte es igualmente importante el escritor como el imprentero, el mercado del papel y la existencia o no de librerías interesadas en vender esa editorial para que el libro sea considerado una obra de arte dentro de ese mundo social. Teniendo como ventaja despersonalizar a las obras, parece un buen punto de apoyo para definir el objeto de estudio de la investigación alrededor de los vínculos cooperativos más que el contenido de las obras desarrolladas.

Las relaciones que se dan en los mundos del arte, constituyen la forma de trabajo que organiza el quehacer, por el mutuo conocimiento de los medios convencionales de hacer las cosas en determinada disciplina. “Dondequiera que el artista dependa de otros existe un vínculo cooperativo.” (Becker; 2008). Esto significa que toda actividad que produce, ejecuta, distribuye y/o expone una obra refiere a una actividad colectiva que dependerá de condicionamientos internos y externos. Estas actividades dependen, de mínima, de dos tipos de tareas que suelen diferenciarse, están son las tareas consideradas artísticas y aquellas consideradas de “apoyo” (Becker, p.21; 2008). La diferencia entre una y otra es difícil de trazar y depende de las prácticas consolidadas de determinada disciplina para definir quién es el creador de la obra. Dicha diferenciación marca, a su vez, la diferencia entre artistas y el resto de las personas que desarrollan tareas en términos de “responsabilidad” sobre la obra. El control de dicha responsabilidad consolidará las decisiones editoriales consideradas “correctas” y quiénes pueden tomarlas.

Como los medios para desarrollar una disciplina no están igualmente repartidos entre los artistas, sino que dependen en gran medida de trayectorias personales o grupales, así como de las políticas culturales vigentes, esto implica un panorama muy variado de obras posibles, por lo tanto, la obra artística no es un producto exclusivo del artista, sino de la red de vínculos que establezca con otros. El acceso desigual a fondos públicos o becas para desarrollar un proyecto; la capacidad de formar lazos de cooperación más permanentes y amplios, como es la conformación de una banda musical o un colectivo artístico; el acceso a mejores materiales en el caso de las artes plásticas o a mejores equipos por ejemplo en la producción musical, por ejemplo, no es necesariamente una imposibilidad para la actividad, sino que delimita el número y tipo de decisiones capaces de ser tomadas, lo que modifica el tipo de obras que se realiza.

Algunos artistas o gestores entonces prefieren utilizar medios no convencionales, no oficiales, lo que actualmente suele significar “artistas independientes”, y lo que en algunos casos suele llamarse *under*.

“Por supuesto, al utilizar medios de distribución no convencionales, o ningún canal de distribución, los artistas sufren algunas desventajas y su trabajo adopta

una forma diferente a la que habría tenido de haber contado con una distribución convencional. (...) De todos modos, como veremos, si bien los medios regulares de llevar a cabo actividades de apoyo limitan de manera sustancial lo que puede hacerse, no contar con las mismas -por mas inconveniente y negativo que eso pueda ser- también abre posibilidades que de otro modo no surgirían” (Becker, 2008)

Esto no implica una teoría funcionalista de las artes, “los sistemas sociales que producen arte sobreviven de todo tipo de maneras” (Becker, p.23; 2008). Hago esta distinción sobre los medios no convencionales, ya que intentaré en este trabajo describir de qué forma vive, sobrevive, muta y se transforma la actividad artística de la ciudad, particularmente ante el fenómeno que permite la consagración de ciertas obras y no de otras, y los marcos de distinción (Bourdieu,1991) que ubican a ciertos artistas en “artistas oficiales/comerciales” o en “artistas independientes”.

En el primer caso, se puede pensar como consagrada a una propuesta que accede y hace uso de los recursos disponibles, públicos o privados, en un contexto de reglas claras, fomenta la organización colectiva de sus participantes con el fin de sostener y ampliar las posibilidades de dicho mundo del arte; que, a fin de cuentas, permite construir genealogías y ecologías entre sus participantes. En otras palabras, contribuye a la dedicación profesional y exclusiva del arte. Por el contrario, existen propuestas que no cuentan con el acceso a esos recursos, o el mismo es limitado o nulo, cuando las reglas de funcionamiento del campo son confusas o de difícil cumplimiento y no permite, por acción u omisión, el desarrollo de organizaciones colectivas y vínculos de cooperación para la realización del quehacer artístico, y en dichos casos aparecen formas de justificar la condición de esas obras en el marco de las reglas del mundo del arte, a veces en forma de Hobby o entretenimiento.

En ese sentido, conceptos como *under* durante décadas pasadas, así como *independiente* en la contemporaneidad, nombran formas complejas de posicionar las obras realizadas por un grupo de personas que, haciendo uso del control total de la obra y su forma de producción, suelen estar en posición de desventaja respecto a las instituciones que cumplen posiciones de poder en el mundo del arte. Este concepto no se limitará a la cooperación entre municipio y artistas, sino también con otrxs actantes, principalmente, los entes privados (donde los capitales inmobiliarios tienen un peso fundamental) y el público.

Es importante aclarar que ambas posiciones, la consagrada y la no-consagrada, no se encuentran necesariamente enfrentadas. Existe entre ambas un continuo de opciones, variaciones y posiciones que van dando forma tanto a las obras como a la organización del trabajo artístico. Es posible, y en más de una ocasión se da, que un mismo artista pase de una posición a otra dependiendo la temporada o el momento del año; u obligado por las condiciones económicas. También juegan, por ello, un rol preponderante las lógicas del mercado inmobiliario, para dar un ejemplo, respecto al acceso a espacios de gestión cultural dentro del marco de las reglas de los espacios comerciales.

La consagración artística entonces, será definida por cooperaciones eficientes y sostenidas en el tiempo, a fon-

dos, becas y facilidades para el desarrollo de la actividad; así como el concepto de *under* referirán a cooperaciones esporádicas, no sostenidas o con alta precariedad

TRABAJADORES DEL ARTE

Pierre Bourdieu plantea la separación y autonomía del mundo del arte del resto de las esferas sociales, particularmente de la esfera económica (1991). Dicha separación opera como régimen de acumulación y producción de valor simbólico, perfilando de esta manera al capital simbólico como la moneda de cambio central en la esfera del arte y la cultura, en contraposición al mero lucro. Esto da una primera pista para entender la distancia existente entre las nociones de artista y trabajador, entre artesanía y obra de arte, etc. Esta diferenciación, que opera por lo menos desde la ilustración, tiene como fin preservar la cualidad del arte en tanto *halo* que le permite no verse afectada por complicaciones económicas, pero con mucha agua pasando bajo el río, las necesidades de los artistas en tanto trabajadores han ido incrementando en la medida que el sentido no-utilitario que debería recubrir el arte se ven en crisis a partir de la alta demanda específica de “tareas creativas” por parte del capitalismo contemporáneo, en donde

el artista se ha convertido en un prototipo de trabajador flexible y auto-precarizado y que ciertas características del trabajo artístico ocuparían un rol central en los mecanismos del capitalismo postfordista para la explotación de la vida y la producción de valor. (...)

un desplazamiento de la concepción de la cultura como producto accesorio y suntuario del desarrollo y la actividad humana hacia la comprensión del arte y la cultura como un sector productor de contenidos sociales, riqueza económica y generador de empleo (Del Marmol, M; Basanta, L., 2019)

Considerando las lecturas que hace Raymond Williams (2003) sobre la noción de la esfera social del arte y su relativa independencia de las otras esferas, principalmente la del mundo laboral, se puede afirmar que la distancia y mutua antipatía entre las tareas con fines utilitarios y con fines estéticos se fue achicando en la medida que la distancia entre la cultura y arte hicieron lo suyo. En las acepciones contemporáneas de cultura, dirá Estravis Barcala sobre Williams (2014) “las dimensiones que anteriormente se señalaban como distintivas (por un lado la antropológica, cultura como “modo de vida”, y por el otro la artística, cultura como producciones estéticas) tienden a una “convergencia práctica” (Williams, 1981; 13; en Estravis B., 2014; 106).

