

# Culturas 18

Debates y perspectivas de un mundo en cambio



Revista del Centro de Investigaciones en Estudios  
Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales  
Facultad de Humanidades y Ciencias

**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL**  
Santa Fe, Argentina, 2024





## **Universidad Nacional del Litoral**

**Enrique Mammarella**

Rector

**Ivana Tosti**

Directora Ediciones UNL

**Laura Tarabella**

Decana Facultad de Humanidades  
y Ciencias

---

© ediciones **UNL**

Secretaría de Planeamiento Institucional  
y Académico. UNL. Santa Fe. Argentina.

*Coordinación editorial:* Ma. Alejandra Sadrán

*Diseño:* Julián Balangero

Facundo Zuviría 3563 (3000) Santa Fe,  
Argentina  
editorial@unl.edu.ar  
[www.unl.edu.ar/editorial](http://www.unl.edu.ar/editorial)

Culturas 18 se diagramó en Ediciones UNL,  
Santa Fe, Argentina, diciembre de 2024.

# Culturas 18

Debates y perspectivas  
de un mundo en cambio

Santa Fe, Argentina, 2024



### **Directora**

*Mariné Nicola.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina  
mnicola@fhuc.unl.edu.ar

### **Consejo de redacción**

*Mariné Nicola.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Lidia Acuña.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Alejandra Rodríguez.* Universidad Nacional de Quilmes. Argentina  
*Fernando Ramírez Llorens.* Universidad de Buenos Aires. Argentina  
*Élida Moreyra.* Universidad Nacional de Rosario. Argentina  
*Leonel Cescut.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Liliana Zimmermann.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Laura Alassia.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Alejandra Cecilia Carril.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Hugo Ramos.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

### **Coordinadora**

*Mariné Nicola.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

### **Revisión del inglés**

*Candela Baigorria.* Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Industrial Superior, Universidad Nacional del Litoral. Argentina.  
*Agustina Latasa.* Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Colegio La Salle Jobson, Santa Fe. Argentina.

### **Revisión del portugués**

*Alejandra del Valle Castro.* Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Secundaria de la Universidad Nacional del Litoral; Instituto Superior de Música-UNL. Argentina.

### **Editores**

*Mariné Nicola.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Leonel Cescut.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Laura Alassia.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

### **Correctores de estilo**

*Liliana Zimmermann.* Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina  
*Candela Baigorria.* Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Industrial Superior, Universidad Nacional del Litoral. Argentina.  
*Agustina Latasa.* Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Colegio La Salle Jobson, Santa Fe. Argentina.  
*Alejandra del Valle Castro.* Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Secundaria de la Universidad Nacional del Litoral; Instituto Superior de Música-UNL. Argentina.

---

### **E-mail:**

revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar  
marinenicola@yahoo.com.ar

---

### **Evaluadores externos**

*Natacha Scherbovsky.* Universidad de Buenos Aires (UBA)-CONICET

*Martín Farías.* Universidad de Chile (UCHile)

*Alexandra Novoa.* Centro de Fotografía, Montevideo. Uruguay

*María Elena Stella.* Universidad de Buenos Aires (UBA)

*Cecilia Gil Mariño.* Universidad de Buenos Aires (UBA)

*Dieison Marconi.* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

*Diego Ezequiel Litvinof.* Universidad de Buenos Aires (UBA)

*Pablo Russo.* Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER); Universidad Nacional del Litoral (UNL)

*Paz Escobar.* Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (UNPSJB).

*Agostina Invernizzi.* Universidad de Granada (UGR); Universidad de Buenos Aires (UBA)

*Malena Verardi.* Universidad de Buenos Aires (UBA)

*Maximiliano de la Puente.* Universidad de Buenos Aires (UBA); Universidad Nacional de las Artes (UNA)

*Eleonora Garcia.* Universidad de Buenos Aires (UBA)-CONICET

*Agustina Trupia.* Universidad de Buenos Aires-CONICET

*Elena Rivero.* Universidad Nacional del Litoral (UNL)

*Carlos Belmonte Grey.* Université de Paris Saclay, Francia; Universidad de Guadalajara, México.

*Natalia Cocciarini.* Universidad Nacional de Rosario (UNR)

*Didac Terre.* Universidad Nacional de Rosario (UNR)

*Estefanía Fantini.* Universidad Nacional del Litoral (UNL)

*Lucía Stubrin.* Universidad Nacional del Litoral (UNL)

*Guillermo Canteros.* Universidad Nacional del Litoral (UNL)

*Cristian Ramírez.* Universidad Nacional del Litoral (UNL)

*Cecilia Vallina.* Universidad Nacional de Quilmes (UNQ)

*Marisa Alonso.* Universidad Nacional de Quilmes (UNQ)

*Franco Giorda.* Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER)

*Ignacio Dobrée.* Universidad Nacional de Río Negro (UNRN); Universidad Nacional de Comahue (UNComa)

*Javier Chapo.* Universidad Nacional de Rosario (UNR)

*Lucas Martinelli.* Universidad de Buenos Aires (UBA); Universidad Nacional de Tres de febrero (UNTREF)

*Walter Musich.* Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER)

*Matías Scheinig.* Universidad de Buenos Aires (UBA)

*Paula Ramírez.* Escuela Superior de Artes Visuales "Juan Mantovani"

*Nadía Curzon.* Universidad Nacional del Litoral (UNL)

---

*Los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de los autores. Las contribuciones quedarán a consideración del Consejo Editor.*

Presentación. Mariné Nicola

Artículos / Bloque 1: **Espacio público, prácticas artísticas y política**

**Arte, estética, política y crisis.** Eliana Marisa Ramos

**Desdibujar fronteras.** Las performances autobiográficas de artistas mujeres santafesinas. María Gracia Tell, Rosana Andrea Storti

**Trabajo y aprendizaje en dos talleres escultóricos de la ciudad de Córdoba.** Los primeros pasos de una joven en la profesionalización artística (1977-1982). Fabiana Navarta Bianco

**Disputas e inscripciones por la memoria en Rafaela.** Activismo artístico del Espacio Verdad y Justicia por Silvia Suppo entre 2010 y 2014. Silvia Dejon

**Tiras por la Paz:** un puente entre la didáctica y la intervención artística para una experiencia participativa de la ciudadanía. Raúl Amoros

Artículos / Bloque 2: **Cinematografía, territorialidades y contextos**

**Una muchacha corre entre caballos.** Ensayando un análisis afectivo y territorial de *Las Mil y Una* (2020). Ana Paula Compagnucci

**Historiofotía del despojo de la Araucanía en el cine temprano chileno:** el caso de los guiones de *La agonía de Arauco* o *El olvido de los muertos* (Bussenius, 1917). Anisell Esparza Fica

**Cine y ecofeminismo en los debates públicos habilitados por los espacios de la cultura.** El caso del Festival Internacional de Cine Ambiental (FINCA) en Buenos Aires, Argentina. Soledad Fernández Bouzo, Lucía Sayapin

**Cine y salud mental:** enunciación y representaciones en cortometrajes producidos en el manicomio. Sofía Cabrera, Evelyn Gorga, Franco Guerra

Artículos / Bloque 3: **Expresiones artístico-culturales, género y memorias**

**Figuraciones de la memoria y relectura histórica en la dramaturgia porteña escrita por mujeres.** Eleonora S. García

**Autoría de mujeres latinoamericanas contemporáneas:** un breve recorrido sobre las producciones literarias de escritoras brasileñas.

Amanda da Silva Oliveira

**El alcohol, la negación, la vida.** Una mirada desde el género en *The Trip to Echo Spring*, de Olivia Laing. Paula Sedran

**O cinema queer brasileiro e a desestabilização da masculinidade hegemônica nos grandes centros urbanos:** uma análise dos filmes *Tinta bruta* e *Corpo elétrico*. João Paulo Wandscheer, Miriam de Souza Rossini

**Bombartivismo, transgrediendo la heteronormatividad.**

Pedro J. Rivera Vázquez

Reseñas /

**Memorias con perspectiva de género.** Reseña de la muestra *Ser Mujeres en la ESMA*. Elena Rivero

**Cines latinoamericanos y transición democrática.** Autor: Mariano Veliz (comp.). Silvina Nahir Acuña

**Historias de la Chicago argentina. Rosario, Imaginarios y Sociedad 1850–1950.** Autores: Alicia Megías, Agustina Prieto, Analía Vanesa Dell’Aquila, Mario Glück, Javier Chapo, María Pía Martín, María Luisa Múgica y Pablo Montini. Celina Giménez

**(a)típica.** Autora: Julieta Alegre. Cristian Marcelo Mangiante

**Mapamundis culturales. América Latina y las exposiciones universales 1867–1939.** Autores: Paula Bruno y Sven Schuster (directores). Mario Sebastián Román

**Un acercamiento a Cuellos Blancos: el caso Vicentín,** documental dirigido por Andrés Cedrón. Victoria Olivencia

Entrevista /

**A propósito del desarrollo del capitalismo argentino: el caso Vicentín.**

Entrevista al director de cine Andrés Cedrón sobre *Cuellos blancos. El caso Vicentín* (2024). Mariné Nicola, Hugo Ramos

Sobre los autores

Convocatoria de artículos para el N° 19 de la revista



## Presentación

Presentamos la edición número 18 de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* cuyo eje de convocatoria es: Cultura, género y espacio público: construcción y negociación de sentidos a través de manifestaciones artístico culturales, y que alentó la escritura de textos de una gran variedad de discursos académicos y de procedencias geográficas múltiples. Este número se organiza en tres bloques: el primero es *Espacio público, prácticas artísticas y política*; el segundo, *Cinematografía, territorialidades y contextos*, y el tercero *Expresiones artístico-culturales, género y memorias*. Al mismo tiempo, este número de la revista continúa con una serie de reseñas de libros, de una muestra fotográfica y de un filme documental, seguidos por una entrevista al director de cine Andrés Cedrón.

En el primer bloque temático, *Espacio público, prácticas artísticas y política*, comenzamos con el artículo *Arte, estética, política y crisis*, con autoría de Eliana Marisa Ramos, de la Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas de la Universidad Nacional del Litoral. La autora tensiona la relación arte, estética y política en el marco de la crisis de 2001 y la que siguió a la pandemia, a partir de dos variables centrales: el espacio público y los cuerpos, atravesados por el tiempo histórico. Esto deviene en diferentes formas de hacer política, de irrumpir en el espacio público y de expresarse colectivamente, mediante fenómenos como la estetización de la política y el artivismo. El segundo texto es *Desdibujar*

*fronteras. Las performances autobiográficas de artistas mujeres santafesinas*, escrito por María Gracia Tell, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral y por Rosana Andrea Storti, de la Escuela Provincial en Artes Visuales “Prof. Juan Mantovani” de Santa Fe. El texto aborda tres obras de artistas santafesinas que concibieron el propio cuerpo como autobiografía poniendo en juego lo privado y lo íntimo, lo público y lo político. Sigue el artículo *Trabajo y aprendizaje en dos talleres escultóricos de la ciudad de Córdoba. Los primeros pasos de una joven en la profesionalización artística (1977-1982)* de Fabiana Navarta Bianco, de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. El texto aborda la experiencia de aprendizaje en diferentes dinámicas de trabajo vinculadas al género, en talleres de arte de la ciudad de Córdoba entre 1977 y 1981. El cuarto trabajo de este bloque se denomina *Disputas e inscripciones por la memoria en Rafaela. Activismo artístico del Espacio Verdad y Justicia por Silvia Suppo entre 2010 y 2014*, con autoría de Silvia Dejon, de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Nacional de Rafaela, y del Centro de Estudios Interdisciplinarios del Litoral, de la Universidad Nacional del Litoral. El texto expone los distintos repertorios de acción estética como formas de despliegue del activismo artístico que entre 2010 y 2014 se llevaron a cabo en relación con la muerte de Silvia Suppo. El último artículo con el que cierra este primer bloque se titula *Tiras por la paz: un puente entre la didáctica y la intervención artística para una experiencia participativa de la ciudadanía* donde su autor Raúl Amorós, investigador independiente, analiza las fases de su obra *Tiras por la Paz*, en ocasión de la manifestación artística y cultural de 2016 y propone la idea del desarrollo cultural a partir de construcciones colectivas y prácticas artísticas transformativas de los

procesos contemporáneos, para una convivencia pacífica con el entorno social.

Un segundo grupo de trabajos se aúnan en el bloque denominado *Cinematografía, territorialidades y contextos*, que se inicia con el artículo *Una muchacha corre entre caballos. Ensayando un análisis afectivo y territorial de Las Mil y Una* (2020) de Ana Paula Compagnucci, de la Universidad Nacional de Córdoba-CONICET. Analiza el film mencionado en el título como ejemplo de enunciación periférica, de discursos territorializados y visiones descentralizadas de Buenos Aires, proporcionando proporcionando fundamentos sociohistóricos y un sistema de relaciones sociales de referencia. El artículo que continúa es *Historiofotía del despojo de la Araucanía en el cine temprano chileno: El caso de los guiones de La agonía de Arauco o El olvido de los muertos* (Busenius, 1917) escrito por Anisell Esparza Fica, perteneciente al Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. La autora analiza a partir de los guiones, uno de los primeros largometrajes chilenos donde se enfatizan acontecimientos del despojo hacia el pueblo mapuche, asentados en la construcción melodramática de la realidad de contextos opuestos y en conflicto. Otro texto que compone este bloque es *Cine y ecofeminismo en los debates públicos habilitados por los espacios de la cultura. El caso del Festival Internacional de Cine Ambiental (FINCA) en Buenos Aires, Argentina*, escrito por Soledad Fernández Bouzo del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y por Lucía Sayapin del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. El texto se detiene en experiencias del Festival Internacional de Cine Ambiental (FINCA) del Instituto Multimedia de Derechos Humanos, entendido como un espacio de debate público, como parte de estrategias de visibilización y

reconocimiento socioambientalista. Cierra la exposición de textos del bloque, el artículo *Cine y salud mental: enunciación y representaciones en cortometrajes producidos en el manicomio*, a cargo de Sofía Cabrera de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba, Evelyn Gorga de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba y Franco Guerra de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba. En el artículo se analizan tres cortometrajes tomados como dispositivos artístico-terapéuticos con el fin de desentramarlos para vislumbrar si se materializan como una discursividad que habilita la expresión y da cuenta de una subjetividad.

El tercer y último bloque que organiza este número de la revista Culturas es: *Expresiones artístico-culturales, género y memorias*. El primer trabajo es *Figuraciones de la memoria y relectura histórica en la dramaturgia porteña escrita por mujeres*, de Eleonora García de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El texto aborda el período de postdictadura en la Argentina, en particular los años '90 que aportaron el marco para transformaciones radicales, tendientes a horadar los modelos de autoridad estética vigentes a partir de las denominadas 'dramaturgias emergentes' cuestionando así las exigencias temática, técnicas y formales. De este modo se visibilizaron autoras exiliadas y nuevas voces emergentes. La meta del trabajo es historizar la acción colectiva de ponderar a estas dramaturgas a la vez que conformar un corpus organizado sobre la figura de la víctima sacrificial. Le sigue el artículo *Autoría de mujeres latinoamericanas contemporáneas: un breve recorrido sobre las producciones literarias de escritoras brasileñas*, de Amanda da Silva Oliveira de la Universidad Federal de Santa María, Brasil. En este artículo se presenta el proceso de creación, crítica

y análisis literarios de la producción de narrativas de autoría de mujeres brasileñas y su contribución en la feminización de la escritura, con prácticas antihegemónicas que actúan como espacios narrativos que corren de escena la lógica patriarcal falocéntrica. El próximo trabajo que conforma este tercer bloque es *El alcohol, la negación, la vida. Una mirada desde el género en The Trip to Echo Spring*, de Olivia Laing, escrito por Paula Sedran de la Universidad Autónoma de Entre Ríos, CONICET. El presente ensayo recorre las relaciones entre alcohol, literatura y subjetividad que emergen en *El viaje a Echo Spring. Sobre escritores y bebida* (2013), de Olivia Laing. El trabajo expone cómo el alcohol participa del imaginario cultural occidental a lo largo del siglo xx, considerando los aspectos estéticos y sociales de dichas representaciones y de condicionantes culturales sobre los sentidos sociales de una práctica omnipresente. Otro texto que compone este tercer bloque se titula *O cinema queer brasileiro e a desestabilização da la masculinidade hegemônica nos grandes centros urbanos: uma análise dos filmes Tinta Bruta e Corpo Elétrico*; sus autores son Joao Paulo Wandscheer, de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil y Miriam de Souza Rossini, de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. El texto analiza los films mencionados en el título a partir de las tensiones entre la homosexualidad y la masculinidad hegemónica con centro en la ciudad, retratada en las películas como un espacio público donde la pluralidad y las nuevas formas de ser y entender el mundo encuentran formas de resistir y vivir las diferencias. El artículo final, *Bombartivismo, transgrediendo la heteronormatividad* cierra la colección de trabajos de esta revista. Su autor, Pedro Rivera Vázquez de la Universidad Ana G. Méndez, Universidad de Puerto Rico expone diferentes manifestaciones subversivas al sistema con el fin de fomentar espacios y

conductas inclusivos que respeten la diversidad humana. La llamada bomba puertorriqueña contemporánea funciona como herramienta en pro de la educación, inclusión y respeto a la diversidad y como elemento liberador contra la opresión generada por el patriarcado, el machismo y el sistema sexo-género heteronormativo.

En cuanto a las reseñas que integran este número se presentan en primer lugar *Memorias con perspectiva de género. Reseña de la muestra Ser Mujeres en la ESMA* montada en la Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral en el Hall del aula común (Cubo) de la Ciudad Universitaria es posible gracias a la coordinación entre la Universidad Nacional de Rafaela, el Museo Sitio de Memoria ESMA y el Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias, dicha reseña fue escrita por Elena Rivero de la Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas de la Universidad Nacional del Litoral. Sigue el trabajo *Cines latinoamericanos y transición democrática*, del autor Mariano Veliz (comp.) de la Editorial Prometeo Libros, 2021, Buenos Aires, a cargo de Silvina Nahir Acuña de la Universidad Nacional de Quilmes. Continúa el texto *Historias de la Chicago argentina. Rosario, Imaginarios y Sociedad 1850–1950*, cuyos autores son Alicia Megías, Agustina Prieto, Analía Vanesa Dell’ Aquila, Mario Glück, Javier Chapo, María Pía Martín, María Luisa Múgica y Pablo Montini, de la Editorial: UNR Editora, 2022, Rosario, reseña escrita por Celina Giménez de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. La reseña que sigue se titula *(a)típica* de la autora Julieta Alegre, de la Editorial: Ana Editorial, 2022, Paraná, su autor es Cristian Marcelo Mangiante de la Universidad Nacional de Entre Ríos.

Otra reseña es *Mapamundis culturales. América Latina y las exposiciones universales 1867–1939*, de los autores Paula Bruno y Sven Schuster (Directores), Editorial:

Prohistoria Ediciones, 2024, Libro digital, PDF/A – (Historia & Cultura / Darío G. Barrera; 25), escrita por Mario Sebastián Román de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos. Para finalizar, la reseña *Un acercamiento a Cuellos Blancos: el caso Vicentín, documental dirigido por Andrés Cedrón*, película documental realizada en Argentina, de 100 minutos de duración, estrenada en Argentina en 2024, reseña presentada por Victoria Olivencia del Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe, ISCAA.

Cierra este número una entrevista titulada: *A propósito del desarrollo del capitalismo argentino: el caso Vicentín*, realizada al director de cine Andrés Cedrón sobre *Cuellos blancos. El caso Vicentín* (2024) con autoría de Mariné Nicola del Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales, CIECEHC, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral y Hugo Ramos del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IHUCSO) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL).

# Arte, estética, política y crisis

Eliana Marisa Ramos

Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas

Universidad Nacional del Litoral

[ramoseliana882@gmail.com](mailto:ramoseliana882@gmail.com)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0037>

## Resumen

El siguiente trabajo pretende recorrer un camino que permita pensar conceptos centrales a la hora de tensionar la relación entre arte, estética y política, y las configuraciones que adquiere este entramado en nuestro país, intentando esbozar algunas observaciones que nos ayuden a caracterizar las expresiones ocurridas en el marco de la crisis de 2001 y las que tuvieron y tienen lugar en la crisis que sobrevino a la pandemia.

Dos aspectos interesantes que podrían ordenar el ejercicio de pensar esta relación tienen que ver, por un lado, con las diferentes miradas sobre la estetización de la política, entendida como un proceso inserto en un tiempo histórico, o por el contrario si debemos pensarla como una cuestión ontológica. Por otra parte, el lugar central ocupado por el espacio público y el cuerpo a partir de las nuevas formas de intervención política denominadas *artivismo*.

## Palabras clave:

estatización de la política, artivismo, espacio público, cuerpos

Arte, estética, política y crisis  
Eliana Marisa Ramos  
Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas - Universidad Nacional del Litoral





En un recorrido muy fugaz analizo la relación entre estética, política y arte, a partir de pensar dos variables conceptuales claves en este esquema: el espacio público, y los cuerpos. Por otra parte, una dimensión que se revela fundamental para pensar en las condiciones de posibilidad: el tiempo histórico. De esta forma, las crisis de 2001 y 2020 van configurando diferentes formas de irrumpir en el espacio público, diferentes formas de hacer política y de expresarse colectivamente. Se avecinan tiempos de grandes desafíos para el conjunto social en la medida en que podamos torcer la premisa del «sálvese quien pueda» y podamos encontrar las estrategias para volver a creer que la salida es colectiva y el arte es una experiencia creativa que tiene la potencia para crear escenarios políticos de resistencia claves para la vida comunitaria.

## **Art, aesthetics, politics and crisis**

Abstract

The following paper proposes to think about the central concepts related to art, aesthetics and politics. It is also about the configurations that this scheme acquires in our country. I reflect on the expressions that occurred around the 2001's crisis and those that took place -and are taking place- in the crisis that followed the pandemic.

Two interesting aspects that could organize the exercise of thinking about this relationship have to do with: 1) the different views on the aestheticization of politics, understood as a process inserted in a historical time; or, on the other hand, if we could think of it as an ontological question. 2) the central place occupied by public space and the body from the new forms of political intervention called *artivism*.

Briefly, I analyze the relationship between aesthetics, politics and art, from thinking about two key conceptual variables: public space and bodies. Otherwise, I study a dimension that turns out to be fundamental for thinking

### **Keywords:**

nationalization of politics,  
artivism, public space, bodies

about the conditions of possibility: historical time. In this way, the crises of 2001 and 2020 are shaping different ways of breaking into public space, different ways of doing politics and expressing collectively. Times of great challenges are coming for society if we can twist the premise of «every man for himself» and if we can find the strategies to believe -once again- that the solution is collective and that art is a creative experience that has the power to create key political scenarios of resistance for community life.

## **Arte, estética, política e crises**

Resumo

O presente trabalho pretende percorrer um caminho que nos permite pensar conceitos centrais quando se trata de sublinhar a relação entre a arte, a estética e a política, e as configurações que este quadro adquire em nosso país, tentando delinear algumas observações que nos ajudem a caracterizar as expressões que ocorreram no contexto da crise de 2001 e as que tiveram e apareceram na crise que sobreveio após a pandemia.

Dois aspectos interessantes que poderiam organizar o exercício de pensar esta relação tem a ver, por um lado, com as diferentes visões sobre a estetização da política, entendida como um processo inserido num tempo histórico, ou, pelo contrário, se devemos pensá-la como uma questão ontológica. Por outro lado, o lugar central ocupado pelo espaço público e pelo corpo a partir das novas formas de intervenção política denominada artivismo.

Num percorrido muito fugaz, analiso a relação entre estética, política e arte, partindo de duas variáveis conceituais chaves neste esquema: o espaço público e os corpos. Também analiso uma dimensão que se revela fundamental para tratar as condições de possibilidade: o tempo histórico. Desta forma, sustento que as crises de 2001 e 2020 vão delineando diferentes formas de invadir

### **Palavras-chave:**

nacionalização da política,  
artivismo, espaço público, corpos

o espaço público, diferentes formas de fazer política e de expressão coletiva. Aproximam-se tempos de grandes desafios para a sociedade como um todo, na medida em que possamos virar a premissa de «cada um por si» em busca de estratégias coletivas, poderemos acreditar mais uma vez que a solução é coletiva e que a arte é uma experiência criativa com poder de criar cenários políticos chaves de resistência para a vida comunitária.

---

El siguiente artículo propone pensar la relación entre arte, estética y política a partir de un acercamiento a dos momentos históricos signados por una crisis política, económica y social en nuestro país; 2001 y 2020. El análisis se inscribe en un debate que pone en el centro de la escena diferentes concepciones en relación con la estetización de la política.

Aparece en primera instancia una pregunta ordenadora: ¿La política se estetizó a partir de la potencia creativa posterior a 2001?, o acaso la política siempre es estética. En otras palabras: ¿Existe una condición ontológicamente estética de la política? Por otra parte: ¿Cómo confluyen las coordenadas históricas con las dinámicas de protesta en el desarrollo del denominado capitalismo artístico?

En este sentido Rancière va a plantear que la política opera, en primer término, sobre nuestra forma de percibir el mundo, o lo que denomina una constitución simbólica de lo social, hegemónica. A

partir de aquí se tejen las formas del consenso o los status quo vigentes en los regímenes hegemónicos de dominación, como así también las resistencias. El autor va a reconocer una relación ontológica entre política y estética, ya que la estética no sólo alude al orden del arte, sino también de lo social y lo político, entendiendo que es la forma en que a priori se determina lo que se va a sentir y experimentar. Entonces tanto estética como política serían formas de validar lo sensible. Por ende, siempre que hacemos política estamos pensando en las formas en que se compone un escenario común.

Helena Chavez Mac Gregor, desarrolla el concepto de estética retomando a Rancière:

Así, éste distingue la noción en dos sentidos. El primero significa a la estética desde su pertenencia a lo político, y con ello se quiere señalar que lo político es primero que nada una batalla acerca del material perceptible/

sensible, que genera modos de visibilidad concernientes a las cosas que la comunidad considera «pueden verse» (...). El segundo sentido emerge de las políticas de lo sensible, políticas de lo estético, y con ello Rancière quiere significar un sistema específico del arte que distingue en el campo artístico cómo las producciones artísticas son perceptibles/sensibles, poniendo en cuestión la distinción entre arte y otras actividades.<sup>1</sup>

En consecuencia, estética estaría relacionada con las condiciones de posibilidad donde se establecen las políticas de la aparición y que determinan cómo aparece lo que aparece. Foucault por su parte, va a destacar la visibilidad y lo enunciable como marcos de configuración de lo sensible. Cabe aclarar que no se trata de lo que se ve o lo que se dice, sino más bien de la experiencia que antecede lo sensible. De esta forma se configuran formas de aparición que son políticas.

En este punto podemos ver como Rancière: entiende la estetización de la política como un proceso ontológico que podemos diferenciar de la idea de la politización del arte presente en Benjamin. Sin embargo, más allá de que siempre hay estética en la política existen algunas coordenadas

históricas que otorgan un plus. Por otra parte, cabría preguntarnos, si la estetización de la política es sólo parte de la gramática del poder o sí, también forma parte de las expresiones de las resistencias.

Ahora bien, la espontaneidad y el cuerpo como protagonista colectivo de la esfera pública irrumpen y se constituyen en un acontecimiento estético que abre otras condiciones de experiencia. «La toma del espacio público no sólo era un momento de manifestación sino una operación litigante que volvía a poner sobre la mesa la distribución de lo sensible» (2009:27). Entonces la aparición del cuerpo en un espacio donde se ha activado la política, donde el cuerpo ha cobrado una función pública, inaugura una nueva experiencia.

Gerard París Clavel, fundador de Ne Pas Plier<sup>2</sup>, declaró que uno de los objetivos del colectivo era: «hacer que a los signos de la miseria no se sume la miseria de los signos». Considero que esta frase se presenta como la síntesis que expresa la relación entre política, arte y estética más allá de los debates sobre la potencia del arte para intervenir en la esfera pública y de la tensión entre «representación directa» y «acción directa», o «anarcosituacionismo» en palabras de Brian Holmes (2014:47).<sup>3</sup>

1. Chávez Mac Gregor, H. (2009). Políticas de la aparición: estética y política. En Méndez Blake, J. *La biblioteca muro. Vista del muro I*. En: <https://www.academia.edu/>. Captura: 27/11/2014.

2. <https://designmanifestos.org/ne-pas-plier/>

3. Expósito, M. (2014). El arte no es suficiente. En M. Botey y C. Medina (Eds.), *Estética y emancipación: fantasma, fetiche, fantasmagoría*. México DF: Siglo XXI ed./ UNAM, Dirección de Artes Visuales.

Más allá de algunos debates que intentaré desarrollar a lo largo del trabajo, me interesa partir de una idea:

El impacto político real del arte activista puede ser, pues, a largo plazo, aunque en un principio se origine en una situación de urgencia. Es evidente que no puede cambiar de manera inmediata sustancialmente las cosas, pero a la larga creemos que sí puede ayudar algunas veces a dotar a una comunidad o grupo social de un sistema efectivo de autorrepresentación y autoexpresión en el espacio público.<sup>4</sup>

### **Espacio público, arte y política**

Aparecen en principio algunos interrogantes respecto de la relación entre construcción democrática, espacio público, participación política, arte y estética. Irrumpe un concepto central que intenta conjugar, no sin dificultades, la relación entre estos diferentes aspectos: el *artivismo*. Manuel Delgado desarrolla la tensión que surge a partir de lo que denomina el «ascendente» que el artivismo, a partir de sus postulados teóricos y estéticos imprime a la participación política, como así también las dinámicas que impugna:

no deja de construir un complemento ideal para las políticas de promoción mercantil de las ciudades a partir de su prestigio como polos de creatividad e incluso de un cierto conformismo. Tal intuición acabaría reconociendo las pretensiones antagonistas del arte político de calle como un espejismo tras el que se ocultaría un dispositivo de desactivación del activismo político (2013:68).<sup>5</sup>

Siguiendo a este autor, entonces, el artivismo, además de nuclear a una amplia gama de actores sociales, tales como comunicadores, diseñadores o arquitectos, hace converger una apuesta artística novedosa con una acción en el espacio público que se pretende transformadora de la realidad, buscando en principio no sólo despertar conciencia, sino también convocar a los cuerpos a la acción política. Algunas características propias de este movimiento tienden a correr al «artista» como titular y protagonista de la «obra», se trata en general de apuestas colectivas, y son de naturaleza cooperativa y autogestionada. De esta forma el artivismo busca una «producción de sacudidas, extrañamientos súbditos ante la aparentemente anodina cotidianidad» (2013:70).

4. Aznar Almazán, S. e Iñigo Clavo, M. (2007). Arte, política y activismo. *Concinnitas*, 1(10). Recuperado de <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?id=bibliuned:536>

5. Delgado Ruiz, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e del Institut Català d'Antropologia*.

El abordaje de estos procesos es central en la medida en que Marcelo Expósito explica que la innovación que introducen estas formas «son vectores concretos y centrales de la politicidad» a partir de los cuales la expresividad ha desplazado el lugar central que otrora ocupaba la ideología. Este aporte es interesante para pensar en la síntesis entre las posiciones que entienden la estetización de la política como un fenómeno temporal y los que la analizan como una cuestión ontológica.

Las formas de innovación expresiva que caracterizan a los movimientos de este nuevo ciclo sitúan en un lugar central el problema de la subjetivación política que no pasa exclusivamente por la racionalidad de la toma de conciencia, sino sobre todo por modos de experimentación que afectan al cuerpo para remodelar las subjetividades (2014:47).

### **Espacio público, arte y política en la Argentina reciente**

En este marco caractericemos dos grandes crisis que tienen lugar en nuestro país con impactos muy diversos en el marco de los 40 años de democracia. Me refiero a la crisis de 2001 y la de 2020. Existe una larga bibliografía que viene marcando las diferencias entre estos dos momentos

de principios de siglo.<sup>6</sup> Por una parte, encontramos a la crisis de 2001 como una revuelta popular en donde, más allá de las complejidades y las causas que la originaron, la sociedad como colectivo pareció asistir a un despertar de la acción colectiva, apostando por espacios de participación y acción comunitarios: vecinales, centros de estudiantes, organizaciones sociales barriales, centros culturales, movimientos de desocupados, radios comunitarias, etc. parecían anticipar un presente signado por la participación y la apuesta por la construcción colectiva.

Siguiendo a Di Fillipo, la crisis de 2001 inaugura un período de innovaciones en formas de hacer arte y política. Estas innovaciones se relacionan con un singular registro poético y nuevas formas de ocupar el espacio público. La autora ubica en el 2001 un punto de ebullición de un proceso más amplio (1997–2003–5). Claramente, en este esquema, la intervención descollante fue el piquete, de la mano de movimientos de trabajadores desocupados. «Se conformaron diferentes colectivos de activismo artístico que, junto con otras prácticas gráficas, performáticas, festivas de otros actores sociales y políticos, alumbraron nuevos modos de producción, circulación, ‘pensabilidad’ y afeción estético-política».<sup>7</sup>

6. Las mil flores libertarias. Razones y sin razones del ascenso de Milei. Pablo Semán y Nicolás Welschinger. Disponible en <https://www.eldiplo.org/287-la-tentacion-autoritaria/las-mil-flores-libertarias/>

7. Aparecer(es): la estética de los movimientos sociales. El caso del Frente Popular Darío Santillán Rosario (Argentina, 2004–2012). Marilé Di Fillipo (2018), pág. 22.

De esta forma se va tejiendo una peculiar «dramaturgia» de la protesta que otorga identidad y sentido mítico en sus militantes. En este esquema me interesa destacar también el recurso de la «olla popular» en donde las mujeres llevan al espacio público una práctica privada, que evidencia roles de género y que denuncia un problema colectivo: el hambre y la falta de recursos. Este ritual cala tan hondo como experiencia de protesta que será replicado en espacios en los que no existen tales condiciones de necesidad, por ejemplo, en las protestas estudiantiles universitarias.

En este contexto aparece el Frente Popular Dario Santillán con ciertas características peculiares: carácter multisectorial (estudiantes, trabajadores rurales, organizaciones vecinales, trabajadores de la cultura, desocupados, activistas de las redes de trueques, etc); cierto carácter federal (participan organizaciones de La Plata, Buenos Aires, Salta, Rosario, Tucumán, Neuquén) con un común denominador: su definición anti capitalista, anti imperialista y anti patriarcal.

El abordaje del FPDS es interesante ya que nos permite observar dos cuestiones. Por una parte, si la estetización de la política forma parte también de las resistencias, y, por otra parte, si ese proceso supone o esconde prácticas de manipulación y/o engaño. Al respecto la autora va a decir:

la carnavalización de la protesta, según los relatos y observaciones que recogimos,

fueron prácticas constitutivas de su condición de militantes de la nueva organización, que generaron sentido de pertenencia generacional. El festejar la lucha y la estrategia política de la alegría fue una característica distintiva que diferenció al movimiento y a sus integrantes de otras organizaciones de izquierda al romper, no sin tensiones y ambivalencias, la estética sacrificial de la militancia de décadas anteriores. Incluso adoptó un carácter prefigurativo de la sociedad anhelada. (Di Filippo, 2018:26)

Observamos de esta forma, una nueva clave para intervenir el espacio público, pero además marcos experienciales en donde las denominadas «resistencias» incurren en la estetización de sus prácticas como procesos de subjetivación política colectiva.

Por otra parte, en el marco de la crisis de 2001 aparecen algunos símbolos que podemos rápidamente referenciar con la lucha de los sectores populares, íconos y símbolos que dan cuenta de una sociedad que está mirando para abajo y para el costado y denunciando la desigualdad. Dario y Maxi, por una parte, el Pocho Lepratti por otra, son expresiones que más allá de presentarse como ícono de la militancia, la resistencia y el abuso policial, expresan también una denuncia que tiene que ver con las condiciones de desigualdad latentes en el período. Por el contrario, en la crisis pos pandemia, la brecha social se ensancha de manera significativa, pero la pobreza parece ser

un problema de los pobres, del que solo habla este sector social.

Ahora bien, frente a este giro en la experiencia que se configura a partir de nuevas características de la relación entre arte, política y estética, sobreviene un nuevo contexto con características en análisis pero que sin duda ponen en jaque dos elementos claves en función del recorrido que venimos realizando: la política, la esfera pública y los cuerpos. En este sentido, las diferentes medidas tomadas a raíz de la pandemia por covid 19, el impacto en diferentes sectores sociales, el uso del espacio público, el desarmado de la acción colectiva, experimentan sin dudas cambios en nuestra experiencia. Sin embargo, estas modificaciones son anteceditas en nuestro país por una experiencia neoliberal que irrumpe en 2015 con el gobierno de Mauricio Macri caracterizada por una fuerte reducción del presupuesto en políticas públicas y en particular en políticas culturales.

En contraposición a la crisis de 2001, la ocasionada por la pandemia, parece mostrar algunas características diferentes en donde el desconcierto, el hartazgo, el miedo, el dolor y la desesperanza, no articulan ni potencian en ningún caso salidas colectivas y crecen las expresiones, en diferentes niveles, desde el plano de la política hasta el de las creencias, que agudizan

un proceso de fuerte individualismo y potencialidad meritócrata como respuesta a los efectos devastadores de la crisis de representación de instituciones que antes nos identificaban y brindaban marcos de contención relativamente seguros.

Si pensamos en la pandemia y en las medidas que los estados nacionales llevaron adelante, podemos observar con claridad el recrudescimiento de algunos fenómenos preocupantes cómo la discriminación y el racismo. El 2015, parece inaugurar un período en donde los discursos de odio hacia algunos sectores sociales que en los últimos años habían adquirido derechos, están legitimados e incluso, disputan hegemonía.

Para muchxs jóvenes, marrones, negrxs y pobres de toda América Latina la represión policial tiene una letalidad mucho más acuciante y real que el coronavirus, como ha llamado la atención Diego Valeriano cuando recoge los relatos de cómo para estxs jóvenes evitar la policía es un acto de autocuidado y de sobrevivencia. (Arbuet Osuna y Gutiérrez, 2021:4)<sup>8</sup>

Estamos frente a un contexto de escalada de la violencia. Butler utiliza el concepto de *domesticidad*, para analizar la biopolítica del estado neoliberal para reprimir algunos cuerpos y otros no.

8. Arbuet Osuna C. y Gutiérrez, L. (2021). Disputar las nociones de cuidado en pandemia: intervenciones estético-políticas en Argentina, Brasil y Chile. En *Orda*, n| 228, [en prensa].



¿Quién es esencial para el capitalismo? ¿Quiénes pueden «quedarse en casa»? Parecen ser algunas de las preguntas que GAC, a partir de su intervención *yutavirus* quiere venir a responder a los gritos.

El caso de Chile parece ser más preocupante, en la medida en que asistimos a un proceso de higienización política en donde la reapropiación y «limpieza» de los espacios públicos a mano de las fuerzas de seguridad, sumadas a la «asepsia» del aislamiento, parecen sepultar el alto nivel de manifestación y conflictividad social del pueblo chileno en 2019. Sin embargo, pese a este contexto que podríamos observar como un retroceso, la vitalidad antineoliberal vuelve a tomar impulso en movimientos como NO+ o la intervención del poema de Pablo Neruda «me gustas democracia porque estás como ausente».

Una gran pregunta que resonó en tiempos de aislamiento tenía que ver con las posibilidades de «salir mejores» de este fenómeno epidemiológico, qué, como en una serie de zombis, devino lógicamente en un fenómeno social. No cabe duda de que la crisis ocasionada por la pandemia de covid 19, precedida en nuestro país por una arremetida del modelo neoliberal, redefinió los lazos sociales, como así también la relación de los cuerpos en el espacio público. De alguna manera, aparecieron cuerpos que sí, y cuerpo no; «Alertas necesarias sobre los cuidados punitivos, moralizantes, domesticantes

y propagadores de la anomia social, como respecto a los modos urgentes y fragmentarios de imaginar los cuidados como forma de resistencia, impugnación y lucha por otras existencias» (2021:7). En este escenario, mujeres, disidencias y personas empobrecidas, cargaron con el peso de determinadas políticas que profundizaron la vulneración de sus derechos, en un contexto donde las expresiones colectivas se hicieron cada vez más cuesta arriba, pero sobre todo, la recepción de sus reivindicaciones por parte del conjunto social.

Las experiencias de Yutavirus en Argentina, La Marcha a Rê en Brasil, o el NO+ en Chile, dan cuenta de la resistencia de sectores claramente amenazados y no cuidados por los estados latinoamericanos.

Estas intervenciones estético-políticas han activado de hecho otros modos de cuidar, reconocer y dar lugar a formas políticamente potentes de estar —con— otrxs mientras se sostienen vidas y muertes apresuradas por la vulnerabilidad. Estas apuestas interrumpen el monopolio estatal en la definición misma de qué es el cuidado, sin dejar de reclamar mejor salud y educación pública, acceso a la vivienda y al trabajo digno, salarios que permitan la subsistencia sin explotación y el derecho a duelo colectivo, es decir, una vuelta sobre las responsabilidades estatales en el dejar hacer morir de cierta parte de la población, como vimos denunciado en la Marcha a Rê. (2021:12)

En un recorrido muy fugaz planteo la relación entre estética, política y arte, a partir de pensar dos variables conceptuales claves en este esquema: el espacio público, y los cuerpos. Por otra parte, una dimensión que se revela fundamental para pensar en las condiciones de posibilidad y convergencia de estos fenómenos: el tiempo histórico. De esta forma, las crisis de 2001 y 2020 van configurando diferentes formas de irrumpir

en el espacio público, de hacer política y de expresarse colectivamente. Se avencinan tiempos de grandes desafíos para el conjunto social en la medida en que podamos torcer la premisa del «sálvese quien pueda» y podamos encontrar las estrategias para volver a creer que la salida es colectiva y el arte es una experiencia creativa que tiene la potencia de crear escenarios políticos de resistencia claves para la vida comunitaria.

## Bibliografía

- Arbuat Osuna C. y Gutiérrez, L. (2021). Disputar las nociones de cuidado en pandemia: intervenciones estético-políticas en Argentina, Brasil y Chile. En *Orda*, n| 228, [en prensa].
- Aznar Almazán, S. e Iñigo Clavo, M. (2007). Arte, política y activismo. *Concinnitas*, 1(10). Recuperado de <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:536>.
- Chávez Mac Gregor, H. (2009). *Políticas de la aparición: estética y política, en contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Delgado Ruiz, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e del Institut Català d'Antropologia*, 2(18), 68–80.
- Di Filippo, M. (2018). Aparecer(es): la estética de los movimientos sociales. El caso del Frente Popular Darío Santillán Rosario (Argentina, 2004–2012). *Revista Izquierdas*. Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, N° 43. Disponible en: <http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2018/n43/art5.pdf> ISSN: 0718-5049
- Expósito, M.; Blanco, P.; Carrillo, J y Claramonte, J. (eds.) (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 23–50). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Expósito, M. (2014). El arte no es suficiente. En M. Botey y C. Medina (Eds.), *Estética y emancipación: fantasma, fetiche, fantas-*

*magoría* (pp.47–62). México DF: Siglo XXI ed./ UNAM, Dirección de Artes Visuales.

· Giunta, A. (2009). Poscrisis. La escena del cambio cultural. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* (pp.25–70). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

· Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora*. Caja Negra Editora.

· Méndez Blake, J. La biblioteca muro. Vista del muro I. En: <https://www.academia.edu/>. Captura: 27/11/2014.

· Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona – Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

# Desdibujar fronteras. Las performances autobiográficas de artistas mujeres santafesinas

María Gracia Tell

Facultad de Humanidades y Ciencias  
Universidad Nacional del Litoral  
mariagraciatell@gmail.com

Rosana Andrea Storti

Escuela Provincial en Artes Visuales  
«Prof. Juan Mantovani»-Santa Fe  
pitustorti@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0038>

## Resumen

En el presente trabajo se busca comprender y explorar la forma en que las artistas contemporáneas en Santa Fe concibieron su propio *cuerpo* como autobiografía, a través de un vínculo entre su yo íntimo y el compromiso social, entre lo privado/personal y lo público/político. A partir del abordaje de la vida de las artistas, sus trayectorias y en especial, algunas de sus obras: *Regurgitar/Libreta de Familia* (2019) de Rosana Storti, *Cuando todo lo que se puede hacer es pensar que será posible* (2008) de Cintia Clara Romero y *¿Cuánto vacío puede llenar un mueble?* (2022) de Ariana Beilis, se analiza cómo los cuerpos en las performances autobiográficas de las artistas mujeres santafesinas encarnan las tramas difusas entre lo privado/íntimo y lo público/político.

## Palabras clave:

performance autobiográficas  
– cuerpo – público/político y  
privado/personal

Desdibujar fronteras. Las performances autobiográficas de artistas mujeres santafesinas  
María Gracia Tell  
Facultad de Humanidades y Ciencias -  
Universidad Nacional del Litoral  
Rosana Andrea Storti  
Escuela Provincial en Artes Visuales  
"Prof. Juan Mantovani" - Santa Fe



## **Blur borders. The autobiographical performances of female artists from Santa Fe**

### **Abstract**

This work seeks to understand and explore the way in which contemporary artists in Santa Fe conceived their own *body* as autobiography, through a link between their intimate self and social commitment, between the private/personal and the public/political. From the approach to the artists' lives, their trajectories and, especially, some of their works: *Regurgitar/Libreta de Familia (Regurgitate! Family Notebook)* (2019) by Rosana Storti, *Cuando todo lo que se puede hacer es pensar que será posible (When all that can be done is to think that it will be possible)* (2008) by Cintia Clara Romero and *¿Cuánto vacío puede llenar un mueble? (How much emptiness can a piece of furniture fill?)* (2022) by Ariana Beilis, it is analyzed how the bodies in the autobiographical performances of women artists from Santa Fe embody the diffuse plots between the private/intimate and the public/political.

### **Keywords:**

Autobiographical performance-  
body-public/political and private/  
person

## **Desfocar fronteiras. As performances autobiográficas de artistas femininas de Santa Fé**

### **Resumo**

Este trabalho procura compreender e explorar a forma como as artistas contemporâneas de Santa Fé concebem o seu próprio corpo como autobiografia, através de uma ligação entre o seu eu íntimo e o compromisso social, entre o privado/pessoal e o público/político. A partir da abordagem da vida das artistas, de suas trajetórias e principalmente de algumas de suas obras: *Regurgitar/Caderno Familiar* (2019) de Rosana Storti, *Quando tudo o que se pode fazer é pensar que será possível* (2008) de Cintia Clara Romero e *Quanto vazio um imóvel pode preencher?* (2022) de Ariana Beilis, analisa como os corpos nas performances autobiográficas de mulheres artistas de Santa Fe incorporam as tramas difusas entre o privado/íntimo e o público/político.

### **Palavras-chave:**

Performance autobiográfica  
- corpo - público/político e  
privado/pessoal.

## Introducción

*Desdibujar las fronteras  
sin quemar los puentes*

Rossi Braidotti (2000:30)

¿Artistas mujeres? o ¿arte feminista?, son algunas de las preguntas con las que nos gustaría comenzar este artículo que recuperamos de la historiadora del arte Andrea Giunta (2018). Preguntas que abren debate acerca de las diferencias entre ambas identificaciones en tanto se inscriben en políticas específicas y subjetividades imposibles de universalizar. Analizar obras de artistas mujeres no implica necesariamente abordar obras de artistas feministas que dan por descontada la prioridad del género y las diferencias sexuales en sus prácticas, donde atraviesa una conciencia crítica de formas de resistencias a visiones hegemónicas como el sistema de dominación patriarcal.

En este sentido, consideramos que es necesario también preguntarnos acerca de qué hablamos cuando hablamos del sujeto mujer. *Hablar de mujeres* implica la posibilidad de visibilizar las desigualdades de poder histórico-culturales entre los géneros con el propósito de generar transformaciones, de modo tal que partimos de un punto de vista feminista y antiesencialista (Braidotti, 2000:30). Es desde aquí que consideramos necesario hacer una historia del arte contemporáneo situado, tomando de referencia a

las teorías y metodologías feministas, e intentar auscultar las obras que se identifican con estas problemáticas.

En esta oportunidad y a modo curatorial, seleccionamos a tres artistas santafesinas, Rosana Storti, Cintia Clara Romero y Ariana Beilis quienes tienen en común la utilización de su cuerpo como soporte de obra, permitiéndonos entretener sus historias y producciones artísticas. Las performances autobiográficas elegidas utilizan el *cuerpo* como lienzo, un cuerpo en acción que revela la intimidad en las performances en búsqueda de la identidad y del autoconocimiento como plantea Josefina Alcázar (2015).

Las tres artistas visuales tienen una importante trayectoria de gestión cultural independiente dentro del campo de las artes, exhibieron sus obras en numerosas muestras grupales e individuales tanto en Argentina como en el exterior. Participaron de diversos proyectos curatoriales y recibieron premios, así como distinciones por sus obras. Cada una de ellas tiene un recorrido de construcción de obras prolíficas y sus prácticas artísticas incluyen video performance, performance, fotografía, instalaciones, entre otros formatos.

Se pretende en este artículo entretener cada una de las obras individuales de las artistas en un todo, en diálogo con el marco conceptual construido desde los campos de los estudios feministas y del arte performance.

Consideramos importante señalar que existen algunas investigaciones recientes dentro del campo de la historia del arte latinoamericano (Alcázar, 2015, 2021; Bidaseca, 2018) y argentino (Giunta, 2018; Rosa, 2009), que se dedicaron a estudiar las performances desde los estudios de género y feminista. Sin embargo, encontramos una ausencia de estos estudios en la historiografía local–regional (Águila, 2015) de Santa Fe. Situación que nos permitió «achicar el foco» y comenzar a explorar este objeto de estudio.

La metodología utilizada fue la historia oral especialmente porque su cualidad más importante como dice Alessandro Portelli (1991), es la de valorar las experiencias subjetivas, recordando momentos íntimos y sensibles de sus prácticas pasadas y presentes compartidas generosamente en el espacio de las entrevistas. Asimismo, hemos construido fuentes visuales y audiovisuales que nos permitió triangularlas.

Las obras fueron analizadas guiadas por una pregunta inicial: cómo los cuerpos en las performances autobiográficas de las artistas mujeres santafesinas encarnan las tramas difusas entre lo público/político y privado/intimo.

Partimos de la hipótesis que considera que el cuerpo, en las performances autobiográficas de las artistas santafesinas, establece una profunda relación entre su yo íntimo y el compromiso social. Estableciendo lazos interconectados

entre la esfera privada y el espacio de lo público, desdibujando y franqueando sus fronteras.

Este artículo se organizó a través de un entramado que se divide en dos partes relacionadas. En el primer apartado, nuestro objetivo fue recuperar e hilvanar las trayectorias personales y políticas que se relacionan con la historia contemporánea del arte santafesino, pero también con la historia reciente de nuestro país. En el segundo apartado, presentamos la descripción y análisis de las performances autobiográficas seleccionadas. Para finalmente llegar a algunas conclusiones preliminares.

### **Entramar las historias de vida de las artistas: Storti, Romero y Beilis**

Las preguntas iniciales se nos presentan nuevamente cuando analizamos las historias de vida de artistas mujeres santafesinas y sus obras, que demuestran trayectorias e itinerarios por el mundo de las artes, así como experiencias vitales cuyos caminos en algunos momentos las encuentra.

Abordar las historias personales y políticas de las artistas nos resulta relevante porque implica un primer acercamiento a las experiencias vitales de su mundo cotidiano e íntimo pasado que se hace presente como plantea Portelli (1991) y, que confluyen al compás de su formación dentro del campo de las artes en un territorio particular como es Santa Fe. Una ciudad, rodeada de ríos, tradicional en

sus costumbres, resguardada por un velo cristiano que poco a poco se desvanece pero que sigue instalando modelos y mandatos hegemónicos patriarcales que impregnan las relaciones sociales y que también trasvasan el mundo de la cultura y del arte (Tell, 2023).

La escena del arte santafesino hasta la primera década del **xxi**, se construyó con una fuerte mirada localista, estableciendo un arte entre los límites de la ciudad poco permeable a abrir fronteras y a expandir su público.

El perfil de lxs artistas, en aquellos años, fue representado en su mayoría por varones heterocis reconocidos y educados desde una perspectiva tradicional. Su circuito de producción se distanció de las escenas artísticas contemporáneas y de proyectos relevantes de otras ciudades del país.

El campo del arte se focalizó en el desarrollo de las disciplinas formales —escultura, pintura, dibujo, grabado y cerámica— con una producción individual y atomizada, la construcción colectiva se encontraba prácticamente ausente en el escenario santafesino, aunque con algunas

excepciones de grupos formalistas de las décadas precedentes, de los cuales no existe hasta el momento historiografía alguna.

Luego de transitar la primera década del **siglo xxi**, el territorio artístico local comenzó poco a poco a conmoverse a través de nuevos formatos de expresión, gestados desde los márgenes de lo institucional. Las «Clínicas de Obras» organizadas por la fundación Antorchas<sup>1</sup> sirvieron como campo de iniciación de nuevos proyectos, de nuevas formas híbridas de producción de obras, constituyendo los primeros vínculos con artistas de otras regiones que trabajaban desde los bordes y despreocupadxs de las miradas porteño—céntricas.

En este sentido, partiendo de estas nuevas tramas que se originaron en el campo del arte en Santa Fe, seleccionamos algunas de las artistas que se atrevieron a tensionar el arte convencional, en especial a través de performance autobiográficas.

Reparar en las narraciones de vida de este grupo de artistas contemporáneas y santafesinas, implicó recuperar sus voces en primera persona, sus sentires y decires

**1.** La fundación Antorchas fue creada en 1975 y su actividad finalizó en 2006. Su objetivo fue mejorar las condiciones de vida y el patrimonio cultural de la comunidad. Otorgó subsidios financieros a proyectos en las áreas de educación, cultura y bienestar social. Actuó sobre la conservación de los bienes culturales, la educación superior, técnica y profesional; la investigación científica, la creación y educación artística. Para ello efectuó concursos anuales, otorgó becas y subsidios para estudios e investigaciones. Apoyó el proyecto Retina I y II, una red informática que conectó científicos. Promovió el arte argentino contemporáneo mediante la adquisición de obras. Junto a la Academia Nacional de Bellas Artes creó la Fundación Tarea que promovió la restauración del arte colonial y recuperó 500 edificios. Terminó su actividad en diciembre de 2006. Información extraída de la página [www.fundacionkonex.org](http://www.fundacionkonex.org) Visitada el 20/02/2024.



sobre sus trayectorias desde un punto de vista femenino, porque como dice Stanley (2002) «cuando narramos historias de vida lo hacemos desde la perspectiva de nuestro propio género».

Rosana Storti nació en la ciudad de Santa Fe, en 1973 en plena «primavera camporista». Es la última hija de cuatro hermanxs de una familia nuclear, de raíz católica, de clase media, que muy pronto fue golpeada por las crisis económicas.

Storti creció en un hogar plagado de silencios y vulnerabilidad, la figura de la autoridad paterna marcó fuertemente su historia familiar. Desde pequeña le enseñaron los mandatos hegemónicos del «deber ser mujer», situación que impregnó sus prácticas pero que también la incomodó gestando fisuras que le habilitaron trazar nuevos caminos para desaprenderlos.

La artista, comenzó a trabajar como docente en el nivel primario en el área de plástica en una escuela del Barrio Yapeyú, ubicado al noroeste de la ciudad, siendo un territorio periférico y con poca presencia estatal. Esta fue su elección personal y política y, desde ese momento comenzó a desplegar su rebeldía contra el sistema.

Elegí trabajar durante 12 años, en la escuela de educación primaria con mayor matrícula de niños de Santa Fe, esta elección no fue azarosa, implicaba una forma de resistencia, de reconocimiento de las infancias más postergadas y oprimidas, para brindarles espacios de cuidado y contención poética.

Esta experiencia atravesó mi formación profesional como docente y artista, entendiendo la necesidad de hacer visible las necesidades de los otros. (Entrevista a Rosana Storti, Santa Fe 15/02/2024)

Storti, como plantea Stanley (2002), narra desde su propio género, esto se evidencia cuando plantea que uno de sus propósitos fue «brindarles espacios de cuidado y contención» a las infancias. Las tareas de cuidado de otras personas son algunas de las formas en las que se manifiestan las desigualdades de género al servicio de los sistemas de dominación (Rodríguez Enríquez, 2007). Primeramente, el cuidado de la familia y por extensión, y en este caso, el cuidado de las infancias en su rol como docente, donde la fuerza de trabajo es mayoritariamente femenina.

La maternidad también conmovió su vida cotidiana. Este nuevo rol social le habilitó la toma de conciencia del doble o triple esfuerzo realizado como docente/ artista, esposa y madre.

La vivencia corpórea de Storti de sus múltiples tareas de cuidado femenino, vector de las desigualdades sociales y sus mandatos de género heredados le posibilitaron reflexiones íntimas de autoconocimiento, que luego desplegó en sus performances. Haciendo públicas sus preocupaciones privadas como plantea Alcázar (2021).

Por su parte Cintia Clara Romero comenzó su relato de vida con una

descripción contundente: «Nací en el año de la inauguración de la tragedia». Desde la confianza construida en la instancia de entrevista, nos ofreció sus sentires más íntimos, la memoria del horror encarnada en su propio cuerpo, la tragedia de la última dictadura militar argentina.

Romero tuvo que atravesar el dolor y el espanto debido a la desaparición forzada de su padre, método utilizado para desaparecer a lxs críticxs y opositorxs al régimen llevado adelante por la dictadura militar de 1976 que generó pánico e inmovilidad en algunos sectores de la sociedad.

Nació en Ataliva, un pequeño pueblo del departamento Castellanos, ubicado en plena llanura pampeana y a un poco más de cien kilómetros de la ciudad de Santa Fe. Su madre Etelevina, de apenas 21 años, se encontraba embarazada de siete meses cuando tuvo que recurrir al exilio interno porque su marido, José Alberto Romero de 27 años, fue secuestrado.

Hasta la edad de cinco años, Cintia, creció en un apacible pueblo rodeada del afecto amoroso y cuidado de su madre y abuelos. Sin embargo, en esos primeros años también recuerda los silencios que referían a la ausencia de su padre, aunque percibía que aquel vacío era muy doloroso de ocupar en aquel entonces.

(...) Pero yo jamás preguntaba nada, nunca, como que yo intuía que había algo ahí (...)

yo habré tenido, no sé, tres años, algo que me hacía intuir a mí como que algo no estaba bien, y había mucho dolor detrás de eso (...) yo no preguntaba, para mí era poner en evidencia algo que me parecía que al otro le iba a generar dolor. (Entrevista a Cintia Romero, San José del Rincón, 13/03/24)

La artista recuerda que luego de trasladarse a Santa Fe, para continuar sus estudios y, durante la guerra de Malvinas, su mamá por primera vez «puso en evidencia su dolor» y le contó sobre la militancia de su padre. Desde este momento comenzó la búsqueda de su propia identidad, a través del acercamiento a organizaciones de derechos humanos como la agrupación H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio).

Estudió en la Escuela de Artes Visuales «Juan Mantovani» donde conoció a Rosana Storti, con quien construyó una amistad inquebrantable siendo el manto protector (Viano, 2015) y creativo de proyectos comunes.

Junto a otra artista consagrada, Fernanda Aquere, en 2005 dieron inicio a «Germina Campos»<sup>2</sup>, un espacio nómada de gestión cultural independiente, que abrió caminos a nuevos proyectos. Uno de sus propósitos fue visibilizar la producción de obras de artistas locales en un cruce permanente con artistas gestorxs de todo el país. Fue un espacio de cuidado

2. <https://cintiaclararomero.com.ar/proyectos/germina-campos/>

de tiempos subjetivos y colectivos, un espacio narrado y construido por mujeres, una alianza existencial y política, un verdadero pacto entre mujeres como plantea Marcela Lagarde (2010).

En 2010 este proyecto colectivo finalizó, sin embargo, fue el semillero que logró germinar nuevos campos de acción colectiva dentro del arte santafesino. Un ejemplo de ello es «Curadora Residencia», taller coordinado por Cintia Clara Romero y Maximiliano Peralta Rodríguez. Su espacio más íntimo, su casa, se abre al público del arte para desarrollar sus obras en un entorno natural, alejado de la ciudad y ubicado en un área semirural<sup>3</sup>.

La historia de vida de Ariana Beilis se diferencia, entre otras variables, por su experiencia generacional de la de Storti y Romero. Nació en septiembre de 1983, unos meses antes de la vuelta a la democracia en la capital santafesina. Su padre Mario y su madre Irma fueron comprometidos militantes barriales y se conocieron trabajando en asociaciones vinculadas al Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo (MSTM) de Santa

Fe. Beilis creció jugando en las veredas junto a sus vecinxs del Barrio Guadalupe Oeste, un barrio popular que ella misma lo recuerda como «bastante picante».

Desde su infancia la artista sintió fascinación por su propio entorno y les dio importancia especialmente a las calles de su barrio, pequeños territorios de encuentros, pero también de disputas. Participó en diferentes talleres en la vecinal del barrio, donde comenzó a relacionarse con la cerámica y la fotografía, primer encuentro con el mundo del arte.

El deseo por el conocimiento artístico la condujo a buscar ámbitos de educación formal entre los que podemos nombrar al Liceo Municipal<sup>4</sup>, donde tomó clases de fotografía y clases de teatro, así como la Escuela Provincial «Juan Mantovani». Simultáneamente, su formación transcurrió en el taller de la artista visual Fernanda Aquere, donde se formó en arte contemporáneo.

Sus producciones se relacionaron particularmente con el dibujo y el humor gráfico. Esto le permitió participar en el círculo de dibujantes siendo cofundadora de la cooperativa Tembe<sup>5</sup>. En este

3. Para conocer más este espacio se puede visitar su página web <https://www.curadoraresidencia.com.ar/curadora/>

4. El Liceo Municipal «Antonio Fuentes del Arco» de la ciudad de Santa Fe es una institución con noventa y cinco años de trayectoria en la ciudad. Es una de las instituciones pioneras en generar un cruce entre las artes y la pedagogía. Conformado por cinco escuelas: Diseño y artes visuales, Música, Danza, Idiomas y Expresión estética infantil, ofrece a la comunidad santafesina una propuesta educativa pública y gratuita.

5. La cooperativa Tembe se creó en 2011, fue una iniciativa de un grupo de jóvenes radicados en la ciudad de Santa Fe con las más variadas formaciones y experiencias. Su objetivo principal fue el de trabajar desde →

espacio realizó numerosos proyectos de ilustración con fuerte contenido político. En el marco de esta cooperativa también realizó un importante proyecto denominado «Casa Tomada», donde se realizaron acciones de happening<sup>6</sup>.

A través de la danza comenzó a tomar conciencia de su propio cuerpo, la práctica y el conocimiento de la disciplina desde un lugar contrahegemónico le proveyó las primeras herramientas en la construcción futura de sus performances. A través de ellas comenzó a problematizar su identidad y sus límites corporales, permitiendo abordar desde su cuerpo, la experiencia y la sensorialidad (Alcázar, 2021).

Sobre el lugar y el vínculo entre el cuerpo y el arte, la artista reflexiona lo siguiente:

(...) es por un lado el aprendizaje que se hace carne cuando pasa por el cuerpo, [...] una cosa es entender algo que te explican, y otra cosa es comprenderla, la comprensión pasa por un transcurrir de la idea por el cuerpo, donde la idea toma cuerpo en el más explícito de los sentidos. (Entrevista a Ariana Beilis, Santa Fe, 29/02/2014)

También formó parte del taller de análisis y clínica de obra en «Curadora Residencia», proyecto donde conoció a Cintia Clara Romero. Este nuevo espacio acompañó sus reflexiones sobre el arte no utilitario ni al servicio del mercado. En una profunda búsqueda personal, pero al mismo tiempo social y política.

La identidad de Beilis, construida a través del trabajo colectivo de su familia en los barrios marginales durante su infancia, la condujo a tomar la decisión de migrar y asentarse en un barrio periférico ubicado al oeste de la ciudad, Villa del Parque. Un espacio que históricamente ha sido de encuentro y discusión no sólo católica tercermundista, sino también de distintas líneas políticas de izquierda a fines de los años sesenta y principio de los setenta (Tell, 2023).

Una vez más, el barrio se convirtió en el territorio público fundamental para su producción artística y su construcción política. Fue allí, en el corazón de Villa del Parque, donde nació el proyecto colectivo de gestión cultural «Barrio sin plaza», junto a otro artista, Malcon D'Stefano.

---

la comunicación como herramienta fundamental de rescate de la cultura y como base en la construcción identitaria. Se dedicaron a la gestión cultural y a la producción audiovisual y editorial. La cooperativa Tembe desarrolló sus proyectos hasta el 2015.

**6.** El happening o acontecimiento corresponde a una acción en tiempo real que se considera una obra de arte. Cuenta con una estructura abierta que da lugar a la improvisación de quienes participan y puede realizarse tanto en espacios institucionales del arte (galería y museos), como en espacios públicos y privados (Marchan Fiz, 1994).

Con posterioridad, ambos crearon en 2017 un espacio expositivo nómada de arte contemporáneo que se desarrolló en las calles públicas santafesinas, denominado «A la cal». Esta práctica artística propuso que la presencia de los cuerpos en las calles gestara nuevos sentidos de habitabilidad y convivencia social. Usaron su cuerpo para que en él se expresara la identidad colectiva.

En suma, las breves tramas de historias de vida de Storti, Romero y Beilis, atravesadas por la experiencia individual y colectiva de la última dictadura militar y de la transición a la democracia en Santa Fe, nos permiten al menos dos análisis. Por una parte, que sus vivencias tempranas, en el ámbito de sus familias de origen, con proyectos colectivos anclados en ideales de transformación social y, sus trayectorias críticas con el arte tradicional santafesino, les permitió construir performances autobiográficas, con un profundo entrelazamiento entre un yo íntimo y el espacio social. Y, por otro, y en estrecho vínculo con lo anterior, demuestran que los recorridos por los márgenes del arte santafesino les habilitó un entramado único y plural, un punto en común, el uso de sus cuerpos, con una profunda reflexión sobre la identidad del yo. Las artistas intentaron, parafraseando a Rossi Braidotti (2000), desdibujar fronteras y

trazar puentes de encuentro entre mujeres blancas, jóvenes, de clase media y cisgénero<sup>7</sup>, que se sentían incómodas con los patrones normativos del arte local y con sus mandatos patriarcales.

### **Las performances autobiográficas: Lo personal se hace político**

Lo interesante de las performances autobiográficas es que agrietan las fronteras entre lo privado/personal y lo público/político como plantea Alcázar (2014). Esto resulta significativo en tanto el proyecto moderno de Estado y sociedad ha construido una disociación entre ambas esferas, legitimando las desigualdades de género puesta en cuestión por teóricas feministas. Las críticas feministas a la dicotomía entre lo público y lo privado implican la necesidad de establecer vinculaciones entre las dos esferas de la vida social, basada en la interrelación entre individuo y colectividad, entre lo personal y lo político, en lugar de su separación y oposición como plantea María Gracia Tell (2023).

Este marco referencial nos habilita a reflexionar acerca de las obras de las artistas seleccionadas e indagar cómo los cuerpos en las performances de las artistas mujeres santafesinas encarnan las tramas difusas entre lo público/político y privado/personal.

7. Identidad de género de la persona corresponde con el sexo que se le asignó al nacer. El prefijo «cis» es antónimo del prefijo «trans».

Comenzamos con la obra de Rosana Storti, denominada *Regurgitar/Libreta de Familia* (2019)<sup>8</sup> en su videoperformance emula el acto de regurgitar, masticando la libreta de casamiento de sus progenitores. A través de una acción lenta, pausada y repetitiva, la artista sentada y vestida de negro en la soledad de su propio taller hace visible una práctica íntima y subjetiva.

En este acto se observa un cuerpo disciplinado, un cuerpo alienado que engulle las páginas que arranca de la libreta, las acomoda una a una hasta que no cabe nada más. Luego mastica y mastica, tritura en la boca con los dientes buscando extraer su jugo o sabor, su tinta. Convierte cada página en un bollo de papel salivado, hasta que el propio cuerpo no puede más y finalmente lo vomita.

Es significativo comentar que esta performance nunca fue exhibida en ningún espacio artístico, sobre el sentido y origen de la obra la artista comenta lo siguiente:

Perdida en un cajón, encontré la libreta de familia de mis padres (...) Me detuve a leer entre las primeras páginas de la libreta una serie de obligaciones que se transforman en premisas del «deber ser mujer», una suerte de escritura concisa, que cala hasta los huesos y responde a los mandatos de toda sociedad patriarcal. Es entonces que entendí la sensación de culpa como algo inevitable

(...). En la videoperformance intento emular la idea de asimilación de estos mandatos familiares heredados (...). Esta simple acción concentra los sentires personales y de tantas otras mujeres que ansían revertir esos órdenes establecidos e impuestos desde el mismo momento que nacemos. (Entrevista a Rosana Storti, Santa Fe, 5/08/23)

El arte acción de Storti es un arte del yo, revela su intimidad, expone simbólicamente la reproducción de los mandatos heredados, la construcción de la una familia nuclear y patriarcal (Maffía, 2003) en una acción corpórea que aparenta quietud y docilidad. Se manifiesta el «deber ser» de un cuerpo que, a través de la repetición de una acción, construye su identidad de género desde el primer espacio de socialización, la familia de origen.

El acto performativo emula una acción individual y al mismo tiempo colectiva. El mandato de familia y matrimonio es reproducido y heredado por los sujetos en la cultura heteropatriarcal, se recrea la identidad de Storti y la identidad de la sociedad de la que forma parte (Gerez, 2019).

La dimensión subjetiva y corpórea de la artista se vincula y entrelaza con su contexto histórico, y demuestra que, a pesar de las transformaciones sociales y culturales gestadas desde las luchas pasadas y presentes del movimiento feministas y LGBTQ+,

8. Videoperformance: <https://www.youtube.com/watch?v=2a7Rhyomsbs>



**Ilustración 1.** *Regurgitar/ Libreta de Familia*. Foto registro videoperformance. Santa Fe (2019)

los mandatos patriarcales continúan atravesando los cuerpos de las mujeres cis heterosexuales, instruidas, blancas y de clase media, como ella se autopercibe, sin desconocer las múltiples variables de opresión que dominan a mujeres cis, trans, bisexuales, travestis y lesbianas.