Está claro que la independencia de la esfera arte fue importante en tanto y cuando las y, mayoritariamente, los artistas que vivían del arte podían dedicarse exclusivamente a tareas creativas y poco asociadas al resto de los trabajos que debían ser llevados a cabo para que la obra prosperara. Un ejemplo de esto son los sistemas de patrocinio que funcionan tras la producción de obras pictóricas (Becker; 2008; 124), hasta muy entrado el siglo XX, el campo artístico se sostenía sobre el paradigma del genio individual, tanto en la llamada “alta cultura” como cultura popular, el llevar a cabo una obra dependía de muchas más personas, pero la forma de organización fuertemente jerarquizada del mundo del arte permitía una lejanía mayor entre el “creador” de la obra y su ejecución y puesta en público,

Las sociedades estratificadas que producen patrocinadores dan cuenta de una compleja relación entre riqueza, saber, gusto, modelos de apoyo a los artistas y

el tipo de trabajo producido. Los patrocinadores quieren que los artistas hagan aquello que ellos aprendieron a apreciar y valorar como elementos del buen arte¹ (Becker; 2008; 126)

Con el cambio del paradigma laboral dominante, y con modificaciones que ocurrieron al interior del mundo del arte, donde destaco a simple vista la evolución tecnológica en el campo de la grabación y producción audiovisual y su consecuente baja de precios; la internacionalización y extranjerización de capas grandes de la industria editorial, musical y televisiva; entre otras, el mundo del arte se vuelve más horizontal y logra ingresar un mayor número de artistas, a la vez que las tareas, al igual que en el mundo laboral actualmente marcado por la precarización y la tercerización, se vuelven más difusas y los límites entre la vida y el trabajo, el ocio y la productividad se vuelven mucho más porosos.

Este proceso se ve afectado de forma global con la incorporación del “cognitariado” como una nueva plataforma de acumulación de capital en el mundo del trabajo. Llamaré Cognitariado (Berardi, 2019) al conjunto de personas, organizadas individual o colectivamente, que tienen como principal fuente de trabajo su capacidad intelectual y creativa. Dicho concepto intenta sintetizar el conflicto sobre el valor-conocimiento en el marco de la economía política capitalista centrada en la información, su control y ordenamiento, también llamada Sociedad del Conocimiento (Begazo, 1998). De esta forma, un increíble volumen de personas que otrora pertenecían a categorías de compleja relación con el mundo del trabajo hoy son parte integral de la maquinaria de producción de valor: científicxs, analistas, intelectuales y artistas, entre otrxs. En el caso particular de este trabajo, cognitariado refiere a una porción particular de las personas que desarrollan tareas creativas dentro de los mundos del arte, cuyo valor generado está en disputa a partir de la puja distributiva entre reconocimiento social (entendida esta como consagración artística) y la generación de ingresos en condiciones de precariedad laboral (facturaciones esporádicas por medio de monotributo, acuerdos tácitos entre actorxs sociales y espacios de realización artística, entre otras).

La cultura-mundo no reprime las idiosincrasias nacionales; busca simplemente unificar el planeta a través del mercado. De este modo, afirman que la dinámica hipermoderna no omite la cultura. Al contrario, la convierte en su principal rasgo, hasta el punto de que hoy se podría hablar de un capitalismo cultural. De este modo, las industrias culturales y el universo digital se convierten en piezas esenciales del hipercapitalismo globalizado. (Stang, J.; 2015)

Estravis Barcala (2014), elabora un acercamiento teórico del rol de la escena independiente de Buenos Aires a partir de las caracterizaciones particulares de sus participantes, dividiéndolos en productores, artistas y público. Ahí, define que el lugar de la cultura en las ciudades contemporáneas reside en las economías del conocimiento de

¹ En el mismo apartado Becker hace una distinción similar a los modelos de financiamiento otorgados por funcionarios estatales, donde destaca hasta qué punto aquello considerado una buena obra no es más (ni menos) que la obra que los funcionarios han aprendido a apreciar a partir de sus propias experiencias.

las llamadas “ciudades creativas”, término que localmente resuena al parecido slogan “Villa María Ciudad del Aprendizaje”² y las “mesas creativas” organizadas desde distintos entes oficiales mencionados anteriormente. En estos *territorios creativos* el trabajo se demuestra a sí mismo el fin del modelo industrial fordista en el paso de un modelo de economías del conocimiento, en donde, parafraseando a Scott, el autor escribe

sus características eran los procesos de producción no-rutinarios y la aparición de dos tipos de trabajo: profesionales de altos salarios y otros trabajadores “cuasi-profesionales” en cargos manageriales; y puestos mal pagos y subordinados, aunque al mismo tiempo flexibles y cargados de cierta autonomía, juicio y sensibilidad cultural. (Estravis Barcala; 2014; 25)

En ambos casos, al momento de plantear qué se pone en juego para elegir una u otra modalidad artística, surge en el ámbito argentino el término “**independiente**”. El adjetivo independiente será central en la investigación, a veces remplazado o acompañado por otros (alternativo, disidente, autogestivo) porque se ha constituido en un valor particular del arte, dotado del recurso o principio de “libertad creativa”.

Aunque se menciona al pasar el concepto de Ciudades Creativas, entiendo este como una caracterización compleja de ciertos territorios en disputa a partir de los modelos de acumulación y distribución de la generación de riqueza. Originalmente, el concepto de Richard Florida (2010a 2010b) hacía referencia a la posibilidad de transformación y renovación urbana a partir de la creatividad humana. Este paradigma en ciernes, que ubica la creatividad como el centro de la actividad económica y social, pareciera borrar u distorsionar la desigual distribución de recursos sobre la cual se sustenta la trama urbana y a partir de la cual es posible la consolidación de las Industrias Culturales.

La discusión sobre la noción de Industria Creativa, originalmente de Adorno y Horkheimer (1948) describía el proceso de dominación por el cual las minorías someten por medio del entretenimiento o *amusement* a las mayorías. Dicha conceptualización es duramente criticada durante

las siguientes décadas, particularmente, la falta de relación del concepto de Industria Cultural con lo que efectivamente estaba sucediendo en el campo de la producción artística y las formas de consumo de la población que se veían invisibilizadas en la mirada elitista y dominante a las cuales los autores pertenecían. El término, posteriormente, se normalizó y generalizó en “industrias culturales”, y se producirán definiciones más acordes al análisis sociológico de las formas de producción y consumo cultural. García Canclini (2002) y Zallo (1988) (en Caro, 2017) propondrán por su cuenta interesantes antecedentes de investigación en esta línea. En este sentido, se puede considerar al concepto de Industrias Culturales como una forma de denominar en común al conjunto de tareas o trabajos que generan valor a partir del trabajo intelectual y creativo y se manifiesta en forma de bienes culturales/artísticos o plataformas de distribución de dichos bienes a partir de la explotación de la propiedad intelectual.

2 El término Ciudades del Aprendizaje define a una red de ciudades que cumplen un grupo de requisitos propuestos para la UNESCO respecto a objetivos educativos y socio-culturales. Villa María es parte de esta red de ciudades desde el año 2017 y me explayaré sobre este punto posteriormente. En propias palabras de la institución:

“La Red Mundial de Ciudades del Aprendizaje de la UNESCO es una red orientada a la política internacional que proporciona inspiración, know-how y mejores prácticas. Las ciudades del aprendizaje en todas las etapas de desarrollo pueden beneficiarse mucho de compartir ideas con otras ciudades, como soluciones a problemas que surgen a medida que se desarrolla la ciudad del aprendizaje y que ya pueden existir en otras ciudades. La Red apoya el logro de los diecisiete Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), en particular el 4to ODS (“Garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad y promover oportunidades de aprendizaje a lo largo de toda la vida para todos”) y el 11mo ODS (“Conseguir que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles”). La GNLC UNESCO apoya y mejora la práctica del aprendizaje a lo largo de toda la vida en las ciudades del mundo, promoviendo el diálogo de políticas y el aprendizaje mutuo entre las ciudades miembros; forjando vínculos; fomentando asociaciones; proporcionando el desarrollo de capacidades; y desarrollando instrumentos para estimular y reconocer los progresos realizados en la creación de ciudades del aprendizaje.” <https://uil.unesco.org/es/aprendizaje-largo-de-vida/ciudades-del-aprendizaje>.

¿INDEPENDIENTES DE QUÉ?

El adjetivo independiente en el mundo del arte argentino tiene trayectorias complejas según disciplina o área, que son difícil de abordar en su totalidad. La mayoría de los trabajos que abordan su conceptualización vienen del mundo del Teatro Independiente, una experiencia de teatro instalada durante el siglo XX en Buenos Aires con el Teatro Del Pueblo por parte de Leónidas Barletta en el año 1930 (Del Marmol; 2018) que tuvo una fuerte impronta política y de nivelización horizontal en los medios de producción de la obra. Con el paso de las décadas se instaló el concepto de Independiente como un modo de legitimación de la obra, principalmente por medio de la referencia a una trayectoria de larga duración en la formación artística; así como en una forma de llevar a cabo la puesta en escena que dependía en su gran mayoría del propio elenco que cubriría todas las áreas para que la obra fuera llevada a cabo, a diferencia del teatro comercial donde las tareas están más claramente distribuidas y jerarquizadas, y en donde el artista puede dedicarse exclusivamente a la tarea creativa sin ocuparse de los “pormenores”.

En el caso de la música, el adjetivo independiente ha sufrido muchas transformaciones tanto a nivel local como internacional, pero se puede plantear que Independiente juega un papel fundamental en una forma de realización musical auto-gestionada que, al igual que en el teatro, se caracteriza por un mayor poder de decisión sobre la obra por parte de los compositores. Aunque la emergencia de la producción musical “alternativa” puede datarse a mediados de los 80, con la irrupción de las herramientas de producción y grabación caseras de mediados de la primera década del 2000, ha tomado nuevo vuelo la idea de producción independiente (Huerta, 2019). Estas condiciones de producción novedosas se vieron impulsadas, además, por la necesidad de repensar el rol de los eventos musicales y la forma de producción musical a partir de la tragedia de Cromañón, que implicó un proceso de modificación y mejoramiento en los controles sobre higiene y seguridad en eventos artísticos particularmente.

Para la literatura, y concretamente para la edición y publicación literaria, el concepto aún hoy tiene un fuerte valor simbólico y político, siendo la pertenencia a “sellos independientes” una forma de diferenciarse con el resto del mundo editorial, que desde la década del 70 ha ido extranjerizándose y monopolizándose, lo que ha traído consecuencias muy graves en el sector del libro. Sin embargo, la figura de editoriales o sellos independientes tiene una amplitud de sentido muy difusa, en algunos casos relacionándose con la auto publicación de obras literarias; la producción artesanal y/o pirateada de libros u obras; la producción profesional de autores jóvenes o primeras obras en tiradas pequeñas o de escala reducida; e incluso como mera diferenciación de sellos internacionales o que no participen como fondos de la editorial presupuesto público ni financiamiento privado alguno (Coppari, 2015; 2019a; 2019b;) (Moscardi, 2013).

En el caso de la producción audiovisual y la pintura el caso es similar. Quizás por particularidades del mundo de la producción audiovisual el adjetivo siempre está más fuertemente relacionado a la autogestión.

Para sistematizar, el adjetivo independiente puede referirse a y es usado por los artistas para delimitar su:

- a) Participación en una tradición ética y estética que tiene cierta influencia en el campo disciplinar; fuertemente diferenciada de lo *comercial* y lo *oficial/estatal*;
- b) Para garantizar esa diferenciación, las formas de producción y ejecución de una obra se encuentran bajo control de los artistas casi exclusivamente;
- c) A causa de la primera premisa, hay un rechazo implícito a acudir a formas de financiamiento que pudieran reducir el poder de decisión sobre la obra;
- d) Los avances tecnológicos juegan un rol clave para permitir dicha independencia, ya que permiten un mayor acceso a las herramientas de trabajo que antes dependían de otros trabajadores-no-artistas, pero en general los bienes culturales se adaptan a la forma de producción, convirtiendo los límites materiales de la obra en verdaderos mecanismos de distinción (Bourdieu; 2010) a causa de la “libertad creativa” que queda implícita en la misma.

Como señala Del Marmol y Basanta (2019) las formas de trabajo organizadas alrededor de los principios de “libertad creativa” recubren la precarización económica del trabajo, por lo que se hace necesario repensar si esta libertad creativa cumple, en el decir de Bourdieu, una función de resistencia alienante a la lógica acumulativa del capitalismo.

La naturalización de formas de precariedad laboral son un objeto de estudio cada vez más presente en la investigación social, incluso dentro del mundo del arte. En el caso villamariense, dicho problema aún no ha presentado ningún tipo de producción, siendo la mayoría de los trabajos dedicados o bien a las políticas culturales públicas (Maccioni, L.; Mercadal, S. 2020), o a la conformación de espacios alternativos (Mercadal, S.; 2017). Otro grupo de trabajos ha intentado dar cuenta de la intervención de ciertas artes a la intervención social (Basualdo; 2019) o a la desigualdad en el acceso al arte (Casella; 2019). De esta forma, se ha dejado sistemáticamente por fuera de análisis la imposición por parte del contexto económico a unas reglas de juego desfavorables a la realización de obras artísticas con posibilidad de recepción más allá de pequeños “clusters” o “quintitas” (en el decir de uno de los entrevistados) de consumo urbano.

Citando a Irazabal en De Marmol y Basanta:

...cuando hay una mediación económica es mucho más fácil producir una separación entre el sujeto que actúa (director, actor, todos) y la obra realizada. Ningún fabricante de zapatos es el zapato, sin embargo, el artista es la obra que realiza. Y como nadie puede abandonar la pulsión del ser, vamos a seguir siendo. Y si yo soy en función de la obra que hago, voy a hacer la obra en las condiciones que sea, sin preguntarme quiénes son los beneficiarios de ese trabajo autoexplotado. (2020)

Una pregunta clave de este aporte es quién se ve beneficiado por estos procesos de autoexplotación que sostiene (en el caso del estudio citado) el circuito del teatro independiente. En dicho caso el beneficiario principal es el socio capitalista. Lo que se pierde como inversión y gasto económico busca retribuirse al artista como reconocimien-

to y legitimación del o la artista, pero, en contextos de producciones de baja repercusión y donde el mundo del arte es tan débil se vuelve complejo para las personas participando de estos mundos medir la retribución de su trabajo.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y COGNITARIADO

Al momento de encarar este proyecto, un problema que se volvía central era ordenar la información recolectada en el trabajo de campo, ya que no existe un registro formal de trabajadores del arte, por lo que decidí centrarme en recursos informales, tanto en mi trayectoria personal dentro de los mundos del arte villamariense, como el conjunto de notas periodísticas, discusiones en redes sociales, charlas informales y distintos modelos de entrevista que fui llevando adelante para la realización de este trabajo de investigación. Se propuso una metodología cualitativa basada en la observación participante y de entrevistas a informantes clave, entendiendo la etnometodología como un eje central necesario a la investigación de procesos artísticos y por mi propia implicancia como artista y participante de los mundos del arte en la ciudad.

Se tomaron como ejes para la observación y la realización de entrevistas la participación de lxs informantes en el mundo del arte, su paso por el sector privado o público, las tareas llevadas a cabo en esos espacios laborales, sus experiencias como artistas o trabajadores del arte y su relación con instituciones de la ciudad. También se consultó sobre sus conocimientos sobre las ordenanzas, proyectos, becas y leyes que referían a su trabajo y se realizó un recorrido temporal sobre su trayectoria en la ciudad.

En primer lugar, decidí entrevistar a trabajadores del arte que han desarrollado sus actividades en el ámbito privado, de este primer grupo de entrevistas se consultó a un total de 5 personas: un actor, performer, productor y gestor (nº1 A); una gestora de artes visuales (nº2 M); una editora de una agenda cultural y artista escénica que funcionó durante el período seleccionado (nº3 L); un músico, gestor de un espacio y vicepresidente de una organización de músicos (nº4 J); un editor literario independiente (nº5 D). Todas las entrevistas se fueron desarrollando por medio de recomendaciones de lxs propixs informantes. A estas 5 entrevistas se le sumaron dos a personas que desarrollan su actividad en el ámbito público: a la encargada del área de Museos de la Secretaría de Educación, Cultura y Ciencia del municipio (nº 6 G); y al editor encargado de la editorial universitaria y docente en la Universidad Nacional de Villa María (nº 7 C).

A estas entrevistas se le sumo una variedad de elementos entregados voluntariamente por lxs entrevistados: notas periodísticas, links de redes sociales y blogs, registros fotográficos, entre otras, se sumaron al trabajo de campo que fui realizando en mi paso como artista, productor y gestor de un espacio cultural privado de gestión colectiva, construyendo de esta forma un extenso archivo que fue mi fuente secundaria de datos. Destaco de estas fuentes las notas publicadas en el segmento de Cultura de El Diario entre los años 2004 y 2009, subidas en el blog de Darío Falconi; la Agenda Cultural auto-gestionada Miró que funcionó entre 2002 y 2012 y la increíble variedad de información recolectada por medio de búsquedas de palabras específicas y paginas creadas en Facebook por lxs propixs artistas y gestores culturales de la ciudad.

Determinar a quiénes iba a entrevistar, por ejemplo, supuso una serie de decisiones teóricas respecto a cómo encarar el trabajo artístico, qué sentido tenía el mismo

para las distintas tareas que realizaban los entrevistados y cómo ponderar todas las voces dentro de un mismo entramado social que son los mundos del arte. Por lo mismo, comencé con la suposición que se entrevistaría a gestores y productores culturales del ámbito privado y público, que tuvieran trayectoria comprobada en sus campos de acción, pero para darle un marco a dicha selección tenía que decidir de qué forma encarar las tareas que desarrollan. Villa María ya cuenta con varios años de tradición en intentos, más o menos extensivos dependiendo de la institución, de caracterizar las mismas. Los ejemplos más sobresalientes son: La Plataforma de Artistas (2014), sostenida por el Instituto de Extensión de la Universidad Nacional de Villa María (UNVM); la Mesa de Industrias Culturales, *Integrado por la UNVM – a través de los Institutos de Extensión e Investigación*; la *Municipalidad de Villa María (MVM) – a través de la Secretaría de Educación, Cultura y Promoción de la Ciencia*; el *Ente Regional de Desarrollo (ENRED)*; la *Asociación de Empresarios Región Centro Argentino (AERCA)*; y la *Mesa de Industrias Creativas y Culturales de Villa María (MICC)*, la misma tiene como sectores implicados en las Industrias Culturales y Creativas a “medios audiovisuales y creativos, libros y prensa, presentaciones artísticas y celebraciones, artes visuales, diseños y servicios creativos, patrimonio natural y cultural”.