El cuerpo como hacedor de mandatos no sólo es un cuerpo que demuestra una realidad personal/privada, sino que se encuentra inmerso en lo social revelando problemáticas que se imbrican con la esfera de lo público/político.

Nos resulta significativo en este punto del estudio de las performance

autobiográfica establecer algunas relaciones posibles con el concepto de «sujeto nómada» de la teórica feminista Rosi Braidotti que ilumina el análisis la acción de la artista, en tanto a través de su obra Storti «se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta» (Braidotti, 200:31), su cuerpo encarna una sujeta nómada que emprende un viaje de conciencia crítica porque subvierte las normas, mandatos y convenciones establecidas.

Finalmente, analizamos que en la videoperformance Storti utiliza la cámara para realizar el registro de una acción

effímera e íntima que genera e integra la performance. Allí establece la relación entre arte y vida, entre la artista y sus potenciales espectadorxs y entre la escena real y virtualizada, como plantea Gabriel Sasiambarrena (2011).

Por su parte, Cintia Clara Romero también es una viajera, sus obras e historia de vida manifiestan el permanente estado nómada de subversión de las cosas establecidas. En su videoperformance *Cuando todo lo que se puede hacer es pensar que será posible* (2008)<sup>9</sup>, la artista se muestra ubicada en un sitio representativo, el arroyo Ubajay, su cuerpo se ubica en un entorno natural que se entrama con la existencia vital de la región.

La performance se centra en una acción situada, que encarna la utopía de intentar vaciar un río con un balde. Vestida de negro, con el agua terrosa del río que corre sobre sus piernas, desea y proyecta en un esfuerzo corporal, recoger la mayor cantidad de agua y lanzarla a la costa. A través de una acción en apariencia inútil e imposible, Romero busca, reiteradas veces, despejar el agua amarronada que invisibiliza un fondo profundo que se oculta pero que la artista se empeña en aclarar.

La identidad subjetiva se pone de manifiesto en una acción que remite incluso a su propio nombre. Clara, busca hasta el cansancio llegar a la verdad, aclarar su historia personal, que al mismo tiempo es

una historia política y colectiva de la historia reciente de nuestro país, la dictadura militar de 1976 y su plan sistemático de persecución política y desaparición.

La videoperformance autobiográfica de Romero, al igual que la de Storti, demuestran una particularidad que se manifiesta en un arte del yo, es decir, como plantea Josefina Alcázar (2001) con una búsqueda de la identidad y del autoconocimiento.

Romero construye su obra a partir de un desplazamiento entre lo público/político hacia un entramado más personal/privado que se evidencia en una ida y vuelta entre los reclamos colectivos y políticos y una búsqueda íntima y personal sobre sus propios orígenes y en especial en la posibilidad de encontrar a su padre. Acerca de esto, la artista nos comenta:

(...) a principios de los 2000, se produjo un cambio en relación a mis intereses desde lo más centrado en la militancia política a cierto desplazamiento de ese rol a una construcción de identidad personal como artista, se produce un desplazamiento, una transferencia desde de un sujeto político que bregaba o militaba en función de 30.000 a un sujeto que a través del arte empezó a hablar en primera persona de un desaparecido, (...) Como si hubiese podido correr lo colectivo, el reclamo, o el alzar la voz por lo colectivo, y hacerlo por lo

9. Videoperformance: <https://vimeo.com/54551931>





**Ilustración 2.** *Cuando todo lo que se puede hacer es pensar que será posible.* Foto registro videoperformance. San José del Rincón (2008).

personal, pero de una manera sumamente (...) no quiero decir tácita, pero mucho menos explícita, como sí la idea de la reivindicación, el hacer presente a través de las acciones, obviamente continuaba, pero de una manera no tan explícita. Hablando de mi situación personal, que a lo mejor había quedado un poco desdibujada en estos reclamos más colectivos. (Entrevista a Cintia Romero, San José del Rincón, 13/03/ 24)

Romero nos muestra un cuerpo inmerso en la exuberante, sublime y majestuosa naturaleza, el foco de su acción se entrama y se metamorfosea con el ambiente siendo parte y, al mismo tiempo, mostrando su singularidad humana. La artista realiza también, en palabras de Braidotti

(2000), un desplazamiento nómade, es decir, un estilo creativo de transformación, una metáfora performativa que renuncia a lo establecido, su cuerpo en acción expresa el deseo de una identidad hecha de transiciones, de cambios, de movimientos cíclicos y de desplazamientos rítmicos que busca, pese a los silencios y la desaparición de su padre, encontrar la verdad, encontrándose y al mismo tiempo distanciándose de los reclamos colectivos.

La videoperformance de Romero traza líneas de fuga entre la búsqueda personal y colectiva, el río es el territorio que marca la dimensión local de la memoria (Bidaseca, 2018) enhebrando en su cuerpo su historia individual con sus pertenencias colectivas ubicadas en un

territorio específico, Santa Fe y sus ríos. Y, si bien su obra pareciera no desplegar ninguna discusión o crítica desde las problemáticas de género (Giunta, 2018), la artista analiza su propia obra desde el presente y sus vivencias recuperadas desde el movimiento feminista durante los últimos años.

La práctica de la historia oral tiende a ser una historia nunca dicha y esta condición le generó a Romero la posibilidad de tomar conciencia, en su doble rol de artista y espectadora. El cuerpo es encarnadura de ciertas prácticas disruptivas con relación al lugar de las mujeres heterocis, blancas y de clase media en la sociedad, que fueron aprendidas en el primer ámbito de socialización donde se construye la subjetividad sexuada, la familia, en su caso, a través de su madre.

(...) la obra no nació fruto de ninguna reflexión vinculada ni a problemáticas de género ni tuvo ninguna intención respecto a ser una obra reivindicatoria del feminismo pero observándola como en mi doble rol de artista y espectadora, haciendo ese ejercicio (...), como que no puedo dejar de mirar en la imagen a una mujer que está intentando una tarea que parece ser imposible, pero que a pesar de todo tiene la evidente determinación de lograrlo y me parece que hay ahí un germen súper potente respecto a una postura vinculada al feminismo y que por otro lado, es algo que a lo mejor nunca fue del todo evidente

en mi trabajo pero que puede seguramente aparecer tácitamente porque tuve una formación concreta y a su vez intangible pero que me fue transmitida a partir de los gestos y de la propia acción en mi entorno familiar, producto de una madre que crio sola a su hija que salió a trabajar, no tuvo otro sustento más que el de su trabajo, una madre que de alguna manera a lo mejor sin hablarlo demasiado, proyectó una fortaleza en mí que me hizo asumir que una mujer era capaz de todo y mucho más, (...) así que indudablemente intuyo que hay algo ahí que seguir desplegando no solo en torno a la problemática primera que hizo nacer a esta obra vinculada a mi origen, a mi padre (...).(Entrevista a Cintia Romero, Santa Fe, 21/03/24)

Romero, al igual que Storti realiza su videoperformance desde la intimidad y lo efímero, sin embargo, sus acciones corpóreas sin expertadrx son realizadas para un público y su registro, a través de una cámara, convierte en permanente su obra. Asimismo, existe otro origen como modo performativo, el cuerpo es mediado por quien opera, en este caso las artistas, quienes accionan frente a la lente al mismo tiempo que hacen de ojo del espectadrx (Sasiambarrena, 2011). Sin embargo, la videoperformance de Romero y Storti se diferencian en el modo de narrar su acción y en el distanciamiento entre cuerpo—cámara. Mientras que la acción de Romero es *para la cámara*, no

habiendo contacto con ella, siendo el distanciamiento permanente, la acción de Storti, es *en la cámara*, la mirada es al espectador como transmisión de sentido.

Ariana Beilis es otra artista santafesina que hemos decidido recuperar en este trabajo porque su trayectoria también nos invita a reflexionar acerca de sus búsquedas en el intento tenaz de desdibujar las fronteras entre lo privado/personal y lo público/político, siendo las calles el territorio desde donde construir ciudadanía a través de la práctica poética y la política del arte. El desplazamiento nómada de la artista designa un estilo creativo de transformación permitiendo el surgimiento de encuentros y de intercambio de experiencias con otros.

Beilis es otra mujer viajera que teje sus tramas poéticas desplazando su cuerpo político por distintos territorios y renunciando a toda idea de lo establecido por visiones hegemónicas y excluyentes. En esta oportunidad, reparamos en una performance autobiográfica denominada ¿Cuánto vacío puede llenar un mueble? (2022)<sup>10</sup> acción gestada en plena pandemia que provocó en la población mundial un aislamiento y encierro forzado con posibilidades limitadas de establecer vínculos humanos, donde el cuerpo del otro era considerado amenaza a la propia existencia, generando sentimientos de angustia, soledad y miedo. Una de

las sensaciones más representativas y frecuentes de esta época fue la incomodidad corporal que generó el hecho o la sensación de «no estar haciendo nada». Sobre esto la artista comenta lo siguiente:

Esta obra nace en tiempos de pandemia, pensaba en los muebles con cierta envidia, y pensaba que los muebles, aun sin moverse no dejan de cumplir su función, no pierden su identidad, siguen sirviendo y cumpliendo su función aun en pandemia. Yo estaba haciendo un entrenamiento domiciliario en tiempos de pandemia, un rescate físico [...] Es entonces donde empecé a pensar en una suerte de deportista o mejor dicho emulaba la práctica de una deportista entrenando de mueble, teniendo una función, lo que hacía es una rutina de entrenamiento físico, con posiciones que me exigen mucho equilibrio, y pasaba de posición en posición con pequeñas corridas en un espacio limitado. (Entrevista a Ariana Beilis, Santa Fe, 29/02/24)

Son interesantes las palabras de Beilis en tanto manifiesta la construcción identitaria a partir de una acción, una función, una tarea o, podríamos decir, un trabajo, idea que la situación de encierro desvaneció y que el vínculo con los objetos del espacio doméstico le devolvía, pero asimismo porque la trayectoria colectiva y pública del arte en las calles propias

10. Video registro: <https://youtu.be/f5LpWBzJdKw>

de la artista se vieron limitadas frente al encierro.

El cuerpo de la artista vestido con indumentaria deportiva negra y con un pelo recogido adoptando un peinado de —trenzas de boxeadora— emula un circuito de entrenamiento físico donde a través del desplazamiento por distintas estaciones en un espacio, realiza una serie de ejercicios organizados y precisos que forman un itinerario deportivo.

En cada una de las cinco estaciones su cuerpo se metamorfosea adoptando la forma de muebles del espacio doméstico. El circuito en el video registro de la performance inicia con su cuerpo transformado en cama, luego se transforma en lavatorio, en silla, en mesa y en una pantalla llegando al final del circuito. Sin embargo, se atreve a más y comienza a repetirlo.

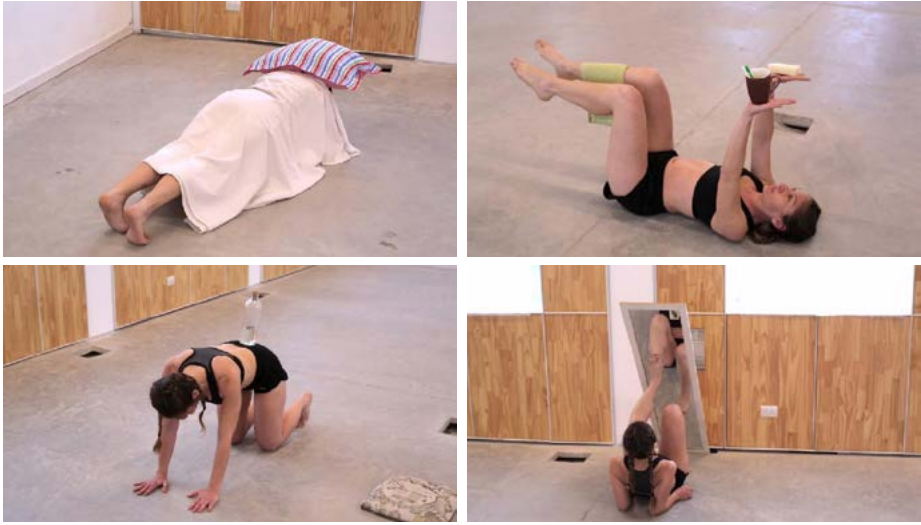
Se presenta a sí misma en una acción en tiempo real, convirtiendo su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción (Alcázar, 2001). La misma fue exhibida en el instituto Di Tella en 2022 y a diferencia de las videoperformance analizadas de Storti y Romero, Beilis plantea sus acciones performativas frente un público presente, hay una repetición de las acciones en los diferentes espacios de exhibición. La obra es la performance en sí misma y el registro (video y fotografías) se convierte en un documento de archivo.

El cuerpo de la artista se pone en juego a través de una performance que

demuestra un contexto social normativo. El cuerpo se transforma en símbolo que revela una problemática que se refiere a la identidad y a la política como ella misma plantea.

En la obra tomo un momento de mi cuerpo y lo sostengo, es un estado ansioso de falsa calma y tensión contenida. Esta inquietud no es deportiva, sino una estrategia para sobrellevar el no poder hacer, sin sentirme por ello inútil. Entonces pienso en cuánto de la identidad pasa por lo que hacemos y si acaso, somos productos de nuestro quehacer (...). (Comentarios de la obra por la artista, en 2022, en textos de la autora no publicados)

El cuerpo se convierte en materia prima de la experimentación y el cuestionamiento sobre el «hacer». Hay una idea fuerte en su obra y en lo que transmite de ella que manifiesta la importancia de la acción, y de entender al cuerpo como «hacedor». El cuerpo es sitio fundamental en la construcción identitaria, es devenir de múltiples experiencias y prácticas que constituyen subjetividad. Pero también manifiesta una denuncia al sistema de opresión de los mandados sobre los cuerpos femeninos y sobre la carga en las tareas reproductivas en el espacio doméstico que el capitalismo patriarcal impone a través de la división entre el trabajo productivo público y reproductivo privado (Federici, 2010). Como hemos



**Ilustración 3.** *¿Cuánto vacío puede llenar un mueble?* Foto registro de performance. Instituto Di Tella, Buenos Aires. (2022)

planteado la performance autobiográfica no se desvincula del contexto social, lo personal se entrama con lo político.

La mujer y la casa, la doméstica, ¿qué hace una mujer en su casa? (...) lo anclo con un tipo de violencia laboral, en esta idea de confinamiento de la mujer a su casa (Entrevista a Ariana Beilis, Santa Fe, 29/02/24).

El espacio doméstico ha sido históricamente destinado a las mujeres, donde se desarrolla el trabajo reproductivo, es decir, todas aquellas actividades que se producen en el hogar para satisfacer las necesidades y garantizar la reproducción biológica/social de las fuerzas de trabajo. Es el territorio fundante de la

reproducción social, del «trabajo doméstico» y no remunerado, estableciéndose diferencias y antagonismos con el trabajo productivo como plantea Federici (2010).

El cuerpo de Beilis se moviliza y se transforma de un cuerpo subjetivado a un cuerpo objetivado, entendiéndolo como el modo en que las identidades migran en el espacio doméstico, siendo las femineidades y el trabajo que allí realizan, invisibilizados.

Asimismo, Beilis denuncia a través de su obra una de las modalidades de la violencia de género, la doméstica, pudiendo reflexionar acerca de los distintos tipos de violencia que se producen en este ámbito, desde la física pasando por la psicológica, sexual, simbólica, política hasta la

económica y patrimonial. Las violencias sufridas por las mujeres en el espacio doméstico fueron además exacerbadas durante el tiempo de pandemia donde los femicidios aumentaron de manera brutal.

Esta performance no es un arte para reproducir los cuerpos hegemónicos, sino que es un revulsivo contra lo establecido, lo normativo y lo coercitivo como plantea Alcázar (2021). Devela la opresión de las mujeres a través de la posibilidad de visibilizar también las opresiones múltiples que atraviesan los cuerpos feminizados ancladas en el sistema de dominación patriarcal, capitalista y colonial (Mara Vivero Vigoya, 2016).

(...) lo vi como un juego de opresión, la opresión o las opresiones en general han sido otros de los anclajes de mis trabajos, así como me ha interesado siempre poder contar la potencia de lo colectivo. Como me ha interesado siempre la vía pública como ágora de expresión y espacio donde cultivar la expresión poética, también me he motorizado siempre las cosas que considero opresivas (...) como en esta obra que es ceñirse a la estructura de un mueble, es como pasar por el cuerpo, como pasar una opresión por el cuerpo de una manera exagerada, que permita leer en otros términos algo que vivenciamos cotidianamente ejemplo la explotación del laburo de las mujeres, la opresión del trabajo doméstico, la necesaria estructura, este ejercicio que hago (...) es el ejercicio de una chica

que está cultivando su físico, por salud, por belleza, (...) y como esas opresiones a veces pasan por el cuerpo pero están tan normalizadas la formas que pasan por el cuerpo, qué son naturalizados (...) me gusta hacer pasar esa idea de opresión en las obra pero con un grado de absurdo, poético, disruptivo, o de transformación de cómo pasan esas opresiones por el cuerpo, para hacerlas visible en estos términos poéticos que habilita el arte. (Entrevista a Ariana Beilis, Santa Fe, 29/02/24)

La opresión sobre los cuerpos de las mujeres se intersecta con la imposición social y cultural de tener que responder a los mandatos de cuerpos bellos. La belleza femenina ha sido en la historia de las mujeres, al menos en la pequeña burguesía blanca, una de las propiedades necesarias para ser reconocidas y amadas, como plantea Marcela Lagarde (2001), siendo el arte una de las dimensiones de la cultura que ha influenciado en la construcción de ciertos cánones de belleza que estas mujeres deben responder.

En este sentido, Beilis despliega en su obra un cuerpo donde se inscriben los discursos sociales, atravesados por dispositivos de disciplinamiento y control (Foucault, [1989]1975) como la belleza, del mismo modo lo hace Storti mostrando otro dispositivo de normalización, la familia nuclear. A pesar de esto, sus performances autobiográficas muestran la agencia femenina, es decir su capacidad

de tensionar críticamente los mandatos asignados social y culturalmente.

### **Algunas reflexiones finales**

En el presente trabajo hemos procurado reconstruir un primer mapeo situado del arte feminista en Santa Fe, a través de la selección de obras de artistas contemporáneas cuyas prácticas estéticas se insertan en las performances autobiográficas. A través de una pregunta inicial analizamos el cuerpo como locus de identidad, de autoconocimiento, de opresión, pero también de resistencias al poder hegemónico.

Hilvanar las historias de vida a través de «las voces que nos llegan del pasado» (Portelli) de Storti, Romero y Beilis nos permitió observar los cambios generados en la escena del arte en Santa Fe a través de la construcción «un cuarto propio» en un territorio conservador, masculino, jerárquico e individualista que lo hacía poco permeable. A pesar de este contexto, las artistas estudiadas se atrevieron a fisurar las visiones hegemónicas y excluyentes del arte que les habilitó la posibilidad de

construir un lugar posible de habitar y transitar.

Sin lugar a dudas concluimos que Storti, Romero y Beilis demuestran ser, a través de sus performances autobiográficas, artistas feministas ya que dan cuenta de la prioridad del género y las diferencias sexuales en sus acciones, encarnando en sus cuerpos una crítica a las visiones hegemónicas de la dominación patriarcal.

La cartografía construida de las performances autobiográficas nos devuelve diversas búsquedas, experiencias múltiples, complejas y por momentos contradictorias con relación a su lugar como artistas feministas cuyas obras manifiestan denuncias, interpelaciones y críticas al orden establecido desde un pensamiento nómada. Sus obras desdibujan las fronteras entre lo personal y lo político, estableciendo una profunda relación entre su yo íntimo y el compromiso social, construyendo puentes a través del despliegue de sus cuerpos feminizados y del arte como transformación de los saberes sojuzgados.

### **Fuentes**

- Entrevista a Rosana Storti, Santa Fe, 5/08/23.
- Entrevista a Cintia Romero, Santa Fe, 21/03/24.
- Entrevista a Ariana Beilis, Santa Fe, 29/02/24.
- Videoperformance. *Regurgitar/Libreta de Familia*. Rosana Storti. Santa Fe. 2019.
- Videoperformance. *Cuando todo lo que se puede hacer es pensar que será posible*. Cintia Clara Romero. San José del Rincón. 2008.

- Video registro. ¿Cuánto vacío puede llenar un mueble? Ariana Beilis. Instituto Di Tella, Buenos Aires. 2022.

## Bibliografía

- Águila, G. (2015). Las escalas de análisis en los estudios sobre el pasado reciente: a modo de introducción. En *Avances del Cesor*, Año XII, V. XII, N.º 12, en <http://web2.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/AvancesCesor/index>
- Alcázar, J. (2001). *Mujeres y performance. El cuerpo como soporte*. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. CTRU.
- Alcázar, J. (2015). La performance autobiográfica. La intimidad como práctica escénica (Instituto Nacional de Bellas Artes [CTRU]. *Efímera Revista*. Vol. 6 (7).
- Alcázar, J. (2021). La performance autobiográfica. La intimidad como práctica escénica. En *Mundo Performance*, Año III, N.º 4. Disponible en <https://mundoperformance.net/2021/04/22/la-performance-autobiografica-la-intimidad-como-practica-escenica/>
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Paidós.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón.
- Gerez, L. (2019). La performance como construcción identitaria. *Arte e Investigación* (N.º 16), e044, noviembre 2019. ISSN 2469-1488. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata: La Plata, Argentina.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y Arte latinoamericano. Historia de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.
- Lagarde, M. (2001). *Claves feministas para la negociación en el amor*. Puntos de Encuentro.
- Lagarde, M. (2010). Pacto entre mujeres. Sororidad. *Aportes para el Estado y la Administración gubernamental*, N.º 25, 123–125. Disponible en: <https://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>
- Maffía, D. (Comp.) (2003). *Sexualidades Migrantes. Género y Transgénero*. Feminaria/Librería de las Mujeres. [http://www.cnm.gov.ar/generarigualdad/attachments/article/475/Genero\\_y\\_transgenero.pdf](http://www.cnm.gov.ar/generarigualdad/attachments/article/475/Genero_y_transgenero.pdf)
- Foucault, M. (1989 [1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.



- Rodríguez Enríquez, C. (2007). Economía del cuidado, equidad de género y nuevo orden económico internacional. En publicación: Girón, A. y Correa, E., *Del Sur hacia el Norte: Economía política del orden económico internacional emergente*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires. Octubre. 2007. ISBN 978-987-1183-78-4 Disponible en: [http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/sursur/giron\\_correa/22RodriguezE.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/sursur/giron_correa/22RodriguezE.pdf)
- Rosa, L. (2009). Artes. Las/los invisibles a debate. *Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisiones y propuestas*. Libros del zorzal.
- Sasiambarrena, G. (2011). La mirada en la performance. Pensar en el tercer registro. Disponible en [https://accionainsintitulo.wordpress.com/lo-perdurable-frente-a-una-accion-frente-a-la-camara/#\\_ftnref6](https://accionainsintitulo.wordpress.com/lo-perdurable-frente-a-una-accion-frente-a-la-camara/#_ftnref6)
- Stanley, J. (2002). Incluir los sentimientos: darse a conocer a uno mismo a través del testimonio político personal. *Taller N°18*. Vol.6.
- Viano, C. (2015). Amistad y militancia en Montoneros. Apuntes generalizados. *Contenciosa*, año III, nro. 4, primer semestre 2015, ISSN 2347-00110.
- Vivero Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. Universidad Nacional de Colombia.
- Tell, M.G. (2023). *La revolución generizada: lo público y lo privado en PRT-ERP y Montoneros*. Ediciones UNL.

# **Trabajo y aprendizaje en dos talleres escultóricos de la ciudad de Córdoba.**

## **Los primeros pasos de una joven en la profesionalización artística (1977–1982)**

Fabiana Navarta Bianco

Facultad de Filosofía y Humanidades,  
Universidad Nacional de Córdoba.  
*fabiananavartabianco@upc.edu.ar*

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0039>

De eso también habla un poco la teoría del arte feminista, de cómo las mujeres necesitaban de alguna forma justificar o acentuar su femineidad, sino eran masculizadas dentro del ambiente y a la vez esa masculinización era parte de la exclusión. Lo que quiero decir con esto es, que (...), en realidad, desde la teoría feminista y la teoría incluso del arte feminista, pensar que cualquier persona haya saltado esos obstáculos para poder lograr su objetivo de ser artista y por lo menos poder vender obras, o por lo menos ser autónoma y autosustentarse, ya es toda una rebeldía ¿no? Ya es toda una subversión si una quiere ver. (Menoyo, 2022:241)

### **Resumen**

En este trabajo analizaré experiencias de Martha Bersano, una joven estudiante de escultura, en dos talleres de arte de la ciudad de Córdoba (Argentina)

Trabajo y aprendizaje en dos talleres escultóricos de la ciudad de Córdoba. Los primeros pasos de una joven en la profesionalización artística (1977-1982)  
Fabiana Navarta Bianco  
Facultad de Filosofía y Humanidades -  
Universidad Nacional de Córdoba



entre 1977 a 1981. El primero dirigido por un nombre masculino: Horacio Suárez Serral; el segundo, por uno femenino: Clara Ferrer Serrano. Abordaré como en cada uno de ellos se conjugaron distintas dinámicas de trabajo, algunas de ellas vinculadas al género.

**Palabras clave:**

taller, trabajo, escultura, ayudante, profesionalización

**Work and learning in two sculpture workshops in the city of Córdoba. Firsts steps of a young woman in artistic professionalization (1977–1982)**

Abstract

In this paper I will analyse the experiences of Martha Bersano, a young sculpture student, in two art workshops in the city of Córdoba (Argentina) between 1977 and 1981. The first was directed by a male name: Horacio Suárez Serral, while the second one by a female name: Clara Ferrer Serrano. I will discuss how in each of them different working dynamics were combined, some of them linked to gender.

**Keywords:**

workshop, work, sculpture, assistant, professionalisation

**Trabalho e aprendizagem em duas oficinas escultóricas da cidade de Córdoba. Os primeiros passos de uma jovem na profissionalização artística (1977-1982)**

Resumo

Neste artigo, analisarei as experiências de Martha Bersano, uma jovem estudante de escultura, em duas oficinas de arte na cidade de Córdoba (Argentina) entre 1977 e 1981. A primeira foi dirigida por um homem: Horacio Suárez Serral; a segunda, por uma mulher: Clara Ferrer Serrano. Discutirei como em cada uma delas foram combinadas diferentes dinâmicas de trabalho, algumas delas ligadas ao gênero.

**Palavras-chave:**

oficina, trabalho, escultura, assistente, profissionalização

## Introducción

Martha Bersano (1952–) es una modeladora argentina oriunda de San Marcos Sud, un pequeño pueblo del sureste cordobés ubicado a 230 km de la capital provincial, donde el arte y la cultura no eran manifestaciones cotidianas. Formó parte de la primera generación de profesionales en su familia de origen obrero y ajena a expresiones creativas y su pasión por el arte la motivó a sostener materialmente su educación superior, recibiendo apoyo económico parcial por parte de sus padres en sus primeros tres años de estudios. Desarrolló su formación inicial entre 1972 a 1975 en el magisterio en Bellas Artes de la Escuela Provincial de Bellas Artes *Fernando Fader* (en adelante EPBA *Fernando Fader*) de la ciudad cordobesa de Bell Ville, ubicada a 30 kilómetros de su pueblo natal, localidad donde nacieron y se formaron productoras/es de renombre provincial y nacional. Según el relato autobiográfico que publicó la artista, en aquella institución descubrió la escultura motivándola a cursar una especialización en esa disciplina (Bersano, 2012). A mitad de la década del setenta en la provincia de Córdoba, las/os estudiantes del magisterio en Bellas Artes solo podían especializarse en la ciudad capital, ya fuese porque elegían la trayectoria formativa superior en la *Escuela Provincial de Bellas Artes Figueroa Alcorta* (en adelante, EPBA *Figueroa Alcorta*) o la titulación universitaria en la Escuela de Arte dependiente de

la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba–Argentina (en adelante, EA–UNC) (González, 2019).

Luego de tres años de estudio en Bell Ville, la joven Bersano, quien transitaba ya sus 23 años de edad, decidió especializarse en escultura. En 1976 Martha se trasladó a la ciudad de Córdoba para complementar su formación en la EPBA *Figueroa Alcorta* que completó en 1978. Mientras ella iniciaba sus estudios superiores, el 24 de marzo de 1976 se llevó a cabo el último golpe de Estado en Argentina —que culminó en 1983—, que además de la implantación del terrorismo de Estado por medio de secuestros, torturas, asesinatos y desaparición de más de 30.000 personas como la apropiación de bebés nacidas/os en cautiverio, también puso en jaque al ámbito artístico (Moyano, 2005).

Otro aspecto de interés en la trayectoria de Bersano es que se dedicó a la escultura, que, a diferencia de otras manifestaciones estéticas como la pintura, el grabado, o el dibujo, es una disciplina artística que presenta ciertas limitaciones. Las más destacables son los costos y manipulación de los materiales, la disponibilidad de un espacio para la producción como también la complejidad del traslado y montaje de las obras (Rosa, 2009). Esas particularidades de la práctica creativa atravesaron la profesionalización de Martha, quien, a diferencia de muchas

escultoras cordobesas, no contaba con respaldo económico familiar para afrontarlas, sino que lo sobrellevó gestionando sus propios recursos materiales.

Para el presente abordaje me centraré en la participación de Martha Bersano (1952–) como estudiante de escultura devenida posteriormente en joven artista quien trabajó como personal de apoyo (Becker, 2008) en dos formaciones independientes (Williams, [1981]1994). Su primera incorporación fue en el equipo coordinado por el escultor Horacio Suárez Serral (1917–2020) y la segunda coordinado por la escultora Clara Ferrer Serrano (1916–2002). Los objetivos que guían estas páginas se enfocan, por un lado, en analizar las dos experiencias de Martha Bersano en ambos talleres escultóricos; el primero dirigido por un nombre masculino y el segundo por uno femenino. Por el otro, abordar como sendas formaciones artísticas se conjugaron distintas dinámicas de trabajo. Dos interrogantes atraviesan este abordaje. Por un lado, ¿qué trascendencia profesional tuvo para una joven estudiante en escultura de la EPBA *Figuroa Alcorta* su formación en los talleres de dos artistas reconocidos de la ciudad de Córdoba (Argentina)? El segundo: ¿cuáles fueron las características del grupo de trabajo dirigido por Suarez Serral y el del Ferrer Serrano?

La hipótesis sostiene que Martha Bersano, una joven estudiante del profesorado en Dibujo y Escultura en la

EPBA *Figuroa Alcorta* se inició en la profesionalización de esa práctica artística al ser convocada por el escultor Horacio Suárez Serral (quien fuera su profesor en la especialización académica) en 1977 a integrar una formación cultural independiente. Esta propuesta, junto a su incorporación al taller de la escultora Clara Ferrer Serrano en 1978 durante su último año de estudio, le permitió a Martha comenzar a trabajar y vivir materialmente del quehacer artístico. Ese año Bersano renunció a su puesto de atención al público en una farmacia logrando así reemplazar su trabajo obrero por el de una ayudante de artistas profesionales. Por otra parte, las jóvenes mujeres elegidas por Suárez para trabajar o acudir a su taller como ayudantes, les permitía tener mayor visibilidad en el medio cultural a través del respaldo que implicaba la figura de un escultor con más años de reputación dentro del mundo del arte cordobés. En cambio, era menor la posibilidad de destacarse como joven hacedora en el ámbito local al trabajar para una modeladora como Ferrer Serrano, quien contaba con una vasta trayectoria, pero tuvo poco reconocimiento público durante los años 1970–1980 en la ciudad de Córdoba.

Para el presente artículo retomo algunas herramientas provenientes de la Sociología del trabajo artístico de Becker (2008) quien plantea al arte como una red de cooperación en la que se encuentra inmersa/o la/el artista para producir. A partir de su

perspectiva, pude articular la trayectoria de la joven estudiante y escultora con su posicionamiento como personal de apoyo en los espacios de trabajo de Horacio Suárez Serral y de Clara Ferrer Serrano, al igual que las posibilidades materiales en sus inicios como estudiante y luego como joven artista. Otro concepto clave desde la Sociología de la cultura fue el de formaciones culturales, entendido por Williams ([1981] 1994) como «las relaciones variables en las que los “productores culturales” han sido organizados o se han organizado a sí mismos» (1994:33). Este me permitió profundizar en la reconstrucción de la trayectoria de la joven escultora dentro del mundo del arte de Córdoba a partir de sus vínculos con otras/os productores. Finalmente, desde la Historia de las artes con perspectiva de género fue de interés concepto de linaje paterno de Schor (2007) para profundizar el vínculo entre Bersano y su mentor, Horacio Suárez Serral. En escala nacional, este enfoque tuvo asidero en los estudios de María Laura Rosa (2009), centrado en Buenos Aires, que retomé como herramienta para comprender los contextos familiares, materiales y educativos que vivenciaron gran parte de las artistas, algunos de los cuales también atravesó la escultora cordobesa que me ocupa.

Este abordaje se sustentó principalmente en testimonios orales, ya que en mi pesquisa no encontré información escrita sustancial sobre la participación

de Martha Bersano, como de otras escultoras, en talleres especializados de la ciudad de Córdoba durante la coyuntura dictatorial. Para ello se realizó una entrevista personal semiestructurada entre la autora de artículo y Martha Bersano cuya trayectoria constituye el objeto de estudio. También se concretaron entrevistas individuales con otras/os artistas contemporáneos a ella, y personas que de alguna manera se vincularon con su producción. La incorporación de otras voces que gravitaron directa o indirectamente en la vida de la escultora es significativa para este análisis, porque como sostiene el sociólogo francés Pierre Bourdieu:

Tratar de comprender una vida como una serie única y suficiente en sí de acontecimientos sucesivos sin más vínculo que la asociación a un «sujeto» cuya constancia no es sin duda más que la de un nombre propio, es más o menos igual de absurdo que tratar de dar razón de un trayecto en el metro sin tener en cuenta la estructura de la red, es decir, la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones. (1989:82)

Para analizar esas entrevistas se tomaron los aportes teórico–metodológicos principalmente de Portelli (1991) porque hace énfasis en la singularidad de los testimonios y las contribuciones que pueden realizar en una investigación cuestión que los hace diferentes a otros vestigios, especialmente por el significado

que aportan sobre acontecimientos más que la descripción sobre un hecho en sí mismo. Estos «dicen no solo lo que hizo la gente sino lo que deseaban hacer, lo que creían estar haciendo, y lo que ahora piensan que hicieron» (Portelli, 1991:42). Por eso, se decidió conocer aspectos de la trayectoria académica y profesional de Martha no solo a partir de su propio relato sino también de sus colegas, conocidas/os y personas vinculadas al ámbito cultural cordobés. El análisis de esas voces polifónicas permitió percibir cómo la vida de esta escultora estuvo contextualizada por diversas cuestiones materiales, familiares y educativas (Rosa, 2009), de maneras análogas y diversas con relación a lo vivenciado por otras hacedoras durante el mismo periodo histórico local, que por cuestiones de espacio no están presentes en este artículo. En relación al planteo de Portelli (1991) sobre la falta de objetividad de los testimonios orales (característica que comparten con el resto de los vestigios, aunque a los primeros se los cuestione más por ello) surgió una situación esperable. Sucedió que algunas fechas, lugares, o hechos eran descriptos por las/os entrevistadas/os en años, o extensiones temporales que no coincidían con los datos aportados por otros documentos. Frente a esa situación uno de los desafíos fue conceder jerarquías similares a las huellas escritas, orales y visuales, pero a la vez atender a sus especificidades. Por ejemplo, para cotejar dataciones se

consideraron las fechas no solo de las fuentes orales sino de los vestigios escritos como el currículum vitae de Martha Bersano y el libro-catálogo *Clara Ferrer Serrano Retrospectiva. Dibujos y Esculturas* (Museo Caraffa, 2003).

### **Martha Bersano como integrante del grupo de trabajo del escultor Horacio Suárez Serral (1977–1980)**

En 1977 Martha se incorporó al grupo de trabajo de Horacio Román Suárez Serral (1917–2020), quien en aquel entonces tenía 60 años, siendo ella todavía una estudiante en su etapa final del profesorado en Escultura de la EPBA *Figueroa Alcorta*. La joven, a los 25 años, se inició en la profesionalización de la escultura al ser convocada (por quien fuera su profesor en la especialización académica en 1976) a integrar una formación cultural independiente (Williams, [1981] 1994). Esta propuesta le permitió comenzar a trabajar y vivir materialmente del quehacer artístico en 1978, cuando renunció a su puesto de atención al público en una farmacia. En estos términos, la artista recuerda su ocupación en aquel taller:

**Entrevistadora:** Con relación a su trabajo en el taller de Horacio Suárez ¿Cuándo y cómo logró ingresar a ese equipo de trabajo?

**M.B.:** A finales del 77 comencé a trabajar allí, cuando a Horacio Suárez le empezaban a hacer encargos grandes. Fui su alumna y sabía cómo yo trabajaba, sobre todo en la parte

técnica. Éramos varios en el equipo, que fueron rotando. Mucha gente pasó por el taller, pero los que más estuvimos... fuimos Miguel Carlucci, que ya falleció. Con Miguel hicimos un equipo fantástico, porque nos divertíamos muchísimo. También íbamos a la casa de Chicha Ferrer [Clara Ferrer Serrano]. Después un personaje, Iván. Iván Alyskeywycz estuvo en el taller. Hubo otras escultoras: Ana María Rapaccioni, Beatriz... de nombre, no recuerdo el apellido. Pero Suárez, por ahí, prefería más hombres por la fuerza, viste. El trabajo era muy duro, muchas horas, corriendo con las entregas.

**Entrevistadora:** ¿Las personas que formaban parte del taller eran escultoras/es formadas/os?

**M.B.:** Sí, o estaban estudiando. Eran alumnos de Suárez de la Nacional [EA-UNC], como Carlucci, como la señora Beatriz. Iván era de la Figueroa [EPBA *Figueroa Alcorta*] que después se fue a Francia y allá se quedó. Y después, no me acuerdo si hubo alguien más, eran más de paso, porque el trabajo era muy intenso y muy agobiante.

**Entrevistadora:** ¿Usted recibía algún tipo de estipendio económico por el trabajo en el taller o era solamente un reconocimiento artístico público?

**M.B.:** No. Yo trabajaba como empleada allí. Suárez nos pagaba. Después, empecé a trabajar en la escuela de Bellas Artes Fernando Fader en Bell Ville, paralelamente a los trabajos en los talleres Suárez y Ferrer. (Entrevista con Martha Bersano, en adelante entrevista con MB, 3/5/2021)

Cabe detenerse en algunas cuestiones detectadas en la entrevista. La convocatoria a formar parte de ese grupo de trabajo creado y coordinado por Suárez Serral —por donde transitaban varias/os escultoras/es profesionales de Córdoba— estaba direccionado a algunas/os de sus estudiantes especializadas/os en escultura que cursaban estudios superiores en la EPBA *Figueroa Alcorta* o en la EA (FFYH-UNC). Sus participantes cobraban un estipendio por las tareas que allí realizaban, además de constituir un antecedente sustancial en el currículum. Tal fue el caso de Amalia Bett, quien «a los quince años asiste a la Escuela de Cerámica Fernando Arranz; trabaja como ayudante en el taller del profesor Horacio Suárez» (Moyano, 2010:103)<sup>1</sup>. Del testimonio de Bersano emergieron dos nombres femeninos, el

1. Amalia Bett se recibió en 1970 como profesora superior en Escultura en la EA (FFYH-UNC) y luego «trabajó junto al profesor Garrone en la especialidad del busto retrato» (Moyano, 2010:103). Posteriormente al trabajo de Martha Bersano tengo referencia de que estuvieron en ese taller otras/os estudiantes, por ejemplo: Liliana Di Negro (1962-), quien finalizó su carrera de escultura en 1998, y su trabajo «como asistente personal de Horacio Suárez, su maestro» (Moyano, 2010:190), al igual que Pablo Sheibengraf (1970-) que «en 1996 es asistente, junto a José Landoni, del escultor Horacio Suárez Serral, en la ciudad de Córdoba» (Moyano, 2010:420). Las/os mencionados fueron egresados de la EA (FFYH-UNC) y no compartieron junto a Martha Bersano su trabajo en el taller de Horacio Suárez.



de Ana María Rapaccioni, de quien no ubiqué referencias, y el de Beatriz, del cual según mi pesquisa no hallé datos que me permitan precisar su identidad, y dos masculinos, Miguel Carducci e Iván Alyskiewicz. Del primero, no encontré información; en relación al segundo otras dos fuentes ratifican el recuerdo de Martha respecto a que es un escultor que actualmente reside en Francia<sup>2</sup>.

Con relación a las/os integrantes del grupo de trabajo de Suárez Serral, recupero el testimonio de la escultora María Teresa Belloni (Córdoba, 1951–), quien frecuentaba aquel taller pero que no lo integró como personal de apoyo. María Teresa egresó como profesora de Dibujo y Escultura en 1973 con 22 años de edad de la EPBA *Figuera Alcorta* y posteriormente de licenciada en Escultura en 1980 de la EA (FFYH–UNC). En este último espacio formativo, ambas compartieron un taller escultórico al cual Martha asistió como estudiante libre en 1977 —ya que nunca se matriculó en la UNC— y posteriormente en los años 80 de exhibición y concursos. En la entrevista telefónica que mantuve con María Teresa, recuerda lo siguiente respecto de su asistencia al taller de Suárez Serral:

**Entrevistadora:** ¿Usted participó en el taller escultórico de Horacio Suárez?

**M.T.B.:** No, siempre estuve relacionada con Suárez Serral en las distintas escuelas de arte [primero en la EPBA *Figuera Alcorta* y posteriormente en la EA (FFYH–UNC)].

**Entrevistadora:** ¿Tuvo la posibilidad de asistir a su taller?

**M.T.B.:** Sí, he ido al taller del profesor, porque nos juntamos allí. Él nos daba diapositivas. Y participé de charlas extensas que nos nutrían.

**Entrevistadora:** Además de Martha Bersano ¿ha visto otras mujeres trabajando en el taller?

**M.T.B.:** Sí, había mujeres, y él se acercaba a gente a quien respetaba. Era bastante cercano a Magui Lucero [Magui Estela Lucero Guillet] y también Marta [Elena] Giraudo. Era muy selectivo. Respetaba a las mujeres comprometidas con el arte, y éramos las que teníamos llegada a él. (Entrevista María Teresa Belloni, en adelante entrevista con MTB, 6/5/2022)

De este testimonio emergen otros dos nombres femeninos vinculados al taller del escultor como son: las escultoras Marta Elena Giraudo (Córdoba, 1932–2005) y Magui Estela Lucero Guillet (Villa Mercedes, 1962–). Según mi

2. Iván Alyskiewicz vive en Francia, sin lograr identificar la región precisa, y autodenominándose como trabajador independiente dentro del ámbito de las artes (información obtenida a partir de la plataforma *on line* LinkedIn <https://www.linkedin.com/in/freaky-ivan-alysekewycz-758a032b/>). Del texto *Análisis sobre «Asado en Mendiolaza» Fotografía* (Mena, 2014), se identificó que Alyskiewicz, además de haber participado en aquella obra en octubre 2001, es identificado en el relato como pintor y escultor.

pesquisa no pude identificar el período en que las nombradas artistas trabajaron con él. Por su parte, María Teresa mencionó que el hacedor solo se acercaba a *las mujeres comprometidas con el arte, y éramos las que teníamos llegada a él*. A partir de ello se puede conjeturar que esas mujeres que acudían o trabajaban como ayudantes o asistentes en el taller del Suárez Serral, tenían una mayor visibilidad en el medio artístico a través del respaldo que implicaba la figura de un escultor con más años de reputación dentro del mundo respectivo. En relación con ello, la escultora Sofía Menoyo sugiere:

Acá en Córdoba creo que ha sido muy fuerte esta idea de ser «súbdito» o pertenecer al grupo de «discípulos de». [...] pero pertenecer al grupo de trabajo o ser ayudante de un gran artista, en este caso Horacio Suárez, es hacerte o construirte ese lugar de referencia dentro del campo artístico cordobés. Y no es casual, yo conozco muchas escultoras que hoy son docentes de la facultad de Artes [UNC], que se «formaron» en el taller de Suárez. Me parece que ahí hay que seguir esas pistas en torno a cómo se construyen y cómo son esos recorridos y esas trayectorias diferenciadas para varones y mujeres en la legitimación de su hacer. (2022:238)

Se suma otro eje de problemas si se tiene en cuenta que, Suárez Serral prefería a hombres por su fuerza física, porque esta práctica como la consideró Bersano implicaba

que «el trabajo era muy duro». Aquí se vislumbra la división sexual del trabajo. Si bien, este término hace referencia a la «concentración de las mujeres en las tareas de reproducción en el ámbito doméstico y también en determinados puestos de trabajo, y que produce sistemáticamente diferencias salariales en detrimento de ellas» (Ginés, [2007]2009:101), me interesa considerar la segunda parte de la acepción. En este sentido, la socióloga argentina María Emilia Ginés se refiere a que «hay una distribución diferente de varones y mujeres por ramas y sectores de actividad, por tipo y tamaño de empresas, y, dentro de ellas, por determinados procesos de trabajo, por secciones, puestos y calificaciones» ([2007]2009:101). Martha no mencionó si hubo diferencias salariales entre mujeres y varones en el taller de Suárez Serral, pero sí las preferencias por los segundos que marca «la presunción de que existen diferencias de productividad entre [...] [estos] agentes» ([2007]2009:102). Por lo tanto, se puede pensar que la organización del trabajo al interior del taller de Suárez Serral estuvo diferenciada por relaciones desiguales de género.

La participación de Martha en el taller de su profesor le permitió ampliar la formación que recibía en la EPBA *Figueroa Alcorta*, y lo recordó de esta manera:

**Entrevistadora:** ¿Qué importancia tuvo para su desarrollo profesional la participación en ese grupo de trabajo?

**M.B.:** Y muchísima. Todo, todo, porque mi formación se amplió y concretó ahí más que en la Escuela [EPBA *Figueroa Alcorta*], porque allí trabajábamos desde esculturitas de 5 cm hasta 26 m de relieve o esculturas de 2,5 m. Recibí todo en el taller, ¡claro! No hay secretos en los modelados y vaciados. Se hacen en muchos materiales, no solamente en cemento; también en yeso, y plásticos. Cuando apareció la resina, todavía iba al taller de Suárez a ver cómo utilizarla. Sí, fue todo. [...] Al trabajar en el taller de Suárez con sus obras, uno va adquiriendo mucho. Yo cargaba las esculturas, la arcilla amasada, después hacía los moldes, después hacíamos contramoldes. Todo eso. No es que nos poníamos a modelar, porque modelaba él. Uno no es ajeno a lo que se está viendo, a lo que se está produciendo. (Entrevista con MB, 3/5/2021)

Bersano consideró que la formación en el taller de su profesor fue más vasta que la educación formal recibida en la institución provincial, no solo por la variabilidad de estructuras escultóricas que desarrollaban, sino también por los materiales que se empleaban y su versatilidad. Además, recalcó que no había secretos sobre las técnicas que allí se ejecutaban. Inclusive, luego de concluido su período como ayudante, continuó frecuentando el taller en busca de asesoramiento para la utilización de nuevas materialidades como la resina. Esa generosidad de Suárez Serral sobre sus

conocimientos para con sus estudiantes o ayudantes también fue mencionada por la escultora Sara Galiasso (San Cristobal, 1946–). Galiasso, quien egresó en 1980 como licenciada en Escultura por la EA (FFYH–UNC) —compartió en 1977, al igual que María Teresa Belloni, el taller de escultura universitario con Martha Bersano—. De aquella experiencia como asistente al espacio creativo coordinado de Suárez, Sara recuerda: «era generoso en las cuestiones técnicas. Poder discutir qué cosas hacer, qué herramientas usar» (Entrevista con SG, 5/5/2022). Por otra parte, Olga Argañaraz (Córdoba, 1960–), escultora también egresada de la licenciatura en Escultura de la UNC en 1984 (Moyano, 2010), y quien trabajó con el artista, se refirió a él en términos similares a los planteados por Sara, así lo expresó:

Ingresé al taller de Horacio Suarez en 1981, cuando cursaba los últimos años de la facultad porque iba a profundizar lo que me enseñaba en quinto año. Y en 1983 me prestó arcilla para realizar algunas maquetas para mi trabajo final.

[...]En el taller de Suarez, leía sus libros de escultura, él me pasaba diapositivas de imágenes de escultura de diferentes artistas para apreciar las formas que se asemejaban a lo que estaba produciendo en ese momento. Al mismo tiempo, me ayudaba en los modelados de mis trabajos. (Comunicación con Olga Argañaraz vía correo electrónico el 11/07/2022).

Nuevamente emergió en este testimonio de Olga que la formación complementaria que las/os estudiantes obtenían en el taller no implicaba solo la producción escultórica, sino el conocimiento teórico de las técnicas y metodologías de trabajo. El personal de apoyo servía para realizar tareas secundarias en el marco de los encargos, pero el trabajo del modelado que estaba a cargo exclusivamente del artista. Si bien la participación de Bersano en este espacio fue un trabajo rentado, este segundo ámbito de formación (considerando como primero la EPBA *Figueroa Alcorta*) le brindó la posibilidad de vivir potencialidades y adversidades que se podrían experimentar en el quehacer escultórico.

A partir de todo lo expuesto, puede considerarse que este taller —en términos de Williams (1994[1981])— fue una formación cultural independiente. Por un lado, porque este tipo de agrupaciones «se basan en la *afiliación formal de sus miembros*, con modalidades diversas de autoridad o decisión interna y de constitución y elección» (1994[1981]: 64)<sup>3</sup>. No tengo la certeza de la jerarquía de cada

integrante al interior del grupo, mientras Bersano lo integró entre 1977 hasta 1980, las decisiones eran tomadas por su creador y organizador, Horacio Suárez Serral. No solamente era el *maestro* quien contrataba a las/os ayudantes y pagaba sus sueldos, sino también quien recibía los encargos escultóricos.

Por otro lado, un segundo aspecto a considerar sobre este tipo de formación independiente tiene que ver con la relación externa que entabló con otras organizaciones culturales a partir de su especificidad (Williams, [1981] 1994), que para el taller de Suárez Serral radicaba en la práctica escultórica. Aquí se abre un eje de cuestiones que deberían indagarse en otros trabajos, para conocer si los vínculos que generó con otras formaciones o instituciones de aquel contexto local dictatorial eran «de especialización, como los casos en los que se apoya o promueve un trabajo en un medio o rama particular de un arte y en algunas circunstancias un estilo particular» (Williams, [1981] 1994:65)<sup>4</sup>.

Este grupo de trabajo independiente, donde primó la división sexual del trabajo (Ginés, [2007]2009), la especialización

3. Las itálicas están presentes en el texto original.

4. Con relación a ello, Williams agrega «La proliferación de grupos independientes de especialización puede explicarse, en gran medida, en función de dos tipos de desarrollo relacionados entre sí: primero, la creciente organización y especialización del mercado, incluyendo su énfasis en la división del trabajo; segundo, el crecimiento de una idea liberal de la sociedad y la cultura, con la correspondiente expectativa o tolerancia de los diversos tipos de obra. La formación de grupos de especialización, por ramos, estilos o tendencias, sirvió tanto para organizar y regular las relaciones de mercado como para presentar un cuerpo de obras a la opinión pública (1994[1981]:67)».

en escultura y los encargos públicos que requería el estado, le permitió a Bersano integrar grandes proyectos artísticos. Según consta en el *curriculum vitae* de la escultora, participó del desarrollo de obras como el *Monumento a San Pedro Nolasco* inaugurado en diciembre de 1978 y emplazado en la peatonal de la calle 25 de Mayo, frente a la Iglesia Nuestra Señora de la Merced, de la ciudad de Córdoba. En octubre de ese mismo año, también intervino en la realización de maquetas y figuras ecuestres para el concurso en Homenaje al General Belgrano presentadas el 20 de octubre 1978. También estuvo involucrada —junto con otros estudiantes del taller— en la producción de los murales ubicados en la Plaza España de la ciudad de Córdoba e inaugurados entre marzo y octubre de 1980. Además, en ese mismo año, formó parte en la realización de los *Monumentos a Gregorio Funes y Jerónimo Luis de Cabrera*, de 2,5 m cada uno —emplazados en la Av. Ejército Argentino (ciudad de Córdoba)— inaugurados el 10 de diciembre y encargados por el comando del Tercer Cuerpo de Ejército (Álvarez y Lupiáñez, 2005)<sup>5</sup>. Sobre algunas de estas obras, de las cuales solo Suárez Serral

obtenía reconocimiento público, cabe reproducir otro fragmento de nuestra entrevista con Martha Bersano:

**Entrevistadora:** ¿La mayoría de los trabajos que recibían en el taller de Suárez eran encargos públicos, estatales o tenía encargos privados?

**M.B.:** No, [solo] públicos. Era la época donde estuvo Miguel Ángel Roca, quien hizo la Plaza España y otras cosas, dándole otro formato a Córdoba. Eran encargos estatales. También se presentaba a concursos como el Monumento a [Manuel] Belgrano que ganó [Mario] Rosso. No sé cómo trabajamos tanto así. Después no trabajé más allí, dejé el taller y él hizo muchas obras grandes en esa época de 2 m, cosas así. También las llevé a Inglaterra, después no se las devolvieron. No sé qué historia hubo ahí. (Entrevista con MB el 3/5/2021)

Bersano en su testimonio enfatizó su participación en dos de los trabajos realizados en el grupo de Suárez Serral. Por un lado, desatacó el monumento para el *Concurso Homenaje al General Belgrano*, el cual tuvo como ganador a Mario Rosso, su profesor de escultura de la EPBA *Figueroa Alcorta* en aquel año 1978. Por el otro,

5. Cabe aclarar que Miguel Ángel Budini trabajó en las esculturas de Dalmacio Vélez Sársfield y José María Paz, las cuales conformaban un conjunto de diez esculturas junto a las dos realizadas por Suárez y las seis a cargo Marcelo Hepp que representaban a José Gabriel Brochero, Juan Bautista Bustos, Fernando de Trejo y Sanabria, Miguel Juárez Celman, Santiago Derqui y Luis de Tejeda. Fueron inauguradas el 10 de diciembre de 1980 en la Av. Ejército Argentino, por encargo oficial del Ejército Nacional.

recordó su implicación en la elaboración de los murales de la Plaza España, de la ciudad de Córdoba, que estuvieron a cargo de Horacio Suárez Serral y su equipo de trabajo, junto a los escultores Carlos Peiteado (Córdoba, 1935–) y Miguel Ángel Budini (Córdoba, 1911–1993). Aquella obra estuvo bajo la coordinación del Arq. Miguel Ángel Roca, secretario de Obras Públicas durante la gestión municipal del intendente teniente coronel Gavier Olmedo (González, 2019:265). Se pueden vincular los encargos estatales a Suárez Serral (así como a los otros escultores mencionados) con la influencia del gobierno militar en el arte que, a partir del «patronazgo público (Williams, 1994[1981]) devino condicionante tanto por el contexto nacional dictatorial como por la escasa institucionalización del terreno plástico en nuestra ciudad» (2019:67). Todo ello ayuda a imaginar el alto número de encargos y, por lo tanto, el ritmo vertiginoso de trabajo que vivenció Bersano en el taller de Horacio entre 1977 y 1980.

Para la artista estadounidense e historiadora del arte Mira Schor (2007) hay una «[...] fuerte dependencia en un sistema masculino para la validación de la práctica feminista» porque «[...] muchas mujeres artistas participan en la

perpetuación del linaje paterno al asociar conscientemente su trabajo con el de antecesores hombres» (2007:116 y 118). La referencialidad de Bersano a ese maestro que la inició en la escultura denota, desde mi punto de vista, la necesidad de formar parte de un grupo de herederas/os de técnicas, formas de trabajo e historia que las/os distingue de otras/os productoras/es. El posicionarse como discípula de Suárez Serral, cofundador en 1942 de la EPBA *Fernando Fader* —segunda escuela estatal de Bellas Artes de la provincia de Córdoba, ya que la primera fue la EPBA *Figuroa Alcorta* creada en 1896— posiblemente le otorgaba mayor trascendencia en el campo artístico local.

Finalmente, quiero cerrar este apartado con el testimonio de otra de mis entrevistadas, la escultora y galerista Susana Verde (Córdoba, 1957–), quien también frecuentó aquel espacio creativo coordinado por Suárez Serral durante la década de 1990, 10 años después que Martha. Susana no participó como personal de apoyo, sino que acudía al taller de Horacio por el uso de las herramientas y el lugar de trabajo. En relación con ello manifestó<sup>6</sup>:

Nunca tuve taller en mi casa entre los años '84 y '92, no había espacio para que lo

6. Susana Verde ingresó en 1979 con 22 años a la carrera de escultura en la EA [FFYH–UNC] y terminó de cursar en 1984, aunque egresó recién en diciembre de 1992 y siendo madre de dos niños pequeños, uno de ellos recién nacido. A partir de ese año asistió intermitentemente al taller de Horacio Suárez por el uso de las instalaciones. Desde 1999 lo frecuentó más asiduamente y así fue hasta la muerte del escultor en 2020.

tuviera, así que todo lo que hacía en escultura lo hacía en su taller [de Suárez]. Preparaba la arcilla, todo lo que implica hacer un trabajo de escultura; modelaba, vaciaba, soldaba. Él me prestaba las instalaciones, como una persona que va a un taller y lo utiliza. Era una persona muy generosa que me permitió trabajar en su taller.

(...) Al nombre de Martha Bersano lo conozco a través de Horacio. No la conocía a ella como artista hasta que él me dijo que era una buena escultora que había sido su alumna, quien, también como yo, debe haber ido al taller de Horacio a trabajar y aprender. (Entrevista con Susana Verde el 29/6/2022, en adelante entrevista con sv 29/6/2022)

Si bien este testimonio se desfasa del recorte temporal propuesto para este artículo, me pareció sugerente por dos cuestiones. Por un lado, porque a partir del relato de Susana pude acceder indirectamente a una referencia de Horacio sobre el trabajo de Martha, a quien el ex maestro la calificó como *una buena escultora*. Por el otro, el hecho de que Verde utilizara a préstamo taller el Suárez Serral da cuenta de que la escultura, a diferencia de algunas otras artes, como el dibujo o la pintura, tiene más condicionamientos en relación con el lugar de trabajo, porque precisa de mayor espacio físico. Generalmente, el trabajo

escultórico implica albergar y producir obras de diversas dimensiones y, también, alojar las herramientas particulares que se necesitan. Además, un taller apartado del hogar permitiría lidiar con los desechos que se producen y el ruido que esta práctica genera. Finalmente, Susana recordó otro nombre femenino que formó parte del taller de Horacio Suárez Serral, Dora Bugatto<sup>7</sup>, de quien no encontré mayores datos.

### **Martha como ayudante en el Taller de la escultora Clara Ferrer Serrano (1978–1981)**

En la entrevista que Martha me concedió no se explayó sobre su desempeño como ayudante de Clara Ferrer Serrano. A ese vínculo lo reconstruí a partir del acceso a con un relato de Bersano fechado en 2003 en el cual expuso la dinámica de trabajo en la casa-taller de aquella escultora, ubicada en barrio Argüello, al noroeste de la ciudad de Córdoba. Martha inició en él su labor en 1978 a los 26 años, y como ella misma lo remarca, siendo una joven estudiante que cursaba el último año del profesorado en Dibujo y Escultura, en tanto que Clara contaba con 62 años de edad. Del texto autobiográfico de Martha denominado *Conformando nuestra propia naturaleza humana*, escrito para el catálogo de la muestra homenaje *Clara Ferrer*

7. Sobre Dora Bugatto encontré solamente que fue docente de la EA [FFYH-UNC] institución de la cual se jubiló en 2005.

*Serrano Retrospectiva. Dibujos y Esculturas*, me parecieron significativos los siguientes fragmentos en los que describió el taller, su labor y a su *maestra de vida*<sup>8</sup>:

[el] taller: un amplio ambiente con entrepiso y grandes ventanas. Allí, otro aire se respiraba. Recuerdo el olor a humedad. Tal vez la arcilla, las telas húmedas que envolvían cada obra, que a veces ni plástico tenían. Abajo, sobre una torneta giratoria y estructuras de hierro, se descubrían las esculturas. Más allá, un estante con muchas formas de botellas (quizás habrían servido de modelos), y una vez más libros. El entrepiso era misterioso. Nunca subí. Allí, tal vez guardaba, sus obras, las pinturas de Antonio Pedone, bocetos y seguramente... más libros.

[Yo] Había sido convocada para que hiciera los moldes y cementos de sus esculturas. (...)

La primera obra a vaciar fue un desafío. Era difícil. De la serie *El eterno Femenino*, la obra *El Espejo*. Un conjunto de dos mujeres: una sostiene el espejo, mientras la otra levanta un brazo en actitud de arreglarse el cabello. (...)

Había que estudiar dificultosos taceles (partes en las que se divide un molde). Hendir una placa implicaba un ritual que

se establecía entre su obra y mis manos. Había que pedir permiso para no arruinar ese modelado de impronta tan personal, con las marcas de las huellas en sus dedos.

Horas de preparar yeso, que al calentarse iba imprimiendo las formas, que de algún modo se hacían propias. Chicha leía el diario recostada en su hamaca paraguaya mientras una ceniza larga aventuraba un porvenir incierto. Siempre confió y dejó trabajar con total libertad. Si alguna vez se presentaba en el taller, era para ver si hacía falta algo. Nada más...

Abrir los taceles, lavarlos, colocar separador, hacer los vaciados en cemento, reforzarlos, unirlos, eran la urdimbre que se entretrejeía en un mundo aparte. (...)

La mesa era buena., —ella misma cocinaba—. (Bersano, 2003:81–82)

Martha reconstruyó en su relato lo que para ella fue de interés, como los libros de Ferrer Serrano, quizás las obras de quien fuera marido de la maestra modeladora —el ya por entonces fallecido pintor cordobés Antonio Pedone— resguardando la intimidad que la artista cobijaba en el entrepiso.

Al igual que en el taller de Suárez Serral, el modelado quedaba a manos de Clara,

**8.** Para aquella exposición homenaje, Bersano también realizó la «puesta en valor (Preservación, conservación y restauración de 50 obras) de la obra de Clara Ferrer Serrano», entre febrero a mayo del 2003. Lo mismo hizo tres años antes, en noviembre del 2000, cuando realizó la restauración y reposición del faltante de «La Alianza, Obra de la Maestra: Clara Ferrer Serrano». Ambas referencias fueron obtenidas del curriculum vitae de Martha Bersano.



Bersano fue convocada como ayudante para realizar los moldes y el vaciado. Esa técnica implicaba primero modelar una figura en arcilla, realizada por la escultora, que se cubría con una tela (y no con plástico) hasta que se oreara. Posteriormente, la labor de Martha consistía en realizar el molde. Revestía con yeso las partes anteriores y posteriores de las figuras realizadas por Clara, cuyos bordes eran recubiertos de algún aislante —como grasa y barbotina (arcilla espesa)— para que al momento en que se secaa el molde fuera más fácil identificar el punto por el cual tenía que separar los taceles (mitades de la matriz). Luego, realizaba el vaciado, es decir, le quitaba a cada taclel los restos de arcilla y los unía para verter en él la materialidad elegida por Clara, que daría lugar a la pieza artística.

Aquella tarea implicaba para Martha un trabajo cuidadoso porque debía evitar que se perdieran las improntas sutiles en la arcilla que Clara había dejado marcadas con sus dedos. Recalcó que la escultora mayor la dejaba trabajar en libertad y confiando en las habilidades de la joven. En relación con otros aspectos reconstruidos en primera persona por Bersano sobre su experiencia como única ayudante durante los años 1978–1981 en taller de Ferrer Serrano, reprodujo el siguiente:

Hablábamos siempre de mujer a mujer. De la situación del país, de lo difícil de ser escultora y ser mujer, de sus creencias y no,

de sus convicciones, de sus pocas alegrías y mucho escepticismo. (...)

Tenía la sensación de estar frente a una heroína olvidada, una mujer fuerte que había logrado hacer sola un camino que algún día me habría gustado emular. Yo era una joven estudiante aún y, a veces, no entendía su amargura. [...] Sin embrago, trabajaba. Producía. Ella picaba el yeso (último paso del vaciado) y hacía las pátinas. (2003:84)

En este fragmento del catálogo está presente una interpelación y una reflexión empática de Bersano sobre la labor de las escultoras y las complejidades de la existencia femenina. Emerge su admiración por Clara Ferrer Serrano, cuyo camino le hubiese gustado de alguna manera imitar, así como también los sentires de una modeladora mayor, quien había enviudado en 1973. A diferencia del trabajo en el taller de Suárez Serral, de esta experiencia, Martha destaca la rutina sin tantas presiones y más relajada. Allí se podían hacer descansos para hablar con la artista, tomar café y almorzar, a veces acompañadas de un vino. Además, mientras el taller de su maestro aparecía focalizado en el trabajo profesional y distanciado del espacio hogareño, la casa–taller de su maestra mixturaba el trabajo doméstico generalmente dedicado a las mujeres (cocinar) con la labor escultórica. A pesar esas diferencias, considero que este espacio de producción artística también por una formación cultural independiente.

Por un lado, porque Martha se incorporó a un ámbito de trabajo a donde había diversas modalidades de decisión interna, muchas de las cuales eran tomadas por Ferrer Serrano, y por la vinculación con otros espacios culturales a partir de su especificidad escultórica.

Resulta pertinente sumar al relato de Martha el testimonio de la escultora Susana Verde (1957–). Ella, en su rol de galerista, frecuentaba la casa de Clara Ferrer Serrano. Con relación a ello Susana expresó:

[Clara Ferrer Serrano] Tuvo una vida bastante dura porque estudiaba escultura a escondidas. Fue una luchadora en ese sentido. Su pareja, que era Antonio Pedone, fue un pintor en vida reconocido. Considero que es una de las tantas mujeres que quedaron a la sombra de los artistas [varones], sobre todo por ser mujer en esa época. Fue muy difícil. El modelado que tenía Clara Ferrer Serrano era perfecto. Realmente es increíble la obra de la Chicha, así le decía yo. La íbamos a visitar junto a Giacomo Lo Bue y disfrutábamos de sus charlas y de su obra, en ese momento ella ya era una mujer grande. Fue una gran mujer, con un empuje, una fuerza de trabajo increíble.

[...] Martha Bersano es la única [artista que trabajó en el taller de Clara Ferrer Serrano]. No tengo conocimiento de que ella recibiera gente, alumnos. A ella eso no

le gustaba. Seguramente, Martha tuvo una relación de más acercamiento y de respeto mutuo, porque es una gran artista también. (Entrevista con sv, 29/6/2022)

Posiblemente Susana, desde su visión de mujer, artista y galerista comentó su percepción sobre la vida de Ferrer Serrano<sup>9</sup>. Hizo referencia al contexto educativo que atravesó, a la visibilización pública más por ser la esposa de un artista reconocido y menos por su propia reputación como escultora, además recordó la precisión de su trabajo. También aludió a la confianza que depositó Clara en Martha (primero una joven estudiante devenida en joven escultora) para que fuese la única persona que trabajara en su taller.

Con relación a ello, cabe recordar las enseñanzas de Becker (2008), quien plantea que los artistas no se conforman en solitario, es decir, que su trayectoria no es un hecho azaroso ni individual, sino que se vincula con una red de trabajo de cooperación para y con otros. A partir de esas redes los productores van forjando un tejido de posibilidades y limitaciones que se reflejarán en sus trayectorias artísticas. Desde ese enfoque se puede pensar que los vínculos de Bersano con el mundo de las artes visuales le posibilitaron formar parte, como personal de apoyo (Becker, 2008) en dos formaciones independientes

<sup>9</sup>. En la entrevista Susana comentó que durante los años en que frecuentaba a Clara, lo hacía con quien era su marido Giacomo Lo Bue dueño junto con ella de la galería homónima a él.

(Williams, [1981] 1994). Por un lado, la coordinada por el profesor Horacio Román Suárez Serral, entre 1977 y 1980, y, por otro, la de Clara Ferrer Serrano, desde 1978 y hasta 1981.

Por aquellos años, Bersano, al igual que muchas/os artistas que se desempeñaban como integrantes independientes dentro de un equipo de trabajo más vasto, siguió desarrollándose en proyectos paralelos. Por ejemplo, en 1979, siendo ya profesora superior en Dibujo y Escultura en la EPBA *Fernando Fader*, participó de la muestra colectiva *Nacimiento*, a donde expusieron las/os siete egresadas/os de la EPBA *Figueroa Alcorta* de la cohorte de Martha. Según consta en el catálogo de la muestra, las/os involucradas/os por orden de mención fueron: Ana Luisa Bondone, Susana de las Nieves Bergero, Martha Bersano, Lucía Beatriz Carcur, María Cristina Rame, Sergio Fonseca, José Cayetano Fernández y José Girón. Esta exposición estuvo organizada por la EPBA *Figueroa Alcorta*, con el objetivo de que interviniera todas/os las/os egresadas/os de la cohorte de 1978 de las distintas especialidades que se enseñaban en la institución.

Bersano, además de considerarla importante, mencionó que fue la única graduada en la especialidad de escultura, el resto del grupo se tituló como profesores/as superiores en Dibujo y Pintura. Por su parte, Ana Luisa Bondone, su amiga y compañera de estudios tanto en Bell Ville como en Córdoba, vinculó la exhibición

principalmente a la posibilidad del encuentro con sus compañeras/os de estudio. Con algunas/os de las/os cuales tenía una relación de amistad más estrecha, como con Martha Bersano, Susana de las Nieves Bergero y Sergio Fonseca «quien ya no está» (Entrevista con Ana Luisa Bondone Fernández, 5/5/2022). La exposición tuvo lugar en el Museo Municipal de Córdoba Genaro Pérez.

Ese mismo año, Martha, al igual que Ana Luisa, comenzó a ejercer la docencia en la institución donde se formó, primeramente, la EPBA *Fernando Fader*. Enseñó en las cátedras de Escultura IV, Grabado III y en el Taller Infanto-Juvenil, espacios que ocupó hasta 1985. Sobre su primera vinculación como docente, Bersano recordó: «A finales del 78 y comienzos del 79 de la escuela de Bellas Artes de Bell Ville me mandaron a llamar, porque había horas vacantes ahí, y preguntaron si las quería tomar» (Entrevista con MB, 3/5/2021). Al respecto, Luis Roque Licari, artista visual, ex estudiante de ambas hacedoras y ex director de la EPBA *Fernando Fader* comentó: «En 1979 ingresé con 18 años a la Escuela de Bellas Artes Fernando Fader, allí conocí a las Profesoras Martha Bersano y Ana Luisa Bondone, que nos abrieron un abanico sobre las artes y la cultura formidable (movimientos, vida de artistas, etc.)» (Comunicación vía email con Luis Roque Licari, 9/5/2022).

Paralelamente, Martha trabajaba en dos talleres en la ciudad de Córdoba, el

de Horacio Suárez Serral y Clara Ferrer Serrano; aunque interpreto por sus palabras que el taller del escultor le demanda más horas de trabajo que el de la escultora. Sobre esta doble experiencia laboral, Bersano mencionó:

Me iba a Bell Ville los lunes de madrugada y volvía los jueves de madrugada. Yo trabajaba allá los tres días completos y después volvía y trabajaba en el taller. Pero, bueno, para mí trabajar en el taller era fantástico. Trabajaba catorce, dieciséis horas diarias. A veces era mucho trabajo. (Entrevista con MB, 3/5/2021)

Finalmente, en 1980, fue la inauguración de la Plaza España y de las dos esculturas emplazadas en la Av. Fuerza Aérea. Todo ello coincidió, por un lado, con la decisión de Suárez Serral de tomarse un año sabático para viajar por Estados Unidos, México y Europa (Álvarez y Lupiáñez, 2005) y, por el otro, con la idea de Bersano de dejar de trabajar en el taller del escultor como personal de apoyo, según lo que pude corroborar en su currículum. Puede inferirse que esa situación se vinculó con una relativa estabilidad laboral y material de la escultora a partir de su trabajo como docente en Bell Ville, ya que, como se mencionó anteriormente, el taller de Suárez Serral continuó abierto

para la incorporación de nuevas/os integrantes. Sin embargo, en la entrevista la hacedora no explicitó los motivos de su salida de este grupo, así como tampoco manifestó su retirada del taller de Ferrer Serrano en 1981.

Con relación a este último espacio, conjeturo que en 1978 Martha había sido convocada para colaborar en obras que serían presentadas en una muestra individual de Clara, que se desarrolló en la Galería Gutiérrez y Agud de la ciudad de Córdoba en 1980. Pareciera que, por cuestiones de salud de la artista mayor, la joven escultora no continuó participando como único personal de apoyo de aquella formación cultural independiente (Williams, [1981] 1994). Al respecto, en el catálogo *Clara Ferrer Serrano. Retrospectiva* se señala que la experimentada modeladora «en los años siguientes a esa exposición comienza a tener problemas con sus manos, lo cual va afectando progresivamente su trabajo de modelado y obligándola a restringir su producción al dibujo» (2003, p. 44)<sup>10</sup>. Esta cuestión podría explicar —en parte— la desvinculación de Bersano del taller de Ferrer Serrano.

## Reflexiones Finales

Los dos equipos de trabajo en los cuales Bersano participó fueron diferentes, a

<sup>10</sup>. En el citado catálogo, Bersano mencionó que su última comunicación telefónica con Clara Ferrer Serrano fue en 1993. La anciana escultora falleció en la ciudad de Córdoba en 2002 a los 86 años.

ambos los considero formaciones culturales independientes. El primero al que se incorporó fue dirigido por el escultor Horacio Suárez Serral, al que se sumaron otras (y otros) estudiantes o escultoras jóvenes. De aquella reconstrucción surgieron varios nombres femeninos que exceden los objetivos de estudio y quedan pendientes por analizar en futuros trabajos: Olga Argañaraz, Dora Bugatto, Marta Elena Giraudo, Magui Estela Lucero Guillet, Ana María Rapaccioni y Susana Verde. Como me manifestó esta última escultora: «Córdoba tiene una trayectoria de grandes artistas que habría que empezar a revalorizarlas» (Entrevista con sv, 29/6/2022).

A lo largo de estas páginas se intentó corroborar la siguiente hipótesis que sostiene que Martha Bersano, una joven estudiante del profesorado en Dibujo y Escultura en la EPBA *Figueroa Alcorta* se inició en la profesionalización de esa práctica artística al ser convocada por el escultor Horacio Suárez Serral (quien fuera su profesor en la especialización académica) en 1977 a su taller. Esta propuesta, junto a su incorporación al espacio escultórico de Clara Ferrer Serrano en 1978, durante su último año de estudio, le permitió a Martha comenzar a

trabajar y vivir materialmente del quehacer artístico. Ese año Bersano renunció a su puesto de atención al público en una farmacia logrando así reemplazar su labor obrera por el de una ayudante de artistas profesionales. Por otra parte, las jóvenes mujeres elegidas por Suárez para trabajar o acudir a su taller como ayudantes, les permitía tener mayor visibilidad en el medio cultural a través del respaldo que implicaba la figura de un escultor con más años de reputación dentro del mundo del arte cordobés. En cambio, era menor la posibilidad de destacarse como joven hacedora en el ámbito local al trabajar para una modeladora como Ferrer Serrano, quien contaba con una vasta trayectoria, pero tuvo poco reconocimiento público durante los años 1970–1980 en la ciudad de Córdoba.

Su empleo en ambos equipos le generó experiencia profesional y aprendizajes más vastos que los adquiridos en la EPBA *Figueroa Alcorta*, según recuerda la entrevistada. Su participación en el grupo de Suárez Serral, le otorgó mayor visibilidad que su labor en el taller de Clara Ferrer Serrano, aunque en este último, según mi pesquisa, fue la única ayudante de aquella escultora.

## Bibliografía

- AA.VV. (2003). *Clara Ferrer Serrano*. Córdoba: Lotería de Córdoba.
- Álvarez, S. y Lupiáñez, G. (2005). *Horacio Román Suárez Serral*. Monografía presentada para la cátedra de Arte Argentino y Latinoamericano a cargo de la Prof. Dolores Moyano, Escuela de Artes Departamento de Plástica. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- Barrionuevo, G. y Bersano, M. (2012). *De Argentina y sus Relatos*. Córdoba: Lotería de Córdoba, ISBN: 978- 987-28852-0-5.
- Becker, H. S. ([1982] 2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Ed. Bernal.
- Bourdieu, P. (1989). La ilusión biográfica. *Revista Historia y Fuente Oral*, n.º 2. Barcelona: Universidad de Barcelona. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27753247>
- Ginés, M.E. ([2007] 2009). División Sexual del trabajo. En Gamba, S. (comp.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- González, A. S. (2019). Juventudes (in)visibilizadas. Una historia depolíticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina. Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, ISBN 978 950 33 1522 Disponible en: [https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK\\_GONZALEZ-1.pdf](https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_GONZALEZ-1.pdf)
- Menoyo, S. G. (2022). Reflexiones feministas en torno a la profesionalización de una escultora cordobesa. Un diálogo wasapero entre colegas y activistas. En *Interpelaciones: investigaciones en diálogo*. De Mauro, S. [et al.] (comp.), Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades. Disponible en: [InterpelacionesLibrodigital26-05-2022\(1\).pdf](#)
- Moyano, D. (2005). *La producción plástica emergente en Córdoba (1970- 2000)*. Córdoba: Ediciones del Boulevard.
- Moyano, D. (2010) (Dir.). *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI*. Córdoba: Imprenta de la Lotería de Córdoba.

- Portelli, A. (1991). Lo que hace diferente a la historia oral. En D. Schwarzstein (org.), *La historia oral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Disponible en: <http://comisionporlamemoria.net/bibliografia2012/metodologia/Portelli.pdf>
- Schor, M. (2007). Linaje Paterno. En Cordero, K. y Sáenz, I. (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Williams, R. ([1981] 1994). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

## Entrevistas

- Entrevista presencial realizada a la escultora Martha Bersano, el 3 de mayo de 2021 en Córdoba Capital.
- Entrevista presencial realizada a escultora Sara Raquel Galiasso el 5 de mayo de 2022 en Córdoba Capital.
- Entrevista telefónica realizada a escultora María Teresa Belloni el 6 de mayo de 2022 en Córdoba Capital.
- Entrevista telefónica realizada a escultora Susana Verde el 29 de junio de 2022 en Córdoba Capital.
- Cuestionario respondido por la escultora Olga Argañaraz el 11 de julio de 2022
- Cuestionario respondido por el artista visual Luis Roque Licari el 9 de mayo de 2022.

# **Disputas e inscripciones por la memoria en Rafaela.** Activismo artístico del Espacio Verdad y Justicia por Silvia Suppo entre 2010 y 2014

Silvia Dejon

Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades,  
Universidad Nacional de Rafaela.  
Centro de Estudios Interdisciplinarios del Litoral,  
Universidad Nacional del Litoral.  
[tatidejon@hotmail.com](mailto:tatidejon@hotmail.com)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0040>

## **Resumen**

En este escrito se pretende analizar las diferentes producciones artísticas que realizó el «Espacio Verdad y Justicia por Silvia Suppo» para disputar en el espacio público el sentido de la muerte de Silvia Suppo, quien fuera testigo en uno de los juicios de Lesa Humanidad santafesinos, la denominada «Causa Brusa». La propuesta estriba en recuperar las formas de despliegue del activismo artístico que el colectivo llevó adelante entre los años 2010 y 2014. Estas formas fueron desde la fotografía de Silvia Suppo como un instrumento de denuncia; las intervenciones de murgas en las marchas como forma de acción disruptiva; la realización de murales en los barrios céntricos de la localidad como forma de instalación de significantes visuales; hasta la elaboración del documental *SILVIA*, como producción

## **Palabras clave:**

activismo artístico, memoria, acción colectiva, repertorios de acción

Disputas e inscripciones por la memoria en Rafaela. Activismo artístico del Espacio Verdad y Justicia por Silvia Suppo entre 2010 y 2014.  
Silvia Dejon  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades - Universidad Nacional de Rafaela





estética memorística que posibilita la extensión de la representación más allá de lo local.

### **Disputes and inscriptions over memory in Rafaela. Artistic activism of the Truth and Justice Space for Silvia Suppo between 2010 and 2014**

Abstract

This paper aims to analyze the different artistic productions carried out by the «Truth and Justice Space for Silvia Suppo» to dispute the meaning of Silvia Suppo's death in the public space. She was a witness in one of the trials against Humanity in Santa Fe, the so-called «Causa Brusa». The proposal is to recover the forms of deployment of artistic activism that the collective carried out between 2010 and 2014. These forms ranged from Silvia Suppo's photography as an instrument of denunciation; the interventions of *murgas* in the marches as a form of disruptive action; the creation of murals in the central neighborhoods of the town as a way of installing visual signifiers; to the development of the documentary SILVIA, as a memory aesthetic production that enables the extension of representation beyond the local.

**Keywords:**

artistic activism, memory, collective action, action repertoires.

### **Disputas e inscrições pela memória em Rafaela. Ativismo artístico do Espaço Verdade e Justiça de Silvia Suppo entre 2010 e 2014**

Resumo

Este artigo visa objetivo analisar as diferentes produções artísticas realizadas pelo «Espaço Verdade e Justiça para Silvia Suppo» para disputar no espaço público o significado da morte de Silvia Suppo, que foi testemunha em um dos julgamentos contra a Humanidade em Santa Fe, a chamada «Causa Brusa». A proposta é recuperar as formas de desdobramento do ativismo artístico que o coletivo realizou entre 2010 e 2014. Essas formas vão desde a fotografia de Silvia Suppo como instrumento

**Palavras-chave:**

ativismo artístico, memória, ação coletiva, repertórios de ação

de denúncia; as intervenções das murgas nas marchas como forma de ação disruptiva; a criação de murais nos bairros centrais da cidade como forma de instalação de significantes visuais; ao desenvolvimento do documentário SILVIA, como produção estética memorística que possibilita a extensão da representação para além do local.

---

## Introducción

El Espacio Verdad y Justicia por Silvia Suppo se conformó a partir del asesinato<sup>1</sup> de Silvia Suppo el 29 de marzo de 2010, en su negocio de la calle Sargento Cabral al 256 de la localidad de Rafaela, en la Pro-

vincia de Santa Fe. La misma fue una de las testigos clave en el juicio llevado adelante contra el ex Juez Federal Víctor Hermes Brusa<sup>2</sup>, acusado de complicidad en crímenes de lesa humanidad durante el último período dictatorial argentino. Silvia Suppo<sup>3</sup>

1. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-142941-2010-03-30.html> [Fecha de consulta marzo 2023]

2. Fue la denominada «Causa Brusa» donde se juzgó por primera vez en el país a un Juez Federal, caratulada como: Juicio Oral contra Brusa, Ramos, Facino y Cia. El mismo concluyó con la condena al ex juez Víctor Hermes Brusa y la ex carcelera policial María Eva Aebi, el ex jefe de Drogas peligrosas Héctor Colombini, el ex Jefe de la GIR Juan Perizotti, el ex Jefe de la comisaría cuarta Mario Facino y el policía Eduardo Ramos, fueron procesados por delitos de lesa humanidad en 2010. Silvia Suppo fue una de las principales testigos en su contra. Además, tenía pendiente atestiguar como querellante en «el juicio a los secuestradores de su novio el Alemán Reinaldo Hattemer» (Lewin y Wornat, 2014:286). Vale la aclaración que gracias al testimonio de Silvia Suppo se los juzgó por el delito de crímenes sexuales y se emitió el primer fallo en la provincia de Santa Fe que tipificó a la violación como delito sexual diferenciado de la tortura y como delito de lesa humanidad, por lo tanto, también imprescriptible. Para más información al respecto consultar en: <http://infojusnoticias.gov.ar/nacionales/a-cuatro-anos-del-asesinato-de-silvia-suppo-testigo-de-lesa-humanidad-3610.html> Fecha de consulta: 27/02/2016.

3. Unos meses antes del secuestro de Silvia Suppo, el 25 de enero de 1977, al finalizar la ceremonia de casamiento de su entonces cuñado y amiga, fue secuestrado su novio, el «Alemán» Reinaldo Hattemer de 23 años, militante de la Juventud Peronista, a las 11.30 de la mañana en la puerta de la iglesia Sagrado Corazón de Jesús, en el barrio 9 de julio de Rafaela. A los 4 meses, el 24 de mayo de 1977 Silvia Suppo fue secuestrada con 17 años. En dicho momento militaba en la Juventud Peronista y tenía trabajo territorial en el barrio Villa Podio. Primero fueron a su casa ubicada en José Hernández al 400, donde llevaron secuestrado a su padre y a su hermano Hugo, también militante y dos años mayor que Silvia. Como en ese momento ella estaba trabajando en un consultorio médico, la fueron a buscar ahí, y junto a su hermano fueron llevados a la jefatura local, al mando de comisario Italo Falchini, donde fueron colocados en el mismo calabozo junto con Jorge Destéfani, lxs tres militantes de la Juventud Peronista local. (Lewin y Wornat, 2014:288–302). Luego fue trasladada →

declara en octubre del año 2009 y a menos de cuatro meses de la condena —que fue en diciembre de 2009— fue asesinada en su local comercial de marroquinería. Este crimen dejó pendiente su declaración como víctima en otra de las causas donde se juzgaría a partícipes en la desaparición de su compañero Reinaldo Hattemer.

Luego de esto, familiares y allegados a la víctima se conformaron en el colectivo Espacio Verdad y Justicia por Silvia Suppo<sup>4</sup>, reclamando y disputando a favor del sentido político del asesinato, como resultado de su declaración en dicho juicio y por lo que le restaba por declarar, instando a participar de distintas marchas y reclamos tanto a integrantes de diversas organizaciones vinculadas a la defensa de los Derechos Humanos, como a la sociedad rafaélina en su conjunto.

El arco cronológico tomado para el análisis es el lapso que media entre marzo de 2010 y diciembre de 2014. Para este trabajo tomamos como fuentes las notas periodísticas publicadas en los diarios locales *La Opinión* y *Castellanos*, y

entrevistas orales a integrantes del EVJSS y a abogades que llevaron adelante la causa judicial por el asesinato. Así como registros del Archivo documental del EVJSS, fotografías tomadas en la vía pública por quién escribe y el documental *SILVIA*<sup>5</sup>.

La propuesta de pesquisa está orientada a analizar las diferentes producciones artísticas que realizó el EVJSS para disputar el sentido de la muerte de Silvia Suppo, como forma de colectivizar un drama que en su inicio fue particular.

Este análisis estriba en recuperar lo que Pablo Russo denomina activismo artístico, como «aquellas producciones y acciones realizadas o vehiculizadas por el colectivo que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político» (2010:04). Esta indagación radica en conocer cuáles fueron los formatos de intervenciones artísticas que el EVJSS utilizó en sus reclamos de justicia con los que logró, por diferentes repertorios y formatos de acción, llevar el juicio por el asesinato del fuero local al federal,

---

a la ciudad de Santa Fe donde estuvo en tres centros clandestinos de detención: en la Comisaría Cuarta, en La Casita y en la Guardia de Infantería Reforzada. Como consecuencia de uno de los vejámenes a los que fue sometida durante su secuestro quedó embarazada y los represores le practicaron un aborto para «subsanan el error» según le dijeron.

4. A partir de aquí cada vez que se nombre al Espacio Verdad y Justicia por Silvia Suppo se lo hará con referencia a sus iniciales: EVJSS.

5. *SILVIA*, con mayúsculas, es un documental que sale a la luz en el año 2015. Tiene la especificidad de estar realizado en conjunto por un colectivo de producción audiovisual (Wayruro) y por integrantes del EVJSS con el apoyo del INCAA. Esta producción audiovisual está disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=1h8wjUJyaN4&feature=share>

en reclamo de que sea investigado con los protocolos de un crimen de lesa humanidad<sup>6</sup>. Asimismo, cómo con estas diversas intervenciones artísticas memorialistas disputó en el ámbito de lo público la instalación del sentido de la muerte de Silvia Suppo como un crimen político.

### Encuadres analíticos

El asesinato de Silvia Suppo tuvo gran impacto y relevancia en lo local. Fue una muerte violenta que se tornó política, en tanto a partir del mismo «se inició un proceso dinámico y muy complejo de transformación social» (Gayol y Kessler, 2018:12)<sup>7</sup> al ocupar el espacio público local e ingresar en la agenda política y en simultáneo alentar apropiaciones, usos, sentimientos colectivos y disputas inmediatas y póstumas por su significación. A su vez, este asesinato se convirtió en lo que Gayol y Kessler nominan como *problema público*, al convertirse en un tema «que, en un momento dado y por la acción de distintos actores, se convierte(n) en motivo de preocupación o enojo para la sociedad» (Gayol y Kessler, 2018:21).

La posición que la organización llevó adelante en la lucha por la dotación del sentido del crimen se puede evidenciar en

dos aristas. Una fue la judicial (reclamando por el pasaje de un fuero a otro); y la otra la de la movilización social, a través de marchas y diversas manifestaciones en el espacio público en pos de visibilizar el caso, tratando de lograr una condena social, como efecto de la disputa por la significación del crimen. Esto da cuenta del tipo de reacción y usos múltiples que este actor colectivo hizo de la muerte violenta, al propiciar con sus acciones cambios en lo local en la acción colectiva. Lo que evidencia el poder de disrupción de una muerte violenta siempre y cuando haya reacciones y usos múltiples de diferentes actores sobre esta; en este caso hubo un contexto de enunciación de lucha que reclamó por la misma, en el mismo nombre de la organización que se constituye a partir del asesinato, ubicándola en un reclamo ya conocido a partir de la lucha de los Organismos de Derechos Humanos argentinos: Verdad y Justicia. Aunado a esto se puede ver la tríada: muerte violenta / problemas públicos / cambios, planteada por Gayol y Kessler (2018:15–16).

El reclamo del EVJSS por esta muerte logró ocupar el espacio público e ingresar en la agenda política, y a su vez alentó usos, sentimientos colectivos, apropiaciones

6. Lo que, según el pedido del agrupamiento y les abogades que llevaban adelante la causa, posibilitaría que se pueda «investigar con la policía aeroportuaria, con la gente de gendarmería, con otros informes más importantes, con la gente del Programa Verdad y Justicia de la Secretaría de Derechos Humanos de Nación», ya que se tenían sospechas del accionar de los agentes policiales encargados de la investigación en primera instancia.

7. Este libro no trabaja el caso que es objeto de nuestra indagación, pero la perspectiva de análisis nos sirve como modo de cotejo para pensar el mismo.

y disputas por su significado (Gayol y Kessler, 2018:12), tornándose político el devenir de la muerte de Silvia Suppo al cuestionar la responsabilidad del Estado en prever su evitabilidad (2018:15).

Dicha politización se llevó adelante por el EVJSS mediante diversos repertorios de acción<sup>8</sup>; principalmente las marchas realizadas, una por mes durante el primer año y luego en fechas emblemáticas en torno a los recordatorios de los derechos humanos como el 24 de marzo, el 10 de diciembre y la fecha del asesinato de Silvia Suppo (31 de marzo). Dichas movilizaciones callejeras contenciosas no violentas tenían participaciones artísticas al cierre, como lo fueron proyecciones de audiovisuales<sup>9</sup>, obras de teatro<sup>10</sup> y participaciones de músicos invitados<sup>11</sup>. Estas acciones fueron parte de las diversas estrategias de luchas para la disputa por los sentidos de la significación del crimen de Silvia Suppo. Esta disputa por la dotación de sentido es lo que refiere Juan Delgado

cuando expresa: «Melucci sostiene que movimientos sociales y la acción colectiva son procesos por medio de los cuales los actores producen significado que ponen en tela de juicio y desafían los códigos dominantes de la vida cotidiana» (2007:63).

La acción colectiva «...se refiere especialmente al desafío sostenido a la autoridad constituida en nombre de las poblaciones empeoradas, desafíos apoyados por demostraciones públicas del merecimiento, la unidad, el número y el compromiso de los activistas» (Tilly, 2000:18). Tal manifestación contenciosa sostenida se recrea en el espacio público, como fue el caso de las movilizaciones en las calles de Rafaela, que pusieron en evidencia tanto la capacidad de movilización del EVJSS —como parte de una población empeorada en términos de las teorías de la acción colectiva— como el mantenimiento en el tiempo periódicamente de dicha ocupación del espacio público. Este dato se amplifica en la dimensión de una localidad que

**8.** «Los repertorios de acción colectiva se asemejan a convenciones lingüísticas que enlazan entre sí grupos concretos de interlocutores: mucho más que por las capacidades técnicas de los actores o por los intereses en juego, los repertorios se forman y cambian por medio de la mutua interacción de las propias reivindicaciones. (...) En resumen, los repertorios son productos culturales que, aunque evolucionan históricamente tienden a ser fuertemente restrictivos a los cambios.» (Tilly, 1998:36 – 37).

**9.** En un volante del año 2010 decía: «Concentración y proyección de audiovisual por el esclarecimiento del asesinato de Silvia Suppo, en Recova Ripamonti, viernes 30 de abril, 20 hs», en *Carpeta Archivo Social y Colectivo Espacio Verdad y Justicia por Silvia Suppo 2010 – 2011– 2012*.

**10.** Listado de organización de la llegada de la marcha del domingo 04/07/2010, donde en el punto 3 se registra la presentación de una obra de teatro del grupo Teatro por la identidad. Documento ubicado en *Carpeta Archivo Social y Colectivo Espacio Verdad y Justicia por Silvia Suppo 2010 – 2011– 2012*.

**11.** Diario *La Opinión*, Sección Policiales, lunes 07/06/2010, pág. 29.

no tenía como práctica política habitual las manifestaciones colectivas en la calle, ubicando así la tercera pata de la tríada muerte violenta / problemas públicos / cambios, que planteáramos párrafos atrás.

Siguiendo la propuesta de Benjamín Tejerina, que ve a los movimientos sociales «como una acción colectiva continuada, encaminada a promover o resistir un cambio en la sociedad o grupo del cual forma parte» (1998:117), observamos que el canal de expresión al que denominamos pacífico es el que predominó en las acciones sostenidas por el EVJSS. Dicha acción pacífica, si bien es disruptiva<sup>12</sup>, no incluyó una acción específicamente agresiva que atente contra los sujetos o los bienes materiales. Sin embargo, fue un parte aguas en los formatos de acciones colectivas en Rafaela; al promover un cambio en la escena pública de los formatos de reclamos acontecidos en la historia reciente local, ampliando la esfera de las posibilidades de las acciones de protestas en lo local. Dicha disrupción da un puntapié inicial para una generación en lo que respecta a las movilizaciones urbanas. La misma es evocada por un entrevistado de esta manera:

...el Espacio Verdad y Justicia como acción colectiva deja eso: la movilización y

la toma del espacio público como algo de todos. Rafaela no era de nadie, o sí, sabemos de quienes. Pero nadie lo copaba así para reclamar algo. [Entrevista realizada el 04/08/2015 a integrante del EVJSS]

Cabe aclarar que la gran mayoría de los integrantes del EVJSS en el período analizado no tenían más de 30 años. En consonancia con esto los formatos de acción colectiva dan cuenta de lo innovador de las nuevas generaciones en reclamos de verdad y justicia, pues se llevaron adelante prácticas performativas similares a agrupaciones como el espacio de H.I.J.O.S. que según Ludmila Da Silva Catela «...crearon una nueva posición colectiva, reinterpretando las categorías y esquemas de acción recibidos y armando nuevos códigos hasta moldear un lenguaje y perfil generacional» (2002:263).

En las mismas se realizan acciones artísticas como forma de resistencia y memoria. Dichos repertorios pasaron de una acción reactiva a la proactiva en poco tiempo, ya que a partir del primer encuentro para la convocatoria de la primera marcha se organizó y sostuvo la movilización. De manera que las marchas y movilizaciones del EVJSS lograron visibilizar el caso a nivel nacional. En este sentido es destacable la relación preexistente entre los hijos de Silvia Suppo con

12. Sidney Tarrow en el capítulo N° 1 da como ejemplo de acción colectiva disruptiva la marcha sobre Washington por la demanda de los derechos de los homosexuales estadounidenses —marcha del orgullo gay— donde hay una profunda alteración del orden público sin ser una acción colectiva violenta (Tarrow, 1997).

diferentes miembros de los organismos de derechos humanos de la ciudad de Santa Fe, al haber sido la misma testigo y querrelante como lo expresamos en páginas anteriores. Esta constatación da cuenta de pasajes de recursos que tuvieron los integrantes del EVJSS, en tanto poseían capital relacional, recursos en términos de las relaciones sociales preexistentes que pudieron utilizarse en la coyuntura excepcional, pero con el que se contaba para el auxilio.

Hablamos de coyuntura excepcional al asesinato en este marco. Sin embargo, no es algo que se desconocía al considerar a la represión como un elemento que persiste aún en democracia en tanto no se han terminado de juzgar a todos los partícipes de los crímenes de lesa humanidad y continuaban diferentes formas de acoso a quienes participaban en los juicios, donde el más extremo fue la desaparición de Jorge Julio López<sup>13</sup>, el 18 de septiembre de 2006, testigo clave en el juicio a Miguel Etchecolatz.

Al respecto en una entrevista se refiere:

...digamos, y después (...) cuando pasa eso, bueno yo ahí empiezo a llamar gente...para

activar! A compañeros...tenía números de teléfonos que por mis viejos ya me habían dejado números de teléfonos «si me pasa algo llama acá», bueno empezamos a llamar gente, a compañeros y bueno ahí empezaron a venir... [Entrevista realizada 23/06/2015 a integrante del EVJSS familiar directa de Silvia Suppo.]

Esta cita evoca recursos previos a la conformación del EVJSS que se activaron en el momento del asesinato. En consonancia con esto, como apelaciones relacionales ubicables dentro de la categoría de recursos, podemos dividir a dos grupos, uno que forma parte de las relaciones de Silvia Suppo y su compañero, que se evidencia también en la apelación a la red de amigos y/o conocidos a la cual recurrieron en tanto «hijos de» en términos de relaciones de militancia previa y por los juicios; lo que da cuenta de un recurso como un activo que se reorienta. El otro es el capital relacional que es el específico de los hijos de Silvia que se activó en el momento del asesinato, que reorientó una militancia y relaciones previas a partir de este reclamo específico; lo que también

**13.** El 20 de junio de 2006, en el Salón Dorado de la Municipalidad de La Plata, se inició el juicio oral. Jorge Julio López brindó su testimonio el 28 de junio, donde relató lo sucedido a partir del 27 de octubre de 1976, donde fue secuestrado junto a otros compañeros y estuvo más de cinco meses en la condición de detenido-desaparecido. Julio López desapareció, por segunda vez, el 18 de septiembre de 2006, día en el que tenía previsto presenciar los alegatos contra su torturador, condenado 24 horas después. La desaparición se produjo en el contexto de la reapertura de los juicios por delitos de lesa humanidad, que habían estado paralizados durante dos décadas por las leyes de impunidad. <https://unlp.edu.ar/ddhh/a-13-anos-de-la-segunda-desaparicion-de-jorge-julio-lopez-16802> (Consultado 27/08/2020)

le da un cariz diferente al agrupamiento en términos generacionales.

Cabe aclarar que la metodología de acción del EYJSS tuvo tres formas predominantes durante toda la extensión de las acciones indagadas. Una era la arista de visibilización del caso a través de las marchas. La otra era la arista judicial en términos del juicio por la investigación del asesinato. Finalmente, una tercera arista fue el tratar de visibilizar el caso con intervenciones artísticas, en pos de lograr una condena social, como efecto de la disputa por la significación del crimen, que es la analizada en este escrito. Es preciso tener en cuenta que la lucha por la dotación del sentido político del crimen tuvo un doble propósito, ya que si bien preveía el reclamo para asignarle a la muerte de Silvia Suppo un carácter político —como lo consignamos en páginas anteriores— esto también implicaba desplazar la significación de que sea tratado como un dato de inseguridad en la localidad, impidiendo que se tratara a los jóvenes,

supuestamente implicados, como chivos expiatorios. Al respecto es significativo cómo muchas de las fuerzas políticas encarnadas en el gobierno local rápidamente se movilizaron ante esta visión. No es objeto aquí el ahondar en estas reacciones y sus representaciones en la prensa, pero algunos titulares de notas de los periódicos locales exhiben de lo afirmado respecto a la construcción del hecho<sup>14</sup>.

### **Intervenciones artísticas**

Para iniciar este apartado comenzamos con el planteo de cuáles fueron los elementos performativos que se utilizaron en las intervenciones públicas del EYJSS. Es decir, los diversos elementos escénicos, artísticos y de ocupación del espacio (físico y virtual) que se desplegaron en las operaciones para dar la disputa política simbólica que conformaron lo que podríamos nominar repertorio de acciones colectivas disruptivas.

Existe un carácter relacional de las formas o performances de acción que

<sup>14</sup>. En el diario *Castellanos* se publicaron notas con titulares como: «Uno de los asesinos es un 'lavacoches'», pág. 11 31/03/2010; «Quiéren que no se permita la actividad de los 'lavacoches'», pp., «'Trapitos' Para el PRO se les debe dar 'ya mismo un corte' a su actividad», pág. 5 01/04/2010; «Hace un año atrás. El CCIRR habría advertido sobre la peligrosidad de los 'trapitos' al municipio», pp., «Lavacoches y cuidacoches: debatir sin confusiones ni demagogia», pág. 5 03/04/2010. En el otro periódico local podemos encontrar notas tituladas: «Lavacoches apoyan la creación de un registro municipal», pp. 06/04/2010; «Opiniones divididas sobre la actividad de los lavacoches. Según una encuesta, al 46.9% de la población no les molesta su accionar. Pero a un 43.8% sí. De este último grupo, la cuarta parte cree que causan 'temor, desconfianza e inseguridad'. El 49% quiere que se los regule. Por otro parte, una amplia mayoría cree que 'hubo algo más' en el crimen de Silvia Suppo», pp. 26/04/2010; «Los lavacoches» Editorial 07/05/2010; «El 84% de los rafaelinos cree que se elevó la inseguridad», pág. 11 17/08/2010.



se utilizan, que a partir de los planteos de Fillieule y Tartakowsky (2015) las podemos entender como un universo de prácticas, múltiples pero finitas, codificadas y rutinizadas pero pasibles de transformación, históricamente constituidas y culturalmente delimitadas a través de las cuales se expresa un reclamo. Al mismo tiempo estas representan un conjunto de prácticas que tienden a compartir ciertos atributos y que en simultáneo, tienden a configurarse como representación simbólica que las delimita y reproduce como tales (Tilly, 2008).

En este sentido, las formas de acción varían al interior de las sociedades entre los distintos grupos y momentos temporales, así como entre diferentes sociedades pues expresan y constituyen relaciones de conflicto entre distintos grupos sociales. Las formas de llevar adelante las demandas de un grupo son en gran parte constitutivas de su instalación cultural (Tilly, 2008), pues estos emplean formatos de acción disponibles, como resultante del registro de las posibilidades. Dicho de otro modo, se llevan adelante diferentes prácticas bajo ciertas condiciones de posibilidad en términos de los recursos a su alcance y de la lectura política realizada sobre un contexto de acción.

Asimismo, más allá de la existencia de un conjunto finito de performances con la condición de particularidad respecto a la situacionalidad de la lucha (tiempo, lugar, sujetos, objetivos y demandas),

las formas de acción colectiva llevadas adelante retoman *herencias* de acciones anteriores de otros momentos. A las que se le suman las que se ponen en disponibilidad en cada configuración relacional local que caracterizan las performances centrales de cada conjunto de relaciones políticas e intervenciones públicas en un proceso histórico determinado.

Por lo cual, cuando aludimos a *repertorios de acción* nos referimos a un conjunto finito de rutinas aprendidas, compartidas y actuadas a través de un proceso de elección relativamente deliberado. Se parte siempre de un sustrato previo de recursos que en el momento de requerirse son reactualizados y puestos a disposición. M. Weber diría acción racional respecto a fines, lo que ubica a nuestro planteo en las teorías racionales de la acción. Estas son creaciones culturales aprendidas y utilizadas en función de las evaluaciones sobre su capacidad de ser efectivas en la lucha llevada adelante.

Las acciones colectivas caen en repertorios bien definidos y limitados que son particulares a diversos actores, objetos de acción, tiempos, lugares y circunstancias estratégicas. Aquí, *repertorio* es un «término teatral que captura la combinación de elaboración de libretos históricos e improvisaciones que caracteriza generalmente a la acción colectiva» (Tilly, 2000:14). Las performances, entendidas como muestras escénicas en las que juegan un papel primordial la provocación

y el asombro, así como un despliegue estético, constituyen un repertorio dado. Las mismas, son flexibles, sujetas a negociación e innovación; pero las repetitivas tienden a perder efectividad porque hacen a la acción predecible y reducen por ende su impacto. Existe así un juego entre las formas de acción rutinizadas a las cuales se apela por su potencial efectividad y la pérdida de efecto; por ende, la creatividad en lo novedoso del ejercicio de otras formas de acción es un desafío para las formas de acción colectivas desplegadas por las organizaciones.

Así Charles Tilly plantea que las *performances* son influenciadas por cambios, por aprendizajes, innovación y negociación en el curso de la propia acción colectiva; alteraciones en el medio institucional e interacciones entre ambas situaciones. Siempre ocurren como parte de la interacción entre personas y grupo antes que como una performance individual; operan dentro de los límites impuestos por las instituciones y prácticas existentes y los entendimientos compartidos. Lxs participantes aprenden, innovan y construyen historias en el propio curso de la acción colectiva, así como se dirigen y transforman usos subsecuentes de una

forma porque crean acuerdos, memorias, historias antecedentes, prácticas y relaciones sociales (Tilly, 2000:13–15).

## Fotografías

En la descripción de los formatos de intervenciones artísticas que el EVJSS utilizó en sus reclamos de justicia con los que logró la visibilización del caso y los reclamos a nivel local, lo primero que podemos registrar es la fotografía de Silvia Suppo como un instrumento de denuncia en manos de sus hijos, familiares y vecinos de la ciudad de Rafaela. Victoria Langland (2005) llama a estas imágenes fotográficas «herramientas para las luchas por la memoria». En las primeras marchas la imagen del retrato de Silvia Suppo que se llevaba era con la leyenda «verdad y justicia», consignas tradicionales de los organismos de Derechos Humanos. Ese es el mismo formato de fotografías llevadas en las pancartas, que luego se pasa a un diseño de imagen y se va a instalar en publicaciones, murales, pines, stenciles e incluso en la página de facebook del espacio. Recupera así herencias de repertorios de acción propios de los Organismos históricos de Derechos Humanos<sup>15</sup>, enlazando lo individual y

15. Al respecto es posible ubicar una narrativa clásica sobre los Derechos Humanos que ubica en los años '70 ocho organismos: 1974 SERPAJ (Servicio de Paz y Justicia); 1975 APDH (Asamblea Permanente por los Derechos Humanos); 1976 MEDH (Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos); 1976 Familiares (Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas y Gremiales); 1977 Madres (Madres de Plaza de Mayo); 1977 Abuelas (Abuelas de Plaza de Mayo); 1980 CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales); LADH →

lo colectivo en tanto: «[U]n dispositivo que tiene que ver con el vínculo íntimo que une al desaparecido con quien porta la foto para pasar a ser un dispositivo colectivo» (Longoni, 2010:4).

Este dispositivo colectivo pone en la imagen que pueden portar todas las personas que asistan a la marcha, en el caso de la fotografía, una proyección de pertenencia por la portación del rostro como factor principal de individuación, pero a su vez marca en la representación fotográfica la falta de esa persona para la colectividad local. Pues en una localidad de tamaño medio como lo es Rafaela<sup>16</sup>, es posible reconocer las caras, máxime al tratarse de alguien que transitaba los espacios céntricos. Incluso por el lugar donde estaba ubicado su hogar y tenía su negocio, sumado a que Silvia antes de ser secuestrada y luego de volver a Rafaela tras ser liberada trabajó como empleada en una clínica local varios años.

Aquí también se puede observar un repertorio de acción clásico de los organismos de DDHH en los reclamos por desapariciones y asesinatos en la última



Imagen 1. Cartel con imagen referida

dictadura argentina, remitiendo a la denuncia por 3000 desaparecidos. En palabras de Da Silva Catela (2002) la fotografía va a revelar lo que intenta ser ocultado, en este caso la posibilidad de un nexo entre el asesinato de Silvia y su «accionar testimonial». De resultas de una inscripción en una tradición de militancias setentistas que fueron víctimas de la represión dictatorial, que también sufrió Silvia Suppo, en un ida y vuelta

---

(Liga argentina por los derechos del hombre derivada en 1937 del Socorro Rojo internacional). Luciano Alonso plantea que «El elemento privilegiado para definir a esas agrupaciones como algo distinto de las anteriores fue la tipificación de un “lenguaje de los derechos humanos” de corte universalista, que proclamaría el resguardo de toda vida más allá de la pertenencia a una determinada facción política.» (Alonso, 2022:67). A la que se le incorporan luego otros agrupamientos con el devenir de las luchas, configuraciones de las acciones colectivas y resistencias; como HIJOS (Hijos contra la Impunidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) en 1995.

16. Según los datos del Censo del año 2010 la ciudad de Rafaela contaba con 92.945 habitantes. Dato extraído de: <https://www.rafaela.gov.ar/nuevo/Seccion.aspx?s=152> o <https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/download/174990/860336/file/IPoblacion.pdf> (Fecha de consulta noviembre de 2015).

simbólico entre el año 1977 y el 2010 en el que es asesinada, como si en esta operatoria se cerrara algo que comenzó 33 años antes.

En las calles de Rafaela y, a partir de allí, en otras manifestaciones contentiosas de otras ciudades de la provincia, vemos aparecer el rostro de Silvia con las marcas que los procesos de memoria les dieron a los usos de la imagen fotográfica. Ana Longoni marca dos estrategias diferenciales en los procesos de memoria en la Argentina, señalando que:

Mientras las fotos enfatizan la vida previa a la desaparición, la biografía (esa persona existió), las siluetas/manos/máscaras focalizan la circunstancia del secuestro y la desaparición, y lo que están remarcando es el vacío, la ausencia masiva que esa violencia acarrió (treinta mil desaparecieron). (...) Si las siluetas insisten en la cuantificación de las víctimas, en el espacio físico que ocuparían sus cuerpos ausentes si estuvieran entre nosotros, en la magnitud de la tragedia infligida por el terrorismo de Estado, las fotografías en cambio parten de la identidad particular de cada uno de ellos para terminar componiendo un friso–signo colectivo. Remiten a la historia individual y el duelo familiar, su gesta infinita contra el anonimato y el borramiento que conlleva la desaparición. (Longoni, 2010)



**Imagen 2.** Imagen utilizada por el EVJSS en diferentes formatos: carteles en marchas, publicaciones, en confección de pines y remeras.

Es esta segunda matriz representacional del desaparecido que subraya Longoni. La cual se relaciona precisamente con la utilización de los retratos en blanco y negro extraídas del álbum familiar o del documento de identidad y que cargan las Madres y otros familiares. Y que busca como efecto evidenciar, no solamente las circunstancias que provocaron la ausencia de esas miles de personas, sino el hecho de que tuvieron una vida, una identidad, un nombre, una biografía previa a la desaparición. La pelea que decide dar el EVJSS y organismos de DDHH frente al asesinato de Silvia Suppo se enlaza a esta matriz y transforma el rostro de Silvia en otra parte de aquel friso–signo colectivo al que pertenecen otros rafaelinos, entre ellos Reynaldo Hattemer.

## Murgas

El segundo de los elementos performativos llevados en adelante en las marchas fueron las murgas. Donde la ocupación del espacio estaba dada no solamente por las caminatas en la avenida local sino también por el sonido, el ritmo, los cantos y los colores como espacio simbólico de lucha. A las murgas las podemos inferir como una referencia a la cultura popular y la construcción de la protesta como una escena que se ve intensificada en su acción expresiva con su presencia.

Luego de la tercera marcha del EVJSS el titular de diario local decía: «Colorida Marcha para pedir justicia por Silvia Suppo», bajo la foto de la marcha con personas portando la foto de Silvia, incluyendo su hijo y 4 personas vestidas con atavíos de murga se escribió: «RITMO Y MEMORIA. Acompañada por los murgueros, la gente caminó por las calles céntricas portando carteles». Esto da cuenta de dos elementos, uno es la capacidad de movilización que se siguió sosteniendo en la localidad, ya que esta era la tercera marcha y el número siguió siendo importante para el número de la población local; el otro es la muestra de la participación de diferentes actores

organizacionales que pueden movilizar una murga en apoyo.<sup>17</sup>

Entonces en las sumatorias vemos que en las marchas predominaban las dimensiones estéticas, expresivas y performativas. Al decir de una integrante del espacio: «ganábamos la calle con el arte»<sup>18</sup> Que actuaron también como forma de escenificar la manifestación pública que posibilita formas de conexión vivencial, emotiva y experiencial de ceremonias del uso de la calle con el resto de la sociedad.

Estos episodios se despliegan en la calle, ámbito por excelencia del espacio público, espacio de interconexión de personas y vehículos, senderos que marcan posibilidades de encuentros pero que también marcan en la traza urbana quienes son los que lo usan y cómo lo hacen en las diferentes actividades sociales que en ella se despliegan, ya sea procesiones, rituales, manifestaciones, etc. Donde los participantes no sólo realizan las acciones artísticas, sino que, en ese mostrar a otros que las están haciendo, se tornan en políticas como parte de los elementos performativos de la acción.

La presencia de la murga le da una ocupación del espacio que es disruptiva, pero a su vez festiva con un formato de

17. Diario La Opinión, Tapa —ocupando un fragmento— lunes 07/06/2010, pág. 1. En el copete de una de las notas del interior del periódico se puede leer: «Unas 300 personas confluyeron ayer en el centro, acompañadas por una murga, carteles y volanteada para pedir avances en la investigación del asesinato de la testigo Silvia Suppo.» Diario *La Opinión*, Sección Policiales, lunes 07/06/2010, pág. 29.

18. Entrevista realizada el 14/12/2020 a integrante del EVJSS.

# Colorida marcha para pedir justicia por Silvia Suppo



FOTO M. LIOTTA

**RITMO Y MEMORIA.** Acompañada por los murgueros, la gente caminó por las calles céntricas portando carteles.

Cientos de personas marcharon ayer por el centro, acompañados por una murga que se hizo sentir. "Queremos la verdad, una investigación convincente, prolija y exhaustiva. Estamos cansados de las casualidades", aseguró Marina Destéfani, hija de la víctima, asesinada el pasado 29 de marzo.

Pág. 29

Imagen 3. Diario *La Opinión*. Primera Plana (07/06/2010)

sonidos e imágenes que no pueden dejar de llamar la atención a quienes son espectadores de la marcha.

A su vez es destacable el planteo de un entrevistado que respecto de la murga también dice:

... yo trabajaba en la murga, en la murga Estación Esperanza, mi traje tenía la cara de Silvia, pero a su vez otros también la tenían e iban a tocar a un cumpleaños de quince, cuando pensamos hacer un cumpleaños de quince.<sup>19</sup>

19. Entrevista realizada el 04/08/2015 a integrante del EVJSS.

Asimismo, esto también da cuenta de lo que Fillieule y Tartakowsky plantean que quienes manifiestan lo hacen «en el marco de redes de contacto y de afiliaciones múltiples» y evidencian el planteo de que «los individuos salen a la calle por redes de relaciones» (2015:124), ya que este integrante del espacio posibilita el contacto con la murga y su participación; pero a su vez en su traje tiene la potencia de llevar la imagen de Silvia como estandarte que se porta en el cuerpo en lugares no tradicionales donde es posible la activación por la memoria como un cumpleaños de 15. Aquí el cuerpo opera como «soporte esencial de símbolos identitarios» (2015:155) en una doble forma. Por un lado, en lo cultural del uso de un ropaje específico de la murga, reforzado en el caso del entrevistado cuyo traje tenía la imagen referida. Por el otro en la disposición de los cuerpos manifestantes en las marchas, como pasistas y tocadores que eran parte de las marchas en un puesto en acto corporal como despliegue de «la instrumentalización política de la emoción» (2015:155).

## Murales

Un tercer tipo de acción performativa en término de escena de ocupación fue la de la realización de murales por el EVJSS

articulando con artistas locales, ubicados también en la zona del casco céntrico local son marcas más permanentes de la memoria y se ubican en un marco liminal de la protesta, pues más allá de ser realizados en el mismo período, dan cuenta de otro tipo de manifestación artística. Esta tiene la potencia de ser disruptiva, pero con más límites en tanto forman parte de una construcción estética que marca el espacio público, a la vez que corre el riesgo de perderse su potencia al ser naturalizada en la mirada como parte del espacio público por quienes transitan cotidianamente las calles rafaquinas.

Para dar cuenta de la disrupción en términos de la capacidad de incidencia dentro de la localidad, traemos a colación tres murales. El primero realizado en marzo de 2011 y otros dos realizados en 2012. El primer mural ubicado en el barrio 30 de Octubre, fue realizado entre el 21 y 29 de marzo y el 02 de abril amaneció tachado<sup>20</sup>. Al cual refiere un entrevistado:

Se hace un mural, también con mucha conciencia por tres artistas, en los que estaba Norma Fenoglio. Por eso yo te decía, una cosa es que ellos no hayan querido exponer su historia, otra es que no hayan seguido colaborando. Estaba Norma, que coordinó a María Acosta, Lucas Collosa y

**20.** Para más información al respecto consultar: <https://www.farco.org.ar/taparon-el-mural-de-silvia-suppo-en-rafaela/> o <https://diariolaopinion.com.ar/locales/atacaron-al-mural-que-alude-a-silvia-suppo.htm> [Fecha de consulta marzo 2024]



**Imagen 4.** Imagen mural original y luego de ser vandalizado.

Rocío Granero, que hicieron... esa fue su propuesta para la semana de la memoria. Mientras ustedes están con Vicentito Lema, presentando tal cosa, nosotros vamos a estar pintando, el que quiera venir... Excelente el mural, viste, con los colores, fundamental la elección de los colores: el verde por la esperanza, el amarillo por la luz, la cara de Silvia, de Julio López, en el medio, pidiendo nunca más pero también incorporando toda las violaciones de derechos de la actualidad, viste la pobreza, la educación, viste como ir poniendo, con cara de niños... apareció tapado... no sabemos por qué. [Entrevista realizada el 04/08/2015 a integrante del EVJSS.]

Estos trabajos de visibilización emergen como marcas en el paisaje. Visibilidad es uno de los imperativos de las marcas de la memoria, pues estas no son cualquier marca urbana, ya que estos evocan a

quienes murieron por algo específico, y es esta especificidad que alude a recordarla desplazándola del lugar de víctima hacia el de militante y el enlazarlo con una forma de significar el asesinato de Silvia Suppo como político.

Por otro lado, es importante resaltar que esta marca se encontraba implantada en un monumento que hace que todo transeúnte que recorre estas calles céntricas pueda verla. Es así que en la traza urbana «se agrega una nueva capa de sentidos a un lugar que ya está cargado de historia, de memorias, de significados públicos y de sentimientos privados» (Jelin y Langland, 2003:5).

Las marcas de la memoria restituyen de algún modo lo colectivo. Al reunir en las conmemoraciones a quienes tienen la pretensión de mantener una interpretación de la memoria. Pero también se oponen a lo que Pilar Calveiro<sup>21</sup> denomina

**21.** Al respecto la autora plantea: «Compartimentos que separan lo que está profundamente interconectado. Los planos de los campos de concentración parecen graficar la idea de la compartimentación como antídoto del conflicto, que permea todo el proceso. (...) Los compartimentos estancos son la condición de posibilidad de coexistencia de elementos sustancialmente inconsistentes y contradictorios.» y «Lo fragmentario no se →



como los compartimentos estancos que en su compartimentalización se oponen al conflicto. Como un modo restitutivo al proponer una memorialización de Silvia Suppo inscripta entre quienes lucharon en la localidad.

Es así que, frente a los intentos de pacificación y reconciliación tranquilizadora del olvido, las consignas en los murales de *Nunca Más, Verdad y Justicia, La memoria está viva, Cuidala*, se hace presente en los objetos que se insertan en la trama urbana como intentos que muestran y restituyen como objetivo de memoria el recuerdo de quienes lucharon.

A su vez, esto reinserta en espacios públicos a la memoria de una ciudadana que habitó esos espacios urbanos desde:

...analizar la memoria colectiva, en tanto compartida por grupos sociales determinados en contextos determinados, como un hecho producido por la acción de los individuos. En este caso, la relación entre lo privado y lo público se transforma en un pasaje, ya que «cuando los individuos se reúnen para recordar entran en un dominio que está más allá de la memoria individual»: a partir de una decisión particular, producen un hecho que es social en cuanto público. (Lorenz, 2012:8-9)

En consonancia con esto Rama propone pensar las ciudades tradicionales latinoamericanas como ciudades letradas, donde:

...puede parecernos un discurso que articula plurales signos-bifrontes de acuerdo a leyes que evocan las gramaticales. Pero hay algunas donde la tensión de las partes se ha agudizado. Las ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que la ordena e interpreta, aunque sólo para aquellos espíritus afines capaces de leer como significaciones los que no son nada más que significantes sensibles para los demás, y, merced a esa lectura, reconstruir el orden. (Rama, 1984:13).

Por último, un rasgo a tener en cuenta sobre los murales son los materiales utilizados en los tres casos, pues tienen que ver con una relación con el espacio en el que están ubicados, una pared pintada que opera como marca estético política que emerge en la trama urbana en espacios céntricos de la ciudad. Con un formato conocido, pues desde el año 2006 existe un programa denominado

---

opone a lo totalizante, por el contrario, se combinan y superponen, sin encontrar coexistencia y coherencia alguna». (Calveiro, 1998:77-80)



**Imagen 5** (izquierda). Mural ubicado en Necochea 725. **Imagen 6** (derecha). Mural ubicado en calle Necochea entre 843 y 871.

Artentapiales<sup>22</sup> coordinado por docentes del Liceo Municipal y la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rafaela. Sin embargo, el EVJSS no se inscribió bajo este paraguas institucional para la realización de los mismos. Es recién en el año 2016 que se realiza institucionalmente un mural aludiendo a la memoria de Silvia Suppo a partir de nominar la plazoleta del Instituto Superior del Profesorado local (ISP N°2) con dicho nombre y es ubicado como parte de propuestas institucionales.

A estas marcas de la memoria podemos considerarlas como «operaciones ideológicas que permiten que un monumento se convierta en un “lugar de memoria”» (Achugar, 2004:149–150), pues son enunciadas, producidas y construidas como

lugares en el reclamo por memoria, verdad y justicia, rememorando las acciones del terrorismo de Estado reactualizado en la ciudad de Rafaela. Esto evidencia la operación performativa de las marcas en tanto ayudan a mostrar, pudiendo verse estas acciones en los monumentos como actos de desagravio y reparación al instituirse un tipo de memoria acerca del reclamo por Silvia Suppo.

### **Documental**

Por último, la elaboración del film documental *SILVIA*<sup>23</sup>, es un cuarto tipo de forma de activismo artístico (Russo, 2010:04), que funge como producción estética memorialística que posibilita la extensión de la representación más allá

22. Para más información sobre el programa revisar: <https://www.rafaela.gob.ar/artentapiales/Default.aspx>

23. Documental disponible en: <https://youtu.be/1h8wjUJyaN4?si=6SkDhXRvln3WNW4U>

de lo local. En los marcos contextuales de significación del crimen y de posibilidad de difusión y de utilización del cine documental como herramienta política, es que se propone la realización de SILVIA con mayúscula. SILVIA tiene la especificidad de estar realizado en conjunto por un colectivo de producción audiovisual (Wayruro<sup>24</sup>) y por integrantes del EVJSS con el apoyo del INCAA.

Es en este sentido que se puede postular a este artefacto artístico cultural<sup>25</sup> como un producto de la acción colectiva de la organización desde una construcción que instala y disputa sentidos sobre la memoria. Este proyecto fue realizado en pos de tener otro tipo de herramienta para visibilizar el caso en la búsqueda de una condena social que traspase los límites de lo local y que tenga diversas formas de accesibilidad.

El recurso del film como elemento cultural posibilita su réplica en diferentes tiempos y lugares, aquí como resulta efecto de la controversia por la significación del crimen en el reclamo por la interpretación del asesinato de Silvia Suppo como crimen

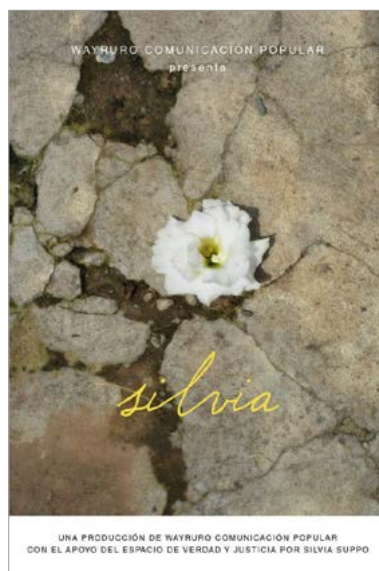


Imagen 7. Postal de difusión del documental

político. Esta disputa por la dotación de sentido es lo que refiere J. D. Delgado cuando expresa: «Melucci sostiene que movimientos sociales y la acción colectiva son procesos por medio de los cuales los actores producen significado que ponen en tela de juicio y desafían los códigos dominantes de la vida cotidiana» (2007:63)<sup>26</sup>.

**24.** Wayruro es una agrupación de comunicación popular, investigación y desarrollo del noroeste argentino, que trabaja en diversos ámbitos; movimientos populares, campesinado, derechos humanos, salud, historia y etnodesarrollo. Se encuentra abierto a distintas formas de cooperación nacional e internacional, trabajan de manera interdisciplinaria desde el año 1994, con Licenciados en Comunicación, Investigadores sociales, Ingenieros Agrónomos e Historiadores, entre otros profesionales. En el ámbito de la comunicación realiza videos, revistas, cartillas y documentos de trabajo.

**25.** Se entiende aquí por artefacto cultural a una construcción significante plausible de ser leída.

**26.** Delgado, J.D. (2007), «Perspectivas clásicas y contemporáneas en el estudio de los movimientos sociales: análisis multidimensional del giro hacia la relacionalidad», Pág. 63. Revista Colombiana de Sociología, N° 28, 47 -71.

Esta producción fílmica recupera una síntesis de memorias sobre la protagonista, en tanto marca su ausencia, enlazando narrativas entre lo privado y lo público, entre datos informativos y anecdóticos emotivos, lo que parafraseando a Jelin sería «Ubicar temporalmente a la memoria significa hacer referencia al “espacio de la experiencia” en el presente» (2002:13), y es desde esta presentificación de las múltiples Silvia(s) que habitaron a esta SILVIA de la que habla el film.

Este cuarto tipo de intervención artística da cuenta de un salto en las formas de organización y capacidad de articulación con otros actores. Pues, más allá de las presentaciones en la localidad, en festivales y en otros lugares como diferentes centros culturales, está disponible en youtube con 14042 visitas al momento de la confección de este escrito.

### **A modo de cierre**

Podemos destacar que en estos repertorios de acción política tomados para el análisis se encuentran intersectadas las acciones de confrontación y las acciones expresivas, como parte de la ocupación de los espacios públicos tradicionales en manifestaciones callejeras donde se dirimen significantes y agencias. A su vez se despliegan escenas teatrales que conforman escenarios históricos en términos de

disputas por la dominación y resistencia de las poblaciones empeoradas. En un abanico que va desde la generación de formas de instalación de significantes de la memoria menos efímeras pero circunscriptos en el radio local como los murales —que no fueron confeccionados sin resistencia— hasta la consecución de un documental sobre Silvia Suppo.

Es posible observar que estos cuatro tipos de «herramientas para las luchas por la memoria» (Langland, 2005) dan cuenta de una ampliación de capacidad de la organización del EVJSS en la consecución de este tipo de acciones en el período bajo estudio. Dichas herramientas fueron desde llevar una foto y movilización de relaciones sociales preexistentes para la participación en marchas como despliegue de puestas en escenas performativas, hasta la activación de redes para la realización de otro tipo de construcciones culturales como formas de intervención política. Esto da cuenta de una ampliación de la capacidad de acción del EVJSS, pero también de lo que Luciano Alonso nomina como la disposición en términos relacionales de «insumos culturales provistos por una situación de clase, dada la preeminente pertenencia de sus miembros a las clases medias y, especialmente, a la clase de servicio en su sector social y cultural.» (2022:218).

## Bibliografía

- Achugar, H. (2004). Espacios inciertos. En *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura* (pp.13–25). Montevideo: Ed. Trilce.
- Alonso, L. (2022). «Que digan dónde están». Una historia de los derechos humanos en Argentina. Buenos Aires: Ed. Prometeo.
- Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Da Silva Catela, L. (2002). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Delgado, J. D. (2007). Perspectivas clásicas y contemporáneas en el estudio de los movimientos sociales: análisis multidimensional del giro hacia la relacionalidad. *Revista Colombiana de Sociología*, N° 28, 47 –71.
- Fillieule, O. y Tartakowsky, D. (2015). *La manifestación. Cuando la acción colectiva toma las calles*. Siglo XXI.
- Gayol, S. y Kessler, G. (2018). *Muertes que importan. Una mirada sociohistórica sobre los casos que marcaron la Argentina reciente*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, E. y Langland, V. (Comps.) (2003). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI.
- Langland, V. (2005). Fotografía y memoria. En Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana (comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lewin, M. y Wornat, O. (2014). *Putas y guerrilleras, crímenes sexuales en los centros clandestinos de detención*. Buenos Aires: Planeta.
- Longoni, A. (2010). Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos. En Crenzel, Emilio (ed.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983–2008)* (pp. 60–61). Buenos Aires: Biblós.
- Lorenz, F. La memoria de los historiadores. Disponible en: <http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/cepa/lorenz.pdf> (Fecha de consulta: marzo 2012)

- Rama, A. (1984). La ciudad letrada y la ciudad ordenada. En *La ciudad letrada* (pp.17–42). Hannover: Ediciones del Norte.
- Russo, P. (2010). ¿Dónde está Julio López? Prácticas estéticas en relación al reclamo de aparición con vida. Buenos Aires: Ed. Tierra del Sur.
- Tarrow, S. (1997). *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza Ed.
- Tejerina, B. (1998). *Los movimientos sociales. Transformaciones Políticas y Cambio Cultural*. Madrid: Ed. Trotta.
- Tilly, Ch. (2000). Acción colectiva. *Apuntes de Investigación del CECYP* N° 6, Buenos Aires.
- Tilly, Ch. (2008). *Contentious performances*. NY: Cambridge University Press.

# *Tiras por la Paz*: un puente entre la didáctica y la intervención artística para una experiencia participativa de la ciudadanía

Raúl Amorós

Investigador Independiente

[raulamoros@libero.it](mailto:raulamoros@libero.it)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0041>

## Resumen

El presente trabajo analiza las fases de la obra *Tiras por la Paz* del artista Raúl Armando Amorós Hormazábal (1982–) llevada a cabo sobre el puente Mundaiz situado en la ciudad de Donostia–San Sebastián en ocasión de la manifestación artístico–cultural Capital Europea de la Cultura 2016. Desde la perspectiva de Peter Dunn, hay que operar y moverse como «*context provider*» en lugar de «*content provider*» (Grant, 2003), desarrollar la cultura del encuentro a través de construcciones colectivas, debates o prácticas artísticas para una convivencia pacífica con el entorno social. En estas premisas abrevan el objetivo del estudio y las experiencias que giraron en torno a nuestro proyecto y que permitieron confirmar nuestras hipótesis iniciales sobre la interdisciplinariedad del *site-specific* en el espacio público y la didáctica artística en la construcción permanente de conceptos como paz o guerra. Así, la participación ciudadana directa se vuelve parte

## Palabras clave:

prácticas artísticas, participación ciudadana, site-specific, espacio público

*Tiras por la Paz*: un puente entre la didáctica y la intervención artística para una experiencia participativa de la ciudadanía  
Raúl Amorós

Investigador Independiente



transformativa de los procesos contemporáneos y logra proponer una novedosa gramática visual capaz de plasmarse con nuestra percepción cultural contemporánea.

### **Tiras por la Paz: a bridge between didactics and artistic intervention for a participatory experience of citizens**

Abstract

This paper analyzes the phases of the work *Tiras por la Paz* by the artist Raúl Armando Amorós Hormazábal (1982-) carried out on the Mundaiz bridge located in the city of Donostia-San Sebastián on the occasion of the artistic-cultural event European Capital of Culture 2016. From Peter Dunn's perspective, it is necessary to operate and move as a «context provider» rather than a «content provider» (Grant, 2003) to develop the culture of encounter through collective constructions, debates or artistic practices for peaceful coexistence with the social environment. These premises contain the objective of the study and the experiences that revolved around our project and that allowed us to confirm our initial hypotheses about the interdisciplinarity of site-specific in public space and artistic didactics in the permanent construction of concepts such as peace or war. Thus, direct citizen participation becomes a transformative part of contemporary processes and manages to propose a novel visual grammar capable of being shaped by our contemporary cultural perception.

**Keywords:**

artistic practices, citizen participation, site-specific, public space.

### **Tiras por la Paz: uma ponte entre a didática e a intervenção artística para uma experiência participativa dos cidadãos**

Resumo

Este trabalho analisa as fases da obra *Tiras por la Paz* do artista Raúl Armando Amorós Hormazábal (1982-) realizada na ponte Mundaiz localizada na cidade de Donostia-San Sebastián por ocasião do evento

**Palavras-chave:**

práticas artísticas, participação cidadã, *site-specific*, espaço público.



artístico-cultural Capital Europeia da Cultura 2016. Do ponto de vista de Peter Dunn, é necessário operar e mover-se como um «*contextprovider*» em vez de um «*contentprovider*» (Grant, 2003), para desenvolver a cultura do encontro por meio de construções coletivas, debates ou práticas artísticas para a coexistência pacífica com o ambiente social. Essas premissas contêm o objetivo do estudo e as experiências que giraram em torno de nosso projeto e que nos permitiram confirmar nossas hipóteses iniciais sobre a interdisciplinaridade do site-specific no espaço público e a didática artística na construção permanente de conceitos como paz ou guerra. Assim, a participação cidadã direta torna-se parte transformadora dos processos contemporâneos e consegue propor uma nova gramática visual capaz de ser moldada por nossa percepção cultural contemporânea.

---

## **Introducción**

Hacia finales de la década de los sesenta el arte contemporáneo experimentó una significativa convergencia respecto a los materiales, conceptos y métodos de divulgación utilizados. Quienes se movían en el campo de la comunicación visual comenzaron progresivamente a revelar el carácter interdisciplinario de las nuevas obras, algunas de las cuales formaron parte de una inédita estructura estética que se consolidó más allá de los límites impuestos por los circuitos académicos tradicionales, como museos o galerías de arte. Según Kandinsky «cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces,

madre de nuestros propios sentimientos» (Kandinsky, 1989:7).

En concomitancia con las afirmaciones del docente-artista, a partir de la Segunda Guerra Mundial, las artes visuales incrementaron la cooperación con otras áreas, convergiendo hacia nuevas técnicas, etapas y necesidades, como así también sirviéndose de las innovaciones introducidas por las nacientes tecnologías digitales.

Desde esta perspectiva, se asistió progresivamente a un camino de «no retorno» que llevó indefectiblemente a un cambio radical en el acto creativo del artista-individuo. Y es que no pocas manifestaciones artísticas de los sesenta

y setenta aceptaron el culto a la expresión individual, característica que había estado en boga en las dos décadas inmediatamente precedentes, en particular durante el desarrollo del abstractismo estadounidense.

En 1946, como si fuera una premoción tajante destinada a quedarse, el escritor Alejo Carpentier reflexionó sobre la renovación de la percepción visual occidental en la obra *La música en Cuba*, al decir que, al igual que en la conquista europea de América, «terminada la lucha de los cuerpos, iniciábase la lucha de los signos» (Carpentier, 1946).

En consecuencia, la potencia expresiva perteneciente al mundo figurativo mutó hacia otras «señales», otros valores y lenguajes de tipo evocativo, en el intento de (re)dirigir la atención del público, no solo a la percepción del mensaje

que la obra cargaba, sino también a la importancia de proponer experiencias inmersivas que pudieran ser parte tanto del creador como del observador. Reafirmando estos conceptos, la historiadora de arte y escritora italiana Angela Vettese, manifiesta que:

La mayor parte de las tendencias artísticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial se concretaron a partir de muestras colectivas extemporáneas, expuestas en galerías o lugares diversos, generalmente no relacionados al arte contemporáneo, siguiendo la intuición de un curador o las presiones de un grupo de artistas (Vettese, 2006:164).<sup>1</sup>

Son precisamente dichas pautas estéticas las que como artista<sup>2</sup> he intentado desarrollar en la obra *Tiras por la Paz*, que analizaremos a continuación.

1. Traducción del autor. Cita en idioma original: La maggior parte delle tendenze artistiche del dopoguerra ha preso corpo a partire da mostre collettive estemporanee, allestite in gallerie o in luoghi diversi, spesso non deputati all'arte contemporanea, seguendo l'intuizione di un curatore o le pressioni di un gruppo di artisti (Vettese, 2006:164).

2. Raúl Amorós (Santiago de Chile, 1982-) crece en Córdoba, Argentina. A principios del 2000 inició su formación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. En el 2008 se radicó en la ciudad italiana de Florencia, donde cursó el grado en Artes Visuales con orientación en Comunicación y Didáctica del Arte, teniendo como relator al Profesor Luigi Bernardi y recibiendo la *Cum Laude* en la defensa final de la tesis. En el 2017 completó el Profesorado en Historia del Arte en la Universidad de Florencia y en el 2022 obtuvo el Doctorado en Historia del Arte, y por unanimidad de las comisiones, la mención *Cum Laude* por las Universidades Ca' Foscari Venecia y Universidad Santiago de Compostela. Su obra artística, que va desde la pintura a la instalación artística, ha sido presentada en diferentes ciudades, galerías y eventos en Europa, obteniendo importantes premios y reconocimientos: primer premio instalación *site-specific* San Sebastián-Donostia Capital Europea de la Cultura 2016, primer premio Festival Internacional Land Art Lupanica 2017, premio Fundación Festival Apulia Land Art 2017, primer premio Land Art Pineta 2021, Casina, Reggio Emilia. Amorós ha trabajado como asistente docente en la Libre Academia de Bellas Artes de Florencia, como profesor titular a contrato →

## Sobre el *site-specific* en el espacio público

Durante la segunda mitad del siglo xx, la búsqueda y creación de espacios donde representar y desarrollar nuevas tendencias se concretó a través de disciplinas artísticas disímiles, entre las que destacamos el *site-specific*: una obra de arte creada exclusivamente en relación intrínseca a las características del lugar donde es colocada, enfatizando el grado de independencia modélica respecto al repertorio artístico precedente, el cual amparaba el proyecto y resultados del artista en el estudio, para luego, ocasionalmente, colocarlos en un espacio público.<sup>3</sup>

Nuestras hipótesis iniciales sostienen que hacer llegar el arte a un territorio atípico supone una modalidad de

presentación y fruición diferente: se asiste a un tipo de concepción creada específicamente para una zona o lugar determinado. De este modo, el arte se vuelve «parte» del paisaje circundante y expresión del tejido social. Estas afirmaciones encuentran asidero si tomamos en cuenta lo expuesto por el artista estadounidense Richard Serra, quien sostiene:

Las obras *site-specific* se ocupan de los componentes medioambientales de los lugares asignados. La escala, el tamaño y la ubicación de las obras *site-specific* están determinados por la topografía del sitio, ya sea urbano, paisajístico o arquitectónico. Las obras pasan a formar parte del sitio y reestructuran tanto conceptual como perceptivamente la organización del lugar (Serra, 1994:203).<sup>4</sup>

---

en la Facultad de Bellas Artes de Palermo, Sicilia, Italia (*Accademia di Belle Arti di Palermo*). Como profesor visitante ha realizado experiencias virtuales y presenciales en la Facultad de Bellas Artes de Granada, en la Universidad Central de Venezuela y en la Universidad Nacional de Córdoba, como así también experiencias de formación en la Real Academia de Artes de La Haya, Países Bajos (*Royal Academy of Arts*) en el marco del proyecto Erasmus+ impulsado por la Comunidad Europea. En la actualidad trabaja como docente de Historia del arte en los liceos de la provincia de Reggio Emilia, Italia. Perfil Instagram: @amoros.raul LinkedIn: amorosraul

3. Con relación al proyecto en cuestión y a la aparición del *site-specific* como obra de arte en el panorama artístico contemporáneo americano y europeo, podemos afirmar que las convenciones estéticas vinculadas al *ready-made* dieron una importancia primordial y prioritaria al proceso de descontextualización del objeto artístico, en concomitancia, gran parte de las instalaciones artísticas desarrolladas a partir de la Segunda Guerra Mundial, en particular hacia finales de los años sesenta, comenzaron a considerar los elementos y materiales utilizados, verdaderos protagonistas independientes en el marco de la obra toda. Sobre las intervenciones efímeras programadas, véanse los casos de artistas como Robert Smithson, Nancy Holt, Walter De Maria, Michael Heizer, Richard Serra, Richard Long, entre otros.