Se seleccionó, por lo mismo, a personas que durante el periodo 2001-2019 hubieran desarrollado distintas actividades culturales y artísticas, informantes clave de los sucesos, seleccionados en primer lugar bajo el criterio de haberlos visto trabajar y participado en sus shows, funciones, actos y disputas para la realización de todo tipo de eventos y actividades.

A la vez, para complejizar la lectura sobre industrias culturales, a nivel nacional se cuenta con el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA), que contempla herramientas de medición de incidencia económica del área cultural e industrias del pensamiento a nivel nacional y regional. Este Sistema, dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación, permitió observar en detalle aspectos macro del funcionamiento de las industrias culturales, como la gestión/producción, que representa aproximadamente 2,5% del valor bruto agregado en la economía nacional según el informe de 2016 (SINCA, 2016)³. Esta industria incluye las áreas de edición en papel y digital de libros, revistas y diarios; la producción audiovisual en todas sus ramas, la generación de contenidos para web; el diseño; comercialización de obras de arte; producciones musicales; entre otras. La gestión de esta industria, por lo tanto, es parte central de dicho proceso, y refiere a todas las actividades que permiten la exposición, puesta en valor, tendido de redes de contención y movilización de recursos para que lxs artistas puedan desarrollar su actividad o formarse.

³ El informe completo se encuentra en línea en la página del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) que recolecta por medio de la Cuenta Satellite de Cultura que “Mide la incidencia económica de la cultura en la Argentina a partir de información referida al PBI cultural, el empleo y comercio exterior cultural, el gasto de gobierno en cultura y otros indicadores. Se desarrolla en conjunto con la Dirección Nacional de Cuentas Nacionales del INDEC.”. <https://www.sinca.gob.ar/default.aspx>.

COOPERACIÓN ARTÍSTICA EN VILLA MARÍA

Un punto a tener en cuenta a partir de la observación de campo es que la relación tensa entre las tareas de gestión y las tareas creativas genera formas de cooperación artística que deben amoldarse tanto a un público ya existente como a la aparición y desaparición permanente de espacios culturales. A muchas de estas tareas podría describírselas bajo el nombre de “decisiones editoriales” (Becker; 2008; p. 192). Las decisiones editoriales son claves para entender esta brecha que se abre entre un tipo de tareas y otras, porque son aquellas actividades que mayor preponderancia tienen a ser consideradas “decisorias” y por lo tanto hacen responsable a un número particular de individuos a ser considerados artistas, dejando el resto de las actividades como tareas de apoyo.

Anteriormente mencioné una serie de plataformas creadas por instituciones de Villa María para medir y cuantificar el tipo de actividades artísticas que se llevaban a cabo en la ciudad. El principal problema con las plataformas antes mencionadas, es que su interés de centralización de información no contempla a la integralidad de lxs trabajadores del arte de la ciudad, en parte por la variedad de propuestas y por la propia dificultad de generar una herramienta de recolección de datos adecuada para todas las disciplinas artísticas. Al revisar dichas plataformas, una y otra vez se genera, en la categorización, una serie de dificultades respecto al lugar que ocupan dichas personas en sus relativas “industrias” culturales. La realidad villamariense demuestra que las dos partes de la industria, la realización y su gestión, no están necesariamente separadas, sino, por el contrario, forman parte de un mismo entramado complejo en donde la gestión es llevada a cabo por lxs mismxs artistas, resultando en distintos niveles de profesionalización y recursos. Ejemplo de esto son la multiplicidad de espacios privados de gestión colectiva o individual dedicadas a las actividades artísticas, casi siempre coordinadas por los mismos artistas, como se desprende de las entrevistas (Entrevista N° 1; 3 Y 4).

La falta de acompañamiento por medio de políticas culturales específicamente vinculadas a las tareas de gestión ha podido observarse a partir de la elaboración de la cronología, y aunque desde una perspectiva crítica intuyo una forma activa de destrucción del trabajo autogestionado⁴, es difícil demostrar hasta qué punto es una política consiente de las instituciones de la ciudad eliminar o achicar las formas de organización colectiva independiente y hasta qué punto es un problema de organización, sobre todo en el marco de trabajos precarizados y de compleja organización entre actores. Es consistente con la observación del campo la suposición de que existe una puja distributiva de los recursos culturales entre distintos agentes que “gestionan” las actividades artísticas, principalmente entre lxs artistas/productores de sus propias obras y la administración pública.

Al desplegar de forma más o menos coherente y coral las formas en que las disciplinas artísticas, de las cuales forman parte lxs entrevistados, son sostenidas y llevadas a cabo en la ciudad, se podrían observar pistas de cómo

⁴ Algunas nociones para una perspectiva crítica sobre la apropiación y la desigualdad han sido embozadas anteriormente en este mismo Trabajo Final de Grado.

continuar en un futuro un trabajo de análisis en profundidad desde las herramientas de la sociología del arte y del trabajo a una parte muy importante de la vida social de las comunidades, al punto de representar uno de los principales atractivos turísticos y sociales de Villa María.

Se puede mencionar que durante el periodo seleccionado se cerraron más espacios de gestión privada de los que abrieron, con un primer proceso de clausuras a partir de las modificaciones de las ordenanzas de higiene y seguridad pos-cromañón y la clausura de varios pubs bailables y el teatro municipal que se encontraba en el subsuelo del Salón de los Deportes; y en un segundo proceso de cierres a partir de la crisis económica a partir de la marcada devaluación comenzada en 2018 e intensificada con el comienzo de la pandemia de Covid en 2020, que termina en el cierre de Matria Casa Cultural (2018/2020); Madre Selva Bar (2016/2019); y Polaroid (2012/2020). Por otro lado, los espacios culturales públicos han ido incrementando año a año las prestaciones de eventos y bienes culturales, así como la incorporación de más y mejor ingeniería para la realización de espectáculos y eventos, y que la influencia de la casa de altos estudios UNVM ha tenido un rol preponderante en la formación tanto de nuevos artistas como de incorporación de personas dispuestas a devenir público de los bienes culturales allí producidos e incorporados. Se hace ineludible, por ejemplo, el hecho de que no solo se forman artistas, sino que la existencia de un público universitario permite a organizaciones estudiantiles experimentar distintas formas de producción de eventos y gestión cultural con fines de acumulación de capital político, pero que en su proceso se vuelven verdaderas escuelas de gestión de eventos *independientes*.

La paulatina desaparición de los espacios de gestión privada relacionada a ciertos públicos y formas de consumo, que ha sido brevemente embozada en la introducción, ha generado en muchos casos el imaginario de que “la municipalidad no hace nada por los espacios”, a la vez, todos los entrevistados, así como todas las personas que han sido consultadas o frecuentadas en eventos artísticos en mi paso por la ciudad, reconocen haber trabajado en más de una ocasión en eventos llevados a cabo y financiados por el municipio, en general en condiciones económicas que pueden considerarse precarizantes, esto sin embargo no oculta que la forma de producción “independiente” permite el control total del bien producido, tanto en sus ganancias como en sus pérdidas, así, uno de los entrevistados comentó:

si, generar nuevos espacios, de hecho, es lo que pasó. Tuvieron ellos problemas con un “costa rock”, pidieron que los ayudemos, ayudar fue hacer todo (énfasis) y hasta coordinar el escenario, ellos desaparecieron. Después al año siguiente dijeron no, no nos sirve más el *Costa rock*, pensemos otra cosa, bueno pensamos otra cosa. Después con el *Vive y Siente* no iba a haber carpa de músicos locales, iba a estar la carpa principal con números de afuera y el UNIMUV consiguió la carpa, con sonido para todos los días, 13 grupos en el 2017 creo que fueron como 35000 pesos, donde no iban a estar, ese espacio no existía, e hicieron un escenario aparte, con una convocatoria aparte, con artistas locales que no tocaban en el escenario principal, recién al año siguiente pudimos hacer que tocaran en el

mismo escenario, pero ese año no iba a haber músicos locales en vivo si no era porque nosotros dijimos che... y nos mandaron a la carpa de gastronómicos porque dijeron ahí hay lugar (Entrevista N° 4 con J.)