4. Traducción del autor. Cita en idioma original: Site-specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size, and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site (Serra, 1994:203).

Con estas palabras, Serra planteaba en 1989 su posición respecto a la remoción de la obra *Titled Arc* de la *Federal Plaza* en Washington D.C. Este trabajo ejercía una fuerte contradicción estética y visual con el espacio inmediato ya que el *site-specific* se relaciona con los componentes perceptivos del lugar y progresivamente se convierte en parte integrante del entorno, el cual también experimentará indefectiblemente un grado de modificación. Remover una obra de estas características de su contexto significa literalmente destruirla, ya que está inexorablemente vinculada al sitio donde es colocada, y generalmente en menor grado, al observador, el cual percibe y vive en primera persona las condiciones físicas dictadas por la intervención en cuestión. El lugar seleccionado para instalar el trabajo evidencia no solo características físicas y espaciales, sino también hace referencia a una dimensión cultural, económica, social o política. Así, se logran crear espacios para la participación colectiva donde confluyen y se relacionan diferentes disciplinas como la pedagogía, el arte o la comunicación visual sustentadas por estrategias didácticas. Estas últimas, aplicadas como instrumentos que pueden ser empleados por los artistas para facilitar la comprensión y fruición de la obra, promoviendo la reflexión y estimulando la curiosidad hacia modelos culturales diferentes.

En consecuencia, pudimos corroborar, de primera mano, que el concepto *specific* significa también decodificar los lenguajes de una estructura institucional como una galería o un museo, y mostrarlos a la ciudadanía local.

En una fase madura de la tendencia, los artistas y su público asistieron a lo que podemos denominar una «desmaterialización» del sitio, que no coincide, como ocurrió en un principio, con un espacio físico impuesto o predeterminado, sino con una serie dinámica de prácticas definidas *site-oriented* (Kwon, 1997). Así, desde nuestras hipótesis, la interpretación literal del lugar muta hasta multiplicar sus significados, en términos espaciales y conceptuales. Es precisamente este continuo proceso interactivo el promotor de nuevas propuestas artísticas en las cuales abrevan una notable cantidad de artistas contemporáneos. Con relación a dichos procesos creativos, Vettese sostiene que:

El artista realmente creativo sería aquel que, con su obra, es capaz de modificar el campo creando disonancias en el sistema de referencia, que a su vez influirán en el trabajo de otros artistas. Esta dinámica hace que los cánones estéticos o el propio concepto de arte sufran continuos cambios, precisamente gracias a la actividad de los artistas. Por ejemplo, Dubuffet, Burri, Tàpies y Twombly han logrado que materiales de

desecho, paredes descascaradas, puertas corroídas por el tiempo e incluso simples garabatos sean considerados “bellos” (Vettese, 2006:64).<sup>5</sup>

Este breve *excursus* histórico nos indica la metodología y los objetivos generales del proyecto *Tiras por la Paz*, realizado en el 2016 sobre el puente Mundaiz en la ciudad de Donostia–San Sebastián y orientado a la coyuntura estética entre

la instalación efímera y la didáctica artística aplicada a experiencias colaborativas y colectiva. En este sentido, una vez finalizada la experiencia, pudimos definir la didáctica aplicada a nuestro proyecto como un campo cognitivo que se ocupa de configurar y proponer espacios de aprendizaje y encuentro, como así también contextos específicos de integración destinados a favorecer procesos sociales.



**Fig. 1.** Raúl Amorós. *Tiras por la Paz*, site-specific (2016). Puente Mundaiz, Donostia–San Sebastián. Fuente: autor.

5. Traducción del autor. Cita en idioma original: L'artista veramente creativo sarebbe colui che, con la sua opera, è capace di modificare il campo creando dissonanze nel sistema di riferimento, il quale a sua volta influenzerà l'operato di altri artisti. Questa dinamica fa sì che i canoni estetici o lo stesso concetto di arte subiscano modifiche continue, proprio grazie all'attività degli artisti. Per esempio Dubuffet, Burri, Tapies y Twombly hanno fatto in modo che venissero considerati “belli” dei materiali di scarto, muri scrostati, porte corrose dal tempo e anche semplici scarabocchi (Vettese, 2006:64).

## **Tiras por la Paz: hacia un proyecto de participación ciudadana**

La capital europea de la cultura es una ciudad asignada por la Unión Europea por el periodo de un año con el fin de dinamizar su desarrollo y vida cultural manteniendo una dimensión internacional durante las iniciativas propuestas. Durante el año 2016 Donostia–San Sebastián, en el País Vasco, fue elegida como capital cultural del continente. Para la ocasión, los organismos culturales pertinentes convocaron a un concurso abierto para la realización de intervenciones artísticas de carácter efímero en el espacio público, donde la propuesta *Tiras por la Paz*<sup>6</sup> resultó ganadora junto al *Proyecto Gu*.<sup>7</sup> Ambas instalaciones artísticas fueron complementarias para la iniciativa *Milla por la Paz*,<sup>8</sup> un recorrido expositivo de 1609 metros, el equivalente a una milla, constituido por soportes autoportantes que presentaron durante cuatro meses fotografías y reflexiones, las cuales formaron parte de una serie (Burke, 2001), ya que ambas respondían a la misma técnica de exhibición y a una clara narración sobre el concepto de guerra y sus consecuencias.

Cabe destacar que la muestra al aire libre de una milla incluyó un amplio marco

de propuestas culturales que apuntaron a la reflexión por parte de la ciudadanía sobre la violencia, los conflictos y la paz, a partir de la idea del río como metáfora y los puentes como monumentos para superar esta división. Consecuentemente, adquirieron protagonismo los dos sitios urbanos involucrados: el puente María Cristina con *Proyecto Gu* y el puente Mundaiz con *Tiras por la Paz*.

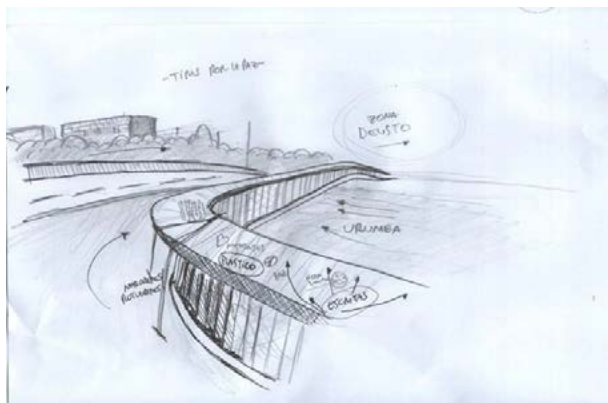
Este último, construido a principios del siglo XXI, se encuentra emplazado en un lugar estratégico de la ciudad debido a que une las zonas de la estación del Eusko tren, Amara y el área del campo universitario de Deusto. Teniendo en cuenta la afluencia de transeúntes que utilizan el puente a diario decidimos dar al proyecto el carácter de espacio de colaboración ciudadana, donde pudimos subrayar la importancia de la comunicación entre arte y sociedad, y al mismo tiempo profundizar el rol de las partes en cuestión. Así, entre los meses de septiembre y diciembre del 2016, la obra brindó los instrumentos visivos y culturales necesarios para crear un espacio de agregación ciudadana como así también una experiencia didáctica alternativa.

En primera instancia, junto a un grupo de colaboradores y voluntarios

6. Sobre el proyecto analizado en el presente estudio, véase el sitio web <https://makusi.tabakalera.es/ver?id=2739&type=2>

7. Sobre el proyecto de los artistas Jordi Luengo Massoni, Teresa Martín Ezama y Luis Martín Ezama, véase el sitio web <https://makusi.tabakalera.es/ver?id=2738&type=2>

8. Sobre la exposición *Milla por la Paz*, véase el sitio web <https://makusi.tabakalera.es/ver?id=658&type=1>



**Fig. 2.** Bosquejo proyecto inicial. Fuente: apuntes personales del artista.

propuestos por la organización,<sup>9</sup> comenzamos a cubrir simbólicamente la parte de la estructura superior del puente, en particular los dos pasamanos, ya que constituían para el público la parte más eficaz de la obra con la cual interactuar y realizar una fruición no solo estética, sino también inmersiva. Una primera parte del proceso consistió en la cobertura de las partes utilizando como material principal rollos elásticos de plástico estirable transparente, los cuales fueron superpuestos ponderando las estructuras preexistentes como rendijas, aberturas y barandillas lo cual dio lugar a la creación de nuevas formas plásticas al interno de toda la obra.

En segundo lugar, para ejercer una mejor sujeción del cuerpo plástico de la instalación, procedimos a fijar los materiales utilizando cinta adhesiva con filamentos longitudinales, otorgando un

nuevo aspecto al tejido estético del trabajo y aludiendo a una fuerte gestualidad en la acción ya que los filamentos de tela evocan la imagen de un apósito curativo que se aplica sobre una herida. Por esta razón fueron utilizados para «medicar» la parte superior del puente como si fuera una lesión que debía ser sanada y protegida. Es útil recalcar que la selección del material respondió a una fiable y responsable viabilidad de intervención ya que el plástico garantizó durabilidad y conservación en la instalación, siendo resistente a los agentes atmosféricos, como lluvia y viento, que embisten la zona en otoño.

Respecto a las acciones que sugerimos para la ciudadanía, nos inspiramos directamente en aquellas experiencias pedagógicas de la escuela Bauhaus que tuvieron como eje principal el uso del diseño para desarrollar una colaboración entre los

9. Agradecemos la profesionalidad y apoyo de K6 Gestión cultural.



**Fig. 3.** Detalle obra *Tiras por la Paz*. Fuente: autor.

diferentes departamentos.<sup>10</sup> En relación con este punto, es útil considerar que en el primer programa de la escuela alemana se habló de un acercamiento del arte hacia la vida y de la necesidad del artista de responder a las diferentes exigencias de la comunidad. De este modo, la gráfica y la arquitectura fueron centralizadas y pensadas como instrumentos para mejorar las políticas públicas: la voluntad de trascender e impulsar el aparato creativo

y laboral hacia la vida fue puesta en práctica por algunos docentes, entre los que podemos destacar Paul Klee,<sup>11</sup> Johannes Itten y Laszlo Moholy-Nagy. En particular, las iniciativas de este último sirvieron como un estímulo durante la fase colaborativa de la obra donostiarra, en particular reflexionamos sobre aquellos intentos por demostrar que un acercamiento y análisis operativo intelectual en el proceso de creación y desarrollo de

**10.** La escuela Bauhaus tuvo tres fases principales: en la República de Weimar 1919–25, en Dessau 1925–32 y en Berlín 1932–33. Walter Gropius, Hannes Meyer y Ludwig Mies van der Rohe estuvieron al frente de la dirección en estas etapas. A lo largo de su proceso histórico se plantearon y ejecutaron preceptos y ordenamientos diversos: la experiencia en Weimar fue caracterizada por decisiones de matriz expresionista; a partir de 1923 en la dirección se introdujeron, a través de los docentes, ideas del Constructivismo Ruso y el Neoplasticismo; la época en la ciudad de Dessau supuso la introducción de nuevas formas de trabajo en equipo mientras las clases se desarrollaban en una emblemática construcción; por último, los sucesos sociales y políticos que tuvieron lugar en Berlín, llevaron a un cese de actividades de la escuela: la nueva administración política, las leyes que entraron en vigor, la falta de contratos con fábricas del sector, las dificultades económicas, la imposibilidad de tener profesores judíos o militantes con orientaciones de izquierda, produjeron paulatinamente el cierre definitivo.

**11.** Sobre los ejercicios pedagógicos del docente y la colaboración entre los departamentos de la escuela Bauhaus véase Klee, 2022.



la obra no podía ser inferior a un planteamiento emocional. En este sentido, y para demostrarlo, Moholy-Nagy consideró la posibilidad real de la ausencia del artista moderno durante la preparación física del objeto artístico. Como resultado de sus proposiciones, junto a algunos estudiantes, realizó ejercicios prácticos de diseño gráfico a través del teléfono,<sup>12</sup> los cuales actuaron también como fuente de inspiración para futuros proyectos: la muestra *Art by Telephone*<sup>13</sup> es uno de los ejemplos de mayor relevancia.

Considerando los criterios planteados, determinamos que nuestra instalación tenía que ofrecer la posibilidad a la comunidad de poder participar activamente en la construcción, siendo al mismo tiempo esta dinámica con el público una herramienta alternativa de aprendizaje y encuentro, lo cual promovería una cultura de código abierto y de dominio popular.

## Materiales y construcción

Para la realización de la obra, unas veinte personas entre organizadores, equipo técnico y voluntarios, se vieron involucradas durante una semana. Respecto a los materiales, se utilizaron unos cuatro mil metros y cinco mil de film extensible y cinta adhesiva con filamentos, respectivamente.<sup>14</sup>

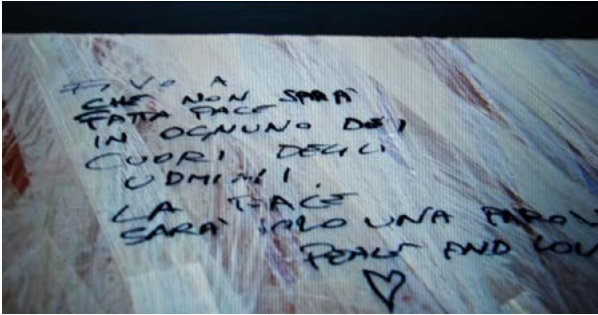
Como acto conclusivo, colocamos rotuladores indelebles sujetos con cuerdas trenzadas y reforzadas a ambos pasamanos del puente a una distancia de dos metros. Además, a través de carteles explicativos, exhortamos a los visitantes y peatones a que manifestaran por escrito reflexiones atinentes a la paz.

Esta acción gráfica dejó una «huella», un testimonio indeleble en la obra, ya que se invitó indirectamente a quien había escrito, a volver después de algunas semanas para corroborar o visitar su propia acción conmemorativa. En

12. Respecto a los ejercicios de Moholy Nagy véase Temkin, 2008, en particular pp. 23–24.

13. *Art by Telephone* fue una exhibición colectiva organizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago con el patrocinio del Banco Nacional Americano y la Compañía Trust de Chicago, desde el 1 de noviembre hasta el 14 de diciembre de 1969. La iniciativa se inspiró al proyecto “*telephone pictures*” de la escuela Bauhaus coordinado por Laszlo Moholy-Nagy. Los artistas participantes fueron: Siah Armajani, Arman, Richard Artschwager, John Baldessari, Iain Baxter, Mel Bochner, George Brecht, Jack Burnham, James Lee Byars, Robert H. Cumming, Francois Dallegret, Jan Dibbets, John Giorno, Robert Grosvenor, Hans Haacke, Richard Hamilton, Dick Higgins, Davi Det Hompson, Robert Huot, Alain Jacquet, Ed Keinholz, Joseph Kosuth, Les Levine, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Robert Smithson, Guenther Uecker, Stan VanDerBeek, Bernar Venet, Frank Lincoln Viner, Wolf Vostell, William Wegman y William T. Wiley.

14. A propósito de la obra y sus diferentes fases, véase el video en la página web <https://www.youtube.com/watch?v=kdk0ET-zE2k>



**Fig. 4.** Escrituras. Detalle obra *Tiras por la Paz*. Fuente: autor.

este sentido, se estableció una relación personal entre cada participante y la obra que pudo reflejarse en la locución latina *Epistula non erubescit*, es decir que una carta o epístola no se sonroja, no se avergüenza ni ruboriza. Pudimos corroborar, al desmantelar la obra, que la experiencia gráfica, en este caso la escritura, vehiculó y exteriorizó sentimientos y emociones que ocasionalmente, según las personas que los experimentan, cuestan ser expuestos verbalmente. Para encuadrar esta presencia gráfica nos aproximamos a la perspectiva cultural elaborada por el sociólogo alemán Jürgen Habermas, en particular a la referencia de una ética del diálogo referida a la esfera pública como espacio de encuentro y debate de opiniones divergentes (Habermas, 2003). En línea con lo expuesto, pudimos afianzar nuestras primeras hipótesis debido a que constatamos la importancia de la interacción, del debate y de los interrogantes

planteados. Además, sostenemos que las frases, palabras, dibujos o símbolos dejados en la faz de las cintas de embalar constituyeron una experiencia colectiva. Este «conjunto de voces humanas periféricas» nos condujo al descubrimiento de los múltiples deseos que, durante el tiempo de exposición de la obra, tuvieron y expresaron las personas locales, generando un importante contacto entre quienes escribieron la frase y quienes las leyeron en un segundo momento.

### Conclusiones finales

Las reflexiones sobre los argumentos expuestos forman también parte de las teorías del artista inglés Peter Dunn, ya que nos pudimos mover como un verdadero *context provider* y no como un *content provider*.<sup>15</sup> El proyecto constituyó una composición orquestal que impulsó la cultura del encuentro e instauró el diálogo en las calles, en los lugares externos, fuera de

15. Respecto a Peter Dunn y al concepto de *context provider* en contraposición al de *content provider*, véase Kester, 2004, en particular pp. 1–3.

las instituciones tradicionales. El puente representó el cuerpo herido o mutilado de cualquier persona que haya vivido una situación de guerra, el río Urumea fue quien lavó esas heridas y se llevó el dolor, desembocando en el Cantábrico y las cintas de embalajes fueron el apósito que protegió esas heridas para generar un entorno de paz a través de los signos gráficos que los transeúntes dejaron en la instalación. En concomitancia con lo apenas analizado, el historiador y crítico de arte italiano Vincenzo Trione, sostiene que:

Intencionados a liberar el arte de su marco contemplativo para devolverlo a la dinámica de la Historia, muchos artistas de nuestro tiempo se proponen pronunciar fragmentos de esta constelación temporal de límites móviles, que es percibida en su sublime inmanencia. Con los pies firmemente en la tierra, prestan atención a la actualidad (Trione, 2022:24–25).<sup>16</sup>

En línea con las afirmaciones de Trione, con la realización de nuestra intervención

efímera hemos tomado distancia de un arte restringido en una dimensión disímil a nuestras experiencias cotidianas para ahondar en una porción de actualidad. Si pensamos un tipo de arte donde la acción comunicativa expuesta por Habermas o la relación social encuentran terreno fértil, en lugar de percibirla como objeto físico, advertiremos la dimensión creativa de procesos comunes y compartidos en el marco de un modelo de diálogo que puede ser vivido también como experiencia estética.

En definitiva, pudimos avanzar con la corroboración de que el público construye la ética del diálogo y abre las puertas a un nuevo tipo de arte público en el marco de la participación colectiva. Asimismo, confirmamos nuestra vocación artística de ir más allá de la cornisa, del marco o *beyond the frame*. Esta situación indica un tipo específico de arte que se proyecta y se propone al mundo, lo invade, tal como propuso el artista francés Daniel Buren en el año 1973.<sup>17</sup> En conclusión, afirmamos que el proyecto global, en

**16.** Traducción del autor. Cita en idioma original: Intenti a liberare l'arte della sua cornice contemplativa per riportarla nelle dinamiche della Storia, molti artisti della nostra epoca si propongono di pronunciare frammenti di questa costellazione temporale dai confini mobili, che viene colta nella sua sublime immanenza. Tenendo saldi i piedi per terra, prestano attenzione all'attualità (Trione, 2022:24–25).

**17.** Durante los meses de octubre y noviembre de 1973, Daniel Buren, expuso una serie de 19 telas intitulada *Within and Beyond the Frame* en la galería Weber de Nueva York. Las pinturas se proyectaban y salían desde el interior de la galería, colgadas en lo alto, hacia la calle, hacia el mundo cotidiano. Así, el artista invitaba a reflexionar sobre cómo las galerías y museos valorizan el objeto una vez que se encuentra en su interior, y no, afuera, donde dicho objeto artístico, en este caso las pinturas a rayas verticales, se presentaban por lo que eran, telas sin un alma institucional.

particular la experiencia colectiva gráfica, fue capaz de crear lenguajes alternativos entorno al concepto de paz en un lugar emblemático para nuestros objetivos: el puente Mundaiz, que representa la unión de dos orillas, el fin o el comienzo de un

camino. En otra instancia, nuestra intención inicial fue llegar al núcleo de estos elementos para reelaborar la percepción y el «contexto» de los mismos y entregarlos nuevamente al mundo bajo una nueva visión concentrada en la paz.

## Bibliografía

- Burke, P. (2005 [2001]). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Carpentier, A. (1946). *La música en Cuba*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Habermas, J. (2003). *La ética del discurso y la cuestión de la verdad*. Barcelona: Paidós Ibérica Ediciones.
- Kandinsky, V. (1989). *De lo espiritual en el arte*. México D.F: Premia Editora.
- Kester, G. (2004). *Conversation Pieces*. Berkeley: University of California Press.
- Klee, P. (2002). *Quaderno di schizzi pedagogici*. A cura de Lupano, M. Milán: Abscondita.
- Kwon, M. (1997). One place after Another: Notes on Site Specificity. *October* vol. 80, 85–110.
- Serra, R. (1994). *Writings, Interviews*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Temkin, A. (2008). *Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Trione, V. (2022). *Artivismo. Arte, politica, impegno*. Turín: Editorial Giulio Einaudi.
- Vettese, A. (2006). *Artisti si diventa*, Roma: Editorial Carocci.

# Una muchacha corre entre caballos.

## Ensayando un análisis afectivo y territorial de *Las Mil y Una* (2020)

Ana Paula Compagnucci

Universidad Nacional de Córdoba–CONICET

compagnuccipaula@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0042>

### Resumen

En la última década y media, la filmografía nacional se inunda de exploraciones formales, críticas y conceptuales realizadas por proyectos que indagan horizontes variados, desde lugares de enunciación periféricos. La construcción de sujetos y espacios provinciales en el cine se complejiza cuando emerge un mayor número de directoras y directores provenientes de provincias distintas a Buenos Aires, tensionando los valores hegemónicos de la cultura metropolitana. Es decir, la aparición de discursos territorializados nos habilita a pensar que las vivencias de quienes habitan un territorio se impregnan en sus obras, a la vez que le proporcionan mundo, diégesis, fundamento sociohistórico y un sistema de relaciones sociales de referencia. Lo que permite imaginar que se inscriben territorios —antes ausentes— en la cultura, cuando generan un mapa de características y modos de ser/estar para el campo social, cultural y académico.

### Palabras clave:

cine, regionalismo, Clarisa Navas, vecinocracia, género

Una muchacha corre entre caballos.  
Ensayando un análisis afectivo y territorial de *Las Mil y Una* (2020)  
Ana Paula Compagnucci  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas



*Las Mil y Una* (2020), segunda película de Clarisa Navas —cineasta correntina— continúa la línea de *Hoy Partido a las Tres* (2017) al construir una historia que sucede en el litoral argentino, región de donde es originaria, con personajes —provincianos y provincianas— que desafían las lógicas del binarismo de género. Esta película pone en escena el rol social de las mujeres, las problemáticas de la comunidad LGBTQI+, la lógica de la vida pública y privada tensionada por las hipermediatizaciones, el desplazamiento de barrios populares hacia las afueras de las grandes ciudades y las lógicas de la vecinocracia, entre otras; con una profunda crítica social, amor por los sujetos que (re)presenta y transversalizada por una fuerte urdimbre territorial.

### **A girl runs among horses. Essaying an affective and territorial analysis of *Las Mil y Una* (2020)**

Abstract

Over the last decade and a half, Argentine national filmography has been flooded with formal, critical and conceptual explorations carried out by projects that explore varied horizons from peripheral places of enunciation. The construction of regional subjects and spaces in cinema becomes more complex when a greater number of directors from non-Buenos Aires provinces emerge, putting in tension the hegemonic values of metropolitan culture. That is to say, the appearance of territorialized discourses enables us to think that the experiences of those who inhabit a territory are impregnated in their works, at the same time that they provide a world, diegesis, socio-historical foundation and a system of social relations of reference. This makes it possible to imagine that territories —previously absent— are inscribed in culture, when they generate a map of characteristics and ways of being for social, cultural and academic fields.

*Las Mil y Una* (2020), the second film by Clarisa Navas —a filmmaker from Corrientes— continues the

#### **Keywords:**

cinema, regionalism, Clarisa Navas, neighborhoodocracy, gender

line of *Hoy Partido a las Tres* (2017) by constructing a story that takes place in the Argentine *litoral*, a region where she is originally from, with characters—from non-central regions—that defy the logics of gender binarism. This film stages the social role of women, the problems of the LGBTQI+ community, the logic of public and private life strained by hypermediatizations, the displacement of popular neighborhoods to the outskirts of big cities and the logics of the neighborhoodocracy, among others; with a deep social criticism, love for the subjects it (re)presents and transversalized by a strong territorial warp.

### **Uma garota corre entre cavalos. Ensaio de uma análise afetiva e territorial de *Las Mil y Una* (2020)**

Resumo

Na última década e meia, a filmografia nacional argentina foi inundada por explorações formais, críticas e conceituais realizadas por projetos que exploram horizontes variados, a partir de lugares periféricos de enunciação. A construção de sujeitos e espaços regionais no cinema tornou-se mais complexa quando surgiu um número maior de diretores de outras regiões do país diferentes de Buenos Aires, colocando em tensão os valores hegemônicos da cultura metropolitana. Ou seja, o surgimento de discursos no território nos permite pensar que as experiências daqueles que vivem em um território estão impregnadas em suas obras, ao mesmo tempo em que lhes fornecem um mundo, uma *diegese*, uma base sócio-histórica e um sistema de relações sociais de referência. Isso nos permite imaginar que territórios—antes ausentes—são inscritos na cultura, quando geram um mapa de características e modos de *ser/estar* para os campos social, cultural e acadêmico.

*Las Mil y Una* (2020), o segundo filme de Clarisa Navas, cineasta de Corrientes, continua a linha de *Hoy*

#### **Palavras-chave:**

cinema, regionalismo, Clarisa Navas, democracia do bairro, gênero.

*Partido a las Tres* (2017), construyendo una historia que se pasa en el litoral argentino, a la región de su origen, con personajes —provincianos y provincianas— que desafían las lógicas del binarismo de género. Este filme encarna el papel social de las mujeres, los problemas de la comunidad LGBTQI+, la lógica de la vida pública y privada bajo tensión debido a la hipermediatización, el desplazamiento de barrios populares a las periferias de las grandes ciudades y las lógicas de la democracia del barrio, entre otros; con una profunda crítica social, amor por los sujetos que (re)presenta y transversalizada por una fuerte urdidura territorial.

---

En un barrio de monoblocks y casitas todas iguales, una muchacha corre entre caballos, como buscando más que a alguien, certezas; esta fue la imagen que impregnó mi mente durante meses al pensar en *Las Mil y Una* (2020), película de Clarisa Navas, directora correntina, que logró llegar a Netflix. Durante mucho tiempo pensé en esta imagen en movimiento como una escena onírica, simbólica o metafórica, para tramitar ese momento de la adolescencia<sup>1</sup> en donde aspiramos a la libertad, a la vitalidad y a lo salvaje que proyectan caballos galopando; con la fuerza de quien busca

escapar de algo que intenta controlarlo, retenerlo en el encierro. La imagen de los caballos me resulta vinculable a los sentimientos de ese momento de la vida por la necesidad vital de escapar de la domesticación, las estructuras impuestas y los mandatos; como así también, me remite a la pasión y la sexualidad; no por nada en nuestro habla el «potro» y la «yegua» tienen connotaciones vinculadas a la aptitud sexual y social.

Esta imagen que volvía recurrentemente a mi cabeza cada vez que pensaba en el *film*, por un lado, construyó en mi imaginario un espacio —en el que

1. Término que se utiliza en este artículo para definir ese momento de la vida, como una etapa de cambios y crisis en torno al abandono de la niñez, pero que es tensionado por los estudios y las teorías que disputan el adultocentrismo imperante en nuestra sociedad, patologizando a los jóvenes y quitándoles sus diversidades, excluyéndolos como agentes relevantes en el cambio social.





Figura 1. *Las mil y una* (Clarisa Navas, 2020)

transita la historia— con rasgos de barrio urbano residencial, pero también periférico en donde convive lo humano y lo no humano: gatos, perros, gallinas, caballos. Un barrio demográficamente denso que se encuentra a las afueras de una ciudad, y en donde se introduce cierto grado de ruralidad, un espacio fronterizo, mixto, mestizo. Por otro lado, me interpeló fuertemente la carga simbólica de la presencia de caballos en la escena, por lo ya dicho, pero también porque me remite a otros caballos del cine, en particular dos muy distintos: Uno, *Spirit: el corcel indomable* (Sara Escobar y Kelly Asbury, 2002) el caballo de Dreamworks que quería correr libre en la llanura y abandonar la vida de la domesticación, y dos, el que monta el protagonista *Los Reyes del Mundo* (Laura

Mora, 2022) al comienzo del film colombiano, en una ensoñación metafórica, que le da reparo y compañía imaginaria al personaje principal, en los momentos más duros de la historia.

Roland Barthes señala en *La Cámara Lúcida* (2003) la dificultad que representa el cine para quien especta, a la hora de añadir significados propios; es decir, el plantea que, en una foto, el encuadre rígido y la imagen inmóvil nos permiten cerrar los ojos para pensar y volver a ver algún suplemento agregado por nosotras/es/os. Pero que en cambio la rapidez de la continuidad de la imagen en movimiento con respecto al tiempo, la sucesión de imágenes y el fuera de campo activo no nos otorgan dicha posibilidad en el cine; y por ello cuando vemos una película no

hay tiempo ni espacio para agregar nada a la imagen. Frente a esto, me pregunto si ese momento análogo al cierre de ojos para pensar cómo impactó lo que vi en mí, puede suceder tras ver un film; ya que una puede abandonarlo y olvidarlo por algún tiempo, y permitir que vuelva luego —más o menos dosificado, más o menos preciso— en forma de recuerdos. Intentaré responder esta pregunta a partir de mi deseo de pensar esta escena como *punctum* de la manera en la que Barthes (2003) utiliza el concepto en *La Cámara Lúcida*. En este libro, el autor reflexiona en torno al interés que puede suscitar la fotografía como «sentimiento» desde el lugar de *spectator* —quien mira imágenes—, y dice al respecto: «yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso» (2003:29). Allí, Barthes habla de que en algunas fotografías él encuentra un elemento expansivo que hace que la foto rebalse; un *punctum* hace añadir a la imagen algo propio, a la vez, que nos hace pensar. Las imágenes a las que le encuentra *punctum*, le hacen vibrar, le provocan un júbilo contenido en la medida en la que apelan a un «caudal erótico desgarrador escondido en el centro de mí» (2003:24). El autor se pregunta si no es esta reacción que puede causar una imagen, la prueba de su arte, encontrando en ellas un detalle que lo arrase, un fulgor que motiva una lectura transformada por el cuerpo de quien observa (Barthes, 2003).

Volví a ver la película, la escena no era onírica, aunque sí fuertemente simbólica; los caballos habían estado siempre allí, en ese territorio diegético, en la historia, desde la primera toma y habían sido centrales en el relato de otras escenas. Esa secuencia —recordada y olvidada al mismo tiempo— me hace mirar de vuelta, ¿por qué me atrae? Dice Susan Sontag (2004) que recordar, en los tiempos que corren, es ser capaz de evocar una imagen, porque si bien las narraciones pueden hacernos entender, son las fotografías las que tienen la potencia de hacer algo más, obsesionarnos. Puedo afirmar que esta imagen me hirió particularmente, ¿qué quiero decir con esto? Que me abrió una línea de pensamiento «que añadido a la foto y sin embargo está ya en ella» (Barthes, 2003:54), despertando interrogantes: ¿Cómo se representa la juventud?, ¿qué significa vivir en un espacio semirural, semiurbano o fronterizo en el que todas/es/os se conocen y se encuentran? ¿Cuáles son las alianzas y asociaciones alegres, humanas y no humanas, que nos inventamos para sobrevivir?, ¿cómo en algunos espacios el vínculo con el territorio forma parte de la vida cotidiana? ¿Qué lugar encuentra el sufrimiento cuando se mezcla con el amor?, ¿qué puede hacer el amor frente al sufrimiento?, ¿qué puede ser dicho que no haya sido dicho sobre la violencia, sobre la adolescencia, sobre los despertares sexuales?, ¿y sobre la marginalidad? ¿Qué sentimos frente a los

personajes que sienten?, ¿frente a cuáles sentimos qué?, ¿podemos sentir el dolor de algunas/es/os y de otras/es/os no?

### **Ensayando un punto de vista desde la fotografía en Barthes**

En la producción de un punto de vista que permita analizar los motivos por los cuales algunas imágenes nos interpelan más que otras, recuperamos su dimensión afectiva y pensamos a las emociones como efecto de sentido producido por el texto, pero realizado por las personas. La recuperación de la propuesta realizada por Barthes (2003), que diferencia la presencia de dos elementos que caracterizan su interés por algunas fotos: el *studium* y el *punctum*, tiene que ver con dar cuenta de las operaciones interpretativas que dependen de las comunidades a las que pertenece quien analiza (con sus hábitos, contextos sociohistóricos y competencias). El objetivo entonces no es dar cuenta de los significados de la película, sino entender las emociones como efectos de sentido producidos a partir de ella (Montes, 2016); en línea con lo que confesaba Barthes:

Siempre he tenido ganas de argumentar mis humores: no para justificarlos; y menos aún para llenar con mi individualidad el escenario del texto; sino al contrario, para ofrecer tal individualidad, para ofrendarla a una ciencia del objeto, cuyo nombre importa poco, con tal de que llegue (esta

dicho muy pronto) a una generalidad que no me reduzca ni me aplaste. Era necesario verlo (2003:25).

Para el autor, el *studium* representaría en el analista un interés general y racional, un afecto adiestrado a cierta participación cultural moral y política —reconocimientos que me permiten aprobar o desaprobar las decisiones del autor— y que sirven para dotar de funciones a la imagen: «informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas» (Barthes, 2003:34). Entonces, a las funciones y a todo aquello que como *spectator* puedo reconocer «con más o menos placer: dedico a ello mi *studium* (que nunca es mi goce y mi dolor)» (Barthes, 2003:34). En cambio, de mi goce, o mi dolor, sale aquello que viene a perturbar el *studium*, porque esta vez «no soy yo quien va a buscarlo (...) es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme» (Barthes, 2003:32). Un elemento que funciona como un pinchazo, que zanja una herida, que interpela un centro oculto reconocido en el cuerpo de quien observa: «el *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)» (Barthes, 2003:33). ¿Por qué me punza lo que me punza?, me pregunto mientras pienso en la escena de *Las Mil y Una* (2020), en donde la protagonista corre desesperada —entre caballos que galopan desbocados tras oír disparos— en busca de respuestas, ante el

inminente castigo que va sufrir su amante por desafiar a dos varones que intentaron violarla, y al mismísimo mandato heterosexual al elegir estar con otra mujer. La particularidad que aporta Barthes (2003) en esta diferenciación reside en escapar de una mirada inmanentista, al reconocer que el efecto de sentido se completa en el cuerpo de quien recibe la imagen, aunque este agregado esté anclado en un texto, signo o imagen que lo provoca. Esta dualidad nos habilita a pensar en un valor subjetivo atribuible a una obra de arte particular, a la vez que me permite preguntarme: qué es lo que me atrae de ese sentimiento angustioso. En su libro *Ante el dolor de los demás* (2004), Sontag aborda la fascinación que puede representar mirar fotografías repulsivas, dolorosas que muestran grandes crueldades y crímenes, a la vez que nos propone pensar en las implicancias de este interés que hasta puede ser lascivo, por ejemplo, en el caso de violaciones. Al respecto, la autora dice:

(...) las imágenes de lo repulsivo pueden también fascinar. Se sabe que no es la mera curiosidad lo que causa las retenciones del tráfico en una autopista cuando se pasa junto a un horrendo accidente de automóvil. También, para la mayoría, es el deseo de ver algo espeluznante. Calificar esos deseos como «mórbidos» evoca una rara aberración, pero el atractivo de esas escenas no es raro y es fuente perenne de un tormento interior (Sontag, 2004:42).

Me pregunto, como escindir en la práctica investigativa: aquel interés racional que surge de la lectura de la cultura y la búsqueda de métodos para efectuar explicaciones de los sentidos de un texto (texto–imagen o texto–película), de aquello que se vincula con el goce inexplicable que interpela el cuerpo de quien realiza la práctica. Cómo nombrar y encontrar justificaciones a aquello que podría no sólo motivarnos sino atravesarnos personalmente; y no solo desde el gusto, sino también desde el aburrimiento, la molestia, el hastío y hasta el desagrado. Dice Barthes que los *punctum* son productos subjetivos, y que cuando hablamos de los propios nos entregan (2003:44), entonces, ¿están éstos signados por la época, el propio sentido de región, el género y nuestras experiencias? Al mismo tiempo, aquello que resulta obsesivo y hasta asfixiante, tanto en la investigación como en el arte, es combustible para realizar nuestro trabajo; más aún en un contexto de emergencias motivadas por el subdesarrollo, por las carencias institucionales, por la falta de recursos económicos, por las guerras, por la injusticia social, por la neocolonización informativa, por la destrucción de la naturaleza y por la necesidad de subsistencia en un sistema heteropatriarcal capitalista y centralizado que crea subalternidades a su paso.

A la hora de analizar una obra audiovisual nos enfrentamos a otro problema, de traducción, porque es imposible

desentrañar en un análisis el sentido de un film si solo tenemos la palabra para dar cuenta de aquello que es inevitablemente intraducible por la insoslayable especificidad de los lenguajes, y en efecto: por la especificidad del lenguaje cinematográfico, por lo que deberíamos transcribir significados y sentidos de un lenguaje a otro (Tassara, 2001). Es por esta razón que la apuesta apunta a indagar en las configuraciones semióticas específicas de este film, poniendo en relación los recursos audiovisuales que conforman la obra, atendiendo a los aspectos materiales provistos en la puesta en escena de la película —a saber, su fotografía, sonido, tiempo, espacio, montaje y personajes— con el objetivo de trabajar la producción de efectos de sentido mediante la observación de determinadas configuraciones presentes en la obra. Partiendo de la identificación de un elemento del texto que de forma íntima se clava en quien analiza y le interpela, otorgando claves interpretativas desde dónde «tirar de la cuerda», para arribar a entendimientos. Es decir, para analizar la película, comencé por el/ su/ mi *punctum* para ir construyendo desde allí un *studium* que me permita indagar en los efectos de sentido que produce la obra; aunque sin perder de vista aquello que la obra hizo que me pregunte, en un primer momento.

### **Entre el cuerpo y el texto: Las estéticas de los afectos y los modos de construir realidad en los espacios regionales**

Empezaré entonces por el espacio que construye la película en el cual hay edificios, lo que llamamos monoblocks en Argentina, viviendas colectivas compuesta por edificios de varios pisos que se organizan en conjuntos habitacionales densos y propios de barrios periféricos, pues si alguno queda cercano a los centros económicos y políticos de las ciudades tiene que ver con la expansión de las mismas más que por su planeamiento. Al norte de la ciudad de Corrientes, capital de la provincia ubicada al noreste del territorio argentino, está el barrio conocido popularmente como «Las Mil», allí viven en pocas cuadras más de seis mil personas y es el espacio donde transcurre la historia. La emergencia edilicia que sufre el barrio ha ido generando la construcción de nuevas edificaciones que no siguen las reglas urbanísticas, lo que genera disputas constantes entre los vecinos y las fuerzas de seguridad enviadas por la gestión municipal, situación que muestra la película.

En el relato vamos descubriendo que se trata de un lugar alejado del centro de Corrientes, porque requiere un tránsito que puede ser realizado mediante el transporte público, pero durante cierto rango horario. Vemos cómo conviven vecinos que se conocen, que interactúan cotidianamente y que comparten de

manera comunitaria varios aspectos de la vida, al habitar en este espacio que pareciera aislado del resto de la ciudad. En el film se aborda la utilización del colectivo interurbano y la problemática de tener el último del día, lo que te puede dejar irremediamente lejos de tu vivienda. Aunque a la aislación la vemos, principalmente, en el grado en el que el barrio se presenta autosuficiente y en el modo en el que la vida social del mismo y su endogamia va movilizándolo la narrativa. De esta manera, el paisaje del barrio de la película funciona como un dispositivo «que articula un espacio con un modo de percibirlo y habitarlo» (Cortés Rocca, 2018:6). La descripción del mismo nos deja ver el modo en el que los vecinos se asocian para afrontar las desigualdades sociales que atraviesan, pero además, como se diferencian en la medida en la que van apareciendo estratificaciones y jerarquías que van constituyendo un grupo humano diverso, variado y con conflictos internos.

La dinámica de las habladurías, de las valoraciones morales entre vecinos, será transversal a la historia y hará que el relato se movilice. Los personajes del film escapan a los estereotipos cuando se presentan cambiantes y dinámicos, impulsados por sus sueños y anhelos, pero también por una mirada crítica del modo en el que se organiza la sociedad en general, y disruptiva en torno a los valores hegemónicos de la comunidad en la que

participan. De hecho, el chisme es el gran movilizador del relato en la medida en la que Iris se interesa en Renata cuando los vecinos comienzan a hablar sobre el arribo al barrio de una muchacha de reprobable conducta, lo que ocasiona que se fije en ella.

Renata tiene un grupo de amigas que parecen tener vidas más difíciles y empobrecidas que el resto, entre ellas hay mujeres transgénero y personas *queer*, que son vistas con malos ojos por algunos sectores de la comunidad. Iris tiene dos amigos que la acompañan, la protegen y la conectan con el resto de los vecinos en este momento de su vida, y es a través de ellos que se entera que se comenta de ella que es lesbiana. De hecho, parecería que es esta la primera vez que Iris se pregunta sobre su orientación sexual, ante la sentencia de los demás. El cotilleo, los rumores y las aparentes injurias que surgen entre los vecinos tras los encuentros de Iris y Renata, las motivará a definir el vínculo que tendrán; y a medida que avanza el relato lo que le digan a Iris de Renata irá definiendo el modo en el que Iris se comporta con ella. La manera en la que el barrio las ve, va generando idas, vueltas, rencores, tristezas e irá marcando una diferenciación en torno al tipo de personas que son para la comunidad en la que viven, jerarquizando o subalternizando sus modos de vida y conductas.

En la película, las personas son atraídas por diferentes problemáticas

—madres solteras, personas transgénero, padres solteros, adolescentes movilizados por relaciones sexoafectivas y definiciones identitarias, personas con discapacidades— y las circunstancias que atraviesan están más relacionadas a los modos en que viven y se relacionan en su comunidad, que por su supervivencia frente a la carencia económica y al abandono estatal.

Las características fronterizas del barrio, que desafían la lógica campocidad, tienen que ver con la presencia de múltiples espacios verdes amplios, descampados y características de la ruralidad como la presencia de caballos pastando y actividades económicas vinculadas a ellos, en un espacio demográficamente denso. Además, el paisaje sonoro está compuesto por animales, como pájaros y perros, y personas, siendo característica la ausencia de autos y otros elementos que nos permiten reconocer auditivamente a una ciudad.

La existencia de estos barrios creados para relocalizar personas pobres en las afueras de la ciudad son una práctica extendida desde los '60 en nuestro país, pero que ha tenido lugar en diversas metrópolis de Latinoamérica. El proceso de gentrificación de las ciudades tiene el objetivo de sacar a los barrios empobrecidos de los centros de las ciudades y para ello se construyen núcleos urbanos alejados y aislados; para ocultar a las personas de clase baja, en beneficio del negocio inmobiliario. Esto ha generado que en

muchos casos los vecinos obligados a desplazarse hayan perdido sus trabajos, cuando estaban relacionados a su localización, como es el caso de pescadores en las costaneras, carreros y recicladores que dependen del flujo propio de las grandes ciudades, o trabajadores que formal o informalmente vivían del turismo. Los largos traslados necesarios para acceder a los lugares laborales, la lejanía de los centros institucionales y la poca disponibilidad de transporte público en estas áreas, ocasionan no solo la pérdida de recursos económicos en las comunidades sino además traumas identitarios como resultado de la pérdida de las comunidades culturales a las que estas personas pertenecían. En la película somos testigos del aislamiento, pero también podemos ver como estos son espacios reapropiados culturalmente, con solidaridades y lazos profundos; ya que los vecinos en *Las Mil y Una* (2020) dependen unos de otros, se organizan comunitariamente, comparten y se asocian. En la película los paseos dentro del barrio son abundantes, allí parece que se consigue todo: amigos, fiestas, deporte, alimentos, cuidados, y también, vigilancias; cuando Renata, quien tiene más experiencia en términos de relaciones románticas que Iris, piensa en actividades para su primera cita y le ofrece ir al «centro», la segunda le responde: «No, ¿para qué?» (37min), es la única vez en todo el film que se plantea la posibilidad de hacer algo por fuera del barrio.



**Figura 2.** *Las mil y una* (Clarisa Navas, 2020)

El abarrotamiento barroco de las mil viviendas que dan nombre al barrio, y a la película, repite su dinámica hacia el interior de los hogares. Mediante la construcción de la puesta en escena se presentan casas chicas en donde hay electrodomésticos arriba de otros electrodomésticos, ropa, adornos y poco espacio para la cantidad de personas que conviven —o transitan— y sus respectivas actividades. Pues, por un lado, el modo de vida de los personajes es poco individual y en los espacios conviven varias acciones a la vez, y por otro, no hay dónde estar en soledad, este será un problema a lo largo de toda la película.

La fotografía del film transmite este abarrotamiento, los planos son en su mayoría conjuntos en el interior de las viviendas, y contienen a los personajes en

pequeños espacios, dando la sensación de incomodidad, por momentos, y generando climas acogedores en otros. Cuando hay varias situaciones aconteciendo en los espacios reducidos, se muestran con profundidad de campo; y la falta de privacidad que es un rasgo de esta colectividad, es observable tanto dentro de la casa, donde nunca nadie está solo —ni adolescentes ni adultos—, y afuera, cuando siempre aparece alguien conocido dispuesto a participar, interrumpir, controlar o modificar las acciones de los personajes. La falta de intimidad, resulta central en el vínculo amoroso de Iris, la protagonista del relato, y Renata, su enamorada. Los personajes no son sujetos individualizados que viven en una comunidad, es el movimiento de lo colectivo lo que los va construyendo



mientras provoca que avance el relato: no son sólo molestia, sino motivación, cuidado y destino también. La banda sonora, construida por varios planos de diversas fuentes, propone intromisión vecinal. Y a la vez, lo que se oye como simultaneidad de acciones, da cuenta de la superpoblación del barrio cuando se escucha la música de la casa vecina, vemos escenas de sexo mientras escuchamos niños llorando de fondo, conversaciones importantes son interrumpidas por otras conversaciones, gente que interviene a sus anchas en un ambiente privado, perros ladrando a cualquier hora, e inclusive los tiros que desencadenan el final del relato; ya que la corrida de los caballos y la desesperación de la protagonista, parten de la irrupción de disparos en la banda sonora.

Los espacios invaden y son invadidos, el plano fotográfico y sonoro está atiborrado de elementos cotidianos, simbólicos e históricos, que sitúan la historia regionalmente —no solo dónde sino también cuándo— mediante la música, las costumbres, los sociolectos, la tecnología y la naturaleza; por ejemplo, el clima del litoral es abordado tanto en esta película de Clarisa Navas como en su obra previa *Hoy Partido a las Tres* (Clarisa Navas, 2017). Pero además la invasión y la superposición es visible en el modo en el que se van entrecruzando las vidas de los personajes, actuando los unos sobre los otros, inclusive sin querer hacerlo o

sin saber que lo han hecho. De esta manera, el espacio en el film se construye, superando su participación como marco geográfico que proporciona un verosímil, en palabras de Irene Depetris Chauvin: «La consideración de las dimensiones espaciales en el cine es una poderosa herramienta que puede revelar significados y experiencias afectivas, estéticas, políticas e históricas» (2019:3). En *Las Mil y Una* (2020) la construcción del espacio nos habilita a establecer una relación dinámica entre la naturaleza y la cultura, que crea imágenes y sentidos que no solo otorgan visibilidad a una región y a los grupos sociales que la habitan, sino que además nos proporciona herramientas para interpretar qué violencias sufren y cómo se organizan para resistirlas, muchas veces desde la fortaleza, la amabilidad y el cariño. Paola Cortés Rocca, en su análisis de las narrativas que abordan la villa advierte la emergencia de *tramas barrocas*, cuando la pobreza significa no sólo miseria y carencias, sino además diversión, agencia y potencia por parte de los sujetos subalternos que luchan por sus libertades, su derecho a no ser excluidos y vivir una vida digna y alegre (2011).

En la película las acciones dramáticas funcionan como «prácticas espaciales» (Depetris Chauvin, 2019:6) al propiciar vías de entrada a una cultura regional en las que las geografías filmadas permiten imaginar relaciones con el espacio fílmico, extra-fílmico y con el pasado, así

como proponer «nuevos modos de ser/ estar juntos» (Depetris Chauvin, 2019:6). Películas que presentan individuos que están siendo de un modo particular, personajes que interaccionan con espacios contruidos para una diégesis a través de particulares elementos del lenguaje cinematográfico; esto produce un imaginario geográfico que convierte a los lugares en «espacios» de la película.

La entrada del film a la plataforma de *streaming*, más popular en el mundo, permite imaginar que *Las Mil y Una* (2020) aborda un fenómeno que supera lo local, ya que tiene que ver con una experiencia extendida, que es el resultado de las políticas neoliberales y la sobreurbanización de las ciudades. Retratando un espacio característico que se configura como un «fenómeno global entonces, pero sobre el que, a la vez, Latinoamérica parece tener más experiencia o, al menos, aportar una nueva pregunta: ya no solo se trata de cómo narrar la villa, sino además, como narrar desde lo local algo que señala la peculiaridad del presente global» (Cortés Rocca, 2011:7). De esta manera, la película disputa las nociones que normalizan el proyecto civilizatorio que reproduce los procesos coloniales al universalizar a identidades escencializándolas. Es decir, al mostrar una comunidad con pujas internas, estratificaciones, contradicciones, subalternidades y disputas políticas, se desafía la lógica que piensa que las comunidades

marginalizadas están conformadas por sujetos dotados de características culturales, sociales y biológicas naturales o fijas; más que como sujetos contruidos por los procesos sociohistóricos dinámicos (Cumes Simón, 2012). Esto es observable en la película en la medida en la que la relación entre Iris y Renata avanza y las personas que rodean a la primera tratan que se aleje de ella; la advertencia tiene que ver con que para el *vox populi* su enamorada es VIH positivo y trabajadora sexual. Lo que inunda de dudas a Iris que decide ir al club nocturno donde Renata trabaja, «Traumática»; y allí, al verla habitando ese antro *gay* y marginal, rodeada de mujeres y personas que habitan una sexualidad osada y activa, se espanta y decide al otro día compartirle sus miedos y prejuicios. Cuando la protagonista le comunica su descontento a Renata, ésta la increpa cuestionando su interés por esos asuntos de su vida, a lo que Iris responde, que le parece poco seguro. Este comentario provoca en Renata una respuesta que propone una lectura de la realidad social más compleja, un clivaje interseccional de exclusión: «estos chetos siempre con derecho a cuidarse y tener salud» (1h34min). Renata no solo habla de lo difícil que es acceder a los sistemas de salud, sino que plantea la noción misma de «cuerpo saludable» como un asunto clasista, como un privilegio al que no todo el mundo puede aspirar; allí la enfermedad funciona como una

subalternidad más para su comunidad, que está dentro de la gran comunidad —el barrio— en la que son marginadas/es/os y segregadas/es/os. Porque en Latinoamérica las cuestiones de clase están atravesadas, transversalmente, por otras opresiones: la etnia (etnocentrista), la racialidad (racista), el género (heteronormado), la geopolítica (centrista); las cuales al ser leídas y vividas críticamente por los sujetos resultan en trincheras desde las cuales se producen resistencias. En estas dinámicas emergen modos de cuestionar el orden establecido, de dar visibilidad a los mecanismos que violentan ciertos cuerpos y discursos. Renata y sus amigas conforman una comunidad dentro de la comunidad más amplia del barrio, la misma otorga comprensión, cuidado,

sentido y afecto a quienes participan de ellas. Alianzas que despliegan estrategias colectivas —que surgen— para resistir a las desigualdades, precarizaciones, subalternidades y abandonos; a la vez que van construyendo métodos, formas y sabidurías que resultan necesarias para imaginar un cambio social.

Si hay que seleccionar una asociación libre y alegre en *Las Mil y Una* (2020), el vínculo entre Iris y sus dos amigos, resulta central en el relato, ellos no solo la reciben y acogen en su hogar, sino además, son los únicos que saben lo que ella siente, necesita o teme. Darío y Ale son hermanos, los mismos que corren detrás de Iris con los caballos, hijos de una madre soltera con la que conviven en una pequeña casa junto a su perrita,



**Figura 3.** *Las mil y una* (Clarisa Navas, 2020)

Rocio. Darío, más extrovertido, es quien va acompañando a Iris en su despertar sexual, o más bien, romántico; mientras que con Ale, la protagonista comparte charlas profundas y sensibles en torno a mandatos culturales. Darío, Ale, Iris y Rocío experimentan hasta los momentos más tristes con humor, picardía y profundo amor. Las historias de los dos hermanos, que se entrelazan con la historia de Iris y Renata, nos presentan sin sutilezas la sexualidad masculina. De la mano de ellos, y muy prontamente en el relato, vemos al sexo entre varones retratado de manera poco afectuosa. Los varones —salvo Darío y Ale— son depredadores voraces, preocupados por satisfacer su apetito sexual sin contemplar la voluntad de su *partner*; siempre parece que uno está subordinado al otro, el que pone las reglas y no se preocupa del placer o el deseo de su pareja sexual. El chisme y las habladurías interrumpen también en sus vidas cuando Ale, que escenas antes había confesado no haberse enamorado y estar disconforme con las imposiciones del amor romántico, no quiere ir a la escuela después que se viralizó un video sexual suyo. Los límites del consentimiento o la falta del mismo en el sexo entre varones aparecen en toda la película, en este caso, si bien no vemos hasta el final el video viralizado, la parte a la que sí tenemos acceso nos presenta más una violación grupal que el acto de tener sexo, como lo nombran los protagonistas.

En el afán de traducir/explicar/dar cuenta/comprender, me permito aquí otra escritura, ya que, el final del relato es la conjunción de todas las injusticias que atraviesan los jóvenes, y las que sufrieron Iris y Renata particularmente:

*Tiros a la noche, están solos, no tienen a quien pedir ayuda, el estado está en retirada y el sistema los ha abandonado, un intento de violación, escapar de dos varones, previamente haberles pegado un cascotazo en la cabeza y hasta quizás una puñalada, se separan, una de las dos desaparece, tras varios disparos y caballos desbocados sueltos corriendo por las calles de tierra del barrio. Iris, Ale y Darío buscan solos a la noche entre caballos y solo encuentran la ausencia, la desaparición de Renata, tras escuchar dos tiros. El barrio de calles de tierra que los violentó, los tiros en la noche, los caballos desbocados, la ausencia de Renata en manos de los hombres, el desamparo de tres niños desesperados en el medio del barrio, solos, con caballos igual de perdidos que ellos.*

### **Sobre el final, ¿quiénes son ellas/es/os y quiénes somos nosotras/es/os?**

La tristeza profunda que inunda el final del film me hace volver a las preguntas del comienzo «¿Qué sentimos frente a los personajes que sienten?, ¿frente a cuáles sentimos qué?, ¿podemos sentir el dolor de algunas/es/os y de otras/es/os no?»; y agregar otra: ¿De qué sirve acceder al sufrimiento de los demás?

Entiendo, que estas preguntas están habilitadas en la medida en la que este film rechaza al *happy ending* como método de resolución del relato. Gutiérrez Alea (2009) plantea que en las películas hollywoodenses son los valores estables de la sociedad los que conforman su ideología y que resultan naturalizados — la patria, la propiedad privada, la religión— en los finales felices; ya que son estos valores los que se salvan al final del film, dejándonos salir de la sala de cine con una sensación de bienestar conformista. El cineasta y teórico cubano advierte que con este recurso el cine del espectáculo ha excluido a quien especta de la transformación de la realidad; porque, cuando termina todo bien se configura un espectador contemplativo que no piensa ni juzga, sino que disfruta pasivamente. De esta manera, los finales felices no solo han funcionado como pacificadores o válvula de escape, sino que además, demasiadas veces están vinculados a la vuelta al orden como constitución de la pareja heterosexual y de la reproducción del amor romántico como sostenedor de la familia nuclear.

Del otro lado del *happy ending*, los finales trágicos en las películas que apelan a la conmoción, a través de imágenes verosímiles, que buscan sensibilizarnos han justificado a través del realismo la necesidad que tenemos de ver el sufrimiento, más aún si se trata de sujetos marginados, víctimas exóticas, anónimas, pobres sin rostro (Sontag, 2004);

quizás por eso se tiene la costumbre en el nuevo cine argentino de convocar a actores no profesionales y llamarlos *no actores*. Los finales tristes pueden hacer que el sufrimiento parezca amplio para universalizar y que le importe a más gente, mientras que a la vez producen la sensación de que los infortunios son «demasiado irrevocables, demasiado épicos para que la intervención política local los altere de modo perceptible» (Sontag, 2004:36). Con un tema concebido a semejante escala, la compasión sólo puede desestabilizarse; y volverse abstracta. Para Sontag, la compasión se marchita si no se convierte en acción, si solo se comunica, porque: «Si sentimos que no hay nada que “nosotros” podamos hacer— pero ¿quién es ese “nosotros”? — y nada que “ellos” puedan hacer tampoco — y ¿quiénes son “ellos”?— entonces comenzamos a sentirnos aburridos, cínicos y apáticos» (2004:44). Para la autora esta pasividad que asumimos como espectadoras y espectadores embota los sentimientos y nos habilita a sentir una simpatía que proclama tanto nuestra inocencia, así como nuestra ineficacia; una respuesta tan impertinente como inadecuada, a pesar de las buenas intenciones que tengamos. Frente a esto plantea:

Apartar la simpatía que extendemos a los otros acosados por la guerra y la política asesina a cambio de una reflexión sobre cómo nuestros privilegios están ubicados

en el mismo mapa que su sufrimiento, y pueden estar vinculados —de maneras que acaso prefiramos no imaginar—, del mismo modo como la riqueza de algunos quizás implique la indigencia de otros, es una tarea para la cual las imágenes dolorosas y conmovedoras sólo ofrecen el primer estímulo (Sontag, 2004:45).

Este problema parece no tener solución definitiva en el cine, ya que vincularnos más reflexivamente con el contenido demanda una intensidad de atención cada vez más problemática en un mundo que nos inunda de imágenes atroces, violentas, perversas, trágicas, injustas y tristes. Diseminados por los medios de comunicación, estos retratos, no hacen más que contribuir a que los sentimientos se agoten y la empatía por quienes percibimos como diferentes, se desvanezca frente a una posición tan desesperante como impotente.

Pero, ¿qué pasa si no son nuestros diferentes, los *otros*, sino somos *nosotros* y nuestros territorios los que componen la puesta en escena de las películas que nos conmueven? ¿Pueden estas películas producir sentidos *otros* a los impotentes? ¿Tendrán estos cines formas que disputen

los valores hegemónicos de la sociedad patriarcal, antropocéntrica, colonial, clasista y heteronormada en la que vivimos? Tras mirar/analizar *Las Mil y Una* (2020) resulta posible pensar que quizás incluyendo directoras/es otras/es/os al campo de la cultura en general, y del cine en particular —espacios históricamente centralistas— pueden aparecer películas como la de Clarisa Navas que nos inviten a presenciar nuevos/otros mundos. Porque, recuperando a Barthes (2000) si el estilo no está ligado a una intención, sino más bien surge de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne, del cuerpo de la/el/le autor/a/e, y su mundo; entonces las obras audiovisuales, su forma y contenido, estarían relacionadas tanto con las experiencias como con el contexto histórico y geopolítico en el que se produce y existe un autor/a/e. Por esta razón resulta decible, por un lado, que no cualquier película es posible en cualquier época o territorio, como también, que no se producirán nuevos sentidos que produzcan nuevos mundos, si las películas que nos producen se producen en los mismos territorios y por parte de los mismas/os/es autoras/es/os que siempre.

## Referencias filmográficas

- Asbury K. y Escobar S. (directorxs) (2002). *Spirit: Stallion of the Cimarron* [largometraje]. EE UU: DreamWorks Pictures.
- Mora, L. (directora) (2022). *Los reyes del mundo* [largometraje]. Colombia: Caracol Televisión, Ciudad Lunar Producciones, Dago

García Producciones, Iris Productions, Tu Vas VoirProduction, Talipot Studio, Mer Films.

- Navas, C. (directora) (2017). *Hoy Partido a las Tres* [largometraje]. Argentina: Yagua Pirú cine.
- Navas, C. (directora) (2020). *Las Mil y Una* [largometraje]. Argentina: Auténtika Films / Varsovia Films. Documenta.

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2003). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja. México, D. F.: Octaedro Editores.
- Cortés Rocca, P. (2018). Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio. *Historia crítica de la literatura argentina*, 12, 217-238.
- Cumes Simón, A. E. (2012). Mujeres indígenas patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio. *Anuario de Hojas de WARMÍ*, (17).
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. LatinAmericaResearchCommons.
- Gutiérrez Alea, T. (2009). *Dialéctica del espectador*. La Habana, Cuba: Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV).
- Montes, M. D. L. A. (2016). De la semiótica de las pasiones a las emociones como efectos: la dimensión afectiva vista desde una mirada pragmatista. *Linguagemem (Dis) curso*, 16, 181-201.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Santillana Ediciones Generales, S.L.
- Tassara, M. (2001). *El castillo de Borgonio: la producción de sentido en el cine*. Atuel.

# Historiofotía del despojo de la Araucanía en el cine temprano chileno: El caso de los guiones de *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos* (Bussenius, 1917)

Anisell Esparza Fica

Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile  
anesparza@uc.cl

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0043>

## Resumen

El reciente hallazgo y publicación de documentos extraídos de uno de los primeros largometrajes chilenos, *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos* (1917), ha proporcionado nuevas perspectivas para el análisis discursivo e histórico de este patrimonio cinematográfico. En el presente artículo se examina la narrativa del filme dirigido por Gabriela Bussenius, a partir de la lectura de los guiones, poniendo énfasis en la concomitancia del argumento con los acontecimientos del despojo hacia el pueblo mapuche. Se corrobora la presencia de hechos verídicos que formaron parte del pillaje de la época y las simbologías del racismo imperante en el país debido a la Ideología de Ocupación.

Asimismo, se evidencia el paralelismo entre la realidad de los colonos chilenos (Isabel) y la de los habitantes ancestrales del territorio mapuche (Catrileo), comprobando que el argumento del filme se construye sobre una

## Palabras clave:

historiofotía, cine chileno, colonización interna, despojo mapuche, cine intempestivo, *La agonía de Arauco*

Historiofotía del despojo de la Araucanía en el cine temprano chileno: el caso de los guiones de *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos* (Bussenius, 1917)  
Anisell Esparza Fica  
Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile





contraposición melodramática de personajes, en la cual sus contextos se presentan como opuestos y en conflicto.

### **Historiophoty of the dispossession of Araucanía in early Chilean cinema: The case of the scripts of *La agonía de Arauco* (Bussenius, 1917)**

Abstract

The recent discovery and publication of lost documents from one of the first Chilean feature films, *La agonía de Arauco* or *El olvido de los muertos* (1917), has provided new perspectives for the discursive and historical analysis of this cinematographic heritage. This article examines the narrative of the film directed by Gabriela Bussenius, based on the reading of the scripts, emphasizing the concomitance of the plot with the events of the dispossession of the Mapuche people. The presence of true events that were part of the pillage of the time and the symbols of the racism prevailing in the country due to the Occupation Ideology are corroborated. Likewise, the parallelism between the reality of the Chilean settlers (Isabel) and that of the ancestral inhabitants of the Mapuche territory (Catrileo) is evident, proving that the plot of the film is built on a melodramatic contrast of characters, in which their contexts are presented as opposites and in conflict.

**Keywords:**

historiofotia, chilean cinema, internal colonization, mapuche dispossession, untimely cinema, *La agonía de Arauco*.

### **Historiophotía da desapropriação da Araucania no início do cinema chileno: O caso dos roteiros de *La agonía de Arauco* o *El olvido de los muertos* (Bussenius, 1917)**

Resumo

A recente descoberta e publicação de documentos perdidos de um dos primeiros longas-metragens chilenos, *La agonía de Arauco* ou *El olvido de los Muertos* (1917), proporcionou novas perspectivas para a análise discursiva e histórica deste patrimônio cinematográfico. Este artigo examina a narrativa do filme dirigido por Gabriela

**Palavras-chave:**

historiofotía, cine chileno, colonización interna, despojo mapuche – cine intempestivo – *La agonía de Arauco*.

Bussenius, a partir da leitura dos roteiros, enfatizando a concomitância da trama com os acontecimentos de desapropriação do povo Mapuche. Corrobora-se a presença de acontecimentos verídicos que fizeram parte dos saques verídicos que formaron parte del pillaje de la época y las simbologías del racismo imperante en el país debido a la Ideología de Ocupación.

Asimismo, se evidencia el paralelismo entre la realidad de los colonos chilenos (Isabel) y la de los habitantes ancestrales del territorio mapuche (Catrileo), comprobando que el argumento del filme se construye sobre una contraposición melodramática de personajes, en la cual sus contextos se presentan como opuestos y en conflicto.

---

## **Introducción**

Desde los inicios de la conformación del Estado chileno como país independiente, se han sobrevenido múltiples formas de violencia y guerras, tanto externas como internas. En gran medida, los eventos bélicos ocurridos en Chile han sido desbordados por un triunfalismo ficticio construido en base a héroes, mártires y glorificación de la victoria. Por medio de una historiografía conservadora basada en premisas neocoloniales, la historia de las guerras en Chile se fue ajustando al orden y mandato de una minoría, siempre de características similares: hombres, blancos, ricos; los únicos individuos que se enriquecían con la guerra. Aquellos sujetos que propiciaron y llevaron a cabo las contiendas belicosas, fueron graba-

dos en nuestras memorias por medio de la educación y ritos de celebración, figurando en la historia de la nación como personajes trascendentales del país o los reconocidos héroes patrios. Una artificiosa forma de unificación nacional, en la que supuestamente todas y todos los chilenos tenemos parte del botín triunfal conseguido por aquellos héroes en las distintas guerras llevadas a cabo; pero que en la praxis sólo algunos tuvieron el privilegio de acceder a todos los beneficios de ese trofeo. El contrato imaginario de ser chileno o chilena nunca ha garantizado tener una tajada victoriosa de aquella violencia.

No obstante, la premisa de la heroicidad y la gloria no es la única. A priori, sabemos que el triunfo camufla la cara de

la derrota. Nos parece necesario desentrañar la simpleza con que se ha contado la historia de las guerras en Chile. Por ello, nos preguntamos: ¿Quiénes son los personajes marginados del campo de batalla? Hoy, a través del cine, nos permitimos investigar las otras historias bélicas, aquellas situadas en la pérdida y el duelo.

### **Colonización del imaginario sobre de la imagen mapuche**

La guerra de Ocupación de la Araucanía, ha sido el suceso bélico más extenso acontecido en Chile. Se fraguó mediante la maquinaria ideológica del Estado, con el fin de justificar la necesidad de expansión progresista hacia los territorios que habitaban históricamente mapuche y otros pueblos indígenas, al sur del río Bío-Bío. La colonización interna fue propuesta por las oligarquías republicanas de la época, quienes, inspiradas en las doctrinas del norte global, específicamente la expansión a las tierras indómitas del lejano Oeste, emprendieron un proceso de conquista, unificación y despojo de las tierras ancestrales indígenas (Esparza, 2024:189).

Durante este proceso, la imagen mapuche fue transfigurada, mediante lo que Martín Correa llama «ideología de la Ocupación» (Correa, 2021:30). Esta treta se sustentó en tres ideas claves: La primera, fue sobreponer la soberanía y jurisdicción chilena sobre el territorio indígena, que hasta mediados del siglo XIX gozaba

de autonomía por tratados como el de Tapihue en 1825 (Pairican, 2020:89). La segunda, fue poner en discusión el interés sobre estos territorios y su posible explotación que, según los ideólogos de la colonización, carecían de usos productivos bajo control indígena (Correa, 2021:31). La tercera idea, se basó en establecer un enfrentamiento entre civilización y barbarie, es decir, imponer de la razón occidental en el territorio considerado como salvaje (Esparza, 2024:187). Para este último argumento de la «ideología de Ocupación», fue muy útil la prensa escrita como *El Ferrocarril* o *El Mercurio*, medios que sirvieron para difundir los discursos racistas que justificaron, a su vez, la brutalidad de la violencia ejercida sobre los indígenas.

Sin embargo, la imagen del mapuche, en ojos del colonizador, se fue construyendo desde siglos atrás, específicamente con *La Araucana* (Ercilla, 1574). Siguiendo la propuesta de Mary Louise Pratt (2010), este poema épico puede considerarse un texto en ojos del imperio, dado que establece, desde el imaginario español, formas y estereotipos del indígena, consagrando una imagen mítica que puede reproducirse incluso en la propia mirada del representado. Esta imagen del indígena invencible se consolidó durante la Guerra de Arauco y posteriormente se citó durante el periodo de independencia de Chile, con el fin de sostener las raíces territoriales y enaltecer la sangre araucana

como una heroica fuerza patriótica (Esparza, 2024:188). De esta manera, se pasó de un imaginario épico heredado de las fabulaciones de los próceres patrios de la independencia, a una imagen animalizada y salvaje de los indígenas. Así pues, durante los siglos XIX y XX, se repetían constantemente las características fabuladas de «indios flojos», «indios borrachos» e «indios animales».

De esta forma, el proceso de colonización se forjó con violencia por parte del Estado chileno, resultando en numerosas persecuciones y matanzas en contra de la población que habitaba ancestralmente al sur del río Bío-Bío; estas fueron perpetradas tanto por el Ejército de Ocupación como por hacendados y colonos. No conforme con la violencia desplegada, el deterioro y empobrecimiento del pueblo mapuche se construyó mediante mecanismos de constitución de la propiedad privada y particular, abiertamente engañosos e ilegales, en complicidad con notarios y funcionarios públicos. Así, a partir de la escritura, se tergiversaron contratos y documentos para luego expulsar «legalmente» a los indígenas de sus tierras (Correa, 2021:22–23). Debido al analfabetismo de la mayoría de la población mapuche, las escrituras oficiales

de propiedad fueron manipuladas por los particulares interesados en las haciendas. Lo cierto es que gracias a la letra y la firma, despojaron y expulsaron de sus hogares a miles de personas.

### **Cine, documento de historiofotía**

El cine en Chile ha sido una fuente de información, entretención, arte y memoria, que en pocas instancias ha estado condicionado por el imaginario estatal, sin embargo, no podemos negar que en ciertas producciones su influencia está traducida en ideas patrióticas, problemáticas aristocráticas, imágenes de progreso o discursos pro-fuerzas militares, por nombrar algunas. Pero hay otra gran cantidad de películas que, durante la historia del cine chileno, han fisurado la historia oficial de este país. Son filmes que tuvieron que enfrentar problemáticas como la omisión (*La Agonía de Arauco*), la censura y la cárcel para parte del equipo de dirección (*Newen Mapuche*)<sup>1</sup>. Es por ello que, como premisa, creemos que el cine es un método artístico apto para contar las derrotas.

La relación entre cine y guerra en Chile, es un campo de estudio que aún tiene muchas aristas por investigar. El interrogante que comienza este ejercicio de historiofotía (White, 2010:217), en el

1. Para revisar en profundidad la relación entre el cine y la violencia bélica en el país, recomendamos acudir a la investigación previa del presente texto, publicada en el siguiente artículo «Cine, guerra e historia en Chile: Lucha por la redención de la imagen mapuche en *La agonía de Arauco* (Gabriela Bussenius, 1917) y *Newen Mapuche* (Elena Varela, 2010)» (Esparza, 2024).

cual es estudiada una película como fuente histórica (con sus propias particularidades); es acerca del *continuum* erigido por imaginarios e historias oficiales, que dieron por olvidado y negaron la consecuencia de la *cadena de datos acumulados bajo las cenizas* del desastre posterior a la Ocupación de la Araucanía.

De esta manera, la presente investigación se interesa en las relaciones artístico–históricas del cine y la guerra en Chile, ya que el cine es un material concreto de fuente histórica en tanto constituye un documento de tiempo y espacio específico, es decir, posee un contexto histórico, social y espacial, que se puede investigar tanto desde el interior de la narrativa representada, como también en la producción misma de una película. La formalidad audiovisual del cine constituye una forma de escritura no convencional, es decir, se comunica no necesariamente por medio del discurso escrito, sino también mediante imágenes. Según Rosenstone (1997), lo visual abre mayores oportunidades que un texto escrito para reproducir acontecimientos. En la actual época, de carácter posliteraria, «el cine ofrece nuevas posibilidades de representar la historia, posibilidades que podrían ayudar a la narración histórica a retomar el poder que tuvo en la época en que estaba más unida a la imaginación literaria» (Rosenstone 1997:40).

Por ello, el análisis de *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos* a través

de sus guiones, es un acto expiatorio sobre la violencia y la crueldad con que se trató y ultrajó al pueblo mapuche. El primer largometraje dirigido por una mujer en Chile, se formula como una fisura al *continuum*, un pequeño gesto relampagueante acerca de la realidad sufrida por todo un pueblo. Proponemos que, en esta película, se elaboró una lectura a contrapelo de los sucesos criminales contra los mapuche, sustentada en una preocupación por las y los otros. Aquella subalternidad indígena que, durante toda la constitución de la nación chilena como República independiente, ha quedado soterrada bajo las decisiones de un Estado que no respeta su otredad y le obliga a una unificación con el país. Por tanto, en el filme hay una fuerte inclinación a la exposición integra de los acontecimientos, impregnando gestos en sus fórmulas cinematográficas melodramáticas que representan la realidad del despojo acontecido en las tierras mapuche. Además, en el filme se incorpora una visión propia de la diferencia sexual, problematizando en simbologías la estructura familiar y el mestizaje en tanto identidad chilena.

### **El despojo en *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos* (Bussenius, 1917)**

Antes de comenzar el análisis, es transcendental referirse a la condición de extravío total en que se encontraba este filme. Durante décadas, *La agonía de*

*Arauco* (1917) fue objeto de estudio y discusión a partir de fuentes primarias (prensa escrita) que mencionaban su estreno y, por ende, la existencia real de la película. En muchas ocasiones, los investigadores recurrieron a la prensa de carácter abiertamente anti-indigenista con el fin de articular un imaginario acerca del largometraje<sup>2</sup>.

Durante el año 2023, gracias a nuestra investigación y el ímpetu de otras investigadoras<sup>3</sup> por conocer la verdadera narrativa de la película, se logró encontrar material documental curado por la misma realizadora, Gabriela Bussenius. Dichos documentos inéditos de la producción cinematográfica, fueron recuperados y liberados por el grupo *Anarchivo Cine* para consulta universal<sup>4</sup>. Entre los archivos

más relevantes se encuentran los guiones de la película, escritos por la directora y una breve secuencia del inicio del filme<sup>5</sup>.

A partir de la lectura de estos materiales, podemos afirmar que *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos* (1917) tiene como hilo conductor la historia de Isabel, una mujer de clase alta que poseía una familia feliz, compuesta por su esposo e hijo. No obstante, la vida de Isabel se desmorona cuando, en un trágico suceso durante un juego de tenis, su marido accidentalmente asesina a su hijo. Incapaz de sobrellevar la culpa, el hombre se suicida. Sumida en su desgracia, la joven enlutada decide viajar al fundo de sus abuelos, ubicado en Valdivia, en la zona sur de Chile, para convivir con su tristeza. Durante su estancia, conoce

2. En febrero del presente 2024, en la enciclopedia virtual *Cinechile*, se publica el artículo «Ecos de las Pioneras: Gabriela Bussenius, Rosario Rodríguez y Alicia Armstrong» escrito por Antonella Estévez (2024), la autora afirma: «el argumento del filme fue firmado por la misma Gabriela Bussenius que, por entonces dicen, recién cumplía 17 años». Nos parece problemático, que a pesar de que se hayan publicado las fuentes reales del nacimiento de Bussenius donde se confirma su edad de 29 años al momento de dirigir, una parte de la historiografía chilena de cine, siga argumentando con falacias históricas. Otro artículo cuestionable es de Jorge Iturriaga (2006). Es probable que el autor no haya tenido conocimiento de la existencia de los guiones, por ello para afirmar su hipótesis basa sus argumentos en prensa escrita, incluyendo prensa anti-indigenista como *El Mercurio*. Afirma Iturriaga sobre el filme: «Si la obra como unidad podía considerarse como publicidad positiva para Chile, quería decir que los pasajes críticos, la tragedia mapuche, se habían diluido completamente en el mar del romance turístico» (77).

3. Enfatizamos en el trabajo realizado por Mónica-Ramón Ríos (2016, 2020) sobre *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos*. Gracias a su investigación, se desmintió el argumento referido a la corta edad de la directora al momento de dirigir, confirmando que Bussenius tenía 29 años y no 17 años, como aseguraba cierta la literatura de cine. Esta fue una de las falacias primigenias que servían para desvalorar el trabajo de Gabriela Bussenius y adjudicarlo a su esposo.

4. [https://archive.org/details/@anarchivo\\_cine](https://archive.org/details/@anarchivo_cine)

5. [https://archive.org/details/agonia-de-arauco\\_fragmento](https://archive.org/details/agonia-de-arauco_fragmento)

a Catrileo, un pequeño niño mapuche mestizo, hijo de madre chilena, que junto a su padre sufre el despojo de su hogar debido a las consecuencias de la Ocupación de la Araucanía. Isabel ve en el rostro de Catrileo el reflejo de su hijo difunto, creando ambos una relación sentimental ilusoria sustentada en el dolor y la pérdida (Bussenius, 1917).

Las narrativas comunes del melodrama situado en el siglo XIX se han caracterizado por las oposiciones entre fuerzas que se desarrollan de manera binaria, mediante un juego de acciones generalmente entre el bien y el mal, opuestos morales o la conquista de la dignidad (Sellera, 1997:112). A partir de los manuscritos del guion (Bussenius, 1917), se observan dos realidades problemáticas y ambivalentes que, en el amor, enfrentan la desigualdad económica, el racismo y la injusticia civil. Por otra parte, es necesario referirse al valor de las sutilezas y los gestos que se guardan en este tipo de producciones. Según Laura Mulvey: «Desde el inicio, las palabras, escritas y enunciadas, han sido un arma política del movimiento de las mujeres, desde los días de la toma de conciencia a las preocupaciones más recientes del feminismo respecto a la lingüística

y la teoría psicoanalítica» (1989:75). A su vez, señala que, en el periodo silente del cine, el territorio político de lo que no se puede enunciar con palabras es dominado por el gesto como símbolo de representación (Mulvey, 1989:73). De tal manera, nos parece necesario poner énfasis en los gestos y la simbología de los escritos de Bussenius para despejar las capas de sentido que existen en el filme.

En *La agonía de Arauco* (1917), el conflicto inicial es la pérdida de la familia y la contraposición de dos estrategias para sobrellevar el dolor de Isabel. Por una parte, esta se apoya y se ilusiona con la imagen de un niño mapuche que vive junto a su *lof* cerca de la hacienda de los abuelos de Isabel. El infante llamado Catrileo, es mestizo de rasgos rubios, le recuerda al rostro de su hijo fallecido (Bussenius, 1917a:1). Este primer símbolo, que a *priori* nos presenta el mestizaje como argumento para el vínculo familiar entre el niño y la protagonista, también se atañe a la construcción patriótica nacional previa a la Ocupación de la Araucanía. Así pues, se presenta en tanto, estrategia de unificación en lo *champurria*<sup>6</sup>.

Según Claudio Salinas (2010) el cine melodramático constituye un espacio

6. El término *champurria* hace referencia, a una identidad mestiza. En primera instancia era utilizado denotativamente, aludiendo a la impureza de sangre mapuche mezclada con sangre española. En la actualidad, existe una corriente reivindicativa que hace desde este concepto un autorreconocimiento político y artísticos, en contra de esencialismo étnicos. Para profundizar, recomendamos el trabajo de la escritora mapuche Daniela Catrileo.

de identificación capaz de reelaborar realidades a través de un espacio-tiempo ficcional que, a su vez, posibilita la convivencia de las múltiples capas heterogéneas de la sociedad latinoamericana (Salinas, 2010:113). En este caso, la figura que encarna Catrileo, trae problemas a Isabel. Si bien tiene una relación maternal con el pequeño mapuche, esta dependencia se basa en revivir un fantasma del pasado y no permite la reconstrucción de su vida. Isabel sabe que nunca será la madre de un niño mapuche pobre; en la efigie de Catrileo, esta solo juega con la fantasmagoría de su hijo.

Por otra parte, el personaje de un escritor español llamado Mario (Bussenius, 1917b:2), representa a la nueva fuerza que posiblemente ayudaría a superar el dolor de la protagonista; a su vez, llega a desequilibrar la relación entre Isabel y Catrileo. En este triángulo de duelo y amor, compiten el español Mario con el mapuche Catrileo. Dicho conflicto amoroso es una hipérbola característica del melodrama pero que guarda una alta carga simbólica en la construcción mestiza de la identidad de chilena (sangre mapuche y sangre española), propia de la primera colonización. En este debate sentimental, Isabel prefiere olvidar a sus muertos y con ello, negar también el cariño dado a Catrileo; este pequeño gesto nos remite a una patria que traiciona sus orígenes con el fin de progresar. Así, la protagonista para encontrar su prosperidad, tiene que

dejar de relacionarse con el infante, como lo afirma el manuscrito: «Abuela si quieres verme feliz con Mario, que no venga Catrileo. Ese niño retrato de mi hijo, que corre, me parte el alma i no puedo dejar de llorar» (Bussenius, 1917b:11). Luego de su decisión, Isabel se casa con Mario.

En este punto se acrecientan las distancias en ambas historias, lo que para Catrileo suponía una imagen materna y amorosa, se convierte en una desolación que lo llevará a su trágico final. La abuela de Isabel, envía a avisar que todos menos Catrileo pueden asistir a la fiesta de matrimonio de Isabel. La fiesta es muy íntima y austera, la comparten sólo con los peones e indígenas del fundo. Mientras todos disfrutaban la fiesta, el niño mapuche sentado en el suelo de su ruca lloraba, entendiendo el rechazo que la mujer está mostrándole (Bussenius, 1917a:23-24).

El eje narrativo más trascendental de estos manuscritos son los finales bifurcados y divergentes de las historias de Isabel y Catrileo. Mientras Isabel rehace su vida y disfruta de una luna de miel por los canales australes del sur de Chile, Catrileo y su *lof* sufren las consecuencias del despojo de sus tierras (Bussenius, 1917a:25). Nos interesa revisar la exposición de la tragedia de los mapuche.

La familia y el *lof* completo de Catrileo, son expulsados de sus dominios por *huincas* mediante papeles de dudosa procedencia, violencia e incendios. Estas escenas, revelan la forma en que



se cometían los despojos de terrenos, posterior a la Ocupación de la Araucanía. Según la investigación de Martín Correa (2021), a los mapuche se les engañaba utilizando el analfabetismo como mecanismo de abuso, mediante la legalización de contratos, ventas y arriendo falsos, que ellos no podían refutar a través de la escritura. Este tipo común de robo luego era formalizado y amparado por la policía local, tribunales y notarías (Correa, 2021). Al padre de Catrileo, Caulín, se le engaña de la misma manera; le presentan un papel que él no sabe leer y le expulsan de sus tierras con armas:

En Valdivia<sup>7</sup> Caulín vuelve a su ruca cansado, con el semblante descompuesto; deja caer su bolsa de equipaje i la manta i dice a la india Llosa «hemos perdido todo, como yo no sé leer, los huincas lo pueden todo, pobres de nosotros los indios» mueve la cabeza con tristeza. Dos blancos llegan a la puerta de la ruca con semblantes airados, haciendo sonar sus huascas contra los árboles «vaya a otra parte, lijero, que no tenemos tiempo» (Bussenius, 1917a:26–27).

En los guiones de la película, se vislumbran las violaciones y vejámenes que se cometían en el sur de Chile posterior a la Ocupación. Inferimos que la directora y guionista del filme haya tenido

consciencia de estos abusos, ya que, si bien la prensa estaba polarizada, había información de los disturbios en la zona, como el reportaje al *Parlamento de Coz–Coz* publicado por Aurelio Díaz Meza en Santiago y Valdivia en el año 1907. En las líneas que continúan la tragedia vivida por Catrileo y su padre, hay una frase que enmarca el contexto de abuso y escarnio hacia los mapuches. Caminando en caravana, luego del despojo de las tierras, las mujeres y ancianos quieren detenerse y levantar rucas, pero Caulín, desmoralizado, les indica: «A qué edificar, nos hecharán<sup>8</sup> también de aquí como a bestias salvajes, así va perseguida la noble raza araucana» (Bussenius, 1917a:29). La triste afirmación de Caulín es la evidencia del flagelo al que se sometió a los indígenas que en algún momento fueron nobles referentes de valentía, fuertes guerreros durante la Guerra de Arauco en el siglo XVI–XVII. Ahora, enemigos de Chile, se convirtieron en un estorbo en las páginas del progreso y la sangre de la noble raza araucana, quedó esparcida por los campos despojados hacía el sur del Bío-Bío.

La película, según los guiones, concluye mostrando las dos caras de una realidad. En cuanto a Isabel, la joven adinerada rehace felizmente su vida, olvidando todo su pasado y sellando su amor con Mario bajo una puesta de sol en Punta Arenas (Bus-

7. Subrayado del guion manuscrito original.

8. Se respetó la ortografía y gramática propia de los manuscritos.

senius, 1917a:30). En paralelo se presenta la realidad inversa, en Valdivia, Catrileo agonizaba en su cama muy enfermo y enflaquecido. Moribundo abraza a su padre y le interroga: «la señora Isabel donde está, dile que venga, que Catrileo se muere» (Bussenius, 1917a:27). El niño agonizante en medio del desalojo de su ruca, piensa en el cariño no correspondido de Isabel: «padre, por qué no viene, la señora por qué no me quiere ahora, desde que llegó el Sr. Mario?» (Bussenius, 1917a:30). En estas últimas secuencias se expone la binaria realidad con la que muere Catrileo, enamorado sin ser correspondido por Isabel, entretanto esta última reconstruye su vida con un amor que está a su altura social, económica y sentimental. La exposición contrapuesta de ambas realidades es relevante, ya que no hay un desenlace verdaderamente feliz; la muerte de un niño inocente siempre deja un amargo sentimiento en el espectador. La película culmina con Isabel disfrutando de una nueva vida, simbolizando la continuidad de la colonización chilena, mientras que Catrileo y su *lof* enfrentan la muerte y la tragedia. Este contraste final subraya la injusticia y el dolor perpetuado por la colonización interna, dejando una profunda reflexión sobre las consecuencias de la Ocupación de la Araucanía.

Finalmente, nos parece relevante que la historia de la agonía de Catrileo, se sitúa en un lugar que fue extremadamente propenso al despojo de tierras indígenas. En primer lugar, durante la colonia, los territorios adyacentes a Valdivia fueron reconocidos por poseer «el oro más puro y saneado de las Indias» (Vicuña Mackenna, 1881:25), posteriormente durante la segunda mitad del siglo XIX, arriban a estas tierras un gran número de colonos, mayormente alemanes, interesados en las riquezas de dichas tierras que antes fueron sustraídas a los huilliche por los hacendados hispánicos de la corona (Correa, 2021:233). El escenario del filme entonces, guarda también el simbolismo de una tierra codiciada, despojada y herida.

### **Conclusión: el olvido de una película**

Como mencionamos anteriormente, *La agonía de Arauco o El olvido de los muertos* (1917) se encuentra perdida; hoy gracias a voluntades activistas del archivo<sup>9</sup>, tenemos a disposición los documentos de la producción del largometraje. Respecto al extravío, desde una posición oblicua, se ha propuesto que la pérdida del filme fue realizada con alevosía (Esparza, 2024; Ríos, 2016), esta afirmación se da a partir de la narrativa punzante del largometraje

9. Hacemos referencia a la liberación de los materiales digitalizados del filme, que hoy se encuentran en dominio público gracias al acto del grupo anónimo, Anarchivo Cine. Los documentos físicos están bajo la custodia de la Cineteca de la Universidad de Chile.

que, posiblemente incomodó a las elites de la época. Nos referimos a un filme en el que los personajes centrales son subalternos: una mujer viuda y un niño mapuche quienes, a su vez, establecen una relación afectiva que desemboca en la muerte cruel del niño. La narrativa se presenta como una disputa frente a las ideas colonialistas del país, erigiendo una historia con los matices del duelo y el despojo de Arauco, a contrapelo de la historia triunfante e ideológica del progreso. Así, esta película, alevosamente o no, tiene un gesto profundo por la memoria de las y los indígenas muertos durante la Ocupación de la Araucanía (Esparza, 2024:194).

Una de las dos películas chilenas que se lograron conservar del periodo silente es *El húsar de la muerte* de Pedro Sienna. La película tuvo 200 exhibiciones en 26 días, según un archivo de prensa de *El Mercurio* del día 19 de diciembre de 1925. La diferencia en los escritos de prensa del mismo diario entre *La agonía de Arauco* y *El Húsar de la muerte* es muy decidora. A pesar de que el film de Bussenius tenía un gran interés en exponer los paisajes del país como paraísos de belleza, que podrían atribuirse a sentimientos nacionalistas de aquella época, el film no tiene la épica propia que un personaje «héroe de la patria», como Manuel Rodríguez, quien aportó a la construcción de un nacionalismo hasta en los sectores populares. Por tanto, es evidente que

un filme como *El Húsar de la Muerte* se haya logrado salvar «por casualidad» de las garras del olvido, gracias a la representación heroica de un capítulo de la independencia de Chile. Un concepto que nos ayudaría a entender este planteamiento, es el de *cronofagia* (Mbembe, 2020), el que alude a un adormecimiento del pasado gracias a la eliminación de ciertos archivos que ponen en peligro el orden del Estado. Por ello, los archivos no son un mero dato sino una posición, y bajo las circunstanciales aristas de la conservación y difusión de un archivo, *La agonía de Arauco* fue un filme que no se quiso conservar ni exhibir posteriormente en el país. Las únicas acciones para conservar este filme estuvieron en manos de su propia directora.

Así como al Estado le es útil perder la historiografía de ciertas tragedias y culpabilidades, la literatura de cine chileno jugó también un rol importante en la desvalorización de este primer largometraje (Esparza, 2024:195). No sólo se puso en cuestión la edad y las aptitudes creativas y técnicas de la directora, sino también se denigró la historia, resumiendo la trama a un filme de paisajes.

Significativamente, la película de Bussenius, a diferencia de la «ideología de Ocupación» que promovía la imagen del indio como un salvaje incivilizado, posee simbolismos y metáforas que no se guían por dichos imaginarios racistas. El niño Catrileo, de origen mestizo —madre

chilena y padre mapuche— sería un personaje desposeído junto a la joven viuda, Isabel. De manera que, en *La agonía de Arauco* no se presenta a los indígenas como los «bárbaros del sur», indios flojos, sucios y alcohólicos, sino más bien se construye una imagen punzante, encarnada en un niño mapuche huérfano que tenía el mismo rostro del hijo muerto de la protagonista oligárquica. Estableciendo una alusión al origen mestizo de un país. Todo esto bajo las estructuras del melodrama que permitió emparentar amorosamente, las diferencias raciales y sociales del Chile de principios de siglo xx.

Es interesante que en los manuscritos de Bussenius, existe un ímpetu por no borrar ni transfigurar los acontecimientos que ocurrieron durante la Ocupación de la Araucanía. Es más, en la trama se advierten las desigualdades de un país que buscaba su progreso, a costa del abuso y la violencia contra

los habitantes ancestrales del territorio. Isabel simboliza la madre patria fallida, que intenta erradamente unificarse con otra raza, pero en vista que su felicidad no puede ser solventada por un niño indígena huérfano, decide abandonarlo. El melodrama opera en los intersticios de la mundanidad de la vida (Salinas, 2014:31), ahí donde los sujetos comunes pueden identificarse. Así como sucedió con *Catrileo*, las muertes de personas mapuche se acumulan, efecto del empobrecimiento, la violencia y el saqueo que trajo la colonización interna de Chile. Por ello, esta película representa un cine intempestivo para el orden soberano, no niega la realidad desigual que vivía el país, tampoco prefiere ficcionalizar la tragedia con un final feliz para los mapuche, presenta con dolor los hechos vividos por este pueblo, contrastándolos con el bienestar de las familias ricas, en un melodrama de historias paralelas.

## Bibliografía

- Bussenius, G. (1917a). *La agonía de Arauco, o El olvido de los muertos*. Chile: The Chile Film Co. Consultado 20 de junio de 2024 en <https://archive.org/details/agonia-de-arauco-guion-1>
- Bussenius, G. (1917b). *La agonía de Arauco, o El olvido de los muertos*. Chile: The Chile Film Co. Consultado 28 de junio de 2024 en <https://archive.org/details/agonia-de-arauco-guion-2>
- Correa, M. (2021). *La historia del despojo: El origen de la propiedad particular en el territorio mapuche*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Díaz, A. (1907). En la Araucanía. El último Parlamento Araucano de Coz-Coz. *Revista Chilena de Literatura*, Sección miscelánea, 2010.

- Esparza, A. (2024). Cine, guerra e historia en Chile: Lucha por la redención de la imagen mapuche en La agonía de Arauco (Gabriela Bussenius, 1917) y Newen Mapuche (Elena Varela, 2010). *Revueltas. Revista chilena de historia social popular*. N° 9, 183–206. Santiago, Chile. Consultado 15 de agosto en <https://revistarevueltas.cl/ojs/index.php/revueltas/article/view/218/111>
- Estévez, A. (2024). Ecos de las Pioneras: Gabriela Bussenius, Rosario Rodríguez y Alicia Armstrong. *Cinechile.cl*. Consultado el 18 de julio de 2024 en <https://cinechile.cl/ecos-de-las-pioneras-gabriela-bussenius-rosario-rodriguez-y-alicia-armstrong/>
- Ercilla, A. (1574). *La Araucana de don Alonso de Ercilla y Çuñiga. Dirigida a la Sacra Catholica Real Magestad del Rey don Philippe nuestro Señor*. Salamanca, España: En casa de Domingo de Portonarijs.
- Iturriaga, J. (2006). Rentabilidad y aceptación. La imagen de Chile en el cine argumental, 1910–1920. *Revista Cátedra de Artes* N° 2, 67–87.
- Mbembe, A. (2020). El poder del archivo y sus límites. *Revista Orbis Tertius*, vol. 25, núm. 31. Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Inglaterra: Palgrave.
- Pairican, F. (2020). *Toqui: Guerra y tradición en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales: Literatura de viaje y transcul-turación*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Ríos, M.–R. (2016). *El archivo espectral: el cine de tres mujeres chilenas frente a la nación (del cine mudo a la postdictadura)*. Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura. Rutgers University, octubre de 2016.
- Ríos, M.–R. (2020). El otro utopismo en el cine temprano chileno: La agonía de Arauco o el olvido de los muertos de Gabriela Bussenius. *Revista nomadías*: vol. 29, diciembre 2020, 115–136, Universidad de Chile.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Salinas, C. (2010). Melodramas, Identidades y Modernidades Latinoamericanas en el Cine Actual: de Amores Perros a Sábado. *Revista Aisthesis*. N° 48, 112–127

- Salinas, C. (2014). *Melodramas, identidades y modernidades en la cinematografía latinoamericana contemporánea 1990–2010*. Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Santiago.
- Sellera, N. (1997). El melodrama y lo melodramático en el cine latinoamericano. *Revista Temas*. N°10, 110–115.
- Vicuña Mackenna, B. (1881). *Edad de oro en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

# **Cine y ecofeminismo en los debates públicos habilitados por los espacios de la cultura. El caso del Festival Internacional de Cine Ambiental (FINCA) en Buenos Aires, Argentina**

Soledad Fernández Bouzo

Instituto de Investigaciones Gino Germani,  
Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional  
de Investigaciones Científicas y Técnicas  
*soledad.fernandezbouzo@gmail.com*

Lucía Sayapin

Instituto de Investigaciones Gino Germani,  
Universidad de Buenos Aires.  
*sayapin.lucia@gmail.com*

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0044>

## **Resumen**

Este artículo es producto de una investigación de largo alcance que se propone como objetivo estudiar el papel que cumplen las experiencias de cine ambiental en distintas redes de actores involucrados en problemáticas territoriales y ambientales en las principales metrópolis de Argentina. En esa línea, el trabajo analiza la experiencia del Festival Internacional de Cine Ambiental (FINCA) del Instituto Multimedia de Derechos Humanos, un espacio cultural que a través del cine habilita el debate público en Buenos Aires y que las redes de movilización socioambientalistas integran como parte de sus estrategias de visibilización y reconocimiento.

La indagación se realiza a partir de una perspectiva sociológica que focaliza en los siguientes ejes: la forma en

Cine y ecofeminismo en los debates públicos habilitados por los espacios de la cultura. El caso del Festival Internacional de Cine Ambiental (FINCA) en Buenos Aires, Argentina. Soledad Fernández Bouzo Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas Lucía Sayapin Instituto de Investigaciones Gino Germani - Universidad de Buenos Aires



que el FINCA establece vínculos con determinados grupos y comunidades con los que tiende redes, el enfoque de género ecofeminista que la experiencia del FINCA adopta en el marco de las distintas problemáticas territoriales y ambientales registradas en las películas que elige para su proyección y posterior debate, y las imaginaciones socioecológicas que se construyen como producto de las discusiones que el FINCA habilita en la esfera pública.

Parte de los hallazgos indican que el FINCA, en sus ediciones de 2016, 2018, 2020 y 2022, ha venido fomentando la conversación pública en torno a películas que documentan la emergencia de ecofeminismos territoriales en Argentina, América Latina y el Sur Global. Los principales ejes de la discusión reivindican públicamente una ética del cuidado en pos de alcanzar la justicia hídrica, ambiental y de género en nuestras sociedades, así como el derecho a la comunicación, la cultura y la soberanía audiovisual.

## **Cinema and ecofeminism in public debates promoted by cultural spaces. The case of the International Environmental Film Festival (FINCA) in Buenos Aires, Argentina**

### Abstract

This article is the result of a long-range research whose main objective is to analyze the role of the experiences of environmental cinema in different networks of actors involved in territorial and ecological issues in the main metropolises of Argentina. In this line, this paper aims to analyze the experience of the International Environmental Film Festival (FINCA) of the DerHumALC Multimedia Institute (Human Rights in Latin America and the Caribbean), understood as a cultural space that enables public debate in Buenos Aires and that socio-environmentalist mobilization networks integrate as part of their visibility and recognition strategies.

### Palabras clave:

cine Ambiental, ecofeminismos, cultura, territorio, imaginaciones socioecológicas

### Keywords:

environmental cinema, ecofeminism, culture, territory, socio-ecological imagination



The research is based on a sociological perspective that focuses on the following aspects: the way in which FINCA establishes links with the groups and communities with whom it establishes networks; the ecofeminist gender approach that the FINCA experience adopts within the framework of the different territorial and environmental issues registered in the films chosen for screening and debate; and the socioecological imaginations that are constructed as a product of the discussions that FINCA facilitates in the public sphere.

Part of the results indicates that, in its latest editions, FINCA has been encouraging public conversations around films that document the emergence of territorial ecofeminism in Latin America and the Global South. The main lines of discussion publicly claim the ethics of care in search of pursuing water, environmental and gender justice, as well as the right to communication, culture and audiovisual sovereignty.

## **Cinema e ecofeminismo em debates públicos possibilitados por espaços culturais. O caso do Festival Internacional de Cinema Ambiental (FINCA) em Buenos Aires, Argentina**

### Resumo

Este artigo é produto de um projeto de pesquisa de grande envergadura cujo objetivo principal é analisar o papel das experiências de cinema ambiental em diferentes redes de atores envolvidos em questões territoriais e ambientais nas principais metrópoles da Argentina. Nesta linha, este artigo pretende analisar a experiência do Festival Internacional de Cinema Ambiental (FINCA) do Instituto Multimídia de Direitos Humanos, entendido como um espaço cultural que possibilita o debate público em Buenos Aires e que as redes de mobilização socioambientalista integram como parte de suas estratégias de visibilização e reconhecimento.

### **Palavras-chave:**

cinema ambiental, ecofeminismos, cultura, território, imaginações sócio-ecológicas.

A investigação se faz desde uma perspectiva sociológica que se centra nos seguintes eixos: o modo como o FINCA estabelece laços com os grupos e comunidades com os quais trabalha em rede; a abordagem ecofeminista que a experiência do FINCA adopta no quadro das diferentes questões territoriais e ambientais registradas nos filmes que escolhe para sua exibição e posterior debate; os imaginários socioecológicos que se constroem como produto das discussões que o FINCA possibilita na esfera pública.

Parte dos resultados indica que, nas suas últimas edições, o FINCA tem vindo a fomentar a discussão pública em torno de filmes que documentam a emergência de ecofeminismos territoriais na América Latina e no Sul Global. Os eixos principais do debate reivindicam publicamente a ética do cuidado, a justiça da água, ambiental e de género, bem como o direito à comunicação, à cultura e à soberania audiovisual.

---

El cine es para conversar después, para generar un sonido a posteriori que no se registra. Es lo que se habla. Eso es la cultura: las cosas que hacemos que generan conversaciones y nos vinculan, y generan memoria.

Lucrecia Martel (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2023)

## Introducción

Desde los años 2000 comenzaron a surgir numerosas experiencias comunitarias vinculadas con el cine en distintas

metrópolis argentinas (Molfetta, 2018). Este fenómeno coincidió con la multiplicación de conflictos ambientales en todo el país, en un contexto marcado por la crisis ecológica–ambiental y el neoextractivismo en la región latinoamericana, razón por la cual numerosas redes de movilización socioambientalistas comenzaron a adoptar el cine como parte de sus repertorios de acción colectiva. Son redes que no solamente generan registros fílmicos sobre problemáticas ambientales locales no abordadas por los grandes medios de comunicación, sino que también organizan dispositivos de cine debate

en espacios públicos que posibilitan el encuentro entre organizaciones territoriales, colectivos audiovisuales, grupos académico–universitarios, instituciones educativas, entre otros actores sociales.

Este artículo es producto de una investigación de largo alcance que se propone como objetivo analizar el papel de experiencias de cine ambiental en distintas redes de actores involucrados en problemáticas territoriales y ambientales en las principales metrópolis de Argentina (Fernández Bouzo, 2022, 2020a, 2016; Fernández Bouzo y Besana, 2019). Dentro de estas redes, encontramos la emergencia de praxis ecofeministas donde la participación de mujeres en las demandas por la sostenibilidad de la vida se evidencia como un elemento distintivo en la dinámica propia de los conflictos territoriales y las disputas ambientales. En esa línea, este trabajo busca actualizar el análisis del Festival Internacional de Cine Ambiental (FINCA), entendido como un espacio cultural que habilita el debate público y que las redes de movilización socioambientalistas integran como parte de sus estrategias de visibilización y reconocimiento. En las ediciones del FINCA de 2016, 2018, 2020 y 2022, registramos que se le otorga centralidad a la emergencia de ecofeminismos territoriales en Argentina, América Latina, e incluso el Sur Global.

Desde una estrategia teórico–metodológica de la sociología cualitativa audiovisual (Baer y Schnettler, 2008),

basada en el visionado de los documentales que el FINCA difunde, y a partir de una serie de entrevistas a las personas involucradas y el registro observacional de los debates, nos proponemos analizar los siguientes aspectos y/o dimensiones: la forma en que el FINCA establece vínculos con los grupos y comunidades con los que tiende redes; el enfoque de género ecofeminista que la experiencia del FINCA adopta desde 2016 en adelante en el marco de las distintas problemáticas territoriales y ambientales registradas en las películas que elige para su proyección y posterior debate; las imaginaciones socioecológicas que se construyen como producto de las discusiones que el FINCA habilita en la esfera pública.

En ese sentido, las preguntas que guían este análisis son las siguientes: ¿Con qué redes ecofeministas establece vínculos el FINCA? ¿Qué se entiende por ecofeminismo a partir de las películas que se seleccionan y las actividades especiales que el FINCA organiza? ¿Cuáles son las temáticas y reivindicaciones que se ponen de relieve públicamente en el marco de las películas que elige para su proyección y posterior debate? ¿Cuáles son las imaginaciones socioecológicas que se producen y movilizan como horizontes de futuro? Para dar respuesta a los interrogantes, se toman elementos teóricos de la sociología con el objetivo de rastrear redes de actores, enfoques y argumentos involucrados en el proceso de selección

y circulación de determinadas películas que funcionan como intermediarias de la interacción social (Chateauraynaud, 2008). A su vez, el trabajo se sirve de los aportes de los estudios culturales que permiten el análisis de tecnologías audiovisuales (Williams, 1996) con el objetivo de observar sus formas de circulación y producción de sentidos en la vida social (García Canclini, 1988).

Parte de los hallazgos indican que el FINCA, en sus últimas ediciones, ha venido fomentando la conversación pública a través del desarrollo de actividades especiales en torno a películas que documentan la emergencia de diversos ecofeminismos territoriales en América Latina y el Sur Global. Los principales ejes de la discusión ponen de relieve una ética del cuidado para la justicia hídrica, ambiental y de género, así como se reivindican públicamente la cultura, el arte, la comunicación y la soberanía audiovisual como vías para la transformación social.

### **El cine de temática ambiental y el nacimiento del FINCA en Argentina**

En Argentina, el crecimiento de la cuestión ambiental como preocupación pública no sólo se evidencia en la cantidad de casos de conflicto y movimientos sociales que se alinean detrás de causas ambientales, sino también a partir del surgimiento de una serie de muestras, ciclos y festivales de cine que nos hablan de un fenómeno creciente vinculado a

la producción de imágenes ambientales (Fernández Bouzo, 2020a, 2016).

En el año 2010 identificamos el nacimiento de tres tipos de ciclos y festivales de cine ambiental distintos, que tuvieron cierta continuidad en el tiempo. Uno de ellos es el Ciclo de Cine Ambiental impulsado por el Banco Mundial, organismo multilateral que organizó el evento desde el área de comunicación de su sede en Argentina. Otro de ellos es el festival competitivo llamado Green Film Fest, motorizado por Green Tara, una empresa productora de contenidos culturales que diseñó su desarrollo en la sala comercial de cine Cinemark de Palermo. El otro festival también es competitivo, pero de entrada gratuita: el Festival Internacional de Cine Ambiental (FINCA) del Instituto Multimedia DerHumALC (IMD), una ONG que promueve la defensa de los derechos humanos en América Latina y el Caribe, y que en su primera edición organizó el evento en el espacio cultural del municipio de Tigre.

El Ciclo de Cine del Banco Mundial, si bien ya no se organiza, contó con cinco ediciones anuales consecutivas que tuvieron lugar de forma alternada en tres espacios ubicados en la ciudad de Buenos Aires: el Centro Cultural Recoleta, el Konex y el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA. El Green Film Fest, por su parte, continúa desarrollándose cada año desde 2010 en el Cinemark Palermo, excepto en 2021 y 2022, periodo en el que

la productora Green Tara se dedicó a la producción de contenido para el Canal Encuentro<sup>1</sup>. Mientras que el Festival Internacional de Cine Ambiental también está vigente desde hace siete ediciones, primero con sede en el área de cultura del municipio de Tigre y luego en otros espacios como la Alianza Francesa, el auditorio de la Facultad de Medicina de la UBA, el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y más recientemente en el cine Gaumont, el Centro Cultural San Martín, el CCK, entre otros centros culturales ubicados en la ciudad de Buenos Aires.

De este modo, los ciclos y festivales de cine ambiental comenzaron a aparecer en la escena de las ofertas culturales de la metrópolis de Buenos Aires como espacios que habilitan el debate público en torno a la cuestión ambiental, dejando al descubierto cómo sus organizadores entienden cada problemática ambiental abordada en la pantalla, desde distintas visiones que, a su vez, dicen mucho sobre la cuestión de género.

Sobre el FINCA, festival elegido para el análisis, es preciso señalar que nace en el año 2010 como un desprendimiento del Festival de Cine de Derechos Humanos del IMD, una asociación sin fines de lucro que promueve los derechos humanos en América Latina y el Caribe a través del

cine. El festival se crea, según destacan sus organizadores, a partir de la necesidad de ampliar las perspectivas culturales desde un enfoque social y comprometido con la problemática ambiental, por intermedio de la imagen cinematográfica como elemento sensibilizador (FINCA, 2010). El propósito de la iniciativa consiste en vincular los problemas ambientales con el enfoque de derechos humanos y en tender redes con los movimientos sociales, referentes de ONGs especializadas, otros festivales de cine ambiental, colectividades e instituciones públicas de gestión cultural y ambiental.

En el transcurso de las siete ediciones que ya tuvieron lugar (2010, 2014, 2016, 2018, 2020, 2022 y 2024), múltiples películas fueron programadas en diferentes secciones que fueron incorporándose paulatinamente: ecofeminismo, ecociencia y sustentabilidad, escuelas, «finquita», horizontes energéticos, justicia climática, juventud, madre tierra, soberanía alimentaria, somos agua y una sección vinculada al Festival Internacional de Derechos Humanos que realiza la misma organización. Dentro de cada sección, las proyecciones y mesas de cine debate se desarrollan en torno a distintos ejes temáticos: el impacto de la megaminería y la actividad hidrocarburífera convencional y no convencional, la soberanía alimentaria,

1. Nos referimos puntualmente al ciclo televisivo de cine ambiental llamado La Tierra Habla conducido por el actor Boy Olmi.

el modelo agroindustrial y la fumigación con agroquímicos, la problemática del acceso al agua segura, la contaminación de los ríos urbanos, entre otros temas. Además, estas proyecciones son acompañadas de actividades especiales y talleres de temática ambiental, con la participación de activistas, académicos, realizadores audiovisuales, entre otros actores claves involucrados. Es decir, buena parte del espíritu que sostiene el festival se basa en la conversación que se produce inmediatamente después de una proyección, en esos «sonidos a posteriori que no se registran» —al decir de Lucrecia Martel, tal como transcribimos en el epígrafe del artículo.

Si bien el FINCA exhibe películas con ciertos estándares de calidad (mayormente documentales, pero también piezas de ficción y animación de alta calidad cinematográfica), la fidelidad y la masificación de las tecnologías digitales contemporáneas permiten que se difundan producciones realizadas por organizaciones de base comunitarias, instituciones educativas, cooperativas, etc. En estos casos, el festival propone secciones especiales para ese tipo de propuestas, al tiempo que multiplica su circulación a través de mesas de cine debate en diversos ciclos itinerantes que organiza en alianza con universidades, centros culturales y escuelas de distintos lugares del país.

El interés particular por avanzar en el análisis de esta iniciativa cultural vinculada al cine se basa en el hecho de que

recientemente ha incorporado, desde 2016 en adelante, perspectivas de género propias del pensamiento ecofeminista. Esto se ve reflejado tanto en el tipo de producciones audiovisuales que se eligen para proyectar, como en los tópicos temáticos de las mesas que se organizan para desarrollar los debates.

Antes de avanzar en la caracterización del FINCA desde el momento en que incorpora un enfoque de género ecofeminista, en los próximos dos apartados nos detendremos a delinear cómo comprendemos el surgimiento de los ciclos y festivales de cine ambiental y su relación con la emergencia de los ecofeminismos territoriales en Argentina, América Latina y el Sur Global.

### **Los ciclos y festivales de cine ambiental: espacios de producción de imaginaciones socioecológicas**

Aquí entendemos los ciclos y los festivales de cine ambiental desde perspectivas que comprenden la cultura como producto de fenómenos y experiencias diversas de reelaboración simbólica de las estructuras materiales. Desde esta mirada, la cultura refiere a «todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido» (García Canclini, 1988:41), hecho por el cual cumple un rol fundamental en las experiencias de producción de significados, la elaboración de estructuras sociales y su transformación.

En este punto, nos interesa focalizar en la cuestión espacial donde se desarrollan las experiencias culturales de cine ambiental como las del FINCA. En principio, porque allí podemos rastrear espacialidades de resistencia (Oslender, 2002) y espacios vividos (Lefebvre, 1991), que no son otra cosa que formas concretas y decisivas en las cuales los movimientos sociales y diversas redes de actores producen sentidos críticos y sensibilidades en torno al ambiente y los territorios. La conceptualización de espacialidades de resistencia nos permite comprender la relación entre la construcción de las identidades colectivas e individuales y los lugares específicos en los cuales se desenvuelve la acción social. El espacio en el cual los movimientos sociales llevan adelante su accionar no constituye un mero contexto de la acción social, sino que es un elemento constitutivo de las formas específicas en las que un conflicto se desarrolla (Oslender, 2002:3).

De forma complementaria, la noción de espacios vividos designa los saberes locales que se producen en un lugar específico, que por definición son simbólicos y saturados de significados construidos y modificados en el transcurso del tiempo por los actores sociales. Son construcciones arraigadas en experiencias y constituyen un repertorio de articulaciones caracterizadas por su flexibilidad y dinamismo. Los espacios vividos tienen su origen en la historia de un pueblo y están llenos de

elementos imaginarios que se desarrollan en una relación dialéctica entre las representaciones dominantes del espacio (que tienden a colonizar el mundo-vida).

Asimismo, sostenemos que en experiencias culturales como las del FINCA se producen imaginaciones socioecológicas (Fernández Bouzo, 2020b), en la medida en que allí se registran y proyectan procesos de territorialización y ambientalización de las luchas como fenómenos eminentemente estético-políticos. Con la noción de imaginaciones socioecológicas hacemos alusión a ciertas experimentaciones colectivas plurales que conectan procesos biográficos, históricos y ecológicos, donde las personas y grupos que se encuentran involucrados en esas mismas experiencias ponen a disposición recursos imaginativos diversos (conceptos, prácticas, imágenes) con el objetivo de crear horizontes democráticos de justicia ecosocial. Las eco-estéticas que construyen las personas y redes de actores involucrados en la experiencia del FINCA que analizamos en el presente artículo —que han surgido desde el Sur Global y que normalmente son descartadas por los dispositivos coloniales del Norte Global (Demos, 2013)— se nutren especialmente de la confluencia entre distintos saberes provenientes de la vida cotidiana, las artes, las ciencias, la política y los territorios.

A continuación, consideramos pertinente delinear algunos enfoques y definiciones que nos permiten dar cuenta

de la emergencia de los ecofeminismos territoriales en Argentina, América Latina y el Sur Global.

### **Crisis civilizatoria y emergencia de los ecofeminismos territoriales**

Desde el nuevo milenio, y de forma más clara luego de 2020 con el advenimiento de la pandemia, nos enfrentamos tanto a una crisis socioecológica y ambiental como a una crisis generalizada de cuidados que no hace más que profundizar las desigualdades sociales, las brechas de género y las discriminaciones raciales en las economías periféricas de América Latina y el Sur Global. En este contexto, los aportes de los feminismos comunitarios y territoriales de Abya Yala y la ecología política feminista latinoamericana (Arriagada y Zambra, 2019; Bolados et al., 2017; Bolados et al., 2018; Cabnal, 2010; Gargallo, 2014; Svampa, 2015; Ulloa, 2016) ponen de relieve el protagonismo que asumen las mujeres y los colectivos feminizados frente a escenarios extractivistas y de desigualdad socioambiental.

Las pautas patriarcales establecieron históricamente que la responsabilidad por el cuidado de la salud debía recaer sobre todo en las mujeres, y en la medida en que la crisis civilizatoria se fue agudizando en América Latina —junto con la crisis climática a nivel planetario— la sobrecarga sobre sus hombros fue creciendo de forma concomitante. Este fenómeno de involucramiento diferenciado

de mujeres y colectivos feminizados en el actual contexto de crisis ecológica, ambiental y civilizatoria, lo pensamos aquí como experiencias ecofeministas centradas en el cuidado y la sostenibilidad de la vida (Herrero, 2013). Se trata de experimentaciones sociales que emergen en respuesta al aumento de las desigualdades y las violencias múltiples que el extractivismo capitalista heteropatriarcal y colonial produce mediante la destrucción sistemática de los ecosistemas, la pérdida de biodiversidad y el recrudescimiento de la crisis climática.

En este punto, es preciso aclarar que si bien pueden pensarse estos fenómenos en el marco de las perspectivas teóricas ecofeministas, no necesariamente es por la identificación de los colectivos feminizados con dichos enfoques, sino en la medida en que sus prácticas se inscriben dentro de un movimiento social que está en un proceso histórico dinámico y en permanente construcción. Son más bien acciones sociales organizativas que podemos conceptualizar en términos de feminismos ecoterritoriales (Svampa, 2021) y ecofeminismos territoriales (Fernández Bouzo, 2020b), en continuidad con los feminismos populares y/o los feminismos del sur (Korol, 2016), los ecofeminismos de supervivencia en el Tercer Mundo y/o el Sur Global (Mies y Shiva, 2006). Así, por ejemplo, en nuestros países identificamos una pluralidad de experiencias ecofeministas en diversos agrupamientos



de madres, redes de docentes y trabajadoras de la salud contra las fumigaciones con agroquímicos y la contaminación de los ríos; feminismos comunitarios indígenas, campesinos, afrodescendientes en resistencia a los extractivismos de la megaminería y el fracking; colectivas abocadas a la producción agroecológica; redes de activistas, artistas, académicas en la lucha contra la crisis climática, entre otras muchas experiencias.

Al centrarse en el reconocimiento de la fragilidad que nos constituye como seres humanos interdependientes entre sí y ecodependientes de los bienes comunes de la naturaleza, las experiencias vistas desde un enfoque de género ecofeminista nos permiten comprender en forma articulada de qué manera la devastación ambiental se vincula con los procesos de colonización, feminización y radicalización de las desigualdades sociales en nuestra región. Así, los ecofeminismos de América Latina y el Sur Global —entendidos como dialéctica entre praxis y pensamiento, teoría y saberes situados, deseos y necesidades— son experiencias que podemos entender como imaginaciones socioecológicas con anclaje territorial. De ese modo, resultan

ser experimentaciones sociales diversas y plurales que se manifiestan en diferentes esferas de la vida social, y que muestran la capacidad de producir conocimientos situados (Haraway, 1991) e imaginar crítica y creativamente (nuevos) mundos deseables.

Con las imaginaciones socioecológicas de las praxis ecofeministas se ponen en juego saberes locales comunitarios que suelen encontrar dificultades para ser reconocidos y legitimados en el ámbito de las políticas públicas. La política allí encuentra significado en los vínculos cotidianos; se basa en la proximidad de los afectos más cercanos, en las experiencias vitales. Es una política que busca sostener las vidas a través de una poética cuidadora en el sentido más amplio del término.

### **La experiencia del FINCA desde 2016<sup>2</sup>: el surgimiento del cine debate ecofeminista del Sur Global**

La primera actividad especial del FINCA<sup>3</sup> que abordó la emergencia de las luchas ecofeministas tuvo lugar en su 3ra. edición, en junio de 2016, cuando se logró reunir, en el Senado de la Nación, a dos referentes de la lucha contra el modelo agroindustrial que implementa

2. El análisis se realizó desde la tercera edición de 2016 hasta la sexta en 2022 inclusive. La edición 2024 acaba de terminar el pasado 19 de junio, y si bien la sección Ecofeminismo continúa vigente, aún no estamos en condiciones de procesar e interpretar toda la información como para incorporarla al presente artículo.

3. El registro público de fotografías de cada actividad del FINCA puede verse aquí: <https://www.facebook.com/FestivalFINCA>

la empresa multinacional Monsanto (Fernández Bouzo y Besana, 2019). Nos referimos a la cineasta y periodista francesa Marie–Monique Robin, directora de la conocida película *El mundo según Monsanto* (2008), y a la científica y activista ecofeminista Vandana Shiva, activista del movimiento Chipko<sup>4</sup>, actual luchadora contra las corporaciones multinacionales de alimentos transgénicos.

Dicha jornada formó parte del debate «La salud frente a la amenaza de los agrotóxicos» y «Fuerzas y resistencias frente al modelo de agricultura industrial», ejes que fueron propuestos por el FINCA para iniciar la discusión sobre la soberanía alimentaria y la plataforma de acción en torno a la Ley de Semillas. El encuentro se desarrolló en la Comisión de Ambiente y Desarrollo Sustentable del Senado, presidida por el cineasta fallecido, y por entonces senador, Fernando «Pino» Solanas. Fue una de las actividades centrales del FINCA y buscó difundir una acción que las invitadas llevaban adelante frente a los Tribunales Internacionales de La Haya para que las consecuencias nocivas en la salud y el ambiente de la producción de cultivos transgénicos con agroquímicos se reconozcan bajo una nueva figura penal de violación de los derechos humanos y

la naturaleza llamada «ecocidio». Así lo expresó Vandana Shiva:

Monsanto está ejecutando un ecocidio y un genocidio, está en un activo ataque en alianza con los gobiernos para diseñar más leyes que atenten contra nosotros, quiere controlar la semilla, quiere controlar todo. Estos criminales están intentando criminalizar nuestras vidas, empujan a la gente al hambre y a las enfermedades, quieren hacernos descartables. Tanto el pueblo de India como el de Argentina deben luchar conjuntamente para defender nuestra soberanía, dado que son nuestros alimentos los que se están convirtiendo en la fuente de un nuevo colonialismo (FINCA, 2016).

En sintonía con las palabras de Vandana Shiva, Marie–Monique Robin señaló que «más de 300 millones de litros anuales de glifosato contaminan los cultivos en Argentina, por lo que el país tiene la mayor tasa de glifosato por habitante del mundo: 5 litros anuales por cada habitante» (FINCA, 2016:10). Frente a este escenario, la periodista y cineasta francesa también hizo referencia al impacto social que tienen las películas para instalar los temas en la agenda pública, reivindicando de este modo la

4. Chipko fue un movimiento de mujeres que en la década de 1970 defendió los bosques en contra del avance del monocultivo de árboles en las regiones del Himalaya, en las provincias de Garhwal y Kumaon (India). La imagen típica de este movimiento es aquella en la que se ve a este grupo de mujeres abrazando a los árboles nativos para protegerlos de la tala indiscriminada.

importancia de una soberanía audiovisual y el acceso a las herramientas del cine para pensar en el cambio social.

En otra actividad especial organizada por el festival en esta misma 3ra. edición, llamada «Mujeres, territorios y naturaleza: una perspectiva ecofeminista», Vandana Shiva agregó:

Las semillas han sido seleccionadas por las mujeres, generación tras generación, durante miles de años. Son las mujeres las que ocupan del 50 al 80 por ciento de la producción según el país. Y son ellas las que están en peligro. Cuando la sociedad piensa que no necesita a la mujer se genera más violencia. El ecofeminismo es reconocer la creatividad en un contexto de paz y decirle no a la guerra, tanto hombres como mujeres (FINCA, 2016:10).

En las palabras de Vandana Shiva podemos observar que el enfoque de género ecofeminista que moviliza refiere al rol central que ocupan las mujeres en las luchas por la alimentación, la salud y la soberanía alimentaria, desde una mirada crítica decolonial que reconoce, en cada territorio, las praxis de los ecofeminismos

de la supervivencia en los países del Sur Global.

Las actividades organizadas en esta 3ra. edición del FINCA tuvieron tal repercusión, que se cuentan entre los hitos que desencadenaron la retirada de Monsanto de la localidad Malvinas Argentinas, en la provincia de Córdoba, en agosto de 2016. Tras una serie de bloqueos sistemáticos organizados por la asamblea de autoconvocados y los grupos de mujeres movilizadas (entre ellos, la agrupación de las Madres del Barrio Ituzaingó Anexo), la comunidad de dicha localidad logró impedir la instalación de la empresa en su territorio (ver imagen 1).

En la ceremonia de clausura, asimismo, se rindió homenaje a Berta Cáceres con la presencia de su hijo Salvador, quien recordó parte de su legado. Berta fue una reconocida activista ambientalista hondureña del pueblo indígena lenca, asesinada ese mismo año<sup>5</sup> por luchar contra la instalación de una represa hidroeléctrica de Agua Zarca en el río Gualcarque. En ese mismo FINCA estuvo presente Miryam Gorban, fundadora de la primera Cátedra Libre de Soberanía Alimentaria<sup>6</sup> en Argentina, y en el cierre

5. Berta Cáceres fue asesinada el 3 de marzo de 2016. Al día de hoy, familiares y organizaciones de derechos humanos de Honduras y América Latina bregan por el esclarecimiento de lo que se considera un femicidio a manos del poder político y económico hondureño.

6. Miryam Gorban es licenciada en Nutrición de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Buenos Aires, reconocida activista por la soberanía alimentaria en Argentina. La fundación de la primera Cátedra Libre de Soberanía Alimentaria (CALISA) inspiró la creación de varias CALISA en todo el país.



**Imagen 1.** El FINCA junto a Sofía Gatica de las Madres del Barrio Ituzaingó Anexo y Vandana Shiva en el bloqueo contra Monsanto en Córdoba (2016)



**Imagen 2.** Nora Cortiñas junto a Vandana Shiva y Marie-Monique Robin en el cierre del FINCA 2016

en la Alianza Francesa de Buenos Aires participó Nora Cortiñas, presidenta de Madres de Plaza de Mayo, línea fundadora<sup>7</sup>, quien dedicó unas palabras a las invitadas especiales Vandana Shiva y Marie-Monique Robin, en un claro gesto de identificación con las luchas ecofeministas contemporáneas desde su gran trayectoria como referente de los

movimientos por los derechos humanos (ver imagen 2).

En su 4ta. edición de 2018, el FINCA organizó una programación de películas ambientales con enfoque de género que sus organizadoras resumieron bajo la consigna *Ambiente y género en el FINCA: ecofeminismos en acción*, «al entender la urgencia e importancia de abordarse el

7. Nora Cortiñas falleció el pasado 30 de mayo de 2024. Aprovechamos para rendirle un breve homenaje por el legado de su lucha, siempre actualizada y lúcida.

tema y buscando colaborar con la agenda por la igualdad y la autonomía de nuestros cuerpos» (FINCA, 2018:10). Esto último fue dicho en clara referencia a la coyuntura de ese entonces, que coincidía con la semana en que finalizaban las audiencias en el Congreso de la Nación por la Campaña por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito.

Según el resumen narrativo del FINCA, entre las películas de la programación de género de la 3ra. edición se destacaron *El remolino* (Laura Herrero Garvín, 2017), que relata la vida de una mujer trans en un conservador pueblo mexicano que persiste tras varias inundaciones, y *Unfractured* (Chanda Chevannes, 2017), un documental canadiense que retrata la lucha librada por Sandra Steingraber, una bióloga que se convierte en la lideresa del movimiento popular contra la industria del gas y el petróleo más importante de New York. El relato va marcando un contrapunto en la medida en que la protagonista se ve atravesada por la contradicción de ser una madre que lucha por un mundo mejor para sus hijos, pero que al mismo tiempo se siente culpable por no pasar el tiempo que quisiera debido a los compromisos que la misma lucha por la prohibición del fracking le demanda. La cineasta Chanda Chevannes estuvo presente luego de la

proyección de su película para dialogar con el público, y entre sus comentarios destacó la importancia del derecho a la comunicación y la soberanía audiovisual para las mujeres, dado que el «cine es un mundo de hombres».

Asimismo, la 4ta. edición del FINCA de 2018 contó con una actividad especial en el Centro Cultural Paco Urondo de la Universidad de Buenos Aires, en modalidad mesa de cine debate titulada *Mujeres y medio ambiente: la defensa de los cuerpos, los territorios y los recursos naturales* (ver imagen 3). Como parte de la actividad, se presentó un work in progress del cortometraje de investigación *Mujeres del río* (Fernández Bouzo, 2018), un documental impulsado por el Consejo de Decanos de las Facultades de Ciencias Sociales y Humanas y el ex Ministerio de Educación de la Nación, que retrata la vida de tres mujeres, Beatriz Mendoza, Graciela Aguirre y Claudia Leguizamón, quienes denuncian las enfermedades y las diversas consecuencias de la contaminación de la cuenca del río Matanza Riachuelo, una extensa zona urbana que convive con la basura, la contaminación industrial y las dificultades en el acceso al agua y el saneamiento. Con la coordinación de Gabriela Franchini, periodista ambiental co-organizadora del FINCA<sup>8</sup>, en la mesa participaron la directora del audiovisual,

8. Al finalizar el encuentro, Gabriela Franchini agradeció la participación de las panelistas destacando que del diálogo fructífero habían salido fortalecidas.

Soledad Fernández Bouzo (socióloga investigadora especialista en ambiente y género en el Instituto de Investigaciones Gino Germani), María José Lubertino, (abogada especialista en derecho ambiental de la Red de Defensoras del Ambiente y el Buen Vivir), María Elena Ramognini (antropóloga, maestranda en Género, Política y Sociedad (FLACSO) y trabajadora del Ministerio de Desarrollo Social), Silvina Reguera (integrante de la Asamblea El Algarrobo), Irma Caupat Perriot (líderesa mapuche integrante de la Marcha de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir). En este marco, el FINCA propuso debatir bajo las siguientes premisas:

La opresión y violencia hacia las mujeres y la dominación y el deterioro continuo de la naturaleza por el uso, control y agotamiento de los recursos naturales, el desplazamiento de campesinos y despojo de tierras ancestrales, la contaminación del agua y del aire, como así también el deterioro de suelos, bosques y diversidad biológica, tienen su origen en el capitalismo, el extractivismo, el heteropatriarcado y la colonialidad. En la última década, las luchas sociales y medioambientales han sido impulsadas y sostenidas por mujeres que bregan por el derecho al agua, la salud, la soberanía alimentaria y el territorio; muchas de ellas devenidas en líderes de sus comunidades y de movimientos populares. La mesa propone visibilizar estas luchas urgentes en territorios latinoamericanos desde las

perspectivas ecologista y feminista como propuestas de cambio complementarias.

De acuerdo con esta justificación, podemos ver cómo la organización del festival identificó la emergencia de una dimensión de género ecofeminista vinculada a las luchas socioambientales en clave latinoamericana, decolonial, ecologista y feminista. En esa línea, luego de la actividad el festival destacó:

Voces de mujeres del campo de la sociología, la antropología, el derecho, del pueblo mapuche y la militancia, debatieron sobre el protagonismo de las mujeres que bregan por el derecho al agua, la salud, la soberanía alimentaria y el territorio, frente a la explotación de los recursos naturales en el territorio latinoamericano. Los pañuelos verdes acompañaron esta jornada que coincidió con la semana de finalización de las audiencias en el Congreso por la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (FINCA, 2018:10).

La actividad cerró con la distribución de un grabado de la artista Paula Cribani, bajo el lema de la 3ra. edición del FINCA «Agitemos las aguas», con el objetivo de intervenir en la marcha *Ni Una Menos* del 3 de junio de 2018 con un mensaje de unión feminista y ambientalista.

En la 5ta. edición de 2020, en el contexto de aislamiento y crisis sanitaria a nivel mundial, el FINCA incluyó por primera



**Imagen 3.** Mesa de cine debate Mujeres y medio ambiente: la defensa de los cuerpos, los territorios y los recursos naturales en FINCA 2018

vez la sección Ecofeminismo a su programación de películas en modalidad virtual, bajo la perspectiva de pensar en cambios radicales en las formas de vinculación entre la naturaleza y la sociedad. Los mismos solo podían alcanzarse «abrazando la visión ecofeminista de la inter y ecodependencia entre los seres vivos» (FINCA, 2020). En este marco se organizó el taller virtual sobre Cine y Ecofeminismo<sup>9</sup>, a cargo de Laura Borsellino (periodista ambiental especialista en Conservación de la Biodiversidad de la Universidad de Buenos Aires), la organización Mujeres Audiovisuales (MUA)<sup>10</sup> y Soledad Fernández Bouzo, quien ya había participado en la actividad especial de la edición

anterior. Las palabras de presentación de la actividad fueron las siguientes:

Distintas experiencias de mujeres defendiendo la salud, el territorio y la supervivencia nos habilitan a reflexionar y reconocer los vínculos sólidos que existen entre género y ambiente, mujeres y ambientalismo, feminismo y ecología. En este taller nos proponemos analizar esos vínculos en distintas producciones cinematográficas, desde el ecofeminismo latinoamericano.

En esa línea, las invitadas que dictaron el taller presentaron algunas nociones para pensar en un ecofeminismo

**9.** Más información de la actividad: [https://finca.imd.org.ar/act\\_especiales/cine-y-ecofeminismo/](https://finca.imd.org.ar/act_especiales/cine-y-ecofeminismo/)

**10.** Mujeres Audiovisuales (MUA) es una asociación civil que nuclea una amplia red de mujeres trabajadoras (cis, trans, lesbianas y no binarias) que participan de la formación, producción y realización de contenidos audiovisuales de cine, televisión y nuevas plataformas en Argentina. Busca contribuir y promover la equidad de género dentro y desde los medios audiovisuales generando las acciones que la aseguren y transformando los discursos y prácticas que perpetúan estereotipos de género estigmatizantes.

latinoamericano, para luego analizar las películas que integraron por primera vez la sección. Aquellos films que se destacaron en la conversación, por el contrapunto que generaron en el debate en términos estético-políticos, fueron los documentales *Vozes da Floresta* (2019) de la directora brasileña Betse Palmeira de Paula, y *Cholitas* (2019) de los directores españoles Jaime Murciego y Pablo Iraburu.

De *Vozes da Floresta*, en el taller se dijo que su directora privilegió lo que se conoce como *standpoint feminism* «punto de vista feminista» en la reconstrucción de la historia de vida de tres mujeres luchadoras defensoras del agua, la tierra y la biodiversidad en la región amazónica (Sônia Guajajara, Joënia Wapichana y Dona Dijé). Para ejemplificar las afirmaciones, se extrajeron una serie de imágenes de la película (planos cercanos, grupales) que reforzaron la argumentación acerca de que no se buscó romantizarlas ni esencializar su labor asociando directamente a las mujeres con la naturaleza (ver imágenes 4 y 5).

En cambio, de *Cholitas* se destacó el estilo hollywoodense propio de una trama típica de película de superhéroes, en la búsqueda por enaltecer y exotizar a un grupo de cinco mujeres bolivianas cuyo objetivo es escalar el Aconcagua con sus tradicionales atuendos, como símbolo de una hazaña que concilia la «rebeldía» con los «valores tradicionales del pueblo boliviano» (ver imagen 6).

Además, en la sección se incluyeron dos películas adicionales. La primera titulada *Warrior Women* «Mujeres guerreras» (2018) de las directoras estadounidenses Elizabeth Castle y Christina D. King, un documental que sigue la historia de Madonna Thunder Hawky, una de las lideresas del Movimiento Indígena Estadounidense, quien en la década de 1970 reunió a un grupo de niños activistas, incluida su hija Marcy, para crear la Escuela de Supervivencia «Recordaremos» como una alternativa a la educación gestionada por el gobierno nacional. El film muestra cómo madre e hija luchan de manera conjunta en la defensa de los derechos de los pueblos indígenas (FINCA, 2020). La otra pieza audiovisual incluida en la sección Ecofeminismo fue *Alegría* (Katalin Egely, 2018) un corto animado de origen húngaro —en coproducción con Argentina— que aborda el sentimiento de alegría como sentimiento paradójico entre el ser humano y la naturaleza en un contexto de crisis planetaria.

En la edición del año 2022, a seis años de la actividad que en el año 2016 había sido central para frenar la instalación de la planta de Monsanto en Malvinas Argentinas, provincia de Córdoba, el FINCA vuelve a poner en el centro la defensa de la biodiversidad y la lucha contra el modelo de explotación de la naturaleza y de los cuerpos y de las diversidades. En este sentido, en la presentación de la edición del festival sus organizadores proclaman





**Imágenes 4 y 5.** *Vozes da Floresta de Betse Palmeira* de Paula (2019), película destacada en la sección Ecofeminismo del FINCA 2020



**Imagen 6.** *Cholitas* de Jaime Murciego y Pablo Iraburu (2019), película destacada en la sección Ecofeminismo del FINCA 2020

«No queremos falsas soluciones ni que nos envenenen los territorios y los cuerpos» (FINCA, 2022).

Si bien en esta oportunidad el FINCA no organizó actividades especiales vinculadas directamente a la temática, la

sección de Ecofeminismos siguió vigente con la inclusión de tres películas. Una de ellas es *Listening* «Escucha» (Heather Frise y Mike Hoolboom, 2021), un corto documental experimental que desarrolla una breve biografía de la icónica

compositora y ecologista de sonido de Vancouver, Hildegard Westerkamp, la única mujer en participar en la versión original del proyecto World Soundscape<sup>11</sup>. Se trata de un proyecto que sentó las bases para los estatutos de ruido y estándares de contaminación acústica, que desde finales de la década de 1960 buscó establecer una mayor concientización sonora del ambiente, alterando también radicalmente las nociones tradicionales de la música y del papel de la composición musical (ver imagen 7).

Otra de las películas, *Wochiigii lo: End of the Peace* «El fin del río de la Paz» (Heather Hatch, 2021), es un documental canadiense que muestra cómo su directora, a lo largo de cinco años, recorre y documenta las protestas llevadas adelante por una red de activistas contra el gobierno por la construcción de una mega-represa en la zona del pacífico canadiense. Entre los protagonistas se encuentra una mujer en su rol de abuela y los colonos de Moberly Lake, Prophet River y Columbia Británica, Canadá (ver imagen 8). Los pueblos indígenas de allí identificaron el proyecto como un emprendimiento colonial de gran

impacto ambiental, que se opone a sus propios derechos como indígenas, en la medida en que viola derechos ancestrales y subvierte una ética del cuidado del río.

La tercera y última película, *The seeds of Vandana Shiva* «Las semillas de Vandana Shiva» (Camilla Becket, 2021), se trata de la historia de vida de la propia activista ecofeminista Vandana Shiva, personalidad destacada y habitué de las distintas ediciones del FINCA. El relato reconstruye la manera en que la protagonista enfrentó a los mega-emprendimientos corporativos de la agricultura industrial y cómo logró liderar el movimiento mundial en pos de una alimentación agroecológica. La línea argumentativa de la película se basa en un interrogante principal: cómo la hija de un guarda forestal del Himalaya se convirtió en una de las principales activistas de la actualidad y en la peor pesadilla de Monsanto. La película busca recuperar activamente la historia de la figura de Vandana Shiva como una de las referentes del movimiento ecologista global, con imágenes recurrentes de la protagonista en los escenarios cotidianos que suele transitar: en movilizaciones en las calles, conferencias en organismos

**11.** El proyecto World Soundscape es una iniciativa de un grupo de la Universidad de Simon Fraser de Canadá que data de finales de 1960. La finalidad de la iniciativa es la de llevar adelante un registro de los paisajes sonoros que cambian a un ritmo acelerado en el planeta, como consecuencia de la implementación de actividades socioeconómicas que contribuyen a la contaminación acústica. En este marco, el movimiento se propuso como objetivo preservar los entornos sonoros, en el despliegue de una militancia activa contra la contaminación sonora.



**Imagen 7.** *Listening «Escucha»* de Heather Frise y Mike Hoolboom (2021), película de la sección Ecofeminismo destacada por el FINCA 2022



**Imagen 8.** *Wochigii lo: End of the Peace «El fin del río de la Paz»* de Heather Hatch (2021), película de la sección Ecofeminismo destacada por el FINCA 2022

gubernamentales internacionales, y estando en permanente contacto con las semillas para la producción agroecológica.

### **Reflexiones finales**

En respuesta a las preguntas que guiaron el análisis, hasta aquí hemos podido ver de qué manera el FINCA es una experiencia cultural de cine ambiental que de a poco ha venido incorporando un enfoque de género ecofeminista, no solo por el tipo de redes que establece con diversos grupos y comunidades del movimiento ambientalista, ecologista y feminista, local e internacional, sino también por las películas que difunde, los ejes argumentales que esgrime en el armado de las mesas de cine debate y las imaginaciones socioecológicas que allí se movilizan.