Por su parte desde el ámbito del teatro, al preguntar sobre si había trabajado en conjunto con el municipio en otras ocasiones, comentó:

Miles, y cobrándoles caro. La única vez que cobré menos fue para el cierre del “VM erótica”, hice un pre-estreno de una obra, que era, pasamos, lo que queríamos con la Juli era juntar la guita para la preproducción de la obra, porque era un montón de guita, hicimos hacer ropa, un montón de cosas. Dijimos bueno, nos bajemos los pantalones, yo cobraba 8 lucas 40 minutos solo, y esto era un quilombo, nos dijeron que sí después nos dijeron que no había presupuesto, que a ver, ¿cuánto? ¿Cuánto me pueden dar? Bueno 8, pero... (Entrevista N° 1 con A.)

Las posibilidades de acceder a la “habilitación comercial” por parte de los espacios culturales entonces implica a la vez la posibilidad de acceder a la “habilitación de evento” por parte de lxs productoxs artísticxs, que muchas veces si no son las mismas personas comparten intereses, espacios y necesidades tanto comerciales como simbólicas. La necesidad de una ordenanza que permita habilitaciones de funcionamiento a espacios donde explorar creativa y artísticamente sin las mismas presiones que espacios con finalidades comerciales es algo que ha aparecido continuamente en las entrevistas.

Una hipótesis de varios de los trabajos sobre arte independiente refiere, como hemos visto, a que los procesos de “independización” del trabajo artístico facilitan condiciones laborales más precarias, y que el rol del Estado para que esta situación se dé ha sido clave.

En general, el Estado Local ha hecho de la omisión un modelo de intervención política a los conflictos que agravaron los últimos 20 años en el mundo del arte privado, fuertemente marcado por cierre de espacios colectivos culturales. Esta tendencia a la inacción se ha modificado con el ingreso de cuadros institucionales más cercanos al mundo universitario y artístico, por un lado; y a la concreción en políticas culturales de obras públicas de alta envergadura en la ciudad, como son el Centro Cultural y Comunitario Leonardo Favio o la Tecnoteca, lo que suele llamarse hoy como el complejo ferro-urbano villamariense, lo que permite al municipio tener un espacio de producción altamente centralizado (real y metafóricamente) desde donde “gestionar” la cultura. Esto coincide con un momento de transformación en la concepción de la “cultura” por el municipio, que incorpora una serie de actividades “intra-muros” de accesibilidad a bienes artísticos, como es corroborable en la cronología de la introducción.

ALGUNAS NOTACIONES EN FORMA DE CONCLUSIÓN

Describir y traducir los recorridos y estrategias utilizados por lxs artistas consagrados de la escena local permitiría hacer mejores paralelismos entre sus compañeros de menor suerte, dicho trabajo, aun sin realizar en Villa María, también lograría dar cuenta si las condiciones de posibilidad para que un producto cultural triunfe son inherentes al campo donde dicho bien es producido, o si por el contrario, la imposición de la calidad, golpe de suerte y buenas decisiones de proyectos individuales vale más que una serie de reglas de juego puestas por el Estado y las posibles acciones colectivas que el conjunto de artistas pueden realizar para mejorar su posición “gremialmente”. La caracterización de público en este sentido vuelve a cobrar una nueva dimensión: considerando que en ninguna de las entrevistas realizada se pudo concluir a qué tipo de público apuntaban las actividades que llevaban a cabo, deberíamos pensar si la acción sobre la oferta puede mejorar la calidad de los productos, o si son necesarias políticas enfocadas hacia la demanda de los bienes y de qué manera abordarlas.

Dicho esto, la administración del arte como mero bien de consumo reduce la importancia que la creación cultural tiene para una sociedad. Como canal expresivo de las molestias sociales y como componente central de una producción crítica sobre las pautas de consumo, el arte, en lo absurdo de sus costes de producción y en las dificultades que tiene para volverse un hecho popular sigue valiendo más por su capacidad de incomodar, incluso a pesar de los intereses de los artistas, que por su vocación comercial. Entre el año 2015 al año 2020 numerosos espacios para las artes en vivo fueron cerrados definitivamente por razones de índole principalmente económica, pero esto no impide ver las innumerables fechas que fueron absurdamente dadas de baja o clausuradas por la simple diferencia política que tenía el municipio con los artistas arriba del escenario. Por otro lado, la íntima relación entre la noche, el entretenimiento y el consumo de los bienes culturales es un hecho que merece su propia reivindicación. La noche sigue siendo el espacio predilecto de artistas, productores y público para encontrarse y marearse mutuamente en las complejidades de la fiesta, sobre todo cuando dichos actores están marcados por los distintos mecanismos y dispositivos de otredad e interiorización que sufren muchos de los colectivos que dan vida e intensidad a las organizaciones artísticas y culturales.

La necesidad de incorporar a lxs trabajadorxs que sostienen lo Creativo en las Ciudades Creativas implica la democratización respecto a las formas de habitar territorios. La idea de una forma de organizar las tareas creativas por fuera de las personas que las llevan a cabo da cuenta de una suposición de “desconocimiento” sobre las propias problemáticas que estas personas tienen sobre sus tareas.

BIBLIOGRAFÍA

- BEGAZO, J. D. (1998).** Del proletariado al Cognitariado: del valor-trabajo al valor-conocimiento. Gestión del tercer milenio. *Revista de Investigación de la Facultad de Ciencias Administrativas de la UNMSN* (Año 1, N° 2) Lima, Perú.
- BERARDI, FRANCO (2020)** *El sabio, el mercader y el guerrero*. Acuarela Libros, Machado Grupo de Distribución.
- BECKER, H. S. (2008).** *Los mundos del arte*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- BOURDIEU, P. (1991 (1980))** *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*; Taurus; México.
- DEL MARMOL, M. Y BASANTA, L (2019)** “El arte no paga” Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo. Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas – *Trabajo y Sociedad*.
- ESTRAVIS BARCALA (2014)** El entre-nos de la cultura. *Condiciones estructurales y producciones simbólicas en la escena cultural independiente de la ciudad de Buenos Aires* (2008-2013), Tesis para Obtener el grado de Magister en Ciencias Sociales; Universidad Nacional de General Sarmiento.
- CARO, ANTONIO. (2017).** From cultural industry to imaginary macrostructure. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, (51), 49-58. Recuperado en 17 de enero de 2023, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042017000100004&lng=es&tlng=en.
- GARCÍA CANCLINI, N (2002)** *Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos*. Recuperado el 7 de junio de 2017 de www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub2.doc.
- ZALLO, R (1988)** *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid, Akal.
- HUERTA, I. (2019).** La “independencia” en discusión. Una aproximación a la categoría de independencia en la música. *Sociales Investiga*, 7(7), 82-93. Recuperado a partir de <http://socialesinvestiga.unvm.edu.ar/ojs/index.php/socialesinvestiga/article/view/269>.
- MACCIONI, LAURA; MERCADAL, SILVINA (2020)** *Subjetivaciones y resistencias desde la cultura: articulaciones entre política, arte y comunicación en experiencias contemporáneas*. Córdoba: Lago Editora.
- MERCADAL, S. (2017)** Políticas culturales alternativas al Estado: Comunidades experimentales y sociabilidad. *Terceras Jornadas de Sociología*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNCuyo), Pre-Alas de Mendoza.
- MERCADAL, S. (COMP.) (2020)** *Creación y sociedad: la gestión cultural pública en Villa María*. Córdoba: Lago editora.
- MERCADAL, SILVINA; COPPARI, LUCIA; MACCIONI, LAURA ()** Colectivos culturales y políticas culturales no estatales: dos experiencias en la ciudad de Córdoba.
- FLORIDA, RICHARD (2010A).** *La clase creativa*. Madrid: Paidós.
- FLORIDA, RICHARD (2010B).** *Las ciudades creativas: por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*. Barcelona: Paidós.
- WILLIAMS, R. (2003)** *Marxismo y literatura*. Siglo XXI: Buenos Aires.

YÁÑEZ, JAVIER. (2018). “Estrategias de acceso al suelo de los sectores populares e instrumentos de gestión municipal de suelo en ciudades medianas y pequeñas”.

YÁÑEZ, J.; GUZMÁN, L. A. Y CARRIAZO, S. (2019). Claves para el diagnóstico participativo y líneas de acción estratégicas de crecimiento urbano, infraestructura y espacio. *1er Congreso Argentino de Desarrollo Territorial. 3ras Jornadas de Desarrollo Local Regional, las redes locales y el desafío de la innovación en una nueva etapa de la globalización*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.

FUENTES

ORDENANZAS:

- N° 2.025 de creación del Salón Anual de Pintura y Escultura de Villa María “Domingo José Martínez”
- N° 6.821 de Registro de Artistas y Profesionales de las Artes Visuales de Villa María
- N° 7.640 de modificación de ordenanza 6.821 (año 2020)
- N° 6.539 de Espectáculos Públicos en Villa María
- N° 6.705 de modificación de ordenanza 6.539

INFORMES ESTATALES:

- Registro de profesionales de las artes visuales 2021, Villa María, Córdoba
https://www.villamaria.gob.ar/content/transparencia/catalogo_artistas_visuales_2021.pdf.
- Alcance del apoyo económico cultura solidaria, provincia de Córdoba, abril de 2021
https://www.cultura.gob.ar/media/uploads/cultura-solidaria_cba.pdf.
- Informes de producción del libro argentino 2020
<https://www.camaradellibro.com.ar/index.php/panorama-editorial/estadisticas>.
- Cuenta Satelite de Cultura
<https://www.sinca.gob.ar/CuentaSatelite.aspx>.