Al preguntarnos acerca de las redes ecofeministas con las cuales el FINCA establece vínculos, observamos que las organizaciones de base territorial que demandan justicia ambiental ocupan un lugar destacado en el entramado del festival, en la medida en que son las que principalmente se enfrentan a la imposibilidad de canalizar sus preocupaciones y reclamos a través de los medios de comunicación masivos y la implementación de políticas públicas. En este marco, el FINCA se erige como un espacio de resistencia y encuentro, un espacio vivido que abre paso a la conversación pública entre diversos actores territoriales, de la gestión pública, la academia y el ámbito artístico. Un diálogo que, por otra parte, ha venido incorporando y profundizando un enfoque de género

ecofeminista situado geopolíticamente en clave latinoamericana, de crítica al neoextractivismo colonial, aunque sin descartar las luchas ecofeministas libradas en países del Norte Global.

El aprovechamiento de los espacios culturales e institucionales como el Centro Cultural Paco Urondo y la Facultad de Medicina de la UBA, la Alianza Francesa de Buenos Aires, la Comisión de Ambiente del Senado, los espacios virtuales durante la pandemia, pero también la manera en que el FINCA se hace presente en el territorio, da como resultado la creación de espacios que funcionan muchas veces como refugios de carácter público dentro de los cuales se pueden establecer alianzas. La posibilidad de organizarse y articular con otros actores estratégicos del ámbito de la educación, el arte, la ciencia, la academia, les permite aglutinar e integrar los reclamos de las organizaciones, grupos y comunidades que proclaman una ética del cuidado y reivindican la justicia hídrica, ambiental, climática y de género para nuestras sociedades.

El modo en que el FINCA enfoca y justifica las actividades especiales en torno a ejes temáticos derivados de las películas que se proyectan, recupera las luchas de mujeres y cuerpos feminizados entre sus preocupaciones. Son miradas que pueden ubicarse dentro de las teorías ecofeministas críticas, que en términos geopolíticos incluyen visiones decoloniales, dado que abordan problemáticas propias del

neoextractivismo imperante en el Sur Global. En esa línea, en aras de responder la pregunta sobre cuáles son las imaginaciones socioecológicas que el FINCA produce y moviliza como horizontes de futuro, observamos que el dispositivo de cine ambiental con actividades especiales, mesas de cine debate e intervenciones artísticas, políticas y académicas de diversa índole, es aprovechado como un motor privilegiado para la producción de imaginaciones ecofeministas en clave territorial, de acuerdo con las problemáticas de cada caso.

De ese modo, en la experiencia cultural del FINCA, es posible observar la configuración de ciertas espacialidades de resistencia que se dan a conocer como experimentos sociales que hasta ese momento estaban invisibilizados y que plantean un desafío para el orden patriarcal capitalista, neoextractivista y colonial. El reconocimiento de las praxis de los ecofeminismos como actores territoriales legítimos de nuestro país, América Latina (e incluso del Sur Global), tiene lugar en los relatos audiovisuales que hacen alusión a las luchas concretas por la soberanía alimentaria, la salud, la cuestión hídrica, entre otras problemáticas. Las historias cuentan la forma en que las mujeres se involucran en la defensa del agua, los ríos, los bosques, las semillas, las montañas, al mismo tiempo en que proponen otras formas de organizarse para lograr un modelo de sociedad ecológicamente justo.

Es aquí donde aparecen imaginaciones socioecológicas, en el encadenamiento de imágenes que reconstruyen las nociones ecofeministas de codependencia (Herrero, 2013) y cuerpo-agua-territorio (Zaragocín, 2018) con un sentido profundamente político y emancipatorio. Las imaginaciones ecofeministas aparecen como ensayos sociales que no solo cuestionan las geometrías de poder capitalistas que amenazan constantemente la reproducción de nuestras vidas en diferentes escalas y territorios, sino que al mismo tiempo construyen alternativas en distintos ámbitos de la vida social.

En la edición de 2016, la presencia de Vandana Shiva, Marie-Monique Robin y su película *El mundo según Monsanto*, operó con la potencia suficiente como para desafiar el orden establecido de manera creativa y no directamente confrontativa. El dispositivo cinematográfico funcionó como forma de abrirse espacio en el debate público y la agenda política dentro de una institución pública y el territorio más amplio en el que se inserta.

Las personas involucradas en las redes que habilita el FINCA sostienen que las actividades de cine debate les permiten articular, reconocerse en la pluralidad y pensar con otros niveles de profundidad e inmersión en ciertos temas vinculados con distintos conflictos territoriales. Se fomenta así un sentir colectivo ambientalista y feminista con anclaje territorial, para el despliegue de una ética

del cuidado como un asunto eminentemente político.

Los espacios que habilita el FINCA aspiran a co-construir conocimientos en un sentido amplio, un tipo de conocimiento situado, del orden de lo sensible. Se trata de espacios y experiencias que habilitan la conexión, la disposición mutua entre distintos tipos y perfiles de actores sociales involucrados (referentes de organizaciones, estudiantes, docentes, cineastas, artistas, académicos/as, funcionarios públicos) de manera de potenciar el conocimiento que cada actor construye por su cuenta. En ese sentido, se puede pensar al FINCA como una experiencia cultural recicladora de sentidos que, de forma sensible, potencia las experiencias de todos los que intervienen. No se trata de un repertorio de movilización vinculado a la acción directa, sino de un momento de acción reflexiva y creación de subjetividad, de identidad colectiva y construcción de sentidos.

El análisis permitió ver de qué manera el cine ambientalista que promueve el FINCA desde Argentina se piensa a sí mismo como un acontecimiento de arte audiovisual con un sentido territorializado, en un contexto de procesos globales y locales de acumulación económica sustentados en modelos neoextractivistas que despojan los territorios y vulneran los derechos humanos. En palabras de Vandana Shiva, en oportunidad de la 6ta. edición del FINCA 2020:

El lugar en el que se habla de los cultivos transgénicos son los festivales de cine como el FINCA. Para mí el arte es la expresión más alta de la creatividad, de la imaginación, y de la libertad, y mientras más fuertes son las estructuras de silenciamiento, más crece el arte, por lo tanto, el arte va a ser la respuesta a ese 1% que quiere dominar el mundo (FINCA, 2020).

En suma, frente a las fuerzas opresoras que en la coyuntura actual aparecen recargadas

de crueldad y violencia, las experiencias culturales que recuperan praxis ecofeministas territoriales, como es el caso del FINCA, están construyendo espacialidades de resistencia para replicar aquí y allá y restituir el valor del cuidado colectivo con la potencia del arte. Mediante la conversación pública que habilita el FINCA, el vínculo entre el cine y el ecofeminismo nos llama a ensayar una suerte de memoria del presente que nos permita transitar vidas dignas de ser vividas.

## Referencias bibliográficas

- Arriagada Oyarzún, E y Zambra Álvarez, A. (2019). Apuntes iniciales para la construcción de una Ecología Política Feminista de y desde Latinoamérica. *Revista Polis* [En línea], 54. URL: <http://journals.openedition.org/polis/17802>
- Baer, A. y Schnettler, B. (2008). Hacia una metodología cualitativa audiovisual. En Aldo Merlino (ed.). *Investigación Cualitativa en las Ciencias Sociales: Temáticas y problemas y aplicaciones*. Buenos Aires: America Lee.
- Bolados García, P.; Henríquez Olguín, F.; Ceruti Mahn, C.; Sánchez Cuevas, A. (2017). La eco-geo-política del agua: una propuesta desde los territorios en las luchas por la recuperación del agua en la provincia de Petorca (Zona central de Chile). *Rupturas*, Vol. 8, N° 1, 159-191. <https://revistas.uned.ac.cr/index.php/rupturas/article/view/1977>
- Bolados García, P.; Sánchez Cuevas, A.; Alonso, K.; Orellana, C.; Castillo, A. y Damann, M. (2018). Ecofeminizar el territorio. La ética del cuidado como estrategia frente a la violencia extractivista entre las Mujeres de Zonas de Sacrificio en Resistencia (Zona Central, Chile). *Revista Ecología Política*. Cuadernos de debate internacional. N° 54 <https://www.ecologiapolitica.info/?p=10227>

- Cabnal, L (2010). Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. En *Feminismos diversos: el feminismo comunitario* (pp.11–25). ACSUR.
- Chateauraynaud, F. (2008). La coacción argumentativa. Las formas de argumentación en los marcos deliberativos y las potencialidades de expresión política. *Praxis*, N° 14, 53–74.
- Demos, T.J. (2013). Contemporary Art and the Politics of Ecology. *Third Text*, vol. 27 n°1, 1–9.
- Fernández Bouzo, S. (2016). Escenas de la cuestión ambiental en Argentina. El proceso de producción, circulación y uso de documentos ambientales y su impacto en la construcción socio-política del ambiente (2007–2014). Resumen de tesis de Doctorado en Ciencias Sociales (UBA). *Quid* 16. núm. 6 (Nov. 2016–Oct.2017).
- Fernández Bouzo, S. (2018). Archivo de video. (Dir.). Mujeres del río. Injusticias ambientales en la cuenca del río Matanza Riachuelo, Instituto de Investigaciones Gino Germani Consejo de Decanos de las Facultades de Ciencias Sociales y Humanas (CODESOC), Mujeres del Río (Dir.: Soledad Fernández Bouzo, Octubre 2018) DOI: 10.5072/zenodo.412424
- Fernández Bouzo, S. (2020a). ¿Festivalización de la cuestión ambiental? Narrativas del cine en torno a la modernización ecológica y la justicia ambiental en Buenos Aires. En Merlinsky (comp.). *Cartografías del conflicto ambiental 2* (pp.). Ciccus: Clacso.
- Fernández Bouzo, S. (2020b). Los ecofeminismos territoriales frente a las injusticias hídricas: un horizonte de imaginaciones socio-ecológicas en América Latina (Abya Yala). En Guzmán León (comp.). *Justicia Hídrica. Una mirada desde América Latina*. Centro Bartolomé de las Casas.
- Fernández Bouzo, S. (2022). Amazonas del ambiente en Abya Yala. Las experiencias ecofeministas y su contribución a las imaginaciones socioecológicas en América Latina. *Boletín Senti-pensarnos Tierra. Mujeres en lucha, ecologías políticas feministas y ecofeminismos: palabra y experiencia política en la defensa de la vida* (9), 39–53, CLACSO.

- Fernández Bouzo, S y Besana, P. (2019). El papel del cine comunitario en las redes de movilización socioambientalistas de Argentina. *Ecología Política. Cuadernos de debate Internacional*, vol. 57.
- FINCA (2022, 2020, 2018, 2016, 2010). Resúmenes narrativos. Disponibles en: <https://finca.imd.org.ar/>
- FINCA, (31 de mayo de 2020). Cine y ecofeminismo. Disponible en: [https://finca.imd.org.ar/act\\_especiales/cine-y-ecofeminismo/](https://finca.imd.org.ar/act_especiales/cine-y-ecofeminismo/)
- García Canclini, N. (1988). *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen, México D.F.
- Gargallo Celentani, F. (2014). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América* (pp. 17–196). México: Editorial Corte y Confección. <https://francescagargallo>
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*, Londres.
- Herrero, Y. (2013). Miradas ecofeministas para transitar un mundo justo y sostenible. *Revista de Economía Crítica*. N°16, 2013.
- Korol, C. (2016). Feminismos populares. Las brujas necesarias en los tiempos de cólera. *Nueva Sociedad*, N° 265.
- Lefebvre, H (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell.
- Mies, M. y Shiva, V. (2006). *Ecofeminismo. Teoría, crítica, perspectivas*. Madrid: Icaria. [1997].
- Molfetta, A. (2018). *Cine Comunitario Argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Teseo.
- Oslender, U. (2002). Espacio, lugar y movimientos sociales: Hacia una espacialidad de resistencia. *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 6 n°115. Barcelona.
- Pérez Orozco, A. (2014). *Subversión feminista de la economía: aportes para un debate sobre el conflicto capital–vida*. Traficantes de Sueños: Madrid.
- Puleo, A. (2011). Los ecofeminismos en su diversidad. En A. Puleo (ed.). *Ecofeminismo para otro mundo posible* (pp. 29–85.). Madrid: Cátedra.
- Svampa, M. (2015). Feminismos del Sur y Ecofeminismo. *Revista Nueva Sociedad*. N° 256.



- Svampa, M. (2021). Feminismos ecoterritoriales en América Latina. Entre la violencia patriarcal y extractivista y la interconexión con la naturaleza. *Documentos de trabajo (Fundación Carolina)* N°. 59, Segunda época, 1–30.
- Ulloa, A. (2016). Feminismos territoriales en América Latina: defensas de la vida frente a los extractivismos. *Nómadas*. 45, 123–139. <http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n45/n45a09.pdf>
- Williams, R. (1996). La tecnología y la sociedad. *Causas y azares*, N° 4, 155–172 [en línea], dirección URL: <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/w/williams.php> [05/07/2013].
- Zaragocín, S. (2018). Espacios acuáticos desde una descolonialidad hemisférica feminista. La mujer resistencia: apropiación del agua, territorios en conflicto y atentados contra la vida. *Mulier Sapiens. Discurso. Poder. Género*, Año V, N° 10.

# Cine y salud mental: enunciación y representaciones en cortometrajes producidos en el manicomio

Sofía Cabrera

Facultad de Ciencias de la  
Comunicación, Universidad  
Nacional de Córdoba  
[sofia.cabrera@mi.unc.edu.ar](mailto:sofia.cabrera@mi.unc.edu.ar)

Evelyn Gorga

Facultad de Ciencias de la  
Comunicación, Universidad  
Nacional de Córdoba  
[evelyn.gorga@mi.unc.edu.ar](mailto:evelyn.gorga@mi.unc.edu.ar)

Franco Guerra

Facultad de Ciencias de la  
Comunicación, Universidad  
Nacional de Córdoba  
[franco.guerra@mi.unc.edu.ar](mailto:franco.guerra@mi.unc.edu.ar)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0045>

## Resumen

Este artículo abordará un análisis sociosemiótico (Verón, 1993) de tres cortometrajes: «Las paredes son nuestras», «Regatos salvajes» y «Un lunes de miércoles»; realizados en el marco de un dispositivo artístico–terapéutico denominado «AtraBesados». Dicho dispositivo se configura como un espacio de formación y exploración audiovisual, en el Hospital Neuropsiquiátrico Provincial de Córdoba. Las personas que conforman el dispositivo en formato taller, han transitado un proceso de psiquiatización en el nosocomio y al momento de la producción se encontraban o bien en un periodo de internación o de tratamiento ambulatorio.

Nos centraremos, por un lado, en el análisis del nivel representacional, entendiendo, junto con Sorlin (1985), que lo que registra la cámara son «cosas reales» pero en

Cine y salud mental: enunciación y representaciones en cortometrajes producidos en el manicomio  
Sofía Cabrera  
Facultad de Ciencias de la  
Comunicación - Universidad Nacional  
de Córdoba  
Evelyn Gorga  
Facultad de Ciencias de la  
Comunicación - Universidad Nacional  
de Córdoba  
Franco Guerra  
Facultad de Ciencias de la  
Comunicación - Universidad Nacional  
de Córdoba



tanto que percibidas, reconstituídas o imaginadas por el conjunto del equipo realizador, no pueden ser consideradas más que como «representaciones». Nuestro análisis parte de cómo las personas se muestran, cómo representan sus realidades, sus identidades, sus territorios, a través del dispositivo audiovisual. Nos preguntamos entonces: ¿Qué recursos audiovisuales aparecen, y cómo se utilizan en los cortos? ¿Qué voces figuran en estos discursos producidos en contextos institucionales de salud mental? ¿Qué representaciones en relación con la salud mental y con la locura aparecen allí?

Por otro lado, procuraremos aproximarnos a la figura del enunciador a través del análisis del dispositivo de enunciación (Verón, 1993) que funciona en cada cortometraje.

El objetivo entonces, es desentramar el dispositivo audiovisual para vislumbrar si es que se materializa como una discursividad que habilita la expresión y da cuenta de una subjetividad, o no.

## **Cinema and mental health: enunciation and representations in short films produced in the asylum**

Abstract

This article will focus in a socio-semiotic analysis (Verón, 1993) of three short films: “*Las paredes son nuestras*”, “*Regatos Salvajes*” and “*Un lunes de miércoles*”; filmed in an artistic-therapeutic device called “*AtraBesados*”. This device is configured as a space for audiovisual training at the *Hospital Neuropsiquiátrico Provincial* from Córdoba, Argentina. The people who participated in the device have gone through a psychiatrization process in the hospital and at the time of production they were either in a period of hospitalization or outpatient treatment.

We will focus, in the analysis of the representational level, understanding that what the camera records are “real things” and perceived or imagined by the entire

### **Palabras clave:**

cine, audiovisual, salud mental, dispositivos alternativos, semiótica

### **Keywords:**

cinema, audiovisual, mental health, alternative devices, semiotics.

film-making team, so they cannot be considered more than “representations”. Our analysis is based on how people show themselves, how they represent their realities, identities and territories, through the audiovisual device. We then enquire: what audiovisual resources appear, and how are they used in the short films? What voices appear in these discourses produced in an institutional mental health context? What representations in relation to mental health and madness appear there?

We will also try to approach the figure of the enunciator through the analysis of the enunciation device (Verón, 1993) that functions in each short film.

The objective is to unravel the audiovisual device to glimpse whether it materializes as a discursivity that enables expression and subjectivity, or not.

## **Cinema e saúde mental: enunciações e representações em curtas-metragens produzidos no manicômio**

### **Resumo**

Este artigo apresenta uma análise sócio semiótica (Verón, 1993) de três curtas-metragens: “Las paredes son nuestras”, “Regatos Salvajes” e “Un lunes de miércoles”; feitos no âmbito de um dispositivo artístico-terapêutico chamado “AtraBesados”. Este dispositivo configura-se como um espaço de formação e exploração audiovisual, no Hospital Neuropsiquiátrico Provincial de Córdoba. As pessoas que participam do dispositivo no formato oficina, passaram pelo processo psiquiátrico no hospital e no momento da sua produção encontravam-se no período de internação ou tratamento ambulatorial.

De um lado, focaremos na análise do nível representacional, entendendo, juntamente com Sorlin (1985), que o que a câmera registra são “coisas reais” mas enquanto são percebidas, reconstituídas ou imaginadas por toda a equipe do trabalho, não podem ser consideradas mais

### **Palavras-chave:**

cinema, audiovisual, saúde mental, dispositivos alternativos, semiótica.

do que como “representações”. Nossa análise se baseia em como as pessoas se manifestam, como representam as suas realidades, as suas identidades, os seus territórios, por meio do dispositivo audiovisual. Então nos perguntamos: Quais são os recursos audiovisuais que aparecem e como são utilizados na curta metragem? Quais vozes aparecem nestes discursos produzidos em contextos institucionais de saúde mental? Que representações em relação à saúde mental e a loucura ali aparecem?

Por outro lado, tentaremos abordar a figura do enunciador através da análise do dispositivo de enunciação (Verón, 1993) que funciona em cada uma dos curtas-metragens.

O objetivo é desvendar o dispositivo audiovisual para vislumbrar o que se materializa como uma discursividade que permite a expressão e dá conta de uma subjetividade, ou não.

---

## Introducción

En principio, es menester contextualizar la selección del corpus. Se dirá entonces, que la producción de los cortometrajes se da en el contexto de un dispositivo artístico-terapéutico denominado «Atra-Besados». Dicho dispositivo se configura como un espacio de formación y exploración audiovisual, en el marco institucional del Hospital Neuropsiquiátrico Provincial de Córdoba, Argentina. Dicho hospital es referencia de atención pública en salud mental a nivel provincial, por lo que hablamos de una institución del Estado. Las personas que conforman el

dispositivo en formato taller han transitado un proceso de psiquiatrización en el nosocomio y se encontraban o bien, en un periodo de internación, o de tratamiento ambulatorio en el momento de la realización de los cortometrajes.

Con la producción se buscaba retratar las formas de habitar cada espacio del Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba, de forma que el colectivo pudiera plasmar la lectura que hacían de cada lugar.

De ese proceso resultaron una serie de cortometrajes, los cuales fueron presentados en la institución psiquiátrica ante una audiencia conformada tanto

por profesionales de la salud mental (psiquiatras, psicólogos/as, enfermeros/as, trabajadores/as sociales, entre otros), como por personas que transitan el hospital en calidad de usuarios/as de los de servicios que allí se brindan y personas de la comunidad en general.

De esa muestra, se seleccionaron tres cortometrajes para su análisis, cuyos títulos son: «Las paredes son nuestras», «Regatos salvajes» y «Un lunes de miércoles». La selección responde a la representatividad que presentan los tres cortometrajes en relación a la totalidad de la muestra.

Nuestro trabajo tiene como objetivo desentrañar la manera en que el dispositivo audiovisual se materializa como una discursividad que habilita la expresión y da cuenta de una subjetividad atravesada por el dispositivo psiquiátrico.

Entonces, partiendo de la hipótesis de que en los cortometrajes el espacio físico manicomial se ve representado desde una perspectiva médico hegemónica y/o clínico-institucional, buscamos: analizar cómo se construye dicha representación en los cortometrajes, observar cómo opera el dispositivo de enunciación veroniano en los cortometrajes e identificar y analizar los recursos audiovisuales utilizados en los cortometrajes.

Diremos, para contextualizar, que la Ley nacional de salud mental (N° 26657), sancionada en 2010, implicó un viraje en términos de abordajes terapéuticos en salud mental, tal como se desarrollaban

hasta entonces en Argentina. Dicha Ley, concibe el padecimiento subjetivo como un proceso multi-determinado por componentes históricos, socio-económicos, culturales, biológicos y psicológicos. Esa concepción supuso el pasaje de la nominación de «paciente» a «usuario», así como también, la consideración de la incidencia de factores económicos y sociales en la salud de una persona además de la de factores médico-psiquiátricos tenidos en cuenta con anterioridad, entre otras transformaciones.

En el contexto de los abordajes comunitarios en salud mental (basales para la formulación de la Ley N° 26657) es que surgen los dispositivos artístico-terapéuticos. Según Ana María del Cueto (2014), a partir del año 1969, en contraposición con el abordaje manicomial de encierro, empiezan a configurarse prácticas alternativas en contextos institucionales que incluían lo comunitario en sus múltiples expresiones. Estos espacios (o dispositivos) se caracterizan por trabajar articulando la plástica, el teatro, la comunicación audiovisual, la dinámica grupal, entre otras.

En el trabajo *La salud mental comunitaria. Vivir, pensar, desear* (Del Cueto 2014), la autora define modalidades de abordaje que exceden el tratamiento del padecimiento mental desde los modelos psiquiátricos que criticaron Foucault, Deleuze y Guattari, entre otros. Como se menciona, Del Cueto realiza una historización (que parte en la década del 60) de la fundación

e implementación de dispositivos alternativos al manicomio, en el tratamiento de una persona, en Argentina. Su trabajo se desarrolla a partir de la lectura de *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari para posicionar los dispositivos comunitarios en términos del pensamiento rizomático, en tanto alternativa al pensamiento binario imperante en la psiquiatría.

En este sentido, existen diversas investigaciones vinculadas a nuestro tema de interés, que indagaron sobre las tensiones surgidas al momento de la implementación de los distintos abordajes en relación a los dispositivos considerados. Entre aquellas realizadas a partir del análisis de las producciones generadas desde el ámbito de los dispositivos alternativos, destacamos la publicación de Verónica S. López titulada «La mirada del otro. Análisis de las fotografías producidas en el Taller de Fotografía y Video del Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba» (en Triquell, X. y Ruiz S. 2011), quien analiza fotografías emergentes de ese contexto. López realiza un abordaje de los textos fotográficos a partir de un análisis de la enunciación que se funda en la articulación de las teorías de Eliseo Verón, Roland Barthes y Charles Sanders Peirce.

El artículo se plantea como pertinente en términos de antecedente, no solo desde su abordaje metodológico sino porque el ámbito de aplicación coincide con el propuesto para el presente artículo (el Hospital Neuropsiquiátrico

de Córdoba). López se posiciona desde una mirada crítica respecto a los textos, para así vislumbrar huellas de la realidad de la que son testimonio.

También, a modo de antecedente, se resalta la investigación de Oberti (2019), vinculada a dispositivos artístico-terapéuticos y salud mental.

En el trabajo de Milagros Luján Oberti, titulado *El dispositivo de Salud Mental: Análisis del saber, el poder y la subjetivación en la coyuntura de la Ley Nacional de Salud Mental N° 26657/10 (2019)*, la autora se propone mapear y describir los distintos paradigmas que rigen las prácticas de salud mental en nuestro país, centrándose en la tensión que existe entre los vigentes. Oberti se posiciona desde un enfoque foucaultiano-deleuziano e identifica tres ejes centrales, concebidos como dimensiones del «Dispositivo Salud Mental»: el eje del saber, el de las técnicas de gobierno y el de las prácticas de subjetivación. Para su análisis, la autora se funda en entrevistas en profundidad realizadas a diversos agentes del sistema de salud mental, las cuales pone en relación con las teorizaciones de Deleuze y Foucault.

La autora concluye que el campo de la salud mental, está atravesado por múltiples dimensiones. Sin embargo, impera una coexistencia conflictiva de dos modelos: el hospitalocéntrico y el comunitario. A partir de este conflicto Oberti analiza cómo se articulan ambos modelos de saber-poder.

Sin embargo, cabe mencionar que en estos antecedentes no se indaga acerca de la construcción discursiva que circula en un dispositivo alternativo, en torno a la salud mental y la locura, a partir de un corpus audiovisual enmarcado en una institución manicomial.

Como se mencionó anteriormente, el presente artículo busca abordar ese espacio de vacancia desde un análisis sociosemiótico (Verón 1993). Para dicha tarea tendremos en cuenta el marco teórico metodológico que abordaremos a continuación.

### **Abordaje teórico y metodológico**

Para comenzar, partiremos de la definición de dispositivo de enunciación. Verón entiende que los medios son «dispositivos de producción de sentido» (2001:3), es decir, el autor los comprende a partir de un concepto sociológico y no tecnológico. En esta línea, manifiesta que el concepto de medio se define por una totalidad que articula una tecnología con prácticas sociales de producción y apropiación de la misma (Verón 1997:6). Lo anterior resulta fundamental para el presente trabajo ya que esta definición configura el dispositivo tecnológico en términos de los usos sociales del mismo.

Reflexiona el autor:

Un medio de comunicación social es un dispositivo tecnológico de producción-reproducción de mensajes asociado a

determinadas condiciones de producción y a determinadas modalidades o prácticas de recepción de dichos mensajes (...). La noción de medio de comunicación que me parece más útil (...) debe satisfacer al criterio de acceso plural a los mensajes de los que el medio es soporte. Los mensajes son accesibles a una pluralidad de individuos, bajo ciertas condiciones. (Verón 1997:4).

De esta forma, los medios no copian lo que sucede en «la realidad» sino que producen «realidad social». Verón plantea que, al haber múltiples soportes mediáticos, existen diversos «modelos» de actualidad que están contruidos para múltiples audiencias (Verón 1987).

Se puede decir, a su vez, que el análisis se sitúa desde lo que él llama gramáticas de producción: «(...) lo que yo llamo análisis en producción, es decir, análisis de operaciones discursivas identificables en los productos tal como han llegado hasta nosotros» (Verón 2009:243). Es decir que, las operaciones discursivas que «marcan» la generación de un discurso determinado, sus condiciones de posibilidad, son las que se definen a partir del concepto de «gramática de producción». Manifiesta el autor al respecto:

Para nosotros, el análisis de los discursos sociales consiste en la identificación, dentro de la superficie discursiva, de las huellas que remiten a las condiciones de producción de los discursos. Estas huellas son el soporte



de operaciones que uno debe reconstruir, operaciones que toman la forma de reglas de engendramiento de estos discursos. (Verón 2004:201)

Al analizar el dispositivo de enunciación, se realiza un análisis en producción (Verón 2004). La intención del presente trabajo es, entonces, identificar cómo opera el dispositivo enunciativo en cada uno de los cortometrajes/textos para de esta forma trazar líneas en común y/o posibles tensiones, en términos del abordaje temático acerca de la salud mental.

Volviendo, para Verón, el orden del enunciado responde a lo que se dice (se podría hacer una equivalencia aproximativa con el contenido). Por otro lado, la enunciación corresponde al orden del decir y sus modalidades, el cómo se dice, las maneras del decir (Verón 2004). Sin embargo, la enunciación se define como un nivel de funcionamiento discursivo y no como una parte destacable del resto (Verón 1985).

Entonces, en línea con la teoría de los discursos sociales, se afirma que, por el mismo funcionamiento del dispositivo de enunciación, «un discurso determinado construye una cierta imagen del que habla (un enunciador), y a su vez, una imagen de aquél a quien se habla (el destinatario), por lo tanto, existe una especie de nexo entre estas dos imágenes discursivas» (Verón 1985:3).

Cabe aclarar que tanto el sujeto enunciadore como el destinatario, no se conciben

como sujetos «reales», sino como un modelo meta-lingüístico que se vuelve necesario para la descripción del análisis. (Verón 1993). En este marco plantea Verón:

En un discurso, sea cual fuere su naturaleza, las modalidades del decir construyen, dan forma, a lo que llamamos el dispositivo de enunciación. Este dispositivo incluye:

- 1 – La imagen del que habla (enunciador)
- 2 – La imagen de aquel a quien se dirige el discurso (destinatario)
- 3 – La relación entre el enunciador y el destinatario. (Verón 2004:173)

Según la propuesta teórico-metodológica del autor, es necesario distinguir entre operaciones «en producción» y en recepción (o «reconocimiento»), ya que existe una distancia entre las reglas que rigen uno y otro conjunto de condiciones. De este modo no es posible, a partir de la descripción de determinadas condiciones en producción, «inferir» un efecto de sentido particular, determinado en su totalidad, en la instancia de reconocimiento. En cambio, pueden sí inferirse un campo de efectos de sentido posible, más o menos compartido, en un momento y en un lugar determinados, efectos de sentido cuyos soportes son las «representaciones» interpretadas en la instancia de reconocimiento.

Verón insiste en una relación no-lineal entre ambos momentos de la semiosis, la producción y la recepción, y utiliza

el término «circulación» para explicar el desajuste entre los mismos, desajuste que deviene, a su vez, en instancia productiva de la semiosis.

Al mismo tiempo, entendemos el texto como «espacio de circulación de sentidos», a la vez que, «instrumento de poder» de los sujetos intervinientes en relaciones sociales en las que pugnan por imponer ciertos sentidos (Mozejko y Costa, 2002:9). Concebido así, el texto funciona como articulador de ambas instancias: generación e interpretación. De esta forma, indagar en las condiciones sociales presentes en los textos, nos permite aproximarnos a los sentidos que atraviesan una práctica discursiva.

Hablar de discurso, por otra parte, implica superar la noción de texto concebido como un producto determinado para ubicarlo en el marco de sus condiciones de producción y recepción, esto es inscribirlo en un proceso. A esto se refiere Eliseo Verón al plantear la necesidad de buscar las huellas presentes en los discursos sociales que remiten a sus condiciones de producción y de reconocimiento. El discurso «sobre la locura» atraviesa a toda la sociedad y a sus instituciones, generando mitos y prejuicios. Esta situación, se instaura como una condición contextual en la producción de estas imágenes, las que podemos considerar un discurso «desde la locura» y no «sobre la locura» (Foucault, 1986).

Es importante para nuestro análisis exponer la noción foucaultiana de dispositivo,

a los fines de comprender desde qué lectura se está comprendiendo el dispositivo clínico–psiquiátrico. En este marco, el pensador francés define a los dispositivos en función de su carácter disciplinario. La noción foucaultiana de «dispositivo» hace alusión a una red de relaciones que se pueden establecer entre elementos heterogéneos (discursos, instituciones, reglamentos, lo dicho y lo no dicho, etc.). Edgardo Castro (2004:49) plantea que, según Foucault, «el dispositivo establece la naturaleza del nexo que puede existir entre estos elementos heterogéneos».

Es interesante definir el concepto de dispositivo a partir de una formación que en un momento dado ha tenido por función responder a una urgencia. El dispositivo se reviste entonces de una función estratégica, «una vez constituido, permanece tal en la medida en que tiene lugar un proceso de sobredeterminación funcional: cada efecto, positivo o negativo, querido o no–querido, entra en resonancia o contradicción con los otros y exige un reajuste» (Castro 2004:149). Podemos decir que, a partir de esta definición, también se pueden abordar los encuadres «artístico–terapéuticos» (también denominados dispositivos alternativos).

Todo discurso, en nuestro caso los textos audiovisuales a analizar, implica que hay un enunciador que nos quiere decir algo, y que ese decir puede ser realizado en diferentes condiciones de producción y que, en nuestra recepción nos brinda

diferentes categorías o huellas que nos permiten mirarlos para su análisis.

Podemos definir el relato audiovisual como una estructura narrativa que utiliza imágenes y sonidos para construir una historia y transmitir significados. Este tipo de narrativa se caracteriza por su capacidad para combinar elementos visuales y auditivos. El análisis del relato audiovisual, entonces, implica examinar cómo se estructuran y organizan los elementos narrativos, cómo se establecen relaciones de causalidad y significado entre las diferentes partes del relato, y cómo se involucra al espectador en la experiencia narrativa.

Todo relato tiene un principio y un fin, presenta un mundo posible que es relatado por un narrador, en contraposición al mundo real. Dicho mundo posible es la diégesis, el universo narrativo dentro del cual se desarrolla la historia. El cine pre-

senta, según lo que exponen Gaudreault y Jost (en Ilardo, 2014:19), «las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren». De aquí la importancia, manifestada por estos autores, en considerar la «multiplicidad de informaciones topográficas» que transmite y que integra todo relato cinematográfico.

El cine es lenguaje (Casetti y Di Chio 1991), ya que un film expresa, comunica, significa y lo hace con sus propios medios que son distintos entre sí pero que en su combinación conforman el lenguaje audiovisual. Éste tiene distintos significantes, entre ellos: los significantes visuales y los significantes sonoros (1991:66). Comprendiendo por significantes visuales todo lo que observamos de un film, lo que figura dentro del campo<sup>1</sup> y en los límites del encuadre<sup>2</sup>, los planos<sup>3</sup>, las tomas<sup>4</sup>, las escenas<sup>5</sup>, la composición<sup>6</sup> de los elementos, las secuencias<sup>7</sup>, la disposición del espacio,

**1.** Campo: todo aquello que aparece en el cuadro, es decir, todo lo que vemos y escuchamos en la pantalla.

**2.** Encuadre: el encuadre es la proporción de la escena que capta el objetivo de nuestra cámara cuando realizamos una fotografía.

**3.** Plano: unidad narrativa (espacio-temporal) que da cuenta de una selección de la realidad a una distancia determinada. Podemos decir que el plano es como una unidad de movimiento que está en relación compleja con el todo del que forma parte (Deleuze, 1984).

**4.** Toma: unidad mínima de sentido, la extensión de la película impresionada cada vez que se dispara la cámara y que se capta manteniendo el motor en marcha.

**5.** Escena: Unidad mayor de sentido en la escala de planos. Mientras que la toma por sí misma no tiene consistencia, se la ve en relación con una unidad mayor que es la escena y que une tomas que tratan el mismo tema y están limitadas a un lugar y a un tiempo.

**6.** Composición: organización de todos los elementos visuales dentro del encuadre para obtener imágenes con sentido encaminadas a un objetivo expresivo o comunicativo.

**7.** Secuencia: hay una secuencia cuando reunimos todas las tomas y escenas que se refieren al mismo tema, sea cual fuere el lugar y el tiempo en el que ocurrieron.

los colores, los personajes, los movimientos de cámara, entre otros. Por otro lado, los significantes sonoros son todo lo que se escucha, la música, las voces, los ruidos, los silencios. En algunas ocasiones puede pertenecer a la diégesis de la historia, es decir el sonido diegético in, aquel cuya fuente está visible en el campo y tiene entidad física en la trama. O, también, ese sonido puede ser extradiegético o el sonido diegético off, es decir, no ser producido dentro de los límites del encuadre, pero forman parte de la historia (Bordwell y Thompson, 1995:307).

En los tres cortometrajes, tomaremos como premisa el cómo se representa el espacio del Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba. Las categorías a analizar serán los diferentes recursos propios del lenguaje audiovisual y cómo éstos están dispuestos dentro de la diégesis: entre ellos analizaremos el uso de diferentes planos, ángulos, movimientos de cámara, el color de la imagen en distintas escenas de cada film. Tendremos en cuenta el cómo los personajes se presentan frente a cámara y el uso de la palabra como recurso testimonial, o no. Mencionaremos muy generalmente, otros recursos que forman parte del montaje audiovisual, como la música o recursos extra diegéticos.

Sería interesante preguntarse en qué categoría se encuentran estos cortometrajes, ya sea considerarlos como cortometrajes de ficción o de no ficción.

Por un lado, el cine de no ficción o el cine documental se encarga de contar

aspectos de la «realidad». No representa «lo real», sino que es una construcción. Dice Nichols (1997) que «los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran. Los documentales provocan o estimulan respuestas, conforman actitudes y suposiciones.» (1997:14).

Siguiendo a Coutinho, entendemos que lo real se modifica a partir de la intervención de la cámara, del equipo de producción incluyendo a realizadores y que al mismo tiempo éstos son transformados durante el proceso realizativo: «El documental es esto, el encuentro entre el cineasta con el mundo —en general socialmente diferentes— intermediado por una cámara que le da un poder, y este juego es fascinante. Para mí, lo fundamental del documental sucede en el instante del encuentro o no sucede. Y si no sucede no hay película. Y como uno depende enteramente del otro para que suceda algo, hay que entregarse para ver si sucede.» (Coutinho en Labaki y Mourão, 2011:97).

Por otro lado, el cine de ficción, se centra en presentar, crear historias imaginarias que pueden estar basadas en hechos reales o no. La diégesis de la historia explora temáticas universales que pueden transportar a los espectadores a mundos

inventados, con personajes ficticios que pueden reconocerse en el mundo real o no.

Lo propio del cine ficción es representar algo imaginario. Si desarmamos el proceso podemos ver qué hay una representación doble. «El cine de ficción es por lo tanto dos veces irreal: por lo que representa (la historia) y por la manera en cómo la representan (las imágenes de los objetos o de actores)» (Aumont et al., 2005:100).

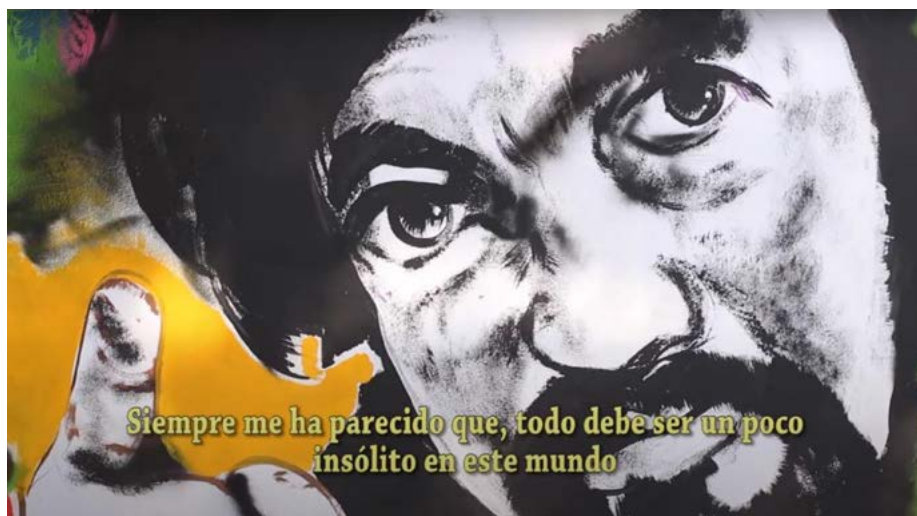
Sin embargo, de alguna forma, todo filme es ficción, ausenta lo que nos muestra, irrealiza lo que representa y lo convierte en espectáculo.

### **Análisis de los cortometrajes**

Se comenzará trabajando sobre el cortometraje titulado «Las paredes son nuestras» (Atrabesados 2018). Un cortometraje de 3:50 minutos, producido por 9 testimonios de hombres y mujeres que nos brindan su interpretación acerca de diferentes murales que se encuentran en un espacio. La pieza comienza con la voz de Julio Cortázar a modo de introducción, la cual se percibe a partir de una utilización del sonido diegético off. Lo dicho por el escritor contextualiza la narrativa del cortometraje a partir de la idea de lo «insólito». Lo que se verá a continuación responde a este orden, en términos de los testimonios que irán apareciendo en el cortometraje. Por otro lado, la citación audiovisual sirve al trabajo interpretativo sobre los murales: efectivamente hay una pintura del rostro de Cortázar apelando al espectador.

El cortometraje trabaja con las interpretaciones que hacen de cada mural quienes conforman el dispositivo artístico—terapéutico audiovisual. En este punto, es menester aclarar que la producción plástica sobre cada una de las paredes del hospicio fue una tarea colectiva en la que participaron múltiples y diversos agentes de la comunidad en general y de la del Hospital Neuropsiquiátrico Provincial. Es decir, las personas, en el cortometraje, están interpretando en términos semióticos, si se quiere, la connotación de cada producción y, en ese proceso se cruzan historias personales que permiten, en algún punto, la apropiación de un espacio que transitan cotidianamente. Es decir, el espacio se (re)construye en términos representacionales, a partir de la interpretación de cada actor.

Como se mencionó, en este cortometraje predomina el uso testimonial de las personas que participan. Cada una representando el mural elegido y dando su opinión al respecto. En el uso de la cámara y la constitución del plano dentro de los límites del encuadre predomina el plano medio para los personajes y los planos detalle para mostrar partes del mural. Éstos transmiten cercanía con la persona que nos está brindando su testimonio. El único uso diegético de sonido que escuchamos dentro de la diégesis es la voz de las personas que figuran frente a cámara, en algunos momentos aparecen imágenes a modo



**Imagen 1.** Captura del cortometraje «Las paredes son nuestras

de insert<sup>8</sup>, sin embargo, se reconoce el origen del sonido. Como recurso sonoro propiamente extradiegético aparece la música que se agrega y algunos efectos que fueron colocados en el montaje<sup>9</sup> durante la posproducción<sup>10</sup> del film, pero que tienen relación con la voz testimonial. Por ejemplo: el primer testimonio nos dice «le gusta escuchar música al conejo (...) le gusta escuchar música, y de muchos años», vemos al

sujeto sentado, apoyado frente al mural y a nuestra izquierda el conejo. Mientras habla se escucha de fondo música que podemos denominar «antigua», de otra época distinta a la contemporánea. Otro ejemplo a resaltar es el del mural de la tortuga, donde además de la historia que cuenta el personaje podemos escuchar la canción de la película *Manuelita*<sup>11</sup> de fondo. Luego en la edición, a la toma, le es sumado un insert de la película de Ferré,

**8.** Insert: toma realizada en el rodaje para cubrir acciones o detalles que podrían pasar desapercibidos en un plano más amplio.

**9.** Montaje: consiste en escoger, ordenar y unir una selección de los planos a registrar, según una idea y una dinámica determinada, a partir del guión, la idea del director y el aporte del montador.

**10.** Posproducción: la manipulación del material audiovisual, la imagen, el sonido, la música, el color y la mezcla final de todos estos elementos.

**11.** Película argentina de animación, estrenada en 1999, dirigida por Manuel García Ferré e inspirada en la canción homónima de María Elena Walsh.

superponiéndose con la imagen del mural y de la persona que cuenta su testimonio.

Hasta el segundo 00:49, si no supiéramos que estos cortometrajes fueron realizados en un hospital neuropsiquiátrico, las personas que nos hablan y las imágenes murales podrían contextualizarse en cualquier otro tipo de espacio.

A partir del segundo 00:50, los personajes comienzan a relacionar en sus testimonios los murales con médicos, los contenidos con la salud mental, y nos brindan una opinión respecto a estos nexos que trazan. Estas huellas son las que nos sitúan, de manera indicial, en el espacio hospitalario donde se desarrolla el dispositivo artístico–terapéutico.

En el minuto 1:47, se nos muestra un mural de pájaros volando, montados por personas de pueblos originarios. Luego, un personaje nos cuenta su significado. En ese momento, y de manera explícita, esa toma de plano medio del personaje, nos presenta, de fondo, una parte del mural donde se lee claramente: «neuro»<sup>12</sup>.

Podemos definir a este cortometraje como un film documental, ya que tiene recursos propios del género: testimonios, insert, música, voz en off. Además, como se mencionó antes, existen huellas (déicticas, sobre todo) que dan cuenta de lo presentado como un espacio con existencia en lo real.

En términos discursivos/enunciativos, es plausible especular que los testimonios no fueron guionados con anterioridad a su registro por la cámara. Cabe resaltar también, que en el texto audiovisual no se identifica a los personajes con su nombre propio, lo que podría servir para el resguardo de su identidad.

En «Un lunes de miércoles» (Atrabesados 2017), el título trabaja simbólicamente haciendo alusión a las escenas que se nos presentan a lo largo del cortometraje (rotura de calzado, falta de servicios básicos, entre otros). El transcurrir/discurrir de los personajes, en un principio, se presenta a partir de la catástrofe que sufre cada uno/a. En este sentido «un lunes de miércoles» hace alusión a «un lunes de mierda». Cada personaje transita su cotidiano sobreponiéndose, en cierta forma, a desgracias cotidianas que responden más a una cuestión arbitraria que a situaciones producto del hacer de cada uno/a.

Se podría plantear que el cortometraje reivindica el funcionamiento del dispositivo artístico–terapéutico en términos vinculares: lo que se trabaja de manera colectiva mitiga el transcurrir de «la desgracia» particular.

Podemos observar el uso de la música como un elemento extradiegético que funciona en base a la historia que se quiere contar. También se distingue que

**12.** En la comunidad que aparece en los cortometrajes, «neuro» sirve como expresión del habla coloquial para abreviar la palabra «neuropsiquiátrico».



**Imagen 2.** Captura del cortometraje «Lunes de miércoles»

la música cambia dependiendo cada personaje y lo que le va sucediendo. En el cortometraje no escuchamos a los protagonistas, no hablan con su voz, solo los vemos accionando/expresando a través de su gestualidad y su cuerpo.

En este cortometraje, predomina el uso de planos medios y planos detalles de los personajes, resaltando sus gestos y miradas. Esto permite la mostración de un sentir a partir de desgracias particulares que, aun así, son universales, le pueden suceder a cualquier persona.

Por otra parte, en el minuto 1:39 se muestra el territorio desde la dicotomía afuera / adentro. Como en el caso de la

oficina de «Pago fácil»<sup>13</sup> que, por lo que se observa, se representa (ficcionalmente) en el espacio del hospital. Hay una escenificación del afuera (en el adentro) al mostrar la ventanilla de turnos (del hospital) como la ventanilla para pagar, incluso aparecen médicos y enfermeros en la fila (índices deícticos). No menor, en este sentido, es que los espacios en los que transcurre la historia se localizan en inmediaciones de la institución psiquiátrica. Podemos pensar en un ámbito de circulación permitido, un transitar de los cuerpos delimitado por el dispositivo psiquiátrico.

Así, en este cortometraje existe una crítica implícita al funcionamiento cotidiano

**13.** Empresa privada donde se realizan múltiples transacciones, entre ellas el pago de servicios públicos y privados. Se define como red de cobranza extrabancaria.



de este dispositivo psiquiátrico. Es decir, en su aislamiento hacia adentro, la única posibilidad estaría en la colectivización del malestar («la desgracia») a partir del encuentro que habilita el dispositivo artístico–terapéutico. La única salvación a la desgracia particular/individual sería el encuentro colectivo, lo común. Es así que en el desenlace del texto audiovisual vemos como la reunión de los personajes mitiga las desgracias sufridas de manera particular. En este caso, en el minuto 2:13 la cámara hace un seguimiento de uno de los protagonistas: se observa como la cámara se mueve simulando que estamos con él ahí. Por otra parte, existe un «juego» con planos medios y detalles de los personajes, donde podemos observar cómo se sienten y cómo buscan lograr esa colectividad reparadora, incluso se materializa un cambio en las expresiones de sus rostros, en sus gestos.

Este corto juega con la realidad y la ficción. Podemos decir que es un corto ficcional porque esas escenas fueron realizadas e imaginadas luego de haber sucedido en la realidad.

En «Regatos salvajes, un documental sobre los gatos del neuro.», cortometraje que dura 8:40 minutos y formado por 8 testimonios de hombres y mujeres (Atrabesados 2018), el título hace una referencia a la película «Relatos Salvajes»<sup>14</sup>. Dicho envío semiótico hace alusión a la violencia

que se narrará a lo largo del cortometraje en relación a la muerte de «Abelardo», un gato que transitaba el Hospital Neuropsiquiátrico Provincial. Si bien se define como un documental, la narrativa está marcada por lo que, en términos de género, podríamos nombrar como «terror» o «paranormal». Esta narrativa, se mezcla con recursos del cine documental pero también de ficción. En partes interpretamos que puede ser un falso documental.

Lo interesante es que en este cortometraje existe una referencia explícita a la convivencia entre lo humano y lo no–humano: «Abelardo» funciona como un miembro más de la comunidad hospitalaria, al punto que se hipotetiza si su muerte está vinculada con la de una persona que estaba internada en el nosocomio; el gato y la persona serían ontológicamente la misma entidad.

Es interesante, a su vez, el paralelismo que se realiza entre el neuropsiquiátrico y un cementerio en términos de la habitación de ambos espacios por parte de los gatos.

El film, al igual que «Las paredes son nuestras», tiene testimonios de diferentes personas que nos cuentan sus versiones acerca de lo que le sucedió a «Abelardo». Existe un entrevistador que se encuentra fuera de campo y solo se escucha su voz diegética in y que interviene en distintas partes del cortometraje.

14. Película hispano–argentina, estrenada en 2014 y dirigida por Damián Szifron.



Imagen 3. Captura del cortometraje «Regatos salvajes».

Predominan los planos medios para los testimonios y planos detalles del espacio y los gatos. Hay un solo plano de un personaje que se mantiene fijo, que se muestra al principio y al final del film; en los demás planos testimoniales predomina el movimiento de cámara siguiendo a los personajes en el espacio, dándole dinamismo, cercanía y relación con lo que cuentan.

En la composición, para reforzar el testimonio, se juega con el cambio de color en la imagen. Partiendo de una imagen a color, se va desaturando a blanco y negro. También para cambiar de una entrevista a otra se presenta este mismo recurso. Entendemos que este recurso es útil para dotar de un tono dramático a lo que se cuenta.

El cortometraje no presenta demasiados insert, sino que las tomas de los

personajes son realizadas en los espacios y tienen relación con lo que narran, por ende, la cámara se sitúa como en el lugar de seguimiento del personaje. En algunos cambios de entrevista se observa la utilización de un insert de gatos en el espacio dándonos un descanso visual de lo testimonial, pero a la vez, generando tensión, ya que los animales miran a cámara, apelan al espectador, nos miran.

En algunas partes, solo se escucha la voz testimonial acompañada de la del entrevistador, y en otros testimonios se escucha de fondo música lenta, sumando suspenso al relato. En este último caso, la música está colocada de forma extra diegética.

En el minuto 6:32, tenemos una escena ficcionada que simula una manifestación pidiendo justicia por Abelardo, el gato.

Hay algunas personas con máscaras, otras con carteles con mensajes de justicia, vemos a una señora llorando y tenemos un personaje que hace de cronista contando por qué se realiza dicha manifestación: piden a los gobernantes que «se haga» (sic) la ley en contra del maltrato animal. En el año que fue realizado este cortometraje, la coyuntura territorial pasaba por el debate en relación a la Ley de Salud Mental (26.657), por ende, interpretamos que esta escena tiene vínculo con el pedido para que se implemente en la práctica dicha ley.

Creemos que es un falso documental ya que tiene recursos de la realidad y ficción que pueden diluirse mutuamente. Esto porque las versiones de la muerte del gato Abelardo son muy diferentes entre sí y hacia el final del cortometraje le dejan un mensaje al espectador: «crea lo que usted quiera creer».

El cortometraje nos lleva a cuestionar nuestras propias tradiciones acerca lo que es «real». Son nuestros propios prejuicios que nos llevan a pensar que lo que dicen/sienten/creen estas personas es una invención. ¿Por qué no pensar que esas versiones, alternas a la nuestra, forman parte de realidades comunitarias propias de ese territorio?

En este marco, en función de nuestro análisis, podemos decir que el dispositivo de enunciación veroniano permite identificar una relación simétrica entre el enunciador y el destinatario, en los tres cortometrajes.

El enunciador se configura a partir de las historias que se narran, basadas en

vivencias atravesadas en un contexto concreto: el manicomio. Si bien el hincapié está puesto en la resignificación que hace cada persona del entorno, hay ciertas marcas décticas del espacio donde transcurren los hechos. Por ejemplo, como se nombró antes, en el cortometraje «Las paredes son nuestras» vemos, en segundo plano, detrás de uno de los personajes, la palabra «neuro» pintada en una pared. Este tipo de huellas nos da una pauta del lugar que se asume para enunciar.

Podemos decir que existe una enunciación colectiva, una suerte de «nosotros» pero que aloja la diversidad y lo particular de cada individuo, sin diluirlo. La música extradiegética en «Un lunes de miércoles», la cual va marcando los estados anímicos de los personajes, es un buen ejemplo que ilustra lo anterior.

Cabe resaltar, por otro lado, que el posicionamiento del enunciador está relacionado a la deconstrucción de lo que el sentido común puede llegar a entender a la hora de pensar un padecimiento subjetivo. Contrariamente a lo que esperábamos encontrar, las personas se posicionan desde un rol actoral/realizativo para contar y reivindicar sus historias, de ahí el peso de lo testimonial. Sin embargo, como nombramos anteriormente, no negamos el atravesamiento del dispositivo psiquiátrico en el discurso audiovisual.

Lo interesante de estos discursos audiovisuales, es que el eje poder/saber circula desde una posición otra, alternativa,

disidente al paradigma biologicista de la medicina psiquiátrica. Pensemos por ejemplo en la reivindicación de orígenes interesacialesy/o extraterrestres para los felinos en «Regatos salvajes»; o en el testimonio de «Las paredes son nuestras» acerca del mural que interpela a «médicos y pacientes». Lo que se dice se reivindica en su devenir y apela (cuestionando, en cierta forma) a la institución psiquiátrica, al manicomio y sus lógicas.

Si bien lo anterior podría hacer pensar que se plantea una relación jerárquica, en la que las personas se posicionan por encima de los profesionales de la salud, esto no es así. Lo que se plantea en esa relación es una cuestión horizontal. Y acá aparecen las huellas del destinatario. El discurso en parte se dirige a las lógicas manicomiales en salud mental y sus representantes. Los tres cortometrajes apelan, en distintas formas, a la reflexión y crítica de los imaginarios comunes (y no por ello verdaderos) alrededor del espacio psiquiátrico.

Si pensamos que el manicomio es un espacio institucional estructurado en términos sumamente jerárquicos, en ese destinatario que construye el discurso está la crítica. Las personas en los cortometrajes hablan literalmente de un acuerdo, como si de pares se tratara, ya que el foco de la enunciación está puesto en la humanidad de quien narra.

## Conclusiones

A modo de cierre, podemos decir que, en función de nuestro trabajo, se coincide con Verón, entonces, cuando postula que el análisis de los discursos sociales abre el camino al estudio de la construcción social de lo real. Dice el autor: «es en la semiosis donde se construye la realidad de lo social» (Verón 1993:126).

Analizar este tipo de discursos nos permite acceder a los modos de construcción social propios de un espacio/territorio como lo es el del hospital neuropsiquiátrico. El dispositivo audiovisual vehiculiza un movimiento que habilita que las personas puedan expresar sus ideas, emociones, sentimientos, realidades, que atraviesan cotidianamente como pacientes del hospital. Es interesante cómo, a través de la utilización de diversos planos y movimientos de cámara, la enunciación nos posiciona en el territorio narrado a la par de los enunciadore.

Creemos que el presente análisis de las prácticas que se llevan a cabo en este tipo de espacios, permite poner en foco producciones alternativas que se desarrollan en espacios marginados, no marginales. Pensamos que estas producciones están puestas al margen de los espacios de cultura y de la propia sociedad, y por eso justamente es necesario su observación acerca de lo que dicen. Lo anterior no implica negar el valor artístico de lo producido, al contrario, se entienden las producciones habitando una suerte

de transterritorialidad (Rolnik, 2019) entre lo artístico propiamente dicho, y una especie de práctica activista por los derechos de las personas psiquiatrizadas. En estos términos, el hacer cultura funcionaría como «desarticulador de núcleos de desigualdad y de mecanismos de vulneración y exclusión» (Oberti, 2023:12).

Los textos audiovisuales nos muestran cómo se representa y se expresa el espacio psiquiátrico, una especie de realidad que enmarca todo, o una especie de proceso terapéutico para intentar afrontar la realidad que cada persona vive. Pensemos en el cortometraje «Regatos salvajes» o en «Lunes de miércoles».

En nuestro trabajo vimos como el dispositivo audiovisual les permite a las personas pasar de ser objetos de un discurso psiquiátrico que las habla, a ser sujetos de

un discurso que les habilita reivindicar su historia /identidad. Hay un trastocamiento: las personas pasan a poder hablar, en lugar de ser habladas. En estos términos, creemos que es importante hacer una relectura del campo discursivo manicomial, a los fines de transgredir la representación hegemónica sobre las personas que sufren un padecimiento subjetivo, para dejar de entenderlas como pasivas, peligrosas e irracionales a las que es necesario, restringir, aislar, encerrar y, finalmente, silenciar.

Para finalizar, pensamos que enseñar a hacer cine en este tipo de espacios es emancipador, porque brinda herramientas para la expresión, el pensamiento crítico y la comprensión del mundo. Capacitar en cine permite a las personas desarrollar su voz única, cuestionar narrativas establecidas y explorar diversas perspectivas.

## Bibliografía

- AtraBesados (2017) «Un lunes de miércoles». Recuperado de <https://youtu.be/zBeja-cCctU?si=mIno-yHIVc8u3UUc>
- AtraBesados (2018) «Las paredes son nuestras». Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=mbAo5\\_RE3Fs](https://www.youtube.com/watch?v=mbAo5_RE3Fs)
- AtraBesados (2018) «Regatos salvajes». Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=weSCx3lg\\_Z4](https://www.youtube.com/watch?v=weSCx3lg_Z4)
- Aumont J., Bergala A., Marie M. y Vernet M. (2005). *Estética del cine: Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

- Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault*; Ed Prometeo.
- Casati, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, México, Buenos Aires: Paidós.
- Del Cueto, A. M. (2014). *La Salud Mental Comunitaria: vivir, pensar, desear*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1986). *Historia de la locura en la época clásica I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ilardo, C. (2014). Herramientas teórico-metodológicas para pensar los discursos audiovisuales. Acerca de la metodología empleada. En Ilardo, C. y Moreira, D. (Comps.), *Mirando 25 miradas. Análisis socio-semiótico de los cortos del Bicentenario* (pp.16-26). FFyH – UNC.
- Labaki, A. y Mourão, M. D. (comps.). (2011). *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Ley Nacional de Salud Mental N°26.657 (2013). Ministerio de Salud, Presidencia de la Nación. Publicada en el Boletín Oficial N° 32649. Argentina.
- Mozejko D. T. y Costa, R. (2002). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Oberti M. (2019). *El dispositivo de Salud Mental: Análisis del saber, el poder y la subjetivación en la coyuntura de la Ley Nacional de Salud Mental N°26.657/10*. Trabajo Final de grado. UBA. Ciencias de la Comunicación. Disponible en [http://comunicacion.sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/16/2019/12/Oberti\\_Tesina.pdf](http://comunicacion.sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/16/2019/12/Oberti_Tesina.pdf)
- Oberti, M. (2023). Políticas culturales, salud mental y des/institucionalización: Notas para esbozar políticas culturales des/institucionalizadoras en salud mental. *Revista Avatares. Comunicación/cultura N°25*, mayo 2023. ISSN 1853-5925 .
- Rolnik, S. (2019). Pero al final ¿Qué tendría que ver el arte en todo esto? En *Esferas de la insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Triquell, X. y Ruiz S. (Comps) (2011). *Fuera de cuadro: Discursos Audiovisuales desde los márgenes*. Córdoba: Eduvim.
- Verón, E. (1985). El análisis del Contrato de Lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. En *Les Médias: Experiences, recherches actuelles, applications*. IREP: París.
- Verón, E. (1987). *Construir el acontecimiento*. Buenos Aires: Gedisa.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Gedisa: Barcelona.
- Verón, E. (1997). De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía. En Veyrat-Masson, I. y Dayan, D. (comps.), *Espacios públicos en imágenes* (pp.47-71). Gedisa: Barcelona.
- Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Ed. Norma.
- Verón, E. (2004). *Fragmentos de un tejido*. Gedisa: Barcelona.
- Verón, E. (2009). El fin de la historia de un mueble. En Carlón, M. y Scolari, C. (eds), *El fin de los medios masivos* (pp.229-248). La Crujía: Buenos Aires.

# Figuraciones de la memoria y relectura histórica en la dramaturgia porteña escrita por mujeres

Eleonora S. García

Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Buenos Aires – CONICET  
[eleonorafr2003@yahoo.com.ar](mailto:eleonorafr2003@yahoo.com.ar)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0046>

## Resumen

El período de postdictadura en la Argentina, comprendido entre los años 1983–2016, dio lugar a una complejización del teatro, cuya característica principal estuvo signada por los cruces entre distintas prácticas sociales y artísticas. Los años '90 en particular aportaron el marco para que dentro del campo teatral de Buenos Aires se iniciara un proceso de transformaciones radicales, tendientes a horadar los modelos de autoridad estética vigentes hasta entonces. Las denominadas «dramaturgias emergentes» pusieron en entredicho tanto las exigencias temáticas, como cuestiones de forma y técnicas de escritura. Nuevas formas de relacionarse con el pasado y de abrir pregunta por la memoria social, dieron paso a la visibilización de mujeres dramaturgas que estuvieron atravesadas por la censura y el exilio durante la dictadura del '76, así como a la emergencia de nuevas voces femeninas. Tales son los casos de Susana Torres Molina,

## Palabras clave:

dramaturgia, autoría femenina, memoria, historia, postdictadura argentina

Figuraciones de la memoria y relectura histórica en la dramaturgia porteña escrita por mujeres  
Eleonora S. García  
Facultad de Filosofía y Letras -  
Universidad de Buenos Aires





Cristina Escofet, Patricia Zangaro y Adriana Tursi, quienes, no sólo desde entonces han contribuido con el enriquecimiento del campo de la escritura dramática, sino que, han abierto en sus producciones, el abanico de preocupaciones por las repeticiones del pasado histórico. El presente artículo busca armar un recorrido que permita historizar, por un lado, los esfuerzos en la acción colectiva de ponderar la autoría femenina en la escritura teatral y por otro, señalar sobre un corpus de textos, el carácter cíclico de la historia argentina, organizado sobre la figura de la víctima sacrificial.

### **Memory figurations and historical rereading in Buenos Aires dramaturgy written by women**

Abstract

The post-dictatorship period in Argentina, between the years 1983-2016, gave rise to a more complex nature of theater, whose main characteristic was marked by the intersections between different social and artistic practices. The '90s, particularly, provided the framework for a process of radical transformations within the theater field in Buenos Aires, aimed at piercing the models of aesthetic authority prevailing until then. The so-called 'emerging dramaturgies' called into question thematic demands as well as form and writing techniques. New ways of relating to the past and raising questions about social memory gave way to the visibility of women playwrights who were subject to censorship and exile during the dictatorship of '76, as well as the emergence of new female voices. Such are the cases of Susana Torres Molina, Cristina Escofet, Patricia Zangaro and Adriana Tursi who have not only contributed to the enrichment of dramaturgical writing but have also broadened the scope of concerns around repetitions of the historical past in their productions. This article seeks to put together a path that allows us to historicize, on the one

**Keywords:**

dramaturgy, female authorship, memory, history, argentine post-dictatorship

hand, the efforts in the collective action of pondering female authorship in theatrical writing and, on the other hand, to point out, on a corpus of texts, the cyclical nature of Argentine history, organized on the figure of the sacrificial victim.

## **Figurações da memória e releitura histórica na dramaturgia portenha escrita por mulheres**

### Resumo

O período pós-ditadura na Argentina, entre os anos 1983-2016, deu origem a uma natureza mais complexa do teatro, cuja característica principal foi marcada pelas interseções entre diferentes práticas sociais e artísticas. Os anos 90', em particular, forneceram o quadro para um processo de transformações radicais que se iniciaria no campo teatral de Buenos Aires, com o objetivo de quebrar os modelos de autoridade estética vigentes até então. As chamadas “dramaturgias emergentes” colocaram em questão tanto as exigências temáticas como as questões de forma e técnicas de escrita. Novas formas de se relacionar com o passado e de levantar questões sobre a memória social deram lugar à visibilidade de mulheres dramaturgas que foram sujeitas à censura e ao exílio durante a ditadura de 76, bem como ao surgimento de novas vozes femininas. São os casos de Susana Torres Molina, Cristina Escofet, Patricia Zangaro e Adriana Tursi, que, desde então, não só contribuíram para o enriquecimento do campo da escrita dramaturgica, mas abriram, nas suas produções, o leque de preocupações para repetições do passado histórico. Este artigo procura construir um percurso que nos permita historicizar, por um lado, os esforços na ação coletiva de ponderação da autoria feminina na escrita teatral e, por outro, apontar, num corpus de textos, a cíclica natureza da história argentina, organizada sobre a figura da vítima sacrificial.

### **Palavras-chave:**

dramaturgia, autoria feminina, memória, história, pós-ditadura argentina

## **Transformaciones del campo teatral: reposicionamientos de las mujeres escritoras**

A partir de los años '90, el campo teatral de Buenos Aires inició un proceso de transformaciones contundentes sobre el conjunto de sus prácticas en general. Estas renovaciones buscaron horadar, por distintas vías, los modelos de autoridad estética sostenidos hasta entonces. En lo que respecta a la dramaturgia, pueden señalarse en principio, dos cuestiones: por un lado, una nueva concepción de escritura, que ya no quedaba acotada al territorio literario, sino que se abría a poéticas de dirección, de actor o de grupo. Esta multiplicidad dio lugar a las denominadas escrituras escénicas (Dubatti, 2015). Se sumó a esto, la necesidad de renovar la praxis escrituraria propiamente dicha, en tanto, las exigencias temáticas hegemónicas, habían mantenido durante los primeros años de posdictadura, el compromiso político del texto acotado a un sentido asequible y unívoco (Saba, 2020).

Al mismo tiempo, estas dramaturgias emergentes profundizaron en cuestiones de forma y técnicas dramatúrgicas, las innovaciones que habían tenido lugar ya a lo largo de los años '70, en el marco de numerosos talleres de escritura. En este sentido, la renovación impulsada por Ricardo Monti en aquellos años, colocó a la «imagen estética» como punto de partida de la creación literaria. Calificada por su carácter de signo, que funciona

como puente hacia el otro —de aquí su destino social— la imagen estética, implicaba la construcción de una posición subjetiva. Partiendo desde el interior de la psiquis, se exteriorizaba en el proceso creativo, convirtiendo en este tránsito, al sujeto de la escritura en un traductor y observador de un acontecimiento del que había dejado de tener participación directa (Monti, 1979). Dicha concepción de la imagen como motor de la praxis generó sus propias formas de continuidad a manos de distintos maestros y maestras. Así, las propuestas de Liliana Heker a finales de los '70 y Mario Levrero a partir de la década siguiente, insistieron en observar el detrás de las imágenes, para dar con las palabras que impulsaran una escritura a partir de lo vivido (Villanueva, 2018). Posteriormente, la «imagen generadora» de Mauricio Kartún, discípulo de Monti, consolidó esta línea, a partir de los años '90, por la que una creación auténtica, «comienza sólo cuando la unidad viva de la imaginación, la imagen, aparece al fin» (Kartún, 2015:22). Así, este nuevo motor del proceso creativo, una imagen interna al sujeto creador, contribuyó no sólo en la formación de nuevas generaciones de dramaturgxos sino también, en despuntar la necesidad de dar con nuevas maneras de relacionarse con el pasado. La pregunta por la memoria social ya no procedía exclusivamente del argumento del texto dramático, sino que daba paso a una identidad dramatúrgica poliédrica (Saba

et. al., 2019) en la que convivían diversos intereses, géneros y voces.

En segundo lugar y en el contexto de este paisaje estético se puso de manifiesto la diversificación y la consecuente visibilidad de voces autorales femeninas. Las mujeres dedicadas a la escritura teatral fueron consolidando, durante los años de postdictadura, su presencia en el campo de la dramaturgia. Poco a poco fue quedando atrás la concepción de la figura de la dramaturga como mero fenómeno aislado, tal como había sido el caso de Griselda Gambaro, único faro reconocido, desde los años '60 durante la Vanguardia teatral. En adelante, muchas mujeres dramaturgas fueron enlazando su voz autoral no sólo al contexto histórico contemporáneo, sino que también exploraron otros tiempos de la historia argentina, a la luz de los cuales, les fue posible proponer, mediante la ficción teatral y de manera oblicua, una revisión crítico-reflexiva del pasado, además de la propia historia del teatro argentino. Tanto las acciones del movimiento de Madres de Plaza de Mayo durante la década del '90, que incluso incluían por fuera de la pata política, la creación de un Taller de escritura a cargo del novelista Leopoldo Brizuela, así como las avanzadas feministas de finales del siglo xx, funcionaron como dos de los principales puntos de localización sobre los cuales se fue orga-

nizando la reconfiguración del entramado de la dramaturgia impulsada por mujeres.