ENTREVISTAS:

- Entrevista N° 1 A. – Performer, actor, productor y gestor de eventos artísticos.
- Entrevista N° 2 M. – gestora de artes visuales, ex dueña de un espacio cultural de la ciudad.
- Entrevista N° 3 L. – Editora de agenda cultural y artista escénica.
- Entrevista N° 4 J. – Músico, gestor de un espacio cultural y vicepresidente de una organización de músicos local con alcance nacional.
- Entrevista N° 5 D. – editor literario independiente.
- Entrevista N° 6 G. – Encargada del área de Museos de la Secretaría de Educación, Cultura y Ciencia del municipio.
- Entrevista N° 7 C. – Encargado de la editorial universitaria Eduvim.



Técnica: Ilustración Digital

Post Scriptum de *En mi recuerdo veo una sombra* Ensayo Audiovisual e Investigación Artística de la imagen de Catástrofe

Carla Verdugo Salinas
Universidad de Valparaíso
salinas.carla@postgrado.uv.cl



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

ENVIADO: 2022-11-13

ACEPTADO: 2022-12-21

RESUMEN

Este ensayo añade algo posterior al texto -audiovisual y escrito- ya concluido, emite la impresión de la autora al espectar su propia obra, y ya más decantado el proceso como observadora de ese mismo proceso lo enuncia y logra entender su flujo. Así en una revisión de lo que constituyera la tesis-obra que le condujo al grado de Magister en Cine y Artes Audiovisuales de la UV, se pone en tensión el ensayo audiovisual, sus conceptos y lo sitúa de frente al tiempo próximo, volviéndole a la vigencia y extendiendo la duración de la obra a través del ejercicio autocrítico.

PALABRAS CLAVE

Ensayo Audiovisual – Catástrofe – Desaparición forzada – Montaje – Historicidad.

RESUMO

Este ensaio acrescenta algo posterior ao texto -audiovisual e escrito- já concluído, emite a impressão da autora ao espectar o seu próprio trabalho, e já mais decantado o processo como observadora desse mesmo processo enuncia-o e consegue compreender o seu fluxo. Assim, numa revisão do que constituiu a tese-obra que o levou ao grau de Magister em Cinema e Artes Audiovisuais-UV, se coloca em tensão o ensaio audiovisual, seus conceitos e colocam-no a frente do tempo próximo, voltando-o à vigência e extendendo a duração da obra através do exercício autocrítico.

PALAVRAS-CHAVE

Ensaio Audiovisual – Catástrofe – Desaparecimento Forçado – Montagem – Historicidade.

ABSTRACT

This essay adds something later to the text -audiovisual and written- already concluded, emits the impression of the author when specting her own work, and already more decanted the process as an observer of that same process enunciates it and manages to understand its flow. Thus, in a review of what constituted the thesis-work that led him to the degree of Magister en Cine y Artes Audiovisuales-UV, the audiovisual essay, its concepts are put in tension and places it in front of the near time, returning it to the validity, extending the duration of the work through the self-critical exercise.

KEYWORDS

Audiovisual Essay – Catastrophe – Forced disappearance – Montage – Historicity.

FICHA TÉCNICA

En mi recuerdo veo una sombra Imágenes de la desaparición forzada
Ensayo Audiovisual - 14 min. - 2022 - Santiago/Valparaíso
Realización: Carla Verdugo Salinas.

Ensayo audiovisual que, desde la historia, la memoria y la estética aborda en 6 capítulos el problema de la imagen de la desaparición forzada. En un lenguaje audiovisual libre, a través de la apropiación de imagen y sonido, el rodaje, el diseño y la repetición se encuentra de frente y sin limitaciones espacio-temporales ante el hecho represivo en sí y a las imágenes que como herencia y huella emergen desde el acontecimiento represivo.

Tal como la desaparición es la ausencia aguda, el problema, no es algo que suceda, sino algo que no: una carencia, echamos en falta una precisión vital en la imagen.

En estos angostos y estrechos límites se mueve la obra, que corre el riesgo de develar no solo conceptos e ideas, sino que, desde la subjetividad, sensaciones y sentimientos profundos arrojados por las imágenes de la desaparición forzada.

VISUALIZACIÓN: <https://youtu.be/Zk6PodavfHo>.

1* EL ORIGEN:

Es muy prematuramente que se configura el objeto de estudio, la desaparición forzada a través de sus imágenes entra en el registro de la niñez de la autora-y muy probablemente de las vuestras-.

Debemos decir que este hecho no era tan claro antes de la ejecución de la obra propiamente tal, en los primeros escritos que buscaban acorralar el trabajo de investigación, éstos tenían un acápite de “trabajo de archivo”, algo de conservadurismo había en esta intención, de escribir la “historia” a partir de fuentes, validarlas, justificarlas, quizás la peregrina esperanza de convencer de algo a alguien, comprobar a través de la fuente. Al poco andar ya no había a qué ir al archivo, entonces caímos en cuenta que la fuente, el corpus de imágenes, estaba todo el tiempo entre nosotros y nosotras.

Eran nuestros recuerdos. Y decimos nuestros invitando a lectores y espectadores a evocar las experiencias compartidas que devienen de vivir en territorios represaliados, desmembrados y repartidos entre grandes imperios, de habitar entre el conflicto y la zozobra en que la vida va circulando. Entonces las imágenes estaban ahí, ¡todo el tiempo lo estuvieron! Nuestra idea de la desaparición forzada había llegado a cristalizarse a través de una imagen más bien estructurada por las circunstancias de los sobrevivientes y en la necesidad de la búsqueda.

Aun así: ¿Cómo puede la obra plantear: tengo un problema con mis recuerdos?

En el avance de la investigación, y sobre todo en el trabajo de imágenes se resolvieron estas preocupaciones, ¡claro que tenemos un problema con el recuerdo!, y es que vemos una sombra. Un área de incertidumbre rodea a la imagen de la desaparición forzada algo así como un halo o un aura. Eso molesta, de alguna manera hiere, esta herida es motor de la obra, la obra misma es una de las formas en que sangra esta herida.

Por cierto, que también molesta y hiere que esos cuerpos no estén enterrados cerca de las familias como es costumbre humana, para ser honrados y recordados y saludados por los vivientes. Pero en el ámbito sensible de la convivencia con la imagen de la desaparición se hace latente una carencia, que como una insuficiencia estructural deja en falta de historicidad al sujeto que sufre una objetivación desde lo más concreto que va quedando de él: la ausencia.

La obra está hecha para zanjar un asunto, pero no a través de la simplificación de elementos ya conocidos. Quiere complejizar una trama que ya está bien enrevesada, pero que requiere aún más espesor, la obra quiere reclamar un poco, quiere dar forma a esa sombra que incomoda en el recuerdo, quizás lo logra, quizás ha podido delimitarla parcialmente. Al menos la nombra.

2 * LO IMPORTANTE:

Esto no es cine social, no es aleccionador ni esclarecedor, debemos citar al cineasta Jean Vigo, en sus palabras firmes, decidoras y resentidas encontramos una razón de peso para no aspirar al cine social ni cortejar al cine político. Es encantadora la forma en que se refiere al espectador de cine con desdén: “Dirigirse hacia el cine social, significaría decidirse simplemente a decir algo y a suscitar ecos diferentes de los eructos de todos esos señores y señoras que van al cine a hacer la digestión” (Vigo, 1929). Así mismo ilumina una afirmación y una necesidad, un parámetro desde donde mirar la imagen de cine. Leemos en Vigo que lo más importante es la relación entre los individuos y las cosas, La obra es una demostración de la relación entre los individuos y una cosa enorme, una cosa grande como una montaña: La desaparición forzada.

Esta cosa grande, como fenómeno, tiene muchas aristas y grietas y puntos ciegos, y otros puntos muy visibles. Ha buscado la obra avanzar hacia la visión de esos puntos ciegos a partir de la cumbre visible que ha significado el hecho estético del corpus de imágenes. Esta es la médula de su espíritu crítico. La pregunta es cómo esos puntos ciegos permanecen así, se detiene ante la subyugación manifiesta a los repertorios de la memoria que consolidaron las primeras respuestas, y que a la postre apuntalan la narrativa histórica. Está de pie frente a un paredón.

Devela entonces una nueva relación, la relación entre los individuos y las imágenes. Y la devela en el lenguaje de las imágenes. Las pone en juego, crea una puesta en escena para las imágenes y las palabras.