Dramaturgas que habían comenzado sus prácticas escriturales entre fines de los años '70 y '80, como Diana Raznovich, Susana Torres Molina, Aída Bortnik, Beatriz Mosquera, Cristina Escofet y Amancay Espíndola, entre otras, y que, en muchos de los casos, se habían visto obligadas al exilio, no sólo pudieron regresar al país, sino que encontraron espacios de visibilidad. Mientras tanto, y enmarcadas en las líneas referidas de renovación poliédrica del campo teatral, aparecieron nuevas autoras como Patricia Zangaro, Adriana Tursi, Lucía Laragione o Adriana Genta, quienes, con sus aportes, nutrieron la escena de escritura orientando además sus esfuerzos tanto a la dirección como a la publicación de sus obras. Al conjunto de las acciones promovidas por las mismas escritoras para posicionarse en el campo de la dramaturgia porteña en particular, se sumaron desde los años '90 en adelante, numerosos trabajos académicos centrados en el análisis de obra desde un prisma feminista. Este encuadre resultó capital para provocar la ruptura de la construcción hegemónica del canon de la escritura teatral, organizado sobre la tradición del varón-dramaturgo, que hasta el momento organizaba la columna vertebral del teatro argentino (Tossi, 2015).

## **Dramaturgia y tiempo histórico: reescribir el pasado a la luz del presente**

Sin embargo, la producción dramática de mujeres no quedó acotada a problematizar roles de género, sino que, inscripta en el estallido estético, plural y heterogéneo, cuya principal preocupación era encontrar nuevas formas de abordar el pasado reciente, bregó por revisar la historia argentina más allá de la última dictadura cívico–eclesiástica militar. La decisión de encontrar a través de la escritura distintas figuraciones de la memoria ha permitido desde entonces, que una relectura histórica encontrase lugar en la dramaturgia porteña escrita por mujeres. En este sentido es posible distinguir en algunas textualidades, la recurrencia a distintas matrices discursivas que han posibilitado, atravesadas desde luego, por múltiples factores socio–económicos y políticos, diversas escenificaciones del tiempo histórico. En estas dramaturgias, es el abordaje de la experiencia colectiva del tiempo, aquello que ha hecho posible echar luz sobre los mecanismos puestos en juego en los distintos momentos constitución de la nación.

Desde esta perspectiva de la Sociología de la temporalidad, Bernardo Subercaseaux (2002) es quien presenta cuatro posibles modalidades para atender dichas escenificaciones. La primera de ellas corresponde al tiempo colonial y fundacional, extendido hasta la primera mitad

del siglo XIX, momento en el que, se impone el discurso de la élite ilustrada en su afán de educar y civilizar bajo un ideario republicano. La siguiente, es concebida como un tiempo de integración, extendido entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. Durante el período, el Estado se conforma como un agente integrador al que se incorporan nuevos sectores sociales y étnicos que reconfiguran la nación en términos de mestizaje siendo esta concebida, dirá el autor, como una entidad corpórea. La tercera modalidad planteada trabaja la escenificación del tiempo histórico en términos de transformación, colocando como punto de partida la década del '60, teñida por la utopía socialista, que tendrá por bandera la necesidad de echar por tierra la estructura socio–económica desfavorecedora de los trabajadores. Por su parte, la última matriz hace referencia al tiempo globalizado, presumido como homogéneo para todo el mundo, estructurado por la lógica del mercado, el imperio de la imagen y las nuevas tecnologías, y, sobre todo, por la pérdida de soberanía económica y cultural de la nación.

El conjunto de estos constructos, encuentra asidero en una trama compleja de relaciones sociales a la vez que puede detectarse en numerosos textos dramáticos escritos por autoras como Susana Torres Molina, Patricia Zangaro, Cristina Escofet, Adriana Tursi y Amancay Espíndola, entre 1996 y la actualidad.

Estas dramaturgas, cuyas voces devienen una intervención relevante para pensar la historia de la Argentina, escrudiñan en sus textos distintos momentos del pasado histórico, revisan el funcionamiento de las lógicas del poder opresor y promueven la corrosión de distintas figuras de otredad instaladas por los relatos nacionales hegemónicos (Tossi, 2022). Las modalidades de experiencia colectiva del tiempo presentadas por Subercasseaux, cobran cuerpo en obras como *Auto de fe... entre bambalinas* (1996), *Última luna* (1998) o *Libertins* (2023) de Patricia Zangaro, más precisamente para el caso del tiempo colonial y fundacional. Por su parte, en lo que respecta al planteo del tiempo de integración, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, pueden citarse obras que trabajan en este espesor como por ejemplo *Herencia de sangre* (1996) y *Dormir en el agua* (2014) de Amancay Espíndola; así como *Ay, Camila* (2008) y *Yo, Encarnación Ezcurra* (2018) de Cristina Escofet. De esta autora, el texto *Padre Carlos, el rey pescador* (2014), junto a la denominada Trilogía de la memoria<sup>1</sup>, de Susana Torres Molina, se inscriben en el período de transformación, proponiendo una textualidad centrada puntualmente en la dictadura argentina de 1976. Por último, textos como *Las costureras* (2010) y *Los sirvientes* (2016), escritos por

Adriana Tursi, que centran el tiempo de la ficción, en las décadas del peronismo en la Argentina, pueden ser pensados a caballo, entre el tiempo de la integración y la transformación del estado nacional.

Las obras mencionadas son sólo algunos ejemplos de un vasto corpus, que estas y otras autoras han dedicado al vínculo entre dramaturgia, historia y memoria. Además, de la mayor parte de estos textos dramáticos, resulta posible detectar la recurrencia de nodos de significado, vinculados al carácter cíclico específicamente de la historia argentina. Esta repetición aparece organizada sobre la figura de la víctima sacrificial, que funciona como la piedra basal de las relaciones de poder, sostenidas sobre lógicas de violencia, opresión, exclusión y la consecuente desigualdad social. La figura del «chivo expiatorio» como objeto del rito que instauro y sacraliza un orden social fundado sobre la violencia (Girard, 1986) puede detectarse como recurrente en los textos citados. Así, por ejemplo, si bien sirvientes y costureras en las obras de Adriana Tursi, reproducen al interior de la clase a la que pertenecen, las lógicas de sujeción y sometimiento de las que son víctimas, la autora designa a uno de los personajes, como el encargado de interrumpir tal funcionamiento. Del mismo modo, las heroínas en la dramaturgia de

1. La Trilogía de la memoria está compuesta por: *Esa extraña forma de pasión* (2010), *La fundación* (2016) y *Un domingo en familia* (2018).

Cristina Escofet, son capaces de dar cuenta, en plena conciencia de sí mismas y de los otros que las rodean, de las relaciones de poder que pretenden extinguirlas. Sin embargo, es esta conciencia la que las habilita a poder decir y elegir, aunque en ello, y a primera vista, puedan ser percibidas como víctimas. Asumir una posición subjetiva y desde ella, dar un nombre nuevo a la realidad, instaura el corte referido sobre la repetición sacrificial. Es en estos términos que pretendemos pensar lo anterior, como la posibilidad que estas dramaturgias dan a un proceso de humanización de la historia, en el que lo sagrado deja de aparecer ligado a una dimensión perdida —en el rito— sino que tiene lugar en la realidad concreta de los hombres y en un orden democrático (Zambrano, 1996).

Estos puntos nodales postulan una intervención altamente crítica de la serie social (activismo de los organismos de Derechos Humanos, el discurso oficial de la memoria) con la que dialogan, ya que abren discusiones, y motorizan, desde lo teatral, una relectura y reescritura de los procesos históricos, poniendo en foco, con frecuencia, el desempeño político de las mujeres en distintos períodos. Más precisamente, la textualidad de las cinco dramaturgas citadas como ejemplo, brega por dar con un ejercicio de memoria capaz de interrumpir el relato cíclico de esa violencia sacrificial. En este punto resulta conveniente considerar que entre los años

1996 y 2016, las políticas impulsadas por los distintos gobiernos respecto del tratamiento de la historia, oscilaron desde la promoción exacerbada del olvido, a la necesidad de recordar como condición necesaria de conciencia.

Las figuraciones de la memoria en la producción dramaturgica sobre la que se detiene este estudio, aparecen bajo la forma de la multiplicidad y la fragmentación, siendo estas las principales operaciones discursivas que organizan la escritura. Estas formas de discurso, desmontadas de un tiempo histórico, son remontadas en un tiempo diferencial, aquí el carácter del arte en general y de la dramaturgia en particular, que las multiplica e irradia, incluso superponiéndolas. La cita de Mario Rufer en *La nación en escenas* (2010) ilumina lo anterior: «El trabajo político de la memoria sobre el tiempo no es tanto un trabajo de rememoración sino de conexión». Rufer, cercano a los “instantes de peligro” de la historia en términos benjaminianos, propone que la articulación entre esta y la memoria deviene efectivamente política cuando chocan tiempos discontinuos. Así, que los hechos de memoria repriman un acontecimiento, dejándolo caer en el olvido, resulta de suma preocupación en la configuración de una narrativa individual o colectiva; pero más aún, lo es el borramiento o invisibilización de las conexiones, entre hechos de un tiempo pasado con hechos de un tiempo presente.

El señalamiento de esas conexiones, el montaje que vincula esos tiempos discontinuos, promoviendo choques de sentido entre lo audible y lo visible en distintos contextos históricos, es lo que haría fulgurar esas «conexiones peligrosas de memoria» (Rufer, 2018:158). Tal operación suscita el acto performático de construcción de memorias, sobre todo de aquellas que permanecen en sombras, ni oídas ni vistas o bien al decir de Rufer, que aún se encuentran «como un Otro aprehensible en una vidriera» (2018:160), organizadas como tales por los relatos del poder respecto de un pasado histórico. La operación de yuxtaposición y de carácter iterativo del montaje, pone de este modo, en evidencia y deja sin sutura, aunque sí articula, narrativas de la pérdida. Lo desaparecido, lo expropiado, lo secuestrado, queda expuesto en ejercicios de memoria y nuevas formas de relato. Decir la pérdida es proponer una nueva articulación de acontecimientos en un espacio y en un tiempo que se mantiene «en rebelión» por lo que es capaz de afectar el tiempo del recuerdo organizado por la tradición de manera homogénea (2018:158).

El bagaje sustantivo que significa entonces el corpus de textos en cuestión, dentro del campo teatral argentino, soporta la premisa que entiende al teatro como uno de los ejes principales de la construcción de nuevas subjetividades sociales. El renombramiento de la realidad favorecería tanto una nueva conciencia

del sí mismo y de los otros, propósito para el cual, indefectiblemente, es necesario recordar. Las formas escriturales de Zangaro, Torres Molina, Tursi, Espíndola o Escofet, aunque diversas en su textura, confluyen en un paisaje sinestésico y metafórico en el que los muertos retornan y junto a otros personajes marginales, imaginan otros modos de hacer(se) y decir(se). En este sentido, resulta posible el trazado de una cartografía teatral a contrapelo de un conjunto de relatos historiográficos, que desde paradigmas hegemónicos fueron construyendo una identidad nacional unívoca y estructurada en el antagonismo nosotros-ellos.

A continuación, se propone una breve revisión de algunos de los textos citados, de modo de dejar a la vista, por un lado, el funcionamiento de la yuxtaposición y dislocación temporal antes referida, esqueleto principal de un ejercicio de memoria a contrapelo, y por otro, las escenificaciones del tiempo de la experiencia colectiva. *Auto de fe... entre bambalinas*, de Patricia Zangaro es unapieza ambientada en la Metrópolis virreinal del Río de la Plata en pleno siglo XVIII.

El recurso del teatro dentro del teatro da marco a la acción y plantea un triángulo de relaciones de poder que han de enfrentar a los personajes principales, por el rol que ocupa cada uno de ellos dentro de la Compañía y fuera de ella, en el ámbito político. Don Pedrito, actor calderoniano consagrado, comparte



escena con Doña Mercedes, la actriz principal, mientras Doña Ana, costurera de esta y amiga de aquél, completa el tercer vértice con su deseo de salir de las sombras, convertirse en actriz y recitar los parlamentos de la estrella. Por lo demás, mientras Doña Mercedes encarna los idearios coloniales y está a favor del poder de turno, Don Pedrito, no esconde ni su contraria posición política, ni tampoco su relación homosexual con un minero sublevado. Pero será el personaje de Doña Ana, dispuesto a correr al extremo los límites de la ética, el honor y los principios morales, la que motorice el conflicto, que tendrá por consecuencia, el asesinato de su amigo Pedro a manos de las fuerzas políticas del Virreinato.

Zangaro recurre, además, al cruce intertextual con el personaje de Segismundo, con quien Don Pedrito ha de compartir el matiz romántico–heroico y para quien, la autora, escribe con maestría, el monólogo principal. Concedora del patrón métrico calderoniano, Zangaro estructura la estrofa en diez versos octosílabos, utilizada por el autor para el soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño*. Por su parte, la forma elegida del auto de fe, aglutina ya en el título, uno de los sentidos posibles a ser despuntados. Este acto público promovido por la Inquisición había pasado de ser un acto de penitencia a otro festivo en el que los condenados abjuraban de sus pecados y daban lección al resto de la comunidad.

La escena teatral, que porta sobre sí el carácter de fiesta pública, arma en este sentido, una suerte de pliegue con el auto de fe, siendo, por un lado, el lugar donde Don Pedrito ha de caer encarnando la víctima sacrificial, y por otro, allí donde resulta posible, al lector/espectador, dar cuenta de la lucha poética y política por la libertad y la igualdad.

Distinta manera de trabajar la historia se hace presente en textos de Cristina Escofet como *Padre Carlos, el rey pescador*, *Ay, Camila!* o *Yo, Encarnación Ezcurra*. En estos tres casos el ejercicio de memoria arma una figura fragmentaria, «a borbotones», que tiene lugar en la interioridad de la conciencia del personaje y no responde a una lógica causal, sino a la lógica interrumpida del recuerdo. Escofet parte de las biografías del sacerdote Carlos Mugica, Camila O’Gorman y Encarnación Ezcurra para las que construye en términos dramáticos, un drama de estaciones cercano al modelo del viaje alegórico de moral medieval. Cada estación es prueba de la experiencia del hombre en relación con el mundo y conforme avanza en ellas, encuentra amigos y compañeros de modo de poder ir construyendo una nueva cartografía de valores. El *stationendrama* coloca de este modo, a cada uno de los protagonistas, en el proceso de una transformación redencionista, que vehiculiza el pasaje desde un estado «del caído», a la posibilidad de ver y actuar en conciencia, alcanzando así una suerte de estado

de gracia en la Tierra. Por ejemplo, la ceguera inicial del Padre Mugica, antipeonista y desconocedora de una realidad social invisibilizada, se transforma en una acción política comprometida, dentro del Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo. Asimismo, la voz de Ezcurra, audible en un monólogo dividido en ocho partes organizadas sobre un discurso epistolar, va recorriendo distintos períodos del gobierno de su marido, durante el que ella ha protagonizado numerosos episodios políticos. El viaje por la memoria repasa capas de pasado y propone un reordenamiento de los relatos de pasión, entrega y militancia de cada uno de los personajes, que por momentos recuerdan la pasión de Jesús.

Por su parte, la figura de Camila O' Gorman acepta ser pensada con la categoría de mujeres dislocadas (Tossi, 2022) frente a los relatos historiográficos hegemónicos. El texto dramático trabaja un imaginario social vinculado a la estructura de un poder patriarcal, represivo y desaparecedor. Escofet permite que su criatura, se desgaje de esa cadena discursiva y se reinscriba en otra de corte matrilineal. El personaje de Camila, se dice heredera directa de su abuela, La Perichona (otra figura de alteridad en el relato histórico: la loca y la puta, confinada al encierro, tras haber sido amante de Liniers, sin vergüenza alguna para con la sociedad de su época) a la que Camila, revaloriza por sobre sí misma: «...mi sangre de nieta de

puta, se me hace dura como un pelotón de soldados [...] Mi abuela. Me gusta llamarla así. Siempre me dice que está bien lo que hacemos cuando lo que hacemos es lo que los demás dicen que está mal» (Escofet, 2015:275-276). Sin embargo, Escofet, arma otras genealogías. Una, de corte más divino, vincula la figura de Camila O' Gorman a la virgen María quien ha llevado dentro de sí, un hijo que será luego sacrificado y «porque fuiste una mujer que también caminó de rodillas» (2015:280), refuerza el personaje. En esta línea, luego, la autora aborda la cuestión del sacrificio, homologando la propia Camila a Jesús. Reunida en la figura del chivo expiatorio, Camila no sólo lleva una corona, sino que también, como el Cristo, habrá de resucitar. Lleva la frente ceñida por eslabones que se clavan como espinas cuando promete la resurrección que pone en juego la repetición de la historia hacia adelante, armando lazo, en esta segunda línea genealógica, a las revueltas obreras y estudiantiles de finales de los años '60 y las luchas políticas de la década posterior: «Si me matan, voy a resucitar y va a ser peor [...] El otro día me vi en otro siglo. Rodeada de jóvenes. Hombres, mujeres. Corríamos por las calles. Teníamos fusiles, granadas, panfletos, levantábamos trincheras. Y nos besábamos en las barricadas» (2008:286). Con todo, queda de relieve la conciencia de los personajes femeninos en la dramaturgia de Cristina Escofet, de saberse en

el presente de su enunciación como un nexos, entre las mujeres que las preceden y las que las habrán de suceder.

Lo expuesto hasta aquí da cuenta del trabajo minucioso de las dramaturgas por poner en marcha una desarticulación poética de las matrices de violencia del Estado que, desde la conquista y colonización de América se han reiterado cíclicamente en el tiempo histórico, siendo el «otro» en definitiva, esa víctima sacrificial. Esa desarticulación queda activada mediante conjunto de modos expresivos que ponen acción la metáfora tanto a nivel semántico como procedimental, hecho que suscita el ejercicio de memoria activa —y contrahegemónica— y una interrupción sobre el relato sacrificial de la historia.

Otro ejemplo lo aportan las obras de Adriana Tursi que revisan las relaciones de poder y los peligros como consecuencia de la reproducción de las formas y mecanismos de opresión por parte de los sujetos violentados por esas lógicas. En muchos de los casos, la autora impregna a sus personajes de la posibilidad de construir conciencia en pro de alcanzar una subjetividad emancipada. En textos como *Las costureras* o *Los sirvientes*, es contundente la reproducción a pequeña escala de los valores y costumbres de la clase dominante dando lugar a una conflictividad compleja intra e interclases. En el primer caso se trata de las costureras de Eva Perón al servicio de la Señora y a su vez de Paco Jamandreu, que oficia de jefe

del taller de costura; mientras que, en el caso de *Los sirvientes* se ponen en escena las relaciones de poder entre el personal de servicio en la mansión presidencial del General Perón, el día de su muerte. Tursi recurre a minuciosos procesos de investigación, que la han llevado a tratar con archivos —en mucho de los casos ha prestado especial atención a la correspondencia— a partir de los cuales da paso a la ficcionalización de los hechos históricos. En ambas obras, la autora trabaja con sumo detalle el espacio dramático que aparece vertebrado en línea vertical: los de arriba/ los de abajo. Esta división, que aplasta a costureras y sirvientes en el espacio de abajo, vehiculiza un conjunto de transacciones simbólicas y concretas para los personajes. Por otro lado, muchas de las obras de Tursi, recurren en términos de procedimientos, o bien a la forma del monólogo o bien, como en estos dos textos señalados, a una estructura episódica, que ella denomina «estampas» y que, le permiten estructurar la temporalidad tanto dramática, como histórica.

### **Escritura y figuración: las formas de la memoria histórica**

La necesidad de dar con una dramaturgia capaz de promover la denuncia del horror en lo cotidiano, y de suscitar un estado de alerta tanto para el autor como para el lector (Gambaro, 2011) encuentra un basamento insoslayable en estos textos sucintamente revisados,

así como en tantos otros, escritos por mujeres dramaturgas durante el período en cuestión. La desarticulación poética de las matrices de violencia del Estado, ha impulsado desde entonces distintas decisiones estéticas en la figuración escénica de aquellos que han funcionado en la historia como víctimas expiatorias. La posibilidad de estos últimos de detentar la voz discursiva, constituiría de este modo, no sólo una posibilidad palmaria de horadar determinadas construcciones identitarias de otredad, sino también de vindicar esas subjetividades mediante entrecruzamientos temporales.

De este modo, el vínculo entre dramaturgia e historia, queda patentizado en una concepción de la escena teatral como sano lugar de violencia en el que, quien escribe, pone en acto una poética de ojo de halcón, articulando, la dimensión ficcional al contexto de referencia (Kartun, 2015). La capacidad de ver el todo y de captar el detalle en un mismo movimiento promueve en estas dramaturgias, que las víctimas expiatorias puedan decir en escena —por vía de la metáfora— aquello que les fue silenciado por la historia, dando lugar de este modo, a una memoria contrahegemónica. La propuesta kartuniana refiere en este sentido, exactamente a esa expansión de la imagen estética impulsada por Ricardo

Monti, quien la asociaba al trabajo de la metáfora, haciendo hincapié en el golpe provocado por esta, de modo tal que la obra deviniese un territorio de provocación (Bassi, 2013). Ese golpe, al que tanto Monti como Kartún, señalan como una ampliación icónica, sería la vía poética y política que intervendría sobre las cadenas de olvidos, dando a ver los mecanismos de repetición de experiencias traumáticas del pasado histórico y promoviendo modos de despuntar nuevas formas de conciencia de cara al presente democrático. El corpus de obras que han sido mencionadas a lo largo de este artículo, se entronca dentro de las denominadas «poéticas con voluntad de otredad» (Tossi, 2022:21). Dicha noción teórica tiene como objetivo principal, la corrosión de sedimentaciones construidas sobre la imagen de aquellos sujetos nombrados como otros por los relatos hegemónicos. Esta operación discursiva aúna sus esfuerzos junto al tratamiento del tiempo histórico y dramático, dando lugar a la necesaria fulguración capaz de poner en peligro cualquier sentido estabilizado y unívoco. En síntesis, el abordaje entrecruzado entre teatro, memoria e historia habrá de permitir la valorización de las voces de las mujeres dramaturgas como las responsables de reescribir las narrativas historiográficas de la Argentina.

## Bibliografía de referencia

- Bassi, N. (2013). Retorno de un decir. Entrevista a Ricardo Monti. *Revista Nudos en Psicoanálisis*, II (2), 59–70.
- Dubatti, J. (2015). Teatrología y epistemología de las Ciencias del Arte: para una cartografía radicante. *Pos*, vol. 5, (10), 94–111.
- Gambaro, G. (2011). *Al pie de página*. Buenos Aires: Norma.
- Girard, R. (1986). *El chivo expiatorio*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Kartun, M. (2015). *Escritos (1975–2015)*. Buenos Aires: Colihue.
- Monti, R. (1979). Las imágenes en la creación literaria. En *Memo-ración de Sigmund Freud*. (pp. 43–47). Buenos Aires: Trieb.
- Rufer, M. (2010). *La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales*. México: El Colegio de México.
- Rufer, M. (2018). La memoria como profanación y como pérdida: comunidad, patrimonio y museos en contextos poscoloniales. *A contra corriente*, vol. 15, (2), 149–166.
- Saba, M. et al. (2019). Esquirlas de un estallido infinito: Reflexiones sobre la praxis de la escritura teatral. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 9, 261–267.
- Saba, M. et al. (2020). Postdictadura y dramaturgia: paradigmas antagónicos de su enseñanza y aprendizaje durante los 90 en Argentina. En Cancellier, A. y Barchiesi, M. (eds.), *Teatro, prácticas y artes performativas des testimonio y la memoria*. (pp.81–98). Padova: Cooperativa Livreria Editricie Universita di Padova.
- Subercasseaux, B. (2002). Escenificación del tiempo histórico (Nacionalismo e integración). *Cuadernos de la Historia de la Universidad de Chile*, nro. 22, 185–202.
- Tossi, M. (2015). Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas. *Mitologías hoy*, vol. 11, Universidad Autónoma de Barcelona, 25–42.
- Tossi, M. (2022). (Comp.). *Antología del teatro argentino en posdic-tadura. Nodos interregionales (1983–1992)*. Buenos Aires: Inteatro.
- Villanueva, L. (2018). *Maestros de la escritura*. Buenos Aires: Ed. Godot.
- Zambrano, M. (1996). *Persona y democracia. La historia sacrificial*. Madrid: Siruela.

## Bibliografía primaria

- Escofet, C. (2015). «Padre Carlos, el rey pescador» (2014) y «Ay, Camila» (2008). En *Teatro, memoria y subjetividad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Escofet, C. (2022). «Yo, Encarnación Ezcurra» (2018). En *Travesías femeninas. Lo personal. Lo confesional. Lo político. Lo histórico*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Espíndola, A. (2020). «Herencia de sangre» (1997) y «Dormir en el agua» (2014). En *Obrerío teatral*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Torres Molina, S. (2024). *Teatro: Tres textos políticos*. Buenos Aires: Losada.
- Tursi, A. (2021). «Las costureras» (2010) y «Los sirvientes» (2016). En *La patria al hombro y otras obras teatrales sobre la historia de las mujeres en Argentina*. Buenos Aires: Proyecto Larsen.
- Zangaro, P. (2008). «Auto de fe... entre bambalinas» (1996) y «Última luna» (1998). En *Teatro I*. Buenos Aires: Losada.

# **Autoría de mujeres latinoamericanas contemporáneas: un breve recorrido sobre las producciones literarias de escritoras brasileñas<sup>1</sup>**

Amanda da Silva Oliveira

Universidad Federal de Santa María– Brasil

*profeamandaoliveira@gmail.com*

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0047>

## **Resumen**

Este artículo presenta el proceso de creación, crítica y análisis literarios de la producción de narrativas de autoría de mujeres latinoamericanas, en este caso, brasileñas. El objetivo de la investigación es la contribución para las discusiones sobre este tema a partir de lo que Hélène Cixous y Nelly Richard definen como «feminización de la escritura». Las autoras estudiadas, Eliane Brum, Maria Valeria Rezende, Natalia Borges Polesso, Valesca de Assis y Carla Madeira, presentan escritos y prácticas escriturarias que se constituyen en «prácticas antihegemónicas», cuyas ideas representan la escritura

### **Palabras clave:**

literatura de mujeres, literatura latinoamericana, autoras brasileñas, feminización de la escritura

Autoría de mujeres latinoamericanas contemporáneas: un breve recorrido sobre las producciones literarias de escritoras brasileñas  
Amanda da Silva Oliveira.  
Universidad Federal de Santa María  
- Brasil



**1.** Este trabajo es resultado de la propuesta hecha para la convocatoria 2023 de la movilidad académica de la Asociación de las Universidades del Grupo Montevideo (AUGM), en una aparcería universitaria entre las representantes del Núcleo Disciplinario Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura. Se origina a partir del planeamiento y presentación de la temática sobre «Autoría de mujeres latinoamericanas» en el evento Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos «José Martí» (CAELJM), en la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe, Argentina, que ocurrió en septiembre de 2023.

«en tensión con», pues actúan como espacios narrativos que subvierten la lógica patriarcal–falocéntrica.

### **Authorship by contemporary latin american women: a brief outline of literary productions by brazilian women**

Abstract

This paper presents the process of literary creation, criticism and analysis of the narrative production authored by Latin American (in this case, Brazilian) women writers. The objective of the investigation is the contribution to the discussion on the theme from what Hélène Cixous and Nelly Richard define as the «feminization of writing». The studied female authors Eliane Brum, Maria Valeria Rezende, Natalia Borges Polesso, Valesca de Assis and Carla Madeira present writings and practices of writing that comprise «anti–hegemonic practices», whose ideas reflect the writing «in tension with», because they act as narrative spaces that subvert the patriarchal–phallogocentric logic.

**Keywords:**

women's literature, Latin American literature, Brazilian women authors, feminization of writing

### **Autoria de mulheres latino–americanas contemporâneas: um breve panorama sobre as produções literárias de escritoras brasileiras**

Resumo

Este artigo apresenta o processo de criação, crítica e análise literárias da produção de narrativa de autoria de mulheres latino–americanas, neste caso, brasileiras. O objetivo da investigação é a contribuição para as discussões sobre este tema a partir do que Hélène Cixous e Nelly Richard definem como «feminização da escrita». As autoras estudadas, Eliane Brum, Maria Valeria Rezende, Natalia Borges Polesso, Valesca de Assis e Carla Madeira, apresentam escritas e práticas de escritura que se constituem em «práticas anti–hegemônicas», cujas ideias representam a escritura «em tensão com», pois

**Palavras-chave:**

literatura de mulheres, literatura latino–americana, autoras brasileiras, feminização da escrita



atuam como espaços narrativos que subvertem a lógica patriarcal–falocêntrica.

---

### Consideraciones iniciales

En la conferencia virtual proferida el 07 de octubre de 2020, para la programación del departamento de literatura del Museo de Arte Latinoamericana de Buenos Aires (MALBA), Rita Segato recupera el estado de los debates sobre el feminismo, cuya elaboración ocurre, por lo menos, desde 2016, cuando publicó *La guerra contra las mujeres*. Para la autora, es importante pensar que las múltiples voces del debate corresponden a «su fuerza, no su debilidad» (SEGATO, 2021:09), destacando, en este sentido, «el ejercicio de la soberanía sobre el propio cuerpo» (SEGATO, 2021:09–10), como elemento que debe estar como presupuesto: «alguien que acepte que la violencia —de cualquier tipo: moral, simbólica, sexual, física, económica, etcétera— puede ser meramente una costumbre [...] tampoco participa de los fundamentos y propósitos comunes del movimiento de las mujeres» (SEGATO, 2021:10). Ante ello, Segato afirma, en relación a las luchas feministas, que la cuestión delo personal pasa a *ser político*:

esas supuestas victorias fueron pensadas y formuladas desde el punto de vista del sujeto masculino de la política, y la discusión

sobre la universalidad de su perspectiva, de sus valores y de sus reivindicaciones no llegó muy lejos. Vimos así desarrollarse un feminismo orientado a adquirir poder y a ocupar espacios de poder formateados por la lógica masculina del Estado (SEGATO, 2021:11).

Para Rita Segato, la violencia de género corresponde a una violencia política, pues «no se ha entendido aún que el patriarcado no es un orden moral o religioso, sino un orden plenamente político muy arcaico, un “sistema” que se esconde detrás de la moralidad y de las diferentes religiones». Eso significa, para la autora, que «solo un cambio en el orden político podrá traer las soluciones que esperamos». Dicho cambio, no sólo refiere a una participación en las molduras sociales, sino a «una búsqueda antisistémica, en el sentido de desmontar la política tal como la conocemos y su efecto violento en materia de género, esto es, su violencia patriarcal, que se expresa como violencia sexual, feminicida y moral» (SEGATO, 2021:12). En suma:

lo que debemos recuperar, al desmontar el binarismo público–privado, son las tecnologías de sociabilidad y una política que rescate la clave perdida de la

política doméstica, de las *oiconomías*, así como los estilos de negociación, representación y gestión desarrollados y acumulados como experiencia de las mujeres a lo largo de su historia en su condición de grupo diferenciado de la especie, a partir de la división social del trabajo (SEGATO, 2021:13).

De esa manera, se cuestiona: así como escribir literatura «de mujeres» configura un espacio político de tensión con la «normalidad» —falocéntrica— de la cultura, escribir sobre las producciones literarias «de las mujeres» configura un espacio político de tensión crítica/teórica. ¿Cómo producir crítica a partir de nuestros cuerpos con discursos que no dan cuenta de nosotras? ¿Cómo hacernos críticas/os con lo que se tiene, contando con una visión patriarcal de mundo?

Es por medio de esas cuestiones que este artículo se comprende y se escribe. Como investigadora, la producción literaria necesita pasar por un análisis crítico de esa misma constitución de sentidos de las obras literarias y cómo ellas existen y significan en el mundo, de la misma manera que la propia crítica literaria necesita pasar por esa revisión de sentidos y de

discursos de valoración que subviertan la lógica falocéntrica del mundo. A partir de esa posición política, pongo en evidencia cinco autoras brasileñas que están produciendo literatura y discursos que, desde el referencial teórico—crítico estudiado, construyen discursos más equitativos, respecto de lo que significa escribir a partir del cuerpo—político «mujer».

### 1. Sobre la autoría

Las autoras que serán consideradas en este artículo son brasileñas y, entre otros géneros, escriben narrativa. Brevemente serán presentadas e identificadas las producciones que serán evaluadas en este trabajo; para eso, se considera el sitio Amazon, por una cuestión mercadológica, a la vez que es interesante, para el fenómeno de estudios de género, observar de qué forma los textos escritos por mujeres circulan y son descriptos, a partir de la intencionalidad del mercado editorial, aunque no sea el foco central de este trabajo.

Eliane Brum es una periodista, escritora y documentalista, natural de Ijuí, Rio Grande do Sul, y autora de la novela *Uma/Duas*. Escribe libros—reportaje y novelas. Ganó los premios Açorianos<sup>2</sup> (1994) y Jabuti<sup>3</sup>

2. Según Wikipedia, «o Prêmio Açorianos é uma premiação concedida pela Prefeitura de Porto Alegre, através de sua Secretaria de Cultura, para os melhores do ano nas áreas de música, teatro, dança, literatura e artes plásticas e é considerado o mais importante prêmio cultural do estado do Rio Grande do Sul». Consultado 01, mayo, 2024 en <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio\\_A%C3%A7orianos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_A%C3%A7orianos)>.

3. Según Wikipedia, «el Premio Jabuti, ideado por Edgard Cavalheiro cuando presidía la Cámara Brasileña del Libro, comenzó en 1959. En la actualidad es, junto con el Premio Machado de Assis, uno de los dos más →

(2007). En el sitio Amazon<sup>4</sup>, se reproduce la descripción de la referida obra:

Em seu romance de estreia, Eliane Brum – conhecida no jornalismo pela sensibilidade e força do seu texto – mergulha num novo, mas não menos delicado desafio: transformar em palavra a intrincada relação entre mãe e filha. De que material são feitos os laços que as amarram? Como é tecida a trama de ódio e afeto entre duas mulheres (des)unidas pela carne? Uma das é um retrato expressionista tão dramático quanto nauseante que foge de clichês e eufemismos que costumam cercar o tema. Dotada de um humanismo visceral, a autora entrelaça os narradores do mesmo modo que o acaso embaralha integrantes de uma família numa teia de subjetividades.

Maria Valéria Rezende es escritora y ex-monja, natural de Santos, São Paulo, y autora de *Quarenta Dias*. Escribe novelas, cuentos, crónicas y género infantil/juvenil. Ganó los premios Jabuti (2015) y Casa de las Américas<sup>5</sup> (2017). El sitio Amazon<sup>6</sup> describe la novela de la siguiente manera:

«Quarenta dias no deserto, quarenta anos». É o que diz (ou escreve) Alice, a narradora de *Quarenta dias*, romance magistral de Maria Valéria Rezende, ao anotar num caderno escolar pautado, com a imagem da boneca Barbie na capa, seu mergulho gradual em dias de desespero, perdida numa periferia empobrecida que ela não conhece, à procura de um rapaz que ela não sabe ao certo se existe.

Alice é uma professora aposentada, que mantinha uma vida pacata em João Pessoa até ser obrigada pela filha a deixar tudo para trás e se mudar a Porto Alegre. Mas uma reviravolta familiar a deixa abandonada à própria sorte, numa cidade que lhe é estranha, e impossibilitada de voltar ao antigo lar. Ao saber que Cícero Araújo, filho de uma conhecida da Paraíba, desapareceu em algum lugar dali, ela se lança numa busca frenética, que a levará às raíais da insanidade.

«Eu não contava mais horas nem dias», escreve Alice em «*Quarenta dias*», um relato emocional e profundo. «Guiavam-me o amanhecer e o entardecer, a chuva, o frio, o sol, a fome que se resolvia com qualquer

---

importantes premios literarios de Brasil». Consultado 01, mayo, 2024 en <[https://es.wikipedia.org/wiki/Premio\\_Jabuti\\_de\\_Literatura](https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Jabuti_de_Literatura)>.

4. Consultado 15, septiembre, 2023 en <<https://a.co/d/9scfNnz>>.

5. Según Wikipedia, «El premio Casa de las Américas es otorgado anualmente por la Casa de las Américas de La Habana (Cuba) desde 1960». Consultado 15, septiembre, 2023 en <[https://es.wikipedia.org/wiki/Premio\\_Casa\\_de\\_las\\_Am%C3%A9ricas](https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Casa_de_las_Am%C3%A9ricas)>.

6. Consultado 15, septiembre, 2023 en <<https://a.co/d/cK9A1dv>>.

coisa, não mais de dez reais por dia (...). Onde andaria o filho de Socorro?, a que bando estranho se havia juntado, em que praça ficara esquecido?».

Natalia Borges Polesso es escritora, investigadora y traductora, natural de Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul, y autora de la novela *Controle*. Escribe cuentos, poesía y novelas. Ganó los premios Açorianos (2013) y Jabuti (2016). Su narrativa,

Conhecida por sua escrita ritmada, informal e envolvente, Natalia Borges Polesso apresenta, em *Controle*, uma narrativa impactante sobre relações homo afetivas entre mulheres, o poder do desafio e, acima de tudo, as escolhas que precisam ser feitas para que as pessoas se tornem quem elas querem ser. Mesclando citações de letras da banda New Order em seu texto, a autora escreve um romance geracional que permanecerá na mente do leitor.

A protagonista, Nanda, é epilética. Descobriu o transtorno ainda na infância, depois de uma queda de bicicleta, e sua vida nunca mais foi a mesma. Cercada de cuidado pelos pais, com medo de crescer e sair da casca protetora fornecida por sua condição, ela evita ao máximo o contato humano —exceto pela amiga, Joana. Mas compartilhar o que acontece na vida de

outra pessoa não é como viver junto dela. Nanda se pergunta até quando conseguirá manter a rotina morna que leva. Porém, seu dia a dia será posto em xeque quando ela finalmente se der conta de que não viveu<sup>7</sup>.

Valesca de Assis es escritora y profesora de talleres literarios, natural de Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, y autora de *A ponta do silêncio*. Escribe crónicas y novelas. Ganó el premio Açorianos (2001). La narrativa es descrita por la profesora Jane Tutikian<sup>8</sup> de la siguiente manera:

Se é sempre ótima a notícia da chegada de um novo livro, mais ainda quando se trata de um novo livro de Valesca de Assis. Há muito que Valesca já disse a que veio e imprimiu, definitivamente, sua marca na literatura brasileira. Com um estilo maduro e fortemente individuado, a autora vem do conforto e o faz com grande habilidade. A trama está situada no passado, mas poderia ser no presente. Acontece na pequena cidade de Cruzeiro, mas poderia acontecer aqui, ali, em qualquer grande metrópole do mundo. E as pessoas, ah!, as pessoas são nossos conhecidos e desconhecidos no seu dia a dia, esse dia a dia em que simplesmente tomam posições – ‘Sei lá, nem ouvi falar direito sobre isso... mas acho que é culpada’. – Independentemente dos diferentes desfechos. Quantos Rudys andam

7. Consultado 15, septiembre, 2023 en: <<https://a.co/d/6XZDIqt>>.

8. Consultado 15, septiembre, 2023 en <<https://a.co/d/iHFSgKC>>.

por aí? Quantas Margas amordaçadas, vivendo ‘para dentro’ até a explosão nos cercam? É o que há de mais apaixonante na literatura. Transformar vida em arte, colocar à nossa frente personagens e dramas com que nos deparamos cotidianamente e que, se para a maioria de nós passam despercebidos, são captados com sensibilidade pela lente da escritora. O que ela desvenda nas inquietações expostas é a expressão da realidade humana nos seus aspectos mais profundos, é a vida de pessoas que permanecem estranhas umas às outras e, sobretudo, protegidas de si e do outro, até que. A narrativa é simples e densa e forte, atravessada por estratégias como as cartas a Leonel. É o tempo de uma vida e de uma confissão. E ela se constrói na medida em que é tecida na busca mesmo ‘de sentido no bordado e na escritura’. Uma leitura fácil para quem quiser assim ler, uma leitura difícil para quem quiser tocar na parte ‘submersa das geleiras’. A leitura de *A ponta do silêncio* é risco e desfazimento de certezas herdadas e conquistadas. É, por ventura, onde reside o prazer da sua leitura: na inquietação semeada. Fecha-se o livro com uma revolução instaurada em nós mesmos. E quem há de negar que este não é o melhor da literatura? É que talento não se adquire. Escritor é, desde sempre. Valesca de Assis é, desde sempre.

Carla Madeira es escritora, periodista y publicista, natural de Belo Horizonte, Minas Gerais, y autora de la novela *Tudo é rio*. Es considerada una de las autoras de ficción más leídas de Brasil (2021 y 2022)<sup>9</sup>. La narrativa se define en el sitio Amazon<sup>10</sup> de la siguiente forma:

Com uma narrativa madura, precisa e ao mesmo tempo delicada e poética, o romance narra a história do casal Dalva e Venâncio, que tem a vida transformada após uma perda trágica, resultado do ciúme doentio do marido, e de Lucy, a prostituta mais depravada e cobiçada da cidade, que entra no caminho deles, formando um triângulo amoroso.

Na orelha do livro, Martha Medeiros escreve: ‘Tudo é rio é uma obra-prima, e não há exagero no que afirmo. É daqueles livros que, ao ser terminado, dá vontade de começar de novo, no mesmo instante, desta vez para se demorar em cada linha, saborear cada frase, deixar-se abraçar pela poesia da prosa. Na primeira leitura, essa entrega mais lenta é quase impossível, pois a correnteza dos acontecimentos nos leva até a última página sem nos dar chance para respirar. É preciso manter-se à tona ou a gente se afoga’.

A metáfora do rio se revela por meio da narrativa que flui – ora intensa, ora mais

9. Messias, C. (24 de noviembre de 2022). Carla Madeira: a autora mais lida do Brasil. Vogue. Consultado 15, septiembre, 2023 en <<https://vogue.globo.com/cultura/livros/noticia/2022/11/carla-madeira.ghtml>>.

10. Consultado 15. Sep. 2023 en <<https://a.co/d/5tmii4u>>.

branda – de forma ininterrumpida, mas também por meio do suor, da saliva, do sangue, das lágrimas, do sêmen, e Carla faz isso sem ser apelativa, sem sentimentalismo barato, com a habilidade que só os melhores escritores possuem.

A partir de este *corpus*, brevemente presentado por su popularidad mediática/ de marketing, vamos a analizarlo desde la referencialidad teórico-crítica de Hélène Cixous y Nelly Richard, en lo que se refiere a la «feminización de la escritura» de esas cinco escritoras brasileñas, pues como escribe Virginia Woolf: «porque los libros son la continuación unos de otros a pesar de nuestra costumbre de juzgarlos por separado» (Woolf, 2005).

## 2. Sobre el referencial teórico-crítico

En 1928, cuando la ensayista británica Virginia Woolf imparte sus conferencias para las alumnas de las facultades de Newman y Girton, se afirma de manera taxativa: «Sólo puedo ofrecerles una opinión sobre un tema menor: para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio; y eso, como ustedes verán, deja sin resolver el magno

problema de la verdadera naturaleza de la mujer y la verdadera naturaleza de la novela» (WOOLF, 2005). La referencia crítica de *Un cuarto propio*<sup>11</sup> es un análisis crítico-político sobre «la relación entre la condición femenina y la literatura», en la temática de «las mujeres y la novela» (Woolf, 2005). Aunque pudiera considerarse la tarea como algo más contemplativo<sup>12</sup>, y las multiplicidades que ese tema puede suponer, Woolf destaca en el texto cómo la propuesta puede indicar una “desventaja fatal. Nunca podría llegar a una conclusión”, ya que “las mujeres y la novela son dos problemas que no he resuelto” (WOOLF, 2005).

Para Woolf, la dificultad que vive tiene que ver con su vida diaria y lo que el tema del sexo/género vuelve discutible. Al tornar narrativa la experiencia de ser una mujer limitada en los recursos y accesos para su investigación sólo por el hecho de ser mujer, se pone en evidencia que la discusión de la escritura de mujeres y la literatura no es parcial en las relaciones políticas de la llamada *condición femenina*:

Además, es igualmente inútil interrogar lo que habría pasado si Mrs. Seton y su madre y la madre de ella hubieran acumulado

11. La referencia completa del libro electrónico es: WOOLF, V. (2005). *Un cuarto propio*. WOOLF, Virginia. Trad.: Jorge Luis Borges. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2005. Consultado 01, agosto, 2023 en <Kindle.com>. Todas las citas de esta obra se refieren a esta referencia.

12. «Cuando me pidieron que hablase sobre las mujeres y la novela me senté en la orilla de un río y me puse a pensar lo que esas palabras querrían decir» (WOOLF, 2005).

enormes tesoros para dotar colegios y bibliotecas, porque, en primer lugar, era imposible que ganaran dinero y en segundo, aunque hubiera sido posible, la ley les negaba el derecho de poseer el dinero que pudieran ganar. (Woolf, 2005).

La llamada «pobreza de nuestro sexo» se refiere a la ausencia de las mujeres en la vida política (por lo tanto, pública), no porque no han querido, sino porque no *han podido* estar en esos sitios, pues sus espacios eran los privados y domésticos:

Porque las mujeres han estado sentadas ahí adentro, todos esos millones de años. Ahora las paredes están impregnadas de su fuerza creadora que ha superado de tal modo la capacidad de los ladrillos y de la argamasa que ahora debe atarearse con plumas y pinceles y negocios y política (Woolf, 2005).

Woolf muestra la práctica de investigación, la metodología de trabajo y el objeto de indagación como si se fuesen mezclando, a partir del cuerpo de mujer, hablar sobre la mujer, entender la práctica de la investigación como una realidad femenina: «mi única certidumbre de esa mañana entera de trabajo era el hecho de la ira». Ella argumenta que «hace siglos que las mujeres han servido de espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar la figura del hombre, dos veces agrandada. Sin ese poder el planeta

sería todavía ciénaga y selva. Faltarían las glorias de todas nuestras guerras» (Woolf, 2005).

Creo que lo más importante de las citas destacadas de Woolf es que la comprensión que la autora tiene sobre la producción literaria está relacionada con una visión social de la literatura: no hay cómo tenerla sin privilegios y beneficios que estén relacionados a clase y a género. Para ella, sobre todo, la correlación de que el genio de las mujeres está socialmente afectado en virtud de sus papeles; sus limitaciones están al servicio de sus condiciones; sus posibilidades dependen de la autoridad de sus maridos o de la independencia financiera:

La independencia intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres han sido siempre pobres, no sólo por doscientos años, sino desde el principio del tiempo. Las mujeres han tenido menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos atenienses. Las mujeres, por consiguiente, no han tenido la menor oportunidad de escribir poesía. He insistido tanto por eso en la necesidad de tener dinero y un cuarto propio (Woolf, 2005).

Algunos años después, ya en 1975, la autora francesa Hélène Cixous publica «Le rire de la Méduse», en un número especial de la revista *L'Arc*, dedicada a Simone de Beauvoir y la lucha de las mujeres.

Cixous fue profesora universitaria en Nanterre, en 1967, y en París 8, y creó el DEA de estudios femeninos<sup>13</sup>, pionero en Europa. La referencialidad del texto de Cixous es tan importante que pasa a ser una reescritura de «lo femenino», en una nueva manera de comprender esa cuestión, en Francia, lo que no ocurría por lo menos desde 1949, con *El segundo sexo*, de Beauvoir: «*O riso...* não se contentava em exprimir uma ironia radical contra o patriarcado reinante; ele exigia, propunha e experimentava *um novo estilo do feminino*» (Regard, 2022:11). Para Regard, la gran lección del ensayo es entender que la literatura femenina se hace de una escritura no de «resurgidas», sino de «recién llegadas» (Regard, 2022:20).

En este ensayo, Cixous realiza una crítica sobre la escritura feminista, el logos falocéntrico de la sociedad y la crítica literaria. Ella presenta inicialmente su comprensión de la escritura como la libertad de reencuentro de las mujeres y sus identidades:

Eu falarei da escrita feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que façam as mulheres virem à escrita,

da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto —como no mundo, e na história— por seu próprio movimento (Cixous, 2022:41).

Cixous defiende que las mujeres necesitan escribir sobre mujeres, como una práctica que debe ocupar sus espacios de derecho y pertenencia, tanto en la vida pública cuanto en la crítica literaria. Aunque encontramos dificultades epistemológicas en la *praxis* crítica, la realización de esta práctica cuestiona los papeles sociales ocupados y los no permitidos, por una visión falocéntrica de mundo:

Impossível definir uma prática feminina da escrita, e esta é uma impossibilidade que permanecerá, pois nunca se poderá teorizar essa prática, aprisioná-la, codificá-la, o que não significa que ela não exista. Mas ela ultrapassará sempre o discurso que rege o sistema falocêntrico; ela acontece e acontecerá para além dos territórios subordinados à dominação filosófico-teórica. Ela só se deixará imaginar pelos sujeitos que rompem com os automatismos, pelos que correm às

13. Según nota de Frédéric Regard, profesor de Literatura Inglesa en la Universidad París IV–Sorbonne, que organizó una colección de textos de Hélène Cixous, titula da *Le rire de la Méduse: regards critiques*, y que firma el texto de presentación en el prefacio de la edición brasileña de «La risa de la medusa»: «antiguo Diplôme d'Études Approfondies, diploma de estudos profundos, que servia de preparação ao ingresso no doutorado, após o mestrado» (p. 09). Trad.: Natália Guerellus y Raísa França Bastos.



margens e que nenhuma autoridade poderá jamais julgar (CIXOUS, 2022:57–58).

Para la autora, la escritura hecha por mujeres debe constituirse de un movimiento de práctica creativa que promueva una reacción contra los discursos hegemónico–falocéntricos, como una práctica marginal subversiva, pues ocurre además de la dominación de la crítica. La escritura subvierte el *status quo* masculino, y se hace como una práctica transgresora:

Admitir que escrever é justamente trabalhar (no) entre, interrogar o processo do mesmo e do outro, sem o qual nada vive, desfazer o trabalho da morte, admitir é, antes de tudo, querer o dois, e ambos, o conjunto do um e do outro não imobilizados em seqüências de luta e de expulsão ou de execução, mas finalizados ao infinito por um incessante intercâmbio do um com o outro sujeito diferente, não se conhecendo e se recomeçando tão somente a partir das fronteiras vivas do outro: percurso múltiplo e inesgotável a milhares de encontros e transformações do mesmo no outro e no entre, de onde a mulher toma suas formas (e o homem, por sua vez; mas essa já é uma outra história sua) (Cixous, 2022:58–59).

En este «entrelugar», la escritura es comprendida como una ocupación de espacios —de sí y de otros. Los cuerpos se reconocen y se encuentran como «formas», y sus «pudores» se sustituyen por «poder»:

Nós nos afastamos de nossos corpos, que nos ensinaram vergonhosamente a ignorar, que nos ensinaram a bater com aquele estúpido pudor; deram–nos o velho golpe do ouro de tolo: cada um amará o outro sexo. Eu te darei teu corpo e você me dará o meu. Mas quais são os homens que dão às mulheres o corpo que elas cegamente lhes entregam? Por que tão poucos textos? Porque, por enquanto, apenas poucas mulheres conseguem recuperar seus corpos. É preciso que a mulher escreva através do seu corpo, que ela invente a língua inexpugnável que aniquila as divisórias, classes e retóricas, regulamentos e códigos, que ela submerja, transpasse, atravesse o discurso de reserva última, inclusive aquele que ri de si mesmo ao ter que pronunciar a palavra «silêncio», aquele que, mirando o impossível, para imediatamente face à palavra «impossível» e a escreve como o «fim» (Cixous, 2022:64).

Al cuestionar la escritura —falocéntrica— del mundo teórico–crítico, Cixous actualiza la visión de Woolf, que también entiende la crítica como un *hacerse con*. Con sus cuerpos, las mujeres y sus escrituras son condicionadas a un papel de inferioridad y censura, en el mundo masculino en que vivimos. Por otro lado, la crítica, que se construye como un sujeto presente en esos escritos, interfiere y subvierte no sólo la práctica de escritura, sino también, la forma crítica de esa escritura. Si se entiende que la práctica de

crítica es una práctica de visión(es) del mundo social, la escritura que se entiende en ese proceso de «lo femenino» necesita transgredir la práctica social de ese mundo —patriarcal/falocéntrico— (re)creándolo.

A partir de esa concepción de la práctica de escritura femenina, que se diferencia del discurso dominante, nos hace pensar en otro texto, que aquí nos amplifica la discusión planteada por Woolf y desarrollada por Cixous. La *feminización de la escritura* es un concepto de Julia Kristeva, que la autora chilena Nelly Richard recupera en un reconocido texto cuestionador «¿Tiene sexo la escritura?» de 1993. El ensayo es una presentación de los resultados del I Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, que ocurrió en 1987, organizado por un grupo de escritoras chilenas, y que «convocó múltiples voces en torno a preguntas sobre la especificidad y diferencia de la escritura—'mujer'» (Richard, 1993:127).

Las discusiones que ocurrieron en el dicho congreso estaban relacionadas con dos puntos: uno, confrontaba la censura de la dictadura de Chile; el otro, la «marginalidad de la cultura latinoamericana respecto del discurso institucional y académico metropolitano» (Richard, 1993:127). Richard evalúa los resultados del congreso desde dos elementos centrales: la concientización de las autoras chilenas con relación a la precariedad y ambigüedad de la comprensión sobre el término «literatura de mujeres», en

la institución literaria, y la más amplia difusión sociocultural del tema «literatura de mujeres en Chile», a partir de la apertura editorial. Para Richard, todavía falta como acciones pendientes una averiguación de las articulaciones teórico—críticas feministas sobre y si hay una capacidad de alterar la lectura establecida en Chile, poniendo el texto como una revisión de las relaciones entre especificidad y diferenciación de la literatura «femenina», pues «sin duda que el Congreso de Literatura de 1987 hizo visible —público— el tramado de esa escena» (RICHARD, 1993:129).

El texto de Richard destaca una idea bien interesante al definir los términos «literatura de mujeres» y «escrituras femeninas». El término *literatura de mujeres* es «un conjunto de obras literarias cuya firma tiene valencia sexuada, sin que estas obras internalicen necesariamente la pregunta de cuáles son las construcciones de lenguaje que *textualizan* la diferencia genérico—sexual» (Richard, 1993:129), que define un *corpus*, de carácter sociocultural, «que contiene y sostiene la pregunta de si existen caracterizaciones de género que puedan tipificar una cierta 'escritura femenina'» (Richard, 1993:129), con dos estilos principales: *simbólico—expresivo*, que presenta «un registro femenino cuyo estilo particularice a la escritura de mujeres» (Richard, 1993:129), y el *temático*, de carácter representacional, que expresa el contenido de la «condición

mujer», «imágenes de la mujer» (Richard, 1993:129). En esta comprensión, por lo tanto, «ambas dimensiones, la de la escritura como productividad textual, y la de la identidad como juego de representaciones son las que necesita incorporar la nueva teoría literaria feminista para construir 'lo femenino' como significado y significativo del texto» (Richard, 1993:130).

La autora destaca que el lenguaje entendido como algo apartado de la diferencia género-textual «refuerza el poder establecido al seguir encubriendo las técnicas mediante las cuales la masculinidad disfraza con lo neutro —lo impersonal— su manía de personalizar lo universal» (Richard, 1993:131). Al recuperar los conceptos de Josefina Ludmer sobre que «la escritura femenina no existe como categoría porque toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual» (Ludmer, 1987:275–276), y de Julia Kristeva, de la escritura como movimiento de las variadas fuerzas de subjetivación, como la racionalizante–conceptualizante (masculino) y la semiótica–pasional (femenina), Richard retoma el concepto de *feminización de la escritura*, pues «más que de escritura femenina, convendría entonces hablar —cualquiera sea el género del sujeto biográfico que firma el texto— de una feminización de la escritura» (Richard, 1993:132), definiéndola como:

feminización que se produce cada vez que una poética o que una erótica del siglo

rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario. Cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino–paterna; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino–pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo «femenino» (Richard, 1993:132–133).

Tanto Hélène Cixous como Nelly Richard entienden el lenguaje como disidencia para una escritura feminista transgresora, en los márgenes de la crítica, corroborando la defensa social de la libertad de la mujer en este proceso, como la independencia financiera y un locus de libertad creativa, como reveló Woolf. Como defiende Cixous, el texto debe ser subversivo, pues sólo de esa manera puede romper con el paradigma patriarcalmente construido; sólo así nuevamente, se presenta como otro y despedaza estructuras institucionales:

Um texto feminino não pode ser nada menos do que subversivo: se ele se escreve, é erguendo, vulcânico, a velha crosta da propriedade, portadora dos investimentos masculinos, e não de outra forma; não há lugar para ela se ela não é um ele? Se

ela é ela—ela, é somente quebrando tudo, despedaçando os alicerces das instituições, explodindo com a lei, contorcendo a «verdade» de rir (Cixous, 2022:68).

Para las autoras que integran el corpus de análisis del presente artículo, se percibe que esa transgresión ocurre justamente en el refuerzo de paradigmas «típicos» de «lo femenino», pues son narrativas que actúan en confrontación al orden, que genera caos, pues se está frente a «un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial» (Richard, 1993:133). Richard refuerza que «reincorporar la escritura de mujeres a las dinámicas de entrecruzamiento de secuencias históricas que animan las tradiciones literarias, es plantear el problema de las relaciones entre textos femeninos e intertextualidad cultural (predominantemente masculina)» (Richard, 1993:135).

A partir de lo expuesto, se observará cómo esa comprensión de la escritura de mujeres ocurre en las narrativas de las autoras Eliane Brum, Maria Valeria Rezende, Natalia Borges Polesso, Valesca de Assis y Carla Madeira, y de qué manera sus escrituras se configuran en el proceso de *feminización*, como discursos

literarios que son disidentes, subversivos y contra dominantes.

### 3. Sobre las narrativas

*Uma, Duas*<sup>14</sup>, de Eliane Brum, problematiza la relación entre madre e hija, al narrar las historias de ambas en el proceso de recuperación de sí mismas. En las primeras líneas de la novela, la relación conflictiva de la madre y de la hija se confunden con el proceso narrativo; escribir es existir y poder seguir viviendo, aunque tengamos traumas y miedos:

A risada do braço. O sangue saindo pela boca do braço. Quantas vezes eu já me cortei? E a voz da mãe no lado avesso da porta. Laura. Rasgo mais uma boca. Meu sangue garga junto com a voz no piso do quarto. Laura. Minha mãe sempre foi assim. Ela sempre sabe o que estou fazendo. Começo a escrever este livro enquanto minha mãe tenta arrombar a porta com suas unhas de velha. Porque é realidade demais para a realidade. Eu preciso de uma chance. Eu quero uma chance. Ela também. Quando digito a primeira palavra o sangue ainda mancha os dentes da boca do meu braço. Das bocas todas do meu braço. Depois da primeira palavra não me corto mais. Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir. Esta

14. La referencia completa del libro electrónico es: BRUM, E. (2018). *Uma Duas*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2018. Consultado 01, agosto, 2023 en <Kindle.com>. Todas las citas de esta obra se refieren a esta referencia.

é a história. E foi assim que se passou. Pelo menos para mim (Brum, 2018).

La hija siente sentimientos contradictorios con relación a la madre, y al escribir deja al lector las angustias y tristezas de esa relación a la que parece faltarle amor. Pero cuando la madre toma la conducción de la narrativa, la visión de lo que ocurrió cambia de voz, haciendo que el lector y Laura se hagan uno para entenderla, entenderse:

Ainda bem que você saiu. Eu já estava me sufocando com sua presença no ar que eu quase não respiro. Não se iluda, eu também sinto seus olhos e suas unhas ainda jovens arranhando a minha porta. Você, minha filha, me dá poderes sobrenaturais apenas porque tem medo da sua força. Desde pequena você sempre teve medo de assumir o desejo como seu. A covardia e a maldade que eram também suas. É para seus leitores que escrevo. Mas a decisão de publicar também a minha versão é sua. Será sempre sua. Eu não deixarei que você coloque mais uma violência na minha conta. Desta vez, vai ter de assumir. Vai ter de me matar ou não na sua narrativa. Se me matar, vai saber que minha voz está ali, em algum lugar, ainda que ninguém saiba e que você queime o caderno (Brum, 2018).

La violencia que sufre da origen a nuevas vidas pero ¿cómo se puede mantener el dolor de algo que no se comprende conscientemente? ¿Cómo descubrir el

amor en el dolor sufrido? ¿Y cómo hacer en el proceso de escritura la comprensión de sujeto? La madre intenta hacerse entender a partir de la escritura: «a única palavra que eu quis escrever, nascida do meu desejo. Sim, porque você não nasceu porque o seu pai se enfiou dentro do meu corpo paralisado. Você nasceu quando olhou pra mim, e eu me vi no seu olhar. E desejei que você vivesse» (Brum, 2018).

En el texto de Eliane Brum, la escritura es esa disidencia, esa poética que escribe y sobrescribe los sujetos:

Estou exaurida. Escrever ficção é como emprestar meu corpo para mim mesma. Escrevi para poder matar a minha mãe. Essa possibilidade única que a literatura dá. E talvez pra amá-la. Esta faca não dói menos ao recortar meu corpo. E como escrevo no computador, não há sangue nem matéria. A insanidade deste corpo que não pode ser tocado me confunde. Descubro que escrevi sobre a impossibilidade da literatura. O fracasso previamente assumido ao tentar transformar vida em palavra. O que mais importa é o que não pode ser escrito, o que grita sem voz e sem corpo entre as linhas. O para sempre indizível. É melhor assim, que seja assim (Brum, 2018).

De esta forma, *Uma Duas* es una narrativa que procesa la concepción de cuerpo y reconocimiento de sujeto, cuerpo y pertenencia, cuerpo y placer/dolor. Configura una disidencia narrativa en la escritura, en

la temática simbólica, subvirtiendo un orden patriarcal de dolor y violencia como camino para identificarse en condición de «mujer», poniendo la letra y la escritura como herramientas del proceso de narración de sí, de exponer el poder patriarcal y de proponer la libertad necesaria. En la violencia sufrida por la mujer, es la hija quien hereda un pasado que no conoce, pero que se impone como una verdad de quienes son. Es sólo a partir de la escritura, cuando ambas desean y promueven escribir sus propias historias, que las dos mujeres se encuentran y se completan, no como un pasado violento en común, pero por el proceso que la escritura les permite: poder ver adelante y perdonarse.

La representación del papel de madre sigue siendo el centro también en la narrativa de Maria Valeria Rezende. *Quarenta dias* narra la migración de Alice hacia una ciudad nueva y muy distinta de sus orígenes, para realizar el sueño —de la hija— de ser «abuela»,

Sei lá!, a isso, sim, eu resisti até o fim, agarrei-me com o caderno como a uma boia, vai ver que foi só mesmo pra dizer Não a alguém, fincar pé contra mais uma vontade alheia querendo tomar o controle daquela minha vida, já escapando feito água usada pelo ralo desde que me decidi, ou cedi?, a pedir o raio da segunda aposentadoria. Patética tentativa de resistência, mas, afinal, tinha sentido, agora acho. O caderno veio na minha bagagem por pura teimosia, mas

com um destino oculto, tábuas de salvação pra me resgatar do meio dessa confusão que me engoliu. Talvez (Rezende, 2014:09).

Al llegar a Porto Alegre, desde el nordeste brasileño, la hija comunica a Alice que tiene un viaje programado al exterior para estudios académicos, y que estará lejos de Porto Alegre por lo menos seis meses. Alice, mientras intenta procesar lo que le está ocurriendo, recibe una llamada de una amiga del nordeste, que le comenta sobre un tal Cícero Araújo, que estaría perdido en Porto Alegre y que la madre lo está buscando; luego de esa llamada, Alice sale a las calles de Porto Alegre buscando al personaje Cícero, y vive recorriendo las calles durante cuarenta días. Al retornar, Alice intenta retomar su rutina a partir de la escritura, con la tentativa de narrar los cuarenta días en un cuaderno con la portada de Barbie, y manifiesta «um alívio, uma tarefa e coisas familiares pra antiga professora, uma fresta por onde respirar e deixar entrar alguma luz, voltar a pensar com certa clareza, reencontrar as palavras, minhas velhas ferramentas de trabalho. Me tranquiliza» (Rezende, 2014:14).

Nuevamente, el papel de madre es cuestionado: ¿no hacen las madres todo por sus hijos? ¿No son las madres superheroínas? No hay amor incondicional que resista la traición de la hija, pues:

Preciso escrever pra não sufocar, agora, assim mesmo, escrevendo à mão, sentada

à mesa da cozinha, cercada de pedaços de papel amassado, até sujo, que ajuntei pelas ruas pra fazer anotações atrás, como esses que já copiei frente e verso aqui, a coletânea bilíngue de poemas do Borges, catada num sebo e ensebada mesmo, algumas páginas arrancadas de livros velhos, mais três fotografias de desconhecidos, o telefone celular do morto, sempre mudo, que ninguém reclamará, e, projetadas pela minha memória ainda recente e recendendo a humanidade, ou inumanidade?, as caras de todos eles por toda parte: nas paredes, no chão, no teto, no fogão, na porta da geladeira, no guarda-louça (Rezende, 2014:17).

¿Cómo entenderse a partir de la experiencia vivida a cada día, pensando en las necesidades básicas cuando éstas aparecían, en un ansia de buscar una realidad con sentido, ya que la vida no tenía ninguno? Al dormir en una silla de un hospital o donde se podía, bañarse y alimentarse en una estación de ómnibus, viajar de un punto a otro de la ciudad en colectivo, buscar a Cícero Araújo en calles desconocidas y barrios no indicados ni seguros, Alice intenta pertenecer a una ciudad que no conoce y no entiende, en una vida ajena que no le permite volver atrás, pero tampoco seguir adelante:

Nada expliquei nem ele perguntou sobre a falta de malas, minha longa ausência que, de algum modo, ainda continua, eu, ausente de mim, aparentemente dentro, mas ausente

deste apartamento que mais parece cenário de novela. Quarenta dias. Atravessei a geena. Acabo de sair da quarentena. Não planejei nada, caí lá sem querer, sem me dar conta de que aquilo podia ser a barca do inferno.

Ninguém vai ler o que escrevo, mas escrevo. É a única maneira de voltar inteiramente, se é que ainda dá pra fazer meia-volta–volver. [...] O único jeito possível de livrar–me deles, expulsá–los do espaço que ocupam dentro de mim e recuperar minha própria presença é reduzi–los a tinta e papel e encerrá–los numa gaveta, ou tacar fogo pra sempre.

Será? (Rezende, 2014:18).

Los cuarenta días, las cuarenta noches, «quarenta dias no deserto, quarenta anos» (Rezende, 2014:18), duraron más que «os dias já passados da folhinha do Sagrado Coração de Jesus, que a Tia Brites continua a me mandar todo Natal, e quando entrei perguntei a data de hoje ao porteiro Jerônimo a me olhar como quem vê visagem» (Rezende, 2014:18). Ese deambular por las calles se presenta como un descubrimiento y un reinicio en la vida de Alice, una nueva oportunidad de entenderse como sujeto e identificarse en esta nueva geografía, pues las calles de esta nueva ciudad son ahora conocidas y la transforma en una persona «del lugar». La escritura le posibilita un cúmulo de aventuras, «Diga–me, Barbie, você que nasceu pra ser vestida e despida, manipulada, sentada, levantada, embalada, deitada e abandonada à vontade pelos

outros, você é feliz assim?, você não tem vergonha?, eu tenho vergonha de ter cedido, estou lhe dizendo, vergonha» (Rezende, 2014:42), pero no sólo eso: es una forma de reconectarse consigo misma, pues está en un *entrelugar*, pues «me siento mais segura assim, quando ninguém me vê, invisibilidade defensiva que aprendi nas ruas» (Rezende, 2014:46).

La vida de Alice se reconecta con sus nuevos propósitos a lo largo de la caminata, ya que «nada como a luta contra o caos material pra fazer a gente pôr os pés de volta no chão, lidar com objetos concretos é uma boa terapia pros males da alma, filosofei no meu novo estilo autoajuda» (Rezende, 2014:52). Lejos de su ciudad natal, los amigos, la rutina cómoda y la vida que tenía, la conexión con el entorno nuevo que inicialmente la sofoca, «nunca tinha me dado conta de que bastava um nome longínquo pra gente se esconder sem sair do lugar» (Rezende, 2014:87), pasa a ser la brújula de un nuevo camino, de una nueva identidad: «eu que sempre achei que tenho uma bússola na ponta do nariz, não conseguia me orientar nesta terra onde o sol está sempre pendendo pra algum lado impossível de identificar» (Rezende, 2014:97).

Ya en *Controle*, la narrativa parece suspenderse en el ritmo natural de las circunstancias y de las rutinas, pues tenemos el relato en primera persona de Nanda, que tiene la vida totalmente cambiada cuando, al accidentarse en bicicleta, recibe un diagnóstico de epilepsia:

Distúrbio cerebral. Condição neurológica. Alteração na consciência. Crise tônico-clônica. Crise de ausência. Excesso de atividade cerebral. Tempestade de ideias. Descontrole. Implosão. Uma coisa que vem de dentro. A maior parte das palavras escorria para fora dos meus ouvidos, mas algo ficava cada vez mais claro: aquilo era uma condição (Polessio, 2019:46).

En esta narrativa, también hay un contexto interesante para la relación entre madre e hija, donde la madre se ve en una posición de impotencia con relación a la salud de la hija:

Isso me preocupava, porque, às vezes, eu olhava para a minha mãe e ela me olhava de volta com um ar derrotista que denunciava a perdedora que eu era. Ela era uma perdedora por ter uma filha epilética. Estávamos fadados ao sofrimento e ao fracasso como seres humanos e sociais, como família. Eu via na cara da minha mãe a frustração crescente. E a espelhava (Polessio, 2019:48).

Pero lo que se destaca en la narrativa es la constante sensación del lector de que hay un eco, que nada ocurre en la vida del personaje:

Eu tinha tropeçado doscatorze pros dezesseis. Dois anos de medicação inapropriada, nas palavras do novo médico, tinham me deixado nula, e o que sobrava dentro de mim era uma raiva que eu não fazia ideia



de onde vinha mas estava lá, uma raiva em palavras destacadas em caneta roxa fluorescente (Polesso, 2019:50).

De hecho, la vida de Nanda parecía suspendida, sin rumbo ni avances: «olhei para a minha cama, estava pegando fogo, cogitei deitar e queimar junto. Mas era delírio, imaginação. Minha cabeça martelava muitas ideias, e estagnou em uma: vai ser sempre assim. Vai ser assim toda a vida» (POLESSO, 2019:57). Se sentía no sólo limitada por la enfermedad, pero sin posibilidades de seguir adelante, sin saber cómo definir lo que sentía: «ninguém perguntava como eu me sentia. Eu não sabia responder com precisão. E as pessoas acreditavam na precisão dos sentimentos. Estou feliz. Estou triste. O que aquelas palavras queriam dizer, afinal? Estou com três quilos de areia molhada no estômago» (Polesso, 2019:49).