Las imágenes y el cine convertidos en signos ante la ausencia de explicación. Y que no funcionan como una identidad cerrada sobre sí, sino como una potencia de variación y combinación.

Dentro de estos rangos amplios sucede el ejercicio de la elaboración de la obra audiovisual. Nos disponemos en estado de atención como testimonio del trauma. Que, por la naturaleza del fenómeno mismo de la desaparición, parece ser sólo posible a través de la especulación.

Sobrepasamos la idea de él o la desaparecido/a como sujetos que dejaron la existencia en el momento de la detención. Aspiramos, en plena conciencia del terror, a establecerlos como pares dentro y fuera de esa indeterminación.

El principio que les identifica como un grupo de individuos en cuya condición ni siquiera puede decirse individuos, sino formas, o cuerpos, sometidos a las circunstancias, sumidos en una existencia que sólo constituye un efímero presente, cuyo pasado comienza a verse lejano y el futuro clausurado. Esta idea ha sido defendida por autores que ven un vacío en la posibilidad de la representación de la catástrofe. Se han suscitado extensas discusiones teóricas y la deriva del problema de la representación de lo irrepresentable. O lo no-representable.

Queremos resumir esta discusión en dos posiciones, la primera de ellas es que los regímenes de aniquilación son “la extraordinaria e imparables máquina de denegación”.

Que para autores como Lyotard involucra una nueva situación: “la meta-realidad de la destrucción de la realidad”, donde nada logra transformarse en experiencia (Rollet, 2019: 27-29).

Mientras que para Didi-Huberman el atrevimiento está en buscar cómo la imagen, “a pesar de todo”, no sin dificultades y variaciones, puede “tocar lo real”. Desafiada la representación por el desastre todo parece insuficiente, pero para Didi-Huberman algo es más que nada (Didi-Huberman, 2003).

Para ello el film especula. Pues la especulación es más que el silencio.

La relación de los individuos con el presente de dolor, la relación con su tiempo teñido de dolor, no puede verse constreñida al vano intento del relato descriptivo de la atrocidad, o a la negación de este relato. Necesariamente hay más.

Tenemos tres momentos: el testimonio como quiebre del silencio, la memoria como artificio de los relatos de la resistencia y la historia como narrativa que organiza alguna verdad. La historicidad cruza transversalmente estos momentos, es necesaria en todos ellos, aun cuando sea en un estadio más precario en el testimonio.

El propio testimonio es un hecho lleno de historicidad, pero no debe amagar la historicidad del sujeto desaparecido, y todas las posibilidades de acción dentro del proceso de desaparición, nos interesa ese “mientras”, y por eso les buscamos en nuestra imaginación, y les hacemos preguntas, y las respondemos en nuestra imaginación.

Por una parte, entendemos que, en la desaparición y también en la tortura, se impone una nueva relación con el tiempo, así mismo se impone una nueva relación con el cuerpo. Un tiempo sin sentido embarga al sujeto, y no es solo la imposibilidad de aprehender el tiempo cosmológico (no saber del día/noche, o no saber el día de la semana ni del mes), sino que también implica no identificar la relación de la epopeya propia con el tiempo. Es decir, la dificultad para incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social (Ricoeur, 2003).

Por otra parte, la obra propone que mantener esta conciencia de su propia historicidad por parte del sujeto, habría sido posible y se habría expresado en los detalles de la conducta que adopta en la entraña del régimen concentracionario, inclusive en el pensamiento.

Esta preocupación obstinada es llevada al mundo de las imágenes, como hechos sensibles y estéticos en su trabajo de expresar sensibilidad colectiva respecto a los acontecimientos. Cuando extrañamos un despliegue más acabado de la historicidad de los sujetos, tenemos la sospecha de que esta relación con el tiempo alterada traspasa los límites y llega al entorno del sujeto, las imágenes para los sobrevivientes están teñidas de este tiempo suspendido, y responden a él con cierta falla en el ejercicio de la historicidad, y porque la historicidad es necesariamente algo que se ejerce, es una relación no dada, al contrario sesgada por el mismo hecho represivo que rebaja al sujeto a la

calidad de víctima en tanto sea vista la idea de historia vencida por el dominio de la Historia de los vencedores.

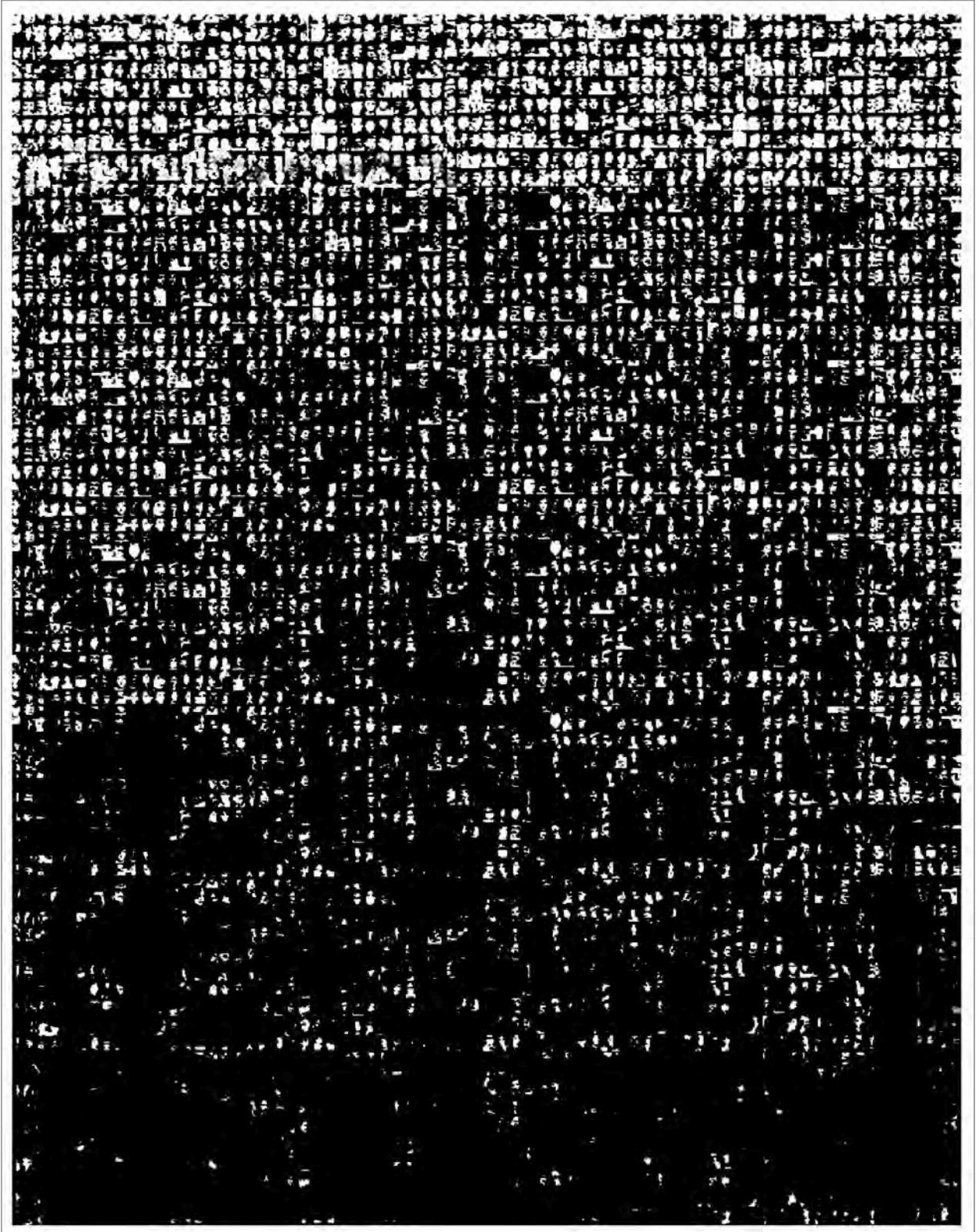
Desde ya se trazan ciertas líneas de reflexión, quizás la dificultad por disipar el mito del progresismo como régimen temporal dominante, que frente a la catástrofe lleva a la implacable conclusión de derrota del proyecto utópico, por tanto, a la derrota total, hace que entreguemos el régimen de tiempo a nuestros captores, dejamos de resistir y quedamos sin la capacidad de negación ante ellos.

El actual régimen de historicidad (clave secreta del éxito neoliberal) en el que justamente el vaivén entre el pasado y el presente es suprimido para instalar solo un pensamiento posible, el de la situación actual y su reproductividad *sinequanon*, deja a las comunidades humanas sin capacidad de defenderse ante cualquier embestida despiadada de dominación colonial o capitalista o la que fuere, porque el hecho es que la actualidad es la derrota total.

La aparente complejidad de estas relaciones debería promover el acto más simple, el de no pertenecer a sus captores ni en la más aguda situación de dolor. Así mismo las luchas propias del proyecto revolucionario implican el no entregar, eso es la resistencia. Implican proyección en el tiempo y el espacio, donde la posibilidad de resistencia se torna la propia vida. Y constituye huella por romper el muro concreto de la dominación. Y es aquel espesor el que extrañamos en el corpus de imágenes de la desaparición forzada. El guion de En mi recuerdo veo una sombra, se sitúa en la experiencia concentracionaria, en la experiencia de la desaparición, a todo riesgo habla como quien ya no está y dice: *...piensa en venganza, y de nuevo en fuego, siente libertad en sus huesos y furiosa cólera* (Verdugo, 2022).

Entonces impresiona un mundo que se descompone en imágenes negras, el trabajo de la imagen y el sonido encuentra la manera no sólo de expresarlo, sino de volver a pensarlo, o terminar de pensarlo, de elaborarlo, de vivir el conflicto con la imagen. En el ensayo audiovisual, la imagen visual y sonora entra en relaciones complejas sin subordinación entre una y otra. Puede adoptar las diferencias, con sus riesgos y peligros.

Ver y hacer ver la imagen y la palabra, En algunos casos a través de la desintegración de la imagen, los cuadros negros que van ganando territorio en el plano, lo que estaba organizado geométricamente se deshace, la solidez de un muro de concreto se disuelve a la vista. El ensayo audiovisual entra en relación directa con el guion-poético de la fuente cinematográfica. Así es que la última secuencia del film delinea la desaparición del desaparecido integrando las imágenes negras del mundo. Se atreve a subsumir al espectador en una especulación: sin esa imagen -la de la desaparición- parece peor.



Imágenes negras del Mundo Collage Imagen-afiche iconográfico Detenidos Desaparecidos. Montaje de Fotografía: - Carla Verdugo S. – 2021.

3 *EL PROCESO

No se separa del proceso de pensamiento, sino que se desarrolla en paralelo, y a veces se enreda, se cruza y entrecruza.

Es necesario darle la agencia que merece -y que quizás la academia mantiene restringida- a la investigación artística, de ninguna manera es menos trabajo, ni menos disciplina. Por otra parte, es un proceso generador de conocimiento que considera su estudio en un doble registro: el de obra artística y el de desarrollo teórico, no solo le sustenta, sino que dialoga con ella.

Así como la fuente histórica debe traspasar los límites del documento en tanto que la cultura es mucho más que las palabras que se escriben, la producción de conocimiento, la investigación, el impulso racional y no racional de búsqueda de respuestas, la promoción de nuevas preguntas puede y debe ser con todas las herramientas y formatos que tenemos a disposición en el ámbito artístico. Tenemos mucho que decir, y podemos decirlo así. Posicionarlo es importante, es un signo de libertad e independencia. Sumirlo a una categoría inferior en los espacios académicos ha sido un error sustancial de la misma academia, un límite autoimpuesto, una barrera que deja al arte subyugado en una posición en la que no puede ser parte de la construcción de conocimiento por sí mismo, pero sí lo puede ser a través del análisis del mismo arte.

Para la investigación artística el ensayo cinematográfico parece estar consagrado al encontrarnos con él como una película libre en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma. Moviliza todo un repertorio de recursos formales mucho más amplio de lo habitual, abre espacio a lo experimental y desestructura “el profesionalismo”, nos sitúa desde la economía del recurso en la búsqueda de otorgar un peso específico a la imagen con la que podemos habernos encontrado antes o estar en el misterio de algún detalle, pero que en la operación de escritura fílmica ha de tomar forma, lógica y sentido.

Todo esto hay que operacionalizarlo hasta que llegue a ser un film, la construcción de un guion en forma de grilla creativa fue la respuesta, el guion implica pensar en imágenes, en tiempos, en duración y sonido. Implica hacer encajar o permitir el desencaje de las ideas en el audiovisual. Implica tomar decisiones y más decisiones.

Así decidimos capturar imagen y sonido de películas de nuestro interés y gusto, que nos entregan fragmentos de como pensamos que fue, o con las que conectamos poéticamente, decidimos acelerar y ralentizar algunas de ellas, decidimos en el ejercicio de montaje cercenar y reencuadrar, ajustar color, modificar desensamblar. También decidimos crear nuevas imágenes, para esto buscamos lugares tan incómodos como el mismo recuerdo, que vemos como lugares cómodos para los hechos represivos, así como Resnais cuando recorre ruinas de los campos de concentración (Resnais, 1956), pero no importa que sea una ruina, porque en un campo cualquiera puede acontecer el hecho concentracionario.

Realizamos sonido, Decidimos hablar, actuar a través de la voz, o impostarla como si fuera un pensamiento, o varios pensamientos. Montamos, numeramos, dimos lógica y usamos palabras sin jerarquía ante las imágenes, tras las imágenes, sobre las imágenes. Hay fotografía original y apropiada, también está nuestra propia sombra, que camina y busca otra sombra.

Así es que arriban los 6 capítulos que componen la obra audiovisual, hubo la necesidad de construirla en fragmentos para darle funcionamiento. El todo y las partes interactúan, la separación por conceptos y temáticas que están presentes en el escrito, pero no se apegan necesariamente a él pues no es una transcripción o resumen. Ambos ponen en juego sistemas de pensamiento y elaboración distintos, ambos niveles están configurados para desarrollar el análisis de su objeto de estudio y finalmente dicen lo mismo, de forma diferente dicen lo mismo.

4 * LOS DESAFÍOS

En sí misma la creación y desarrollo de la obra constituyó un desafío, develar no solo conceptos e ideas, sino sensaciones y sentimientos profundos que arrojan las imágenes de la desaparición forzada, nos mueve el riesgo de la subjetividad y la pertenencia que se posiciona claramente.

Hacia adelante también vemos desafíos, hay nuevas y antiguas violencias interactuando sobre nuestros cuerpos y comunidades. Parte de su éxito está en no entenderlas, en no poder identificarlas claramente, en la validación de los hechos de represión aguda, en nombre de la seguridad y de la necesidad de reproducción de las formas sociales que habitamos, a toda costa.

De alguna manera ya vivimos el peligro de aventurarnos en estas formas, que sino idénticas, mantienen paralelos en sus funciones principales: las del establecimiento del control y la autoridad. La inclusión del caso de la desaparición de los restos mortales de Abimael Guzmán en la obra tensiona al pensamiento (Primer capítulo, Preludio de la Obra), se generan preguntas a partir de esta mención y del tratamiento que se le da no sólo a la vida, la muerte o la obra del hombre, sino a la imagen del hombre y a las posibilidades de su pensamiento desde la especulación: ¿Acaso debemos separarlo de la otra catástrofe cuya delimitación está ya resuelta?, ¿Debemos asumir la verdad del estado, que en este caso es la verdad de los captores al respecto? ¿Debemos construir nuevas delimitaciones, o situarnos en los territorios liminales que tal que caminar por la cuerda floja constituye una amenaza para el equilibrio del discurso? Son parte de las preguntas que emergen. Y nos ponen muy contentos y contentas estas preguntas, las situamos entre los logros y nos proyectan.

El uso de los aparatos represivos se expresa en estos otros nuevos-viejos regímenes, como el aislamiento severo, el encarcelamiento, la mutilación, el despojo material, el despojo abstracto de valores que antes no fueron cuestionados como la privacidad y la identidad, en razón del control total. La investigación artística puede y debe decir mucho en este respecto. Porque los individuos nos estamos relacionando con esta cosa horrenda, hoy, y nos cuesta darle forma, nos cuesta enfrentar e intelegir.

No sólo en mi recuerdo veo una sombra, creemos que hay sombras que nos acechan fieras. Y están cerca tanto como están ustedes de este registro.

REFERENCIAS

RESNAIS, ALAIN. (1956) *Noche y Niebla*, Francia, , 32 minutos.

VERDUGO, CARLA. (2022) *En mi Recuerdo veo una sombra*, 14 minutos. <https://youtu.be/Zk6PodavfHo>

BIBLIOGRAFÍA

DIDI-HUBERMAN, GEORGE. (2003). *Imágenes pese a todo, Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, España.

RICOEUR, PAUL. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid, España.

ROLLET, SYLVIE. (2019). *Una ética de la mirada, El cine frente a la catástrofe, desde Alain Resnais a Rithy Panh*, Prometeo Libros, Buenos Aires, Argentina.

VIGO, JEAN. (1929). *El punto de vista documental. «À propos de Nice»*. Texto pronunciado el 14 de junio de 1930 en Vieux-Colombier en el momento de la segunda proyección de su película A propósito de Niza. Reproducido en *Textos y Manifiestos del Cine*, Romaguera, Joaquim y Alsina, Homero; Editores. Edit. Cátedra, Madrid, 1993.