Nanda tiene la vida marcada por dos descubrimientos: además de la enfermedad, se ve enamorada de la mejor amiga, Joana:

A gente podia mesmo sonhar. Naquela noite, me permiti pensar sobre viagens loucas, sobre o lado selvagem da vida. Me permiti espiar o longe e confesso que senti um oco. Leveza profunda. Cabia muito ar se eu respirasse fundo. Cabia muita coisa se eu abrisse espaço, se deixasse a sanha de lado e o medo, quem sabe pudesse preencher o oco com outras sensações mais amenas, mais tenras. Sei que foi difícil dormir,

depois que senti as mãos da Joana passando em cruz sobre o meu peito. Depois de sentir sua respiração quente umedecendo meus cabelos e outros lugares. Eu, com as duas mãos embaixo do travesseiro e, sobre ele, minha cabeça, que fervilhava de um jeito inconveniente e que até então eu não tinha permitido. Senti a ponta dos dedos formigar. Os espaços se inundando. Os braços da Joana desacelerando a noite. O mundo longe, preocupado com suas coisas de mundo. Nós na cama, guardadas. Eu só queria resolver um problema por vez. A epilepsia —problema número um— e o fato de eu ser completamente apaixonada pela Joana —problema número dois— desde sempre (Polesso, 2019:77).

Los sentimientos se confunden, pues mientras la amiga vive una vida normal (se enamora, estudia, trabaja, sigue una rutina), Nanda sufre porque no puede tener lo mismo y por no poder pertenecer del todo a la vida de Joana, como la amiga vive en ella. En esta mezcla de sensaciones, pasa a escribir, tornando la propuesta de escritura como una tentativa de reescritura de sí misma:

Joana, se tu soubesse que eu escrevo, sim, e muito, e que na maioria das vezes eu escrevo para fazer sair esse nó de confusão in her eyes that says it all she's lost control feito de vontade e medo e de mais vontade e impossibilidade, se tu soubesse she gave away the secrets of her past and said I've

lost control again se tu soubesse quantas vezes o meu descontrolo foi despejado aqui no caderno com letra garranchada e rabiscada por cima, pra esconder, pra fingir que, dentro da minha apatia diária, tava tudo normal. Normal? O que é normalidade? and she turned around and took me by the hand and said I've lost control again eu não acredito que todos pensam que meu normal é isso que eu mostro por fora. Eu não acredito que ninguém nunca conversou comigo a fundo. Eu fico pensando que talvez tenha sido por isso que o Ian se matou, não pela porra da doença, mas pela falta de compreensão, pela falta de curiosidade, pela falta. Falta. Falta tanto. Falta tanto pra mim. Falta te dizer que eu.

— Eu escrevo, Joana. Eu vou escrever mais (Polessio, 2019:122).

La escritura pasa a ser una manera de ordenar lo que la vida no puede ordenar; la escritura narrativa se confunde con un flujo de conciencia, y las referencias de vida de la autora, como las canciones que constantemente escucha por los audífonos de su *walkman*, regalo que gana como compensación por estar enferma, son parte de su discurso, pues son parte de su identidad. Si no hay maneras de expresar lo que siente, las canciones pasan a significar lo que Nanda es en un *estar siendo*.

Aunque la escritura sea la manera como Nanda encuentra existir en el mundo, todavía no es suficiente para darle cuenta de todo lo que el personaje siente y necesita

descubrir por sí misma. Por eso, escribir pasa a ser la forma como Nanda puede subvertir la normalidad que vive: no es comprendida por lo que es, sino por un diagnóstico, y todo lo que podría ser, la vida que piensa querer disfrutar está como que definida por la enfermedad — la epilepsia. En este sentido, la escritura es una forma de vivir a su manera, pero también de ir contra la práctica de la vida que le esperan los padres y los médicos, por ejemplo: si hay que estar siempre atenta a la condición que le acompaña, la escrita sirve para ordenar lo que no se ordena, dentro de un *modus operandi* que la excluye y la condena, sea por un diagnóstico que la limita, sea por sentimientos que la confunden, en la «normalidad» que se comprende «correcta», pero que no es la más indicada y por eso la aprisiona.

Justamente, esa imposibilidad de decir, que la escritura posibilita desarrollar para ordenar(se) ocurre en *A ponta do silêncio*. Marga Treibel es acusada de matar a su marido, Rudy, pero no consigue hablar para defenderse. Por eso, escribe cartas a Leonel, el delegado de la policía, para intentar explicar lo que ocurrió: «tenho de escrever porque não posso falar. Não consigo mais falar: alguma porta se fechou em mim, e não posso, nem devo, abri-la» (Assis, 2016:24). Pero, todavía no es fácil esa práctica:

Ao iniciar este bilhete, pensei que seria fácil escrever, que os argumentos haveriam de

jorrar, fluentes e rápidos, provando minha inocência naquilo que a mim interessa: que pessoas como tu possam entender as minhas razões, que eu mesma consiga entendê-las. Pensei que logo ergueria uma sólida parede de argumentos que fizessem sentido.

Mas não está sendo fácil: sinto-me trancada, murcha, vazia (Assis, 2016:25).

A lo largo de la narrativa, las cartas de Marga van construyendo la vida al lado del marido. El matrimonio aparentemente feliz y bien sucedido es una mentira disfrazada:

Ao casarmos, ainda não sabemos que a solidão é o único destino humano. Temos esperanças, e, enquanto elas vão morrendo, fingimos tão bem que continuamos a acreditar nelas. E, em nosso caso, meu e de Rudy, fingimos tão perfeitamente e por tanto tempo, que não cheguei a dar-me conta dos muros que Rudy foi construindo à nossa volta. Meu casamento, a partir de algum ponto, transformou-se num longo cerco, que acabou por deixar-me sem água e sem ar. Foi um metódico processo de aniquilamento (Assis, 2016:26).

La opresión vivida por Marga le da miedo: «sinto inveja de gente que não tem medo. Passei minha vida toda com medo. O medo foi a grande trava: não dei o melhor de mim, e nem o pior, sempre por medo» (Assis, 2016:27–28). Las pequeñas violencias sufridas cotidianamente en el

matrimonio con Rudy le hacen sentirse como si no existiera en su propia vida. Aunque sea acusada por el asesinato del marido, en verdad el discurso de Marga revela que ella vivía el asesinato diario de sus ilusiones y deseos:

Aliás, se eu pudesse contar tudo, falar por mim e pelas outras, desvelar os nossos pequenos e grandes sofrimentos de mulheres, ano após ano, dia após dia, hora após hora... e se, depois de falar tudo, recebesse um julgamento justo, é bem possível que fosse aplaudida. [...]

Porém, os padrões são outros: não é um crime de paixão, de ciúme, de traição. É um assassinato, sim, mas resultado de uma acumulação de pequenas maldades, afastamentos, negligencias, desconsiderações (Assis, 2016:32).

Con las dificultades financieras del marido, Marga empieza a trabajar como profesora; en un primer momento para sanar las dificultades de la familia, ella percibe que la libertad podría estar más allá de la calle en donde vivía:

Foi quando passei a dar aulas particulares e, ano seguinte, em todas as escolas possíveis; em algumas, dez períodos semanais; em outras, seis; em outras, não mais de dois.

Foi quando cursei o Mestrado na Universidade onde leciono.

Foi quando ganhei uma bolsa de pesquisa, para Montevideú.

Foi quando percebi, de fato, que o mundo era bem maior que a minha casa, na rua Liberdade, e que ela, a liberdade, era bem mais que uma rua numa cidade pequena.

Rudy? Falido e bêbado, não era mais um homem que inspirasse saudade (Assis, 2016:68).

La punta de silencio que Marga vive se fue creando a lo largo de una vida, día a día, por los años del matrimonio; se hace por los resentimientos, por las pequeñas maldades, por las desconsideraciones, por las negligencias. Pero ese silencio puede sustituirse por su voz en la escritura, pues escribir significa reescribirse, significándola, dándole identidad. Aunque fuese escritora de las crónicas del periódico local cuya lectura el delegado acompañaba, en el momento en que escribe, Marga puede reconstruirse, dando su punto de vista de lo ocurrido, pero también de una vida entera de silencios y abandonos al lado del marido. La punta del silencio se rompe y pasa a ser un manifiesto de quien no podría hablar:

Preciso erguer a ponta deste silêncio, erguer a ponta deste grande e solitário tapete urdido dia a dia em todos esses anos, e que é a coberta de minha vida. Levantada a ponta, o resto virá por si, torrencial e caudaloso. Apenas necessito forças para quebrar o vidro do ressentimento e cruzar o espelho onde me desenharam como bem quiseram. Ali, espero encontrar o rosto único e verdadeiro com que nasci, e que talvez nem

minha mãe tenha enxergado. Com meu próprio rosto, meu corpo haverá de ocupar um espaço no mundo e poderá falar com seus próprios gestos, com sua própria voz. Sinto-o (Assis, 2016:58).

Por último, en *Tudo é rio*, la vida de Dalva y Venâncio también es atropellada por la violencia. Ellos viven una vida llena de felicidad desde que se conocieron, pero todo cambia después del nacimiento del hijo de ambos:

A boca do neném buscava ansiosa o peito farto e úmido querendo sugar, engolir e ainda tão sem saber. O mamilo se dobrava passando na boquinha pequena, querendo ser pego por ela. Dalva se entregava a uma emoção única, da mais comovente ternura. O momento dela e do filho cegou Venâncio de uma absurda loucura. Ele arrancou o menino dos braços dela e jogou longe, bateu em Dalva, bateu, bateu. Espancou. (Madeira, 2021:21).

A partir de esta situación, Dalva se cierra en su luto con la pérdida del hijo y la violencia sufrida:

Nas primeiras semanas, Dalva não comia, não bebia, não acendia a luz, morria um pouco a cada dia. Se levantou depois de uma longa visita de luto da mãe, saiu de casa sem deixar pistas e, para desespero de Venâncio, só voltou ao entardecer do dia seguinte. Desse dia em diante, passou a sair

todas as manhãs. Caminhava lenta, magra, ombros fechados de quem desistiu. Ninguém sabe ao certo aonde ia. Na hora mais triste das tardes, quando a saudade parece apertar o coração do mundo, Dalva voltava para casa. Dizem que a tristeza dessa hora está nas entranhas da gente, infiltrada nas nossas menores porções há milênios. Nasceu do pavor infinito de anoitecer, hora em que as mulheres não sabiam se seus homens voltariam vivos da caça. Muitas vezes não voltaram. Hora em que os homens, ao voltar da caça, não sabiam se encontrariam suas mulheres mortas. Muitas vezes encontraram. Perder amores é escurecer por dentro, uma memória do corpo que o entardecer evoca quando tinge o céu de vermelho. Para quem está sozinho depois de ter amado, o fim do dia é muito triste. Era nessa hora que ela voltava (Madeira, 2021:25–26).

La distancia entre Dalva y Venâncio se amplía y él busca consuelo en la casa de prostitución de la ciudad, donde conoce a Lucy:

Putas. Não tem outro nome para Lucy. De profissão ela era puta mesmo. Trabalhava num puteiro, vivia num puteiro. Mas não era puta só por isso. Se só por isso fosse, podia outros nomes mais respeitáveis, como meretriz ou prostituta. Era puta e pronto, que essa palavra, a seco, carrega um xingamento, que quem conhecia Lucy queria logo desabafar. Tinha um jeito baixo

e arrogante de provocar todo mundo esfregando o sexo sem censuras, descobrindo os seios e atirando palavras cruas encharcadas de lama. Uma beleza disputada a tapa pelos frequentadores dava a ela o poder de não bastar aos olhos: quem via Lucy queria degustar. Dizem que sabia fazer o diabo com um homem na cama. Enlouquecia qualquer um que passasse pelos seus cuidados. Não tinha um que não quisesse mais.

Lucy tinha vontades, não aceitava dó de ninguém, repelia com sadismo as senhoras cristãs que lhe ofereciam um pouco de bondade. Eu pratico o gozo e não o sofrimento, humilhava. Vivia dizendo que daquele puteiro, e talvez de todos os outros puteiros do mundo, ela era a única puta que podia ser chamada de mulher de vida fácil. Quer vida mais fácil do que a minha, uma puta que gosta de dar? (Madeira, 2021:11).

Lucy, aunque fuera la mujer más deseada del «puteiro», es renegada por Venâncio. A causa de esa situación de no ser elegida por el hombre, la prostituta promete que conquistará a Venâncio, aunque le cueste. Tal es su lucha por ese objetivo que el hombre se rinde a sus encantos. Y se embaraza de Venâncio. Es por medio de ese triángulo amoroso que los tres forman que la historia se desarrolla, pues la vida de Lucy se mezcla con la vida de Venâncio y de Dalva:

O que mais existe no mundo são pessoas que nunca vão se conhecer. Nasceram em um

lugar distante, e o acaso não fará com que se cruzem. Um desperdício. Muitos desses encontros destinados a não acontecer poderiam ter sido arrebataadores. Por afinidade, por atração que não se explica, por força das circunstâncias, por químicas ocultas, quem pode saber? Quanto amor se perde nessa falta de sincronia. Não é preciso ir longe, alguém pode passar pela esquerda enquanto olhamos distraídos para a direita. Por um triz o paralelo nos obriga ao desencontro eterno. É preciso uma coincidência qualquer para que o amor se instale. Existe um certo milagre nos encontros. Não é tolo dizer que o amor é sagrado (Madeira, 2021:109).

Los encuentros se van desarrollando a lo largo de la narrativa y las historias de vida de los personajes van formándose únicas. Lucy da a luz al hijo de Venâncio. No puede cuidarlo y lo ofrece a Dalva, que lo cuida como a su propio hijo. Las mujeres pasarán a dividir una relación de madres del niño, que también representa el hijo perdido de Dalva. De esa manera, la narrativa representa todas las madres que aman y que no pueden dedicarse a sus hijos, de todos los papeles que esperan de Lucy y de Dalva, de todas las condiciones que el destino falocéntrico reserva e impone a las mujeres como Lucy y Dalva. Las historias de los personajes se relacionan como ríos, más que calmos, profundos:

Algumas vezes as mudanças acontecem na marra. Uma guilhotina afiada corta as

nossas mãos, e todas as rédeas escapam. É o que pensamos ter acontecido, até que a gente se dá conta de que nunca houve rédeas. Ninguém monta na vida. Brincamos de escolher, brincamos de poder conduzir o destino. Precisamos dessa ilusão para viver os dias de antes, dias em que podemos tudo só porque pensamos poder, e então a vontade do que está fora da gente joga sua sombra densa e pegajosa. Ficamos prisioneiros do que não queremos muito antes da morte. Lucy não punha um tijolo em cima do outro para construir essa visão, não alcançava a profundidade com palavras, mas soube que a vida tinha dado seu coice (Madeira, 2021:173).

Carla Madeira fue considerada la escritora más leída de 2021, y la narrativa, al presentar una historia de la puta Lucy y de la pareja de Dalva y Venâncio, subvierte el estereotipo de la mujer que destruye relaciones: las actitudes que destruyen amores y promueven abandonos. La escritura de la autora manifiesta cómo las complejas relaciones de amor también componen el desamparo, y cómo la literatura sigue siendo las representaciones poéticas de las singularidades, por medio de la ficción y la potencia del lenguaje.

### **Consideraciones finales**

Este artículo presenta el proceso de creación, crítica y análisis literarios de la producción de narrativa de autoría de mujeres latinoamericanas, en este caso,

brasileñas. El objetivo de la investigación fue la contribución para las discusiones sobre ese tema a partir de lo que Hélène Cixous y Nelly Richard definen como «feminización de la escritura».

A partir de la mirada de Nelly Richard sobre la escritura femenina, entendemos que las autoras aquí estudiadas, en sus obras, presentan una escritura que ejemplifica prácticas antihegemónicas, cuyas ideas representan la escritura «en tensión con». Ya referenciando Hélène Cixous, sobre hablar/escribir sobre escritura femenina, y la importancia de mujeres que escriben sobre mujeres, colocándose en el mundo a partir de sus propios movimientos, leer mujeres y hacer crítica de obras producidas por mujeres es una forma de potenciar la consciencia política de esa posición de la escritura tensionada, como analiza Richard, en un espacio de revuelta. Todavía, nos dice Virginia Woolf: «y puesto que las novelas tienen esta analogía con la vida real, sus valores son hasta cierto punto los de la vida real» (Woolf, 2005:s/p).

Las autoras estudiadas, Eliane Brum, Maria Valeria Rezende, Natalia Borges Polesso, Valesca de Assis y Carla Madeira, presentan escritos que ejemplifican prácticas antihegemónicas, cuyas ideas representan la escritura «en tensión con», pues actúan como espacios narrativos que subvierten la lógica patriarcal-falocéntrica. De manera breve, la propuesta de este texto es presentar los escritos de esas mujeres como ejemplos de esa subversión.

En *Uma Duas*, las voces narrativas de la hija y de la madre tejen la condición de ambas como mujeres, y como ese eco no encuentra oídos de comprensión entre ambas, con cuerpos y recuerdos violentados. Sólo cuando las mujeres transforman sus vidas en narrativas escritas, pueden, por medio de esa escritura, (re)conocerse, consiguen así leerse y entenderse a sí mismas y a otras.

En *Quarenta dias*, la protagonista y narradora toma la palabra de su vida al narrar su experiencia viviendo en las calles de Porto Alegre por cuarenta días, con el pretexto de buscar a Cícero Araújo. En verdad, Alice busca encontrarse a sí misma, en las calles de una ciudad desconocida, pues de la misma manera no se encuentra en la nueva casa y vida, propuesta por los intereses de la hija.

En *Controle*, Nanda ve como la vida se paraliza con la epilepsia y los trastornos de la enfermedad dominan su vida adolescente y la relación con las personas que ama. La autoría de la narrativa se constituye en contar la vida que podría ser y que no fue, y la transitoriedad del personaje sólo ocurre cuando ella se da cuenta que no debe y no puede ser sólo lo que un diagnóstico define, pues tiene posibilidades de subvertir su condición.

En *A ponta do silêncio*, Marga es acusada de asesinar al marido, pero cuando no consigue hablar, sea una confesión o una defensa, percibe que lo más importante es darse cuenta de que tuvo su identidad

asesinada a lo largo de los años al lado de Rudy. Al contar la historia, o tal vez, ficcionalizar lo que ha ocurrido – eso no importa –, ella consigue, a partir de la narrativa, reconstruirse como sujeto y como protagonista de su vida.

En *Tudo é rio*, las historias de Lucy, Dalva y Venâncio fluyen como un río narrativo, dando flexibilidad a la dureza de las vidas confrontadas por las violencias. Si el amor todo lo salva, el estereotipo de esa afirmación se contrapone a las representaciones que la narrativa de la autora Carla Madeira propone, también subvierte los caminos contemporáneos de la literatura y lo que ella nos significa: contar buenas historias.

Así, el breve recorrido presentado pone en evidencia la escritura brasileña contemporánea de mujeres y los principales temas presentes en esas producciones

literarias. Principalmente, se destaca la subversión de los temas «típicamente femeninos» en una versión feminista, discutiendo justamente el estereotipo y tratando de alterar el orden patriarcal de los discursos hegemónicos–falocéntricos. La «feminización de la escritura», defendida en los años 70 por Cixous, y destacado por Richard, en los años 90, siguen teniendo voz y espacio en la escritura de mujeres en nuestra contemporaneidad. El «espacio de la mujer en la ficción», como defendía Woolf, sigue siendo cuestionado por voces patriarcales. Pero la crítica —feminista— debe hacer su trabajo: presentar, escribir y producir múltiples voces que firmen los espacios —sociales y de escritura— de mujeres. Este texto buscó afirmar un poco más este objetivo teniendo como foco las narrativas contemporáneas de autoría de mujeres brasileñas.

## Referencias bibliográficas

- Assis, V. de (2016). *A ponta do silêncio*. Porto Alegre: BesouroBox. Consultado el 15 de septiembre de 2023 en <https://a.co/d/iHFSgKC>
- Brum, E. (2018). *Uma Duas*. Porto Alegre: Arquipélago editorial. Consultado el 15 de septiembre de 2023 en <https://a.co/d/9scfNnz>
- Cixous, H. (2022). *O riso da medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Ludmer, J. (1987). El espejo universal y la perversión de la fórmula. En VV.AA. *Escribir en los bordes* (257-287). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Madeira, C. (2021). *Tudo é rio*. Rio de Janeiro: Record. Consultado el 15 de septiembre de 2023 en <https://a.co/d/5tmii4u>



- Messias, C. (24 de noviembre de 2022). Carla Madeira: a autora mais lida do Brasil. Vogue. Consultado 15, septiembre, 2023 en <<https://vogue.globo.com/cultura/livros/noticia/2022/11/carla-madeira.ghml>>.
- Polesso, N. (2019). *Controle*. São Paulo: Companhia das Letras. Consultado el 15 de septiembre en <https://a.co/d/6XZDIqt>
- Regard, F. (2022). Prefácio. En *O riso da medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Rezende, M.V. (2014). *Quarenta dias*. São Paulo: Alfabeta. Consultado el 15 de septiembre de 2023 en <https://a.co/d/cK9A1dv>
- Richard, N. (1993). ¿Tiene sexo la escritura?. En VV.AA. *Masculino/ Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática* (127-139). Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.
- Segato, R. (2021). *Feminismos. Debates pendientes*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Malba.
- Wikipedia. Premio Jabuti. Consultado 01, mayo, 2024 en <[https://es.wikipedia.org/wiki/Premio\\_Jabuti\\_de\\_Literatura](https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Jabuti_de_Literatura)>.
- Wikipedia. Premio Casa de las Américas. Consultado 01, mayo, 2024 en <[https://es.wikipedia.org/wiki/Premio\\_Casa\\_de\\_las\\_Am%C3%A9ricas](https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Casa_de_las_Am%C3%A9ricas)>.
- Wikipedia. Açorianos. Consultado 01, mayo, 2024 en <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio\\_A%C3%A7orianos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_A%C3%A7orianos)>.
- Woolf, V. (2005). *Un cuarto propio*. Trad.: Jorge Luis Borges. Madrid: Alianza Editorial S. A., 2005. Consultado 01, agosto, 2023 en <Kindle.com>.

# El alcohol, la negación, la vida. Una mirada desde el género en *The Trip to Echo Spring*, de Olivia Laing

Paula Sedran

Universidad Autónoma de Entre Ríos – CONICET

sedranpaula@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0048>

## Resumen

El presente ensayo recorre las relaciones entre alcohol, literatura y subjetividad que emergen en *El viaje a Echo Spring. Sobre escritores y bebida* (2013), de Olivia Laing. Considera, desde una perspectiva de género, cuáles son las huellas culturales que tabican las representaciones sobre una práctica ubicua en el siglo xx occidental, el consumo de alcohol, en una pieza literaria de no-ficción y que forma parte de un corpus literario internacional que puede considerarse como hegemónico. Se trata de un ejercicio crítico contenido en el interrogante más amplio de cómo el alcohol participa del imaginario cultural occidental a lo largo del siglo xx. Dicha búsqueda es fruto de indagaciones previas, centradas en la historia sociocultural del alcohol en Argentina y de la comprobación de cuán gravitantes resultan los preceptos culturales de los investigadores del campo. En función de ello se propone una reflexión ensayística que

## Palabras clave:

alcoholismo, literatura, perspectiva de género

El alcohol, la negación, la vida. Una mirada desde el género en *The Trip to Echo Spring*, de Olivia Laing.  
Paula Sedran  
Facultad de Humanidades, Ciencias Sociales y Artes, Universidad Autónoma de Entre Ríos - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas



se pregunta por las representaciones sobre el alcohol presentes en una obra específica, considerando los aspectos estéticos y sociales de dichas representaciones y con el horizonte de contribuir a la reflexión sobre los condicionantes culturales de los sentidos sociales de una práctica omnipresente como es el consumo de alcohol.

### **Alcohol, denial, life. A gender perspective in Olivia Laing's, *The Trip to Echo Spring***

Abstract

This essay explores the relationships between alcohol, literature, and subjectivity that emerge in *The Trip to Echo Spring* (2013) by Olivia Laing. From a gender perspective, it considers which cultural traces shape representations of alcohol consumption in 20th-century Western literature, within a non-fiction literary piece that is part of the hegemonic corpus of international literature. It is a critique contained within the broader question of how alcohol contributes to Western cultural imagery throughout the 20th century.

Such a search is the result of previous investigations, focused on the socio-cultural history of alcohol in Argentina, and the verification of how influential cultural preconceptions are for researchers in this field.

Based on the above, an essay-style reflection is proposed, examining representations of alcohol in a specific work. This reflection considers the aesthetic and social aspects of these representations, with the aim of contributing to a broader reflection on the cultural conditioning of social meanings attached to an omnipresent practice like alcohol consumption.

**Keywords:**

alcoholism, literature, gender perspective

## O álcool, a negação, a vida. Uma abordagem desde o gênero em *The TriptoEcho Spring*, de Olivia Laing

### Resumo

O presente ensaio percorre as relações entre álcool, literatura e subjetividade que surgem em *El viaje a Echo Spring Sobre escritores y bebida* (2013), de Olivia Laing. Considerando, a partir de uma perspectiva de gênero, quais são as marcas culturais que moldam as representações sobre uma prática ubíqua no século xx ocidental, o consumo de álcool, em uma obra literária de não ficção e que faz parte de um corpus literário internacional que pode ser considerado hegemônico. Trata-se de um exercício crítico contido na questão mais ampla de como o álcool participa do imaginário cultural ocidental ao longo do século xx. Esta pesquisa é resultado de investigações prévias, focadas na história sociocultural do álcool na Argentina e na constatação de quão influentes são os preconceitos culturais dos pesquisadores da área. Com base nisso, propõe-se uma reflexão ensaística que indaga sobre as representações do álcool presentes em uma obra específica, considerando os aspectos estéticos e sociais dessas representações e visando contribuir para a reflexão sobre os condicionantes culturais sobre os significados sociais de uma prática onipresente como o consumo de álcool.

### Palavras-chave:

alcoholismo, literatura, perspectiva de gênero

---

### Introducción

*A medida que construimos nuestro infierno, ciertamente debería gustarnos.*

Ernest Hemingway

El presente escrito recorre las relaciones entre alcohol, literatura y subjetividad que emergen (Ahmed, 2014) en *El viaje a Echo Spring. Sobre escritores y bebida* (2013), de Olivia Laing. Considera desde una perspectiva de género, cuáles son las huellas culturales que tabican las

representaciones sobre una práctica ubi-  
cua en el siglo xx occidental, el consumo  
de alcohol, en una pieza literaria de no-  
ficción, parte de un corpus hegemónico  
de la literatura internacional. Se trata de  
un ejercicio reflexivo contenido en el in-  
terrogante más amplio de cómo el alcohol  
participa del imaginario cultural occiden-  
tal a lo largo del siglo xx (Barreiro, 2017).

Dicha búsqueda es fruto de indagaciones  
previas, centradas en la historia sociocul-  
tural del alcohol en Argentina (Sedran, 2024 y  
2021). Específicamente, de la comprobación  
de cuán gravitantes resultan los preconcep-  
tos culturales de quienes investigamos este  
campo de la historia (Sedran, 2021). Es,  
por lo tanto, una reflexión ensayística que  
se pregunta por los condicionantes cultu-  
rales de la producción académica y que  
aloja, en la génesis de la búsqueda realizada,  
preguntas sobre la propia posicionalidad  
(latinoamericana, femenina, de clase media  
y blanca) de quien escribe. En efecto, como  
se verá, el libro revisado no contiene un  
tratamiento explícito de las problemáticas  
en que detiene este texto: de hecho, la elec-  
ción del libro de Laing tuvo que ver con esa  
*ausencia* y con la necesidad de identificar  
marcadores que relacionan género, bebida  
y literatura en producciones que, como *El  
viaje a Echo Spring*, las evaden.

La historia del alcohol en Latinoamé-  
rica presenta ciertos a priori recurrentes,

como por ejemplo, la noción de que el  
alcohol es, primero y principalmente,  
un tema que pertenece al *problema del  
orden social* (Salvatore y Barreneche,  
2013). Es difícil hallar, amén de honrosas  
excepciones<sup>1</sup>, trabajos que consideren  
los procesos de alcoholización en sus  
dimensiones integrativas (Heath, 1987;  
Douglas, 1987); en otras palabras, sus  
usos sociales no problemáticos en fun-  
ción de las relaciones sociales de sentido  
y de poder (ceremoniales, de sociabilidad,  
de interacción personal no violenta, fes-  
tivos, entre otros). Desde la antropología  
se advierte que los aspectos problemáticos  
del alcohol no pueden asirse críticamente  
si no son situados en el universo cultu-  
ral del cual participan, lo cual implica,  
necesariamente, dar cuenta de los sen-  
tidos y prácticas considerados normales  
(Menéndez, 2020; Room, 2001).

Esta advertencia implica tanto al enfo-  
que aplicado sobre el objeto (en nuestro  
caso, el consumo de alcohol de una socie-  
dad pasada reconociendo allí sus sentidos  
negativos y aceptados) como al imagina-  
rio sobre el alcohol de quien investiga, el  
cual se nutre en buena medida de los pro-  
pios usos sociales y consumos culturales.  
Es este último condicionamiento latente  
el que ha orientado nuestra curiosidad  
hacia el reconocimiento de marcadores  
en el universo cultural contemporáneo.

1. Los trabajos de Thierry Saignes (1983) constituyen sin dudas un parteaguas en términos de la potencia-  
lidad de la disciplina histórica de lidiar con su propio etnocentrismo.

Los estudios de género aportan categorías desafiantes para abordar un objeto opaco<sup>2</sup> como es el alcohol, en una fuente literaria. En primera instancia, plantean la necesidad de tomar estas piezas en su dimensión estética como en su sentido social (Vivero Marín, 2016), para así poder reconocer la performatividad de las producciones culturales en su entorno. Por ejemplo ¿qué representaciones negativas y positivas del alcohol tomamos y hacemos propias de las historias que leemos? A su vez, permiten echar luz sobre un aspecto particularmente útil al analizar el tópico del alcohol: la gravitación de la corporalidad y del cuerpo fenoménico, como punto de partida de toda representación producida por el sujeto-cuerpo que significa el mundo. En este sentido, la perspectiva de género dota de corporeidad a la subjetividad de quien significa y ese es un punto de partida necesario para abordar un objeto como el alcohol que, por definición, ata la experiencia sensorial que éste produce con las representaciones valorativas, intelectuales y culturales subsiguientes.

El reconocimiento del género como relación social primaria (Scott, 2009),

como constructo social que, al menos en su aspecto normativo, organiza y representa la vida social a partir de la diferencia sexual, permite asir no sólo el efecto de dicha clasificación en la dimensión simbólica sino también aquello que permanece fuera del discurso social (Angenot, 2010) como exceso, como trauma potencial, que, de no ser contenido, puede romper o desestabilizar cualquier representación de lo real (Gamba y Diz, 2019). Por lo tanto, ello permite considerar la performatividad de las emergencias del deber ser y del deber hacer en las producciones culturales, de acuerdo con la citada organización primaria de roles e identidades. Finalmente, resulta adecuado realizar dicha indagación en un texto literario, considerado por los estudios de género como un registro no solo locutivo sino perlocutivo (Ahmed, 2014), en tanto se lo entiende como una de las fuentes sociales de producción y reproducción de representaciones sociales. De esta manera:

El género contribuye a plantear una nueva dinámica de aproximación crítico-analítica a partir del lenguaje, las estructuras y los

2. Desde mediados del siglo XIX, en el marco de la mundialización de la revolución industrial y la colonialidad del saber (Lander, 2000), las sociedades occidentales han establecido sentidos en torno al alcohol que articulan relaciones específicas de visibilización e invisibilización de su consumo. En particular, pueden reconocerse oposiciones inestables (parciales, en ocasiones superpuestas) entre los discursos sobre los consumos privados y públicos, masculinos y femeninos, moderados y desmesurados, distinguidos y populares, entre otros (Dietler, 2006; Room, 2001). En el registro simbólico, dicha opacidad adquiere la forma de una preeminencia de los discursos condenatorios de la ingesta de alcohol que no tiene correlación directa con las prácticas sociales dominantes de dicho consumo (Menéndez, 2020).

recursos retóricos, presentes en las obras literarias, ya que propone que estos elementos se implican necesariamente en la conformación de la realidad social. De igual forma, la teoría literaria feminista presupone el efecto estético del texto literario en correspondencia con las subjetividades que atraviesan los cuerpos sexuados y que determinan la producción y recepción de la literatura (Vivero Marín, 2016:115).

Siguiendo a Butler (2006), entonces, se considera al reglamento de género como la condición primaria de inteligibilidad cultural.

Conceptualmente, el alcohol es también exceso, pues la experiencia de la alcoholización es tanto lo dicho como aquello que permanece latente, su riesgo de exceso. Es virtualmente imposible hallar una notación contemporánea sobre el alcohol que no considere la amenaza de dicho exceso (Room, 2001; Heath, 1987). Su ingesta implica una relación necesaria entre la experiencia física, sobre el cuerpo, sus efectos psíquicos, emocionales y subjetivos y su dimensión cultural, en tanto el sujeto—cuerpo actúa en un entorno social determinado y es representado por éste (Menéndez, 2020). El beber es, necesariamente, una práctica moderada o desmesurada.

Finalizamos esta presentación señalando que, como fenómeno cultural, el

alcohol puede considerarse una metáfora del archivo, en el sentido que le da Jacques Derrida, como comienzo y como mandato; esto es, ese lugar en que la historia encuentra su comienzo, pero también en el cual se establece un orden: uno que jerarquiza, que muestra y que decide qué ocultar (Derrida, 1997). Así, la experiencia del alcohol sobre el sujeto—cuerpo contiene siempre el par de opuestos de lo socialmente visible y de aquello que los sujetos ocultan, sea por vergüenza, por temor, por convenciones sociales o por negación. El libro de Olivia Laing se propone abiertamente como un archivo de lo que seis autores, Ernest Hemingway, John Cheever, John Berryman, Scott Fitzgerald, Tennessee Williams y Raymond Carter, consagrados por el campo literario, pero también atormentados por el alcohol, dijeron y escondieron sobre esa Gran Bestia (Laing, 2013: 34)<sup>3</sup> que acompañó sus vidas y que emergió en su literatura.

En su libro hallamos el archivo (corpus) que Laing construye, como huellas del archivo cultural occidental, dentro del cual su obra constituye un producto cultural performático.

Por lo antedicho, en los apartados que siguen se sitúan los motivos de elección de la obra analizada, haciendo foco en su carácter representativo de una literatura

3. En adelante las citas textuales extraídas del libro *El viaje a Echo Spring. Sobre escritores y bebidas* (2013) de Olivia Laing, se encuentran señaladas con su número de página.

hegemónica; se reconocen en ella las emergencias de aquellos tópicos que nos interesa explorar en torno a las representaciones sociales del alcohol; finalmente, se retoman los puntos de contacto y divergencias que estas estrategias discursivas reconocidas en la obra de Laing tienen con la propia posicionalidad de quien investiga, en la ilusión de reconocer las influencias culturales que actúan sobre nosotros, como sujetos—cuerpo de un imaginario que, a pesar de nuestros esfuerzos colectivos de deconstrucción, persiste en su occidentalidad. En otras palabras, persiste sobre nosotros su ordenamiento de lo que puede, o no, ser dicho.

### **La obra, su pertinencia como pieza de hegemonía cultural**

Importa señalar algunas características extratextuales y sociales del libro recorrido, con el objetivo de plantear la cuestión de su representatividad, en un sentido triple: como obra situada en el centro del campo cultural y editorial angloparlante; como una representación de la literatura y de los vínculos humanos de un grupo de autores consagrados por dicho campo

durante el siglo xx; finalmente, como una representación de una agente de dicho campo cultural y literario sobre escritores que comparten otra particularidad: su éxito fue equiparable a su alcoholismo.

Con dicho objetivo en mente, hemos considerado la posicionalidad de la autora, el objeto que desarrolla (autores consagrados por el campo literario del siglo xx) y el enfoque con que lo hace. Llamaron nuestra atención ciertos silencios de Laing<sup>4</sup> en lo que, por otra parte, es un libro construido principalmente sobre opiniones, interpretaciones cáusticas sobre la adicción de estos hombres, comentarios sobre masculinidad, trauma y reflexiones sobre la propia biografía. Entre dichas ausencias, hallamos la de un abordaje explícito de la asimetría en las relaciones entre estos varones escritores y las mujeres de sus vidas y sus obras. ¿Cómo resuelve Laing, sin considerar las relaciones de género, el abordaje de las vidas tortuosas y acechadas por el alcohol de estos varones cuyos afectos, en sus propias voces, han sido la base de sus angustias? La respuesta es contundente: posicionándose en un lugar de

4. Respecto de la mirada de género sobre la cuestión del alcoholismo, como se plantea en la introducción estos silencios han contribuido a nuestra elección del texto abordado. Existe literatura desafiante, de escritoras consagradas, que brinda perspectivas incisivas y profundas sobre dicha relación. Por ejemplo en Argentina, puede destacarse *Black Out*, de María Moreno (2016). No obstante, uno de los factores que más disparó nuestra curiosidad sobre el texto de Laing es que para un tema atravesado a lo largo del siglo por la relación de género, el libro carezca de consideraciones explícitas sobre ello y, como desarrollamos, construya una identidad narrativa que también silencia dicha cuestión.



narrador en *off*, apelando a la autoridad de los discursos médico–psiquiátricos y voluntaristas centrados en el individuo racional, todos atributos que, de acuerdo con la crítica literaria feminista (Ahmed, 2014), pertenecen al individuo varón y que son la espina dorsal de la normativización sexuada de la lengua. Por lo tanto, la operación subjetiva que realiza Laing para establecer su perspectiva como narradora es, paradójicamente, la desubjetivación como escritora mujer (Ahmed, 2014), haciendo propia la voz del discurso médico, de la acción racional individual, que confluyen en imprimir en el lector la noción de que quienes estuvieron fuera de la norma (en este caso, los patológicos) eran los individuos.

Lo que llamamos ausencia en la identidad que Laing construye como narradora se hace visible en contraste con aquellos componentes identitarios que sí elige subrayar, fundamentalmente, los de nacionalidad y de clase. Estos hacen su aparición en la crónica de manera lateral, como si fuesen guiños al lector imaginado:

Años atrás, había llevado *All of Us*, la colección de poemas de Carver, a mis vacaciones en Grecia. Todavía quedaban pétalos de buganvillas y hojas de olivo apretadas entre las páginas (p. 211).

Vi una niña de la mano de una mujer portorriqueña, que asumí debía ser su niñera (p.37).

[al entrar en una reunión de Alcohólicos Anónimos] sentí esa reluctancia inglesa, dada por la sospecha ante las identidades grupales... (p. 36)

Por supuesto, no podría esperarse que, en un texto producido por alguien con su grado de formación académica y capital cultural, no haya gestos de aparente autocrítica. No obstante, las pocas entradas que hallamos en este sentido parecen ser giros discursivos de afectación, como en el siguiente pasaje, en que Laing comparte la impresión que sintió dentro de un vagón del tren en que viajaba a New Orleans:

No es frecuente, al menos en el Occidente privilegiado, que una se encuentre en una habitación llena de gente durmiendo. Hospitales, escuelas pupilas, asilos para *homeless*;<sup>5</sup> ninguno he frecuentado mucho. (p. 70)

A los efectos del presente ensayo, puede considerarse a *El viaje a Echo Spring* como pieza de un campo literario hegemónico. Un campo que tiene la potestad de universalizar valores, convenciones de escritura, representaciones sobre la realidad;

5. Reproducimos el término en idioma original por el estigma con que carga en él, que no tiene traducción cultural en español.

cuya performatividad reside, a fin de cuentas, en poder universalizar su provincianismo (Lander, 2000). Confesadas las licencias tomadas, podemos realizar el ejercicio de considerar a este libro como una puerta de entrada al corazón de la cultura letrada occidental.

Olivia Laing es una escritora británica, nacida en 1977. Autora de libros de no ficción, ensayos y novelas,<sup>6</sup> participa de las instituciones centrales del canon literario inglés, como la *Royal Society of Literature* y ha sido galardonada por su trabajo en numerosas ocasiones.<sup>7</sup> En adición, es crítica cultural en medios como *The New York Times* y *The Guardian* y cuenta con un recorrido amplio por el mundo editorial angloparlante, como ser editora de libros para *The Observer* y haber producido catálogos para artistas renombrados de la talla de Andy Warhol.

Una revisión rápida de su historia profesional demuestra que se trata de una participante plena del mundo cultural hegemónico angloparlante. Laing ha

logrado participar de manera destacada del campo de la alta cultura editorial, artística y literaria y ha logrado su aprobación. A partir de ello, sus obras ganaron visibilidad internacional y se hicieron accesibles a un público global. En otras palabras, puede situarse a la autora y a su obra en un lugar de privilegio relativo, pensado en términos interseccionales<sup>8</sup> lo cual sin dudas reportará en posibles interpretaciones sobre la presencia o ausencia de determinadas marcas culturales y críticas en el libro analizado.

*El viaje a Echo Spring* comparte la hibridez que el género de no ficción presenta en su obra.<sup>9</sup> Se trata de libros contruidos con elementos de crítica cultural y psicoanálisis a partir de archivos eclécticos, producidos sobre fuentes biográficas, cartas, noticias, diarios y literarias. Además, sus trabajos se nutren de las crónicas de viaje de la autora. Ello es patente en *El Viaje a Echo Spring*, en que Laing propone una relación directa del cuerpo fenoménico con la experiencia física del autor como cuerpo-sujeto, en el acto de escribir.

6. Laing ha publicado numerosas obras, entre las que se cuentan *To the River: A Journey Beneath the Surface* (2011), *The Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone* (2016) y *Crudo* (2018). Tanto su producción de no ficción como de novelas comparte el interés por la introspección en dilemas de la subjetividad, el mundo privado, cuenta con componentes autobiográficos y ha sido publicada por reconocidas editoriales británicas, como Canongate.

7. Premio Windham-Campbell de literatura de no ficción (2018) y el premio James Tait Black Memorial por su novela *Crudo* (2019).

8. Considerando las variables de clase, género y raza, propuesta por los estudios feministas para analizar el posicionamiento de los sujetos en las relaciones de poder constitutivas de las sociedades capitalistas patriarcales, puede señalarse que si bien la autora cuyo libro se analiza es mujer (lo cual supondría una posición relativa de subordinación) la misma es de raza blanca y cuenta con una posición consolidada en el mercado editorial británico.

9. La autora elige este nombre como metáfora del viaje del Alcohol. *Echo Spring* es la marca comercial del Brandy que bebía Brick, el personaje ebrio de *Un gato sobre el tejado caliente* (1955) de Tennessee Williams.

El libro se ocupa de un grupo de escritores varones cuyas vidas cubren un arco temporal que abarca casi todo el siglo xx. Como se dijo, ellos son John Cheever, F. Scott Fitzgerald, Raymond Carver, Ernest Hemingway, Tennessee Williams y John Berryman. Desde las coordenadas del discurso médico, el canon literario y el contraste con fragmentos de su propia experiencia creciendo en una familia alcohólica, Laing se pregunta por la relación entre alcohol y literatura, por los vínculos entre estos hombres y por la posibilidad de que la escritura sea una vía de salida, un rescate, para sobrevenir la adicción. En este sentido ¿qué mira, y qué no, la autora en relación con los vínculos entre escritura, alcohol y las identidades de estos hombres? Se trata de una mirada dura, crítica, sobre los individuos y sus decisiones de vida. Sobre estos escritores (que se conocieron entre sí e incluso fueron amigos, que crecieron en familias disfuncionales, que vivieron sintiéndose inadecuados y sexualmente conflictuados), Laing elabora un juicio severo construido sobre la noción de negación de la propia enfermedad, de la propia responsabilidad, de la propia realidad. No obstante, en un párrafo, los rescata y explica por qué su interés en ellos:

Estas parecen vidas trágicas, las vidas de disolutos o derrochadores, y sin embargo,

estos seis hombres —F Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Tennessee Williams, John Cheever, John Berryman y Raymond Carver— produjeron entre ellos algunas de las escrituras más hermosas que este mundo ha visto. Como Jay McInerney comentó una vez sobre Cheever: Ha habido miles de alcohólicos con conflictos sexuales, pero solo uno de ellos escribió ‘El ladrón de casas de Shady Hill’ y ‘Las penas del gin.’ (p.17)<sup>10</sup>

En la alquimia de la buena literatura yace la apuesta ética de la autora. Por ello, comenzamos nuestro recorrido con la única consideración abiertamente esperanzada de Laing, emanada de la impresión que le produjo la visita a la tumba de Raymond Carter, al ver la gran cantidad de mensajes que otros visitantes habían dejado allí, agradeciéndole por su literatura:

Me impactó que (...) todos estos extraños, anónimos y dolientes, estaban poniendo su fe en sus historias, en la capacidad de la literatura de, de algún modo, rescatarlos del sentido de dolor, de estar solos. Pienso en mí misma de niña y en cómo me convertí en lectora porque partes de mi vida eran insoportables (p. 233).

### **La literatura, la vida, el alcohol**

*El viaje a Echo Spring* es un recorrido por la relación de estos autores y su obra

10. Esta y las subsiguientes traducciones son propias.

no con el *consumo*, sino con la *adicción* al alcohol. La autora emprende un viaje por las ciudades estadounidenses que cobijaron a estos escritores y plantea abiertamente: «no quiero divorciar el drama neural del alcoholismo del mundo, el veloz y sórdido mundo en que tiene lugar» (p.34). Planteado como un trabajo de archivo en que el corpus se nutre de textos ficcionales y no ficcionales como cartas, diarios, noticias, reportes médicos y entrevistas, las coordinadas epistémicas que organizan dicho archivo (la lente que filtra las observaciones y determina el orden de los pasajes tomados de las fuentes) son la ciencia médica–psiquiátrica y, en relación con ésta, el paradigma de la acción racional individual (encarnado en el voluntarismo moralista del modelo de Alcohólicos Anónimos). Cada acción, afirmación o reflexión realizada por estos escritores es contrastada por Laing con saberes de la ciencia médica. Incluso, intercala los testimonios con fragmentos de manuales psiquiátricos, entrevistas con profesionales médicos y el decálogo de Alcohólicos Anónimos (pp. 17, 29, 82, 112, 114, 154). De hecho, el libro comienza con una cita de un manual de medicina psiquiátrica. Esa primera anotación orienta qué secciones de ese saber interesan a la autora: «muchos alcohólicos parecen bastante grandiosos, pero al observar más de cerca se nota que su autoestima se ha

desvanecido» (p.7) Desde el inicio, Laing se concentra en un aspecto del cuadro alcohólico: la dualidad, la idea de que un sujeto alcohólico es, al menos, dos personas (p.109), premisa que rastrea a lo largo del texto caracterizándola como la «negación»<sup>11</sup> constitutiva «de todo alcohólico» (p.65). La autora construye y sostiene la idea desde el prisma psiquiátrico; destaca en ella la operación de no reconocer, de no asumir y de no responsabilizarse del sujeto bebedor y analiza sus desdoblamientos, fundamentalmente desde la teoría de las adicciones.

Así, a partir de la noción de negación, son expuestos tópicos como la masculinidad, la subjetividad, la ansiedad, las relaciones afectivas y la práctica de la escritura. De hecho, una de las primeras entradas en que se ve a la negación funcionar en clave explicativa, vuelve sobre la forma específica de los escritores alcohólicos de vincular literatura y experiencia:

Cuando el escritor es también un alcohólico, (...) esta migración [al papel] de la experiencia vivida se enreda con otro proceso resbaladizo: el hábito de la negación.

(...) En el caso particular del escritor que bebe, las formas en que el material autobiográfico es usado requiere más que el escrutinio ordinario, dado que lo que la negación significa, en la práctica, es una masa inconsistente que se mueve

11. La autora enfoca esta operación subjetiva desde el prisma de la psiquiatría.

desordenadamente entre recuentos honestos, automitologización y engaño [*delusion*]. (pp. 67 y 68)

A la negación, Laing propone enfrentar la realidad física y geográfica del viaje, del propio viaje; el colocarse en sitio de esas vidas, en:

Cada una de estas ubicaciones [que] había funcionado como una estación de paso o punto de partida en el que se habían representado las fases sucesivas de la adicción al alcohol. Al recorrerlas en secuencia, pensé que podría ser posible construir una especie de mapa topográfico del alcoholismo, trazando sus contornos en desarrollo desde los placeres de la intoxicación hasta las duras realidades del proceso de desintoxicación (p.21)

En cierta medida, este constituye un primer acto de desobjetivación como escritora mujer: emparda su viaje al de estos escritores hombres en sus respectivos caminos desde el alcoholismo a la recuperación o a la debacle y resuelve, para ya no volver sobre el tema, una pregunta que se presenta como más y más acuciante conforme se suceden las páginas: ¿por qué sólo hombres? Dice la autora: «Habría muchas escritoras que también podría haber elegido, pero por razones que se harán evidentes, sus

historias llegan muy cerca de la mía» (p. 16). Y sigue su viaje, ahora lo sabemos, protegida por la distancia.

Para establecer que la negación es un síntoma propio de un cuadro clínico, Laing cita la autoridad psiquiátrica del DSM-IV<sup>12</sup>, estableciendo auténticos careos con los testimonios de los autores sobre sus propias vidas. A partir de este prisma, la negación adquiere dos formas: la negación plena [*denial*] (la ausencia de registro de la bebida como problema) y la tergiversación de las razones, recuerdos e interpretaciones ligados a la bebida [*delusion*].

Como ejemplo de la primera, Laing toma de las memorias de John Cheever un recuento de la primera vez que bebió *cocktails*. Cheever, de orígenes pobres y avergonzado durante toda su vida por ello, consigue su primer contrato editorial en Nueva York y es invitado a una recepción en el club de campo del editor. Cheever, «para parecer más sofisticado y que nadie sospeche dónde había nacido» (p. 46) bebió *manhattans* toda la noche. En esta entrada de su diario, Cheever hace foco en un fantasma que lo acechó durante toda su vida: el sentido persistente, a pesar de su consagración, de ser «un impostor entre las clases medias» (p. 48). Su pertenencia a dichos círculos estuvo, a sus ojos, ligada al consumo de alcohol y Laing lo expone en su fabulación:

12. Se trata del Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-IV), publicado por la American Psychiatric Association de Washington en 1994.

En este ensueño, [el alcohol] no es un apetito vulgar y satisfactorio, sino parte de un elaborado código social, en que lo realizado correctamente y en el momento adecuado logra un sentido de pertenencia cuasi mágico (p. 50)

Un segundo ejemplo es el uso que Tennessee Williams le dio a la bebida como antídoto a su «timidez patológica» por lo cual, luego de años, recuerda haber sido puesto por sus médicos «bajo un régimen disciplinario de uno o dos tragos por día» en contraste con su anterior «vuelo demencial hacia la intoxicación y la distracción social» (p.40). Nuevamente, Laing toma el discurso médico para la clausura del sentido del recuento biográfico realizado por Williams.

Por su parte, Hemingway es un claro ejemplo, para Laing, de la segunda forma de negación: la formulación de razones para justificar la bebida –en su caso, más ligada a una épica de la vida. En una carta escrita en 1935, expresa que «la vida moderna es, también, una opresión mecánica y el licor es el único alivio mecánico» (p.73)

Su amigo Scott Fitzgerald compartirá con él la idea de que la bebida hace mejor al mundo. Beber mejora sus historias las cuales, de lo contrario, «[serían] estúpidas, pensadas y no sentidas» y, además, «es un escape [ante] la incertidumbre del mundo de hoy» (p.70). No obstante, en Fitzgerald la ambivalencia de la relación alcohol–

escritura–vida se refleja más abiertamente. En una carta a su editor y amigo Max Perkins, dice: «He tomado demasiado y ello con certeza me está demorando. Por otra parte, sin el trago no sé si hubiese sobrevivido a este tiempo.» (p. 61)

Según Laing, al contrario de Fitzgerald, Hemingway «mantuvo la creencia, imposible de sacudir, en la benevolencia esencial del alcohol, en su habilidad de nutrir y recuperar» (p.74). A pesar de ello, Laing admira a Hemingway no sólo como escritor, a diferencia de sus opiniones un tanto condescendientes sobre las personalidades torturadas de Cheever, Berryman, Fitzgerald y Carver. De manera notable, las huellas de esta diferencia emergen en los pasajes en que el tópico de la masculinidad, de la valentía, de la entereza son puestos en juego. Tal es el caso del intercambio epistolar entre Hemingway y Fitzgerald a raíz de la confesión pública del último sobre sus tormentos mentales y su derrumbe [*breakdown*] (p. 75).

En primera instancia, como dice Laing, Hemingway parece reservar una capacidad gallarda a la identidad del escritor ebrio. Si no, cómo explicar que su crítica pública a la debilidad de su amigo comience señalando que «era difícil aceptarlo como un borracho, dado que era afectado por cantidades muy pequeñas de alcohol» (p.76). Laing refiere a la creencia difundida ampliamente de que «la tolerancia al alcohol de Hemingway era legendaria» y de que esto era aún otra

de las formas en que la negación se hacía presente: «lo que no ocurría, y lo que él evidentemente asumía que sí, era que de alguna manera esa alta tolerancia fuese de alguna manera normal o deseable» (p. 77). Acto seguido, Laing interpone la explicación médica de que lo que se percibe por el alcohólico como tolerancia no es sino un estado avanzado de las adaptaciones neurológicas al deterioro causado por el alcohol (p. 78). Ello no obsta para que Hemingway construya la acusación a su amigo —que presenta dejos de un reclamo de haberlo dejado sólo ante ese «... ‘asesino gigante’ sin el cual no hubiese podido vivir o querido vivir, por momentos y [que] fue el veneno de Scott» (p.72).

Ernest Hemingway asegura, en carta a Max Perkins, que su amigo forma parte de la «gente rota en pedazos» y, en lenguaje bélico (muy a tono con su masculinidad recia) no duda en afirmar que, de haber logrado enlistarse para la Gran Guerra, «hubiese sido fusilado por cobardía» (p.145) En otra carta, se lamenta: «Esperaría que pueda salir de esa desvergüenza de la derrota. Todos vamos a morir. ¿No es ese tiempo suficiente

para renunciar [*quit*]?» (p.146). En su literatura, Hemingway también condena la cobardía (Varela, 2005). En *Por quién doblan las campanas*<sup>13</sup>, Robert, partisano en la Guerra Civil Española, reniega de la cobardía de su padre y hace del coraje una religión aunque, se apresta a marcar Laing, el héroe «ayuda a su valentía con libaciones de lo que llama ‘el gigante agresivo’». No obstante, Hemingway no narra historias lineales, menos aún respecto de un tema que fue central en su propia vida, como la bebida. En *Por quién doblan las campanas* a los buenos bebedores, como Robert, se oponen quienes sucumben al alcohol, como Pablo, el ex guerrillero cuya cobardía casi causa la pérdida de su grupo. De todas maneras, el problema no es ser un ebrio sino, precisamente, ser un cobarde.

El punto es que, a las representaciones y confesiones de sus escritores, Laing responde con desconfianza y acusaciones de negación, sustentadas en un saber médico que define a los pacientes alcohólicos como intrínsecamente mentirosos, negadores, manipuladores. Hemingway escapa a eso porque jamás pide perdón

**13.** La novela fue publicada en 1940 (Hemingway, 1940). Versa sobre la Guerra Civil Española y su narrativa puede considerarse construida en parte por su labor como corresponsal de guerra en el conflicto (Varela, 2005). En este texto Hemingway se adentra en las contradicciones humanas y políticas, fundamentalmente del bando republicano al que era afín (Roldán Torreño, 2014). Adicionalmente, su preocupación por la relación entre la ideología y las contradicciones de la condición humana puede completarse con la lectura de su obra menos conocida *La Quinta Columna* (Hemingway, 1978). Se trata de la única obra de teatro del autor. Estrenada en 1940, ella no sólo abona la pasión de Hemingway por la temática bélica, por retratar la cobardía y la valentía en sus personajes, sino que se detiene en la problemática del alcoholismo.

por su bebida: ni a sí mismo, ni a sus afectos, ni a sus lectores.

Esa desconfianza se expresa cuando la tensión entre las identidades de escritor y de alcohólico se despliega abiertamente. En 1966, Cheever anota en su diario a propósito de Fitzgerald y en contraste con el juicio draconiano de Hemingway:

El escritor cultiva, extiende, eleva e inflama su imaginación. A medida que inflama su imaginación inflama su capacidad de ansiedad e inevitablemente se vuelve víctima de fobias aplastantes que sólo pueden ser mitigadas por dosis aplastantes de heroína o de alcohol (p.122)

Laing interpreta esto como una más de las negaciones de un alcohólico, esta vez, disculpando a un amigo alcohólico. En este sentido, subsume la identidad de escritor a la de adicto en tanto expresa:

Los autores están por cierto sujetos a tensiones inusuales, no obstante, lo que este enunciado realmente transmite es una negativa a aceptar responsabilidad lo cual es evidente en todas las notas excusatorias de los alcohólicos (p.122)

Más adelante, Laing encuentra en su caso testigo de recuperación, John Cheever, una luz de esperanza respecto de la capacidad

de objetivar la negación en la relación entre escritura y alcohol. Retoma una entrada en su diario, de 1968, en que dice:

Debo convencerme de que escribir no es, para un hombre de mi disposición, una vocación autodestructiva. Espero y pienso que no lo es, pero no estoy genuinamente seguro. Me ha dado dinero y renombre, pero sospecho que eso tiene algo que ver con mis hábitos de bebida. La excitación del alcohol y la excitación de la fantasía son muy similares (p.122)

Cerramos este apartado con una mención al tópico de la locura. Este hace su entrada como una más de las «excusas» (p.72) de los escritores para beber: sea escapar de la propia locura o tramitar la locura del mundo, no logran, dice Laing, asumir que ésta es consecuencia de la bebida —en la forma de pérdidas de memoria (p.112), de insomnio y fabulaciones (p.122), de pensamientos suicidas (p.195).

En una de las tantas ocasiones en que Cheever se pregunta en sus diarios si «me habré vuelto loco,» Laing interpone una respuesta categórica que vuelve a traer al ruedo la noción estructurante de la negación: «No exactamente. Estaba experimentando el legado de todos esos años de beber. Las medidas de gin y copas de bourbon que había consumido por miles» (p.110)<sup>14</sup>

14. En términos de estrategias discursivas, cabe también mencionar la elección de ciertos términos. En este pasaje, Laing habla de *hookers* [jarra, copa, pero también, alocución para prostituta] de bourbon. Aunque →



Ahora bien, si la pregunta por la locura no responde la fatalidad del alcoholismo ¿qué lo hace? En sus papeles personales, estos escritores sugieren, apuntan y a veces acusan directamente, a las mujeres de sus vidas.

### **Exordio sobre alcohol y mujeres**

Planteamos en esta sección un conjunto de entradas que hacen emerger a las mujeres de las historias y las vidas de estos escritores. Elegimos tomar estas consideraciones en un apartado propio dado que una estrategia recurrente de Laing muestra, en este tema, un contraste que puede considerarse normado por el género (tanto en lo estético como en lo social). A diferencia de las interjecciones, objeciones, correcciones y develamientos que la autora impone ante cada una de las «negaciones» propuestas por los escritores alcohólicos sobre sus acciones, Laing elije no contestar las miradas de éstos sobre las mujeres de sus vidas. No propone juicios duros sobre la mirada machista que éstos despliegan, sobre la responsabilidad anidada que depositan en estas mujeres como causa o elemento necesario de su beber. En tal sentido, la desubjetivación de la autora se refrenda en el plano de los recursos retóricos. Nos detendremos, para figurar esta diferencia, en algunas

pocas entradas que ilustran hasta qué punto los cuerpos fenoménicos de las mujeres son dotados de responsabilidad en la bebida de los varones.

Dos pasajes son especialmente gráficos sobre los roles asignados a la mujer, respecto del alcohol. Laing, hablando sobre su abuela, expone cómo la mujer es pieza clave del silencio familiar que la adicción requiere para sostenerse:

Cuando pienso en mi niñez, lo que veo más frecuentemente es un juego de monos de bronce que mi abuela tenía sobre el hogar, con sus manos tapando sus ojos, orejas y boca. Oír ningún mal, ver ningún mal, hablar ningún mal: la santa trinidad de la familia alcohólica (p.103).

Encontramos otra entrada respecto del silencio femenino como condición necesaria del alcoholismo masculino, cuando Laing se detiene en el recuento de Cheever sobre una de sus incursiones en el tratamiento psiquiátrico. A su mujer, Mary, le dice que consultará para abordar su problema con la bebida pero, cuando llega al consultorio, expresa al profesional que se encuentra allí por los ánimos negros [*blackmoods*] de Mary, que le provocaban una «incurable sensación de soledad, miseria y depresión» (p.114)

---

se requiere un análisis íntegro de estos recursos en el libro y el resto de su obra, no puede soslayarse este guiño, vía la utilización de un término a la vieja usanza en lo que por otra parte es un texto de estilo dinámico, contemporáneo, cosmopolita.

Laing señala que su diario está poblado de quejas sobre Mary: que era fría, distante, que hacía comentarios mordaces. Cheever anota, descreído, cómo el psiquiatra replica que, en verdad, al ser «egoísta y narcisista» él «inventó» una esposa desamorada.

No queda claro hasta qué punto fue así; de todas maneras, otra entrada confirma que, en la mirada de Laing, Mary fue una parte necesaria en el alcoholismo de su marido gracias a su silencio: «Mary Cheever se dio cuenta de que su marido no era enteramente heterosexual mientras presenciaban la primera producción de Broadway de *Un tranvía llamado deseo* [pero] jamás lo confrontó sobre ello» Preguntada sobre la razón de su silencio, Mary esgrime motivos piadosos: «Oh, no. Dios! (...) Estaba aterrado de eso él mismo» (p.44)

Finalmente, un punto de encuentro (contingente y extemporáneo) entre Berryman y Cheever termina de ilustrar las funciones representadas por la mujer en estas vidas contadas por varones. John

Berryman dice haber comenzado a tomar en 1947, por la culpa que le generó enamorarse de la esposa de un colega y haber vivido un *affaire* con ella (p.175). La figura clásica de la mujer como tentadora<sup>15</sup>, a la que sucumbe Berryman, se completa en pasajes de su obra y en la intertextualidad desplegada en su correspondencia con su madre. Laing reproduce (p.199) su *Dream Song 96*<sup>16</sup>:

Debajo de la mesa, no. Esto es impresionante.  
Ese jarro tenía pechos.

Algunos hombres crecen malditos/  
¿Por qué beber así, dos días seguidos,  
dos meses, o estaciones, años, dos décadas  
de corrido?

Respondo (sonríe) a mi pregunta en el puño:  
Hombre, he estado sediento (Berryman,  
1959:s/p)

En una compilación epistolar entre ellos, su madre dice que cuando John era pequeño, darle de amamantar la hacía consciente del «éxtasis de su necesidad.» Sobre esto, Laing observa: «qué cosa

**15.** La figura de la tentadora no adquiere siempre tenor sexual. Al referirse a Las nieves del Kilimanjaro de Hemingway, originalmente publicada en 1936 (Hemingway, 1999), Laing retoma cómo el protagonista explica por qué no ha llegado a ser un mejor escritor. Las razones que encuentra para ello son, en igual medida, la bebida y la figura de su esposa rica, por la que confiesa haberse dejado comprar y que le trajo la «gangrena» de la proximidad del dinero (p.143).

**16.** El poema está incluido en *The Dream Songs* (Berryman, 1969). Se trata de una obra icónica del autor en que Berryman presenta, en un estilo impresionista, los devaneos de Henry, un personaje torturado que intenta expiarse y curarse a sí mismo volcando el contenido de sus sueños en forma de versos. La compilación se distingue por su heterogeneidad, ya que cuenta con poemas intimistas y volcados a la subjetividad de su protagonista que conviven con otros que refieren a la vida del hombre del siglo XX.

peligrosa de inculcarle a un hijo!» Una vez más, la autora se des-subjetiva como mujer y asume la voz normativa de la ciencia médico-psiquiátrica, respecto de la normalidad en la crianza.

No obstante, resulta sugerente que, hacia el final del libro, la voz autoritativa sobre estos procesos de negación sea, de la mano del saber médico-psiquiátrico, una mujer (ella misma, terapeuta). En su última internación *detox* en Nueva York, John Cheever leyó a Berryman y, al enterarse de ello, su terapeuta-consejera los comparó explícitamente. Cuando en una sesión de terapia de grupo Cheever no cesaba de vanagloriarse de sus proezas sexuales y literarias, que él adjudicaba en parte al alcohol, le dijo: «Además de excelso poeta, Berryman fue un impostor y un borracho. Y ahora está muerto ¿Es eso lo que quieres?» (p.206).

### **A modo de recapitulación**

*El viaje a Echo Spring* es un libro fascinante. Es complejo, claramente fruto de un trabajo incansable y dotado de la valentía que supone hacer del cuerpo físico, una parte central de la experiencia de la escritura. Además, aborda un tema como el alcoholismo que, aún en el día presente, resulta locus de tabúes, preconceptos y velos de silencio. Al menos en ello, podemos compartir la mirada de Olivia Laing quien, en un último gesto de valentía, explicita su historia dentro de una familia alcohólica como motor para emprender

este viaje literario. Entendemos que, con esta confesión, Laing no sólo explica los motivos de su libro, sino que pretende sortear el pecado inicial, según ella lo entiende, de todo alcohólico: la negación.

De todas maneras, las preguntas que se han disparado en nosotros al leer el libro y que, en buena medida, han incitado la elaboración de este ensayo, corren por los andariveles que el feminismo como corriente tornasolada de pensamiento propone al analizar la dimensión cultural de la vida: siempre tener en mente la relación entre la dimensión estética y la social.

En este sentido, debemos confesar que no hallamos en Laing (por qué lo esperábamos, es harina de otro costal) una crítica al discurso médico-psiquiátrico sobre el alcohol —de hecho, estructura toda la obra en función de confirmarlos. No encontramos, tampoco, un cuestionamiento a la mirada patriarcal que hace de las mujeres (en este caso, mujeres como subjetividades narradas en historias de varones) poco más que piezas necesarias en la reproducción de una afección que es entendida como responsabilidad del individuo que la padece. La categoría con que Laing confirma esto, conforme pasan las páginas y las experiencias entrelazadas en lo que por otra parte resulta un trabajo de archivo monumental, es la de la negación.

Habiendo establecido que sus sujetos son alcohólicos (y luego escritores) la autora demuestra, entrada a entrada, cómo ellos niegan su enfermedad, disfrazándola

de valentía, de grandiosidad, de distinción, o adjudicándole la responsabilidad de ella (cuando admiten su existencia) a las mujeres de su vida. En este sentido, se puede considerar que las representaciones sobre el alcohol presentes en *El viaje a Echo Spring* construyen una performatividad que, en su mayor parte, reproduce los lugares comunes de la epistemología y la moral occidental: la patología individual, el voluntarismo, las relaciones entre los géneros normadas de acuerdo con roles asimétricos y preestablecidos.

Aun así, en esta disposición de predominio reproductor del reglamento de

género como condición de inteligibilidad cultural (Butler, 2006) la literatura parece ofrecer una vía de emancipación posible. Para algunos, como John Cheever, en la escritura como acto y como la profesión que le permitió reconocer que «no estoy en este mundo; estoy apenas cayendo, cayendo» (p.110) y a partir de allí, emprender su recuperación. Quizás para otros, como Hemingway, en la terca reivindicación de que escribir, ebrio o no, era crear un universo y de que, en cuanto refiere al alcohol, al amor y al poder «al hacer nuestro propio infierno, ciertamente debería gustarnos» (p.57).

### Bibliografía citada

- Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. London: Edinburgh University Press.
- Angenot, M. (2010). *El discurso Social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Barreiro, J. (2017). *Alcohol y literatura*. Madrid: Menoscuarto Ediciones.
- Berryman, J. (1959). *The Dream Songs*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Butler, J. (2006). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Dietler, M. (2006). Alcohol: Anthropological/ Archaeological Perspectives. *Annual Review of Anthropology*, 35, 229– 49.
- Douglas, M. (1987). *Constructive drinking: perspectives on drink from anthropology*. Routledge: London.
- Heath, D. (1987). A decade of Development in the Antropological Study of Alcohol Use. En Douglas, M. *Constructive drinking: perspectives on drink from anthropology*. Routledge: London.

- Hemingway, Ernest (1940). *For Whom the Bell Tolls*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Hemingway, E. (1978). *La quinta columna*. Madrid: Bruguera.
- Hemingway, E. (1999). *Las nieves del Kilimanjaro*. Barcelona: Noguer y Caralt.
- Gamba, S. y Diz, T. (Comps.) (2019). *Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.
- Lander, E. (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.
- Laing, O. (2011). *To the River: A Journey Beneath the Surface*. London: Canongate.
- Laing, O. (2013). *The Trip to Echo Spring. Why Writers Drink*. Edingburg-London: Canongate.
- Laing, O. (2016). *The Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone*. London: Canongate.
- Laing, O. (2018). *Crudo*. London: Canongate.
- Salvatore R. y Barreneche, O. (Eds.) (2013). *El delito y el orden en perspectiva histórica*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- Menéndez, E. (2020). *Morir de alcohol. Saber y hegemonía médica*. Buenos Aires: EDUNLa.
- Roldán Torreño, M.A. (2014). Ernest Hemingway: Su visión sobre la Guerra Civil Española. *Ab Initio*, 9, 131-152.
- Room, R. (2001). Intoxication and bad behaviour: understanding cultural differences in the link. *Social Science & Medicine*, 53, 189-198.
- Saignes, T. (1983). *Borrachera y memoria: la experiencia de lo sagrado en Los Andes*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Scott, J. (2009). *Género e Historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sedran, P. (2021). Sobre una historia posible del alcohol: preguntas, premisas y prejuicios desde el caso de Santa Fe, Argentina. 1870-1930. *Revista Contrapunto UFPI*, 10 (1), e18.
- Sedran, P. (2024). Consideraciones teóricas y metodológicas para la construcción de un archivo histórico sobre el alcohol con la excusa de un análisis descentrado. En Fernández, S. Oliveira Sampaio M. (Comps.), *El desafío de los archivos en la práctica historiográfica. Argentina y Brasil*. Rosario: Estudios del ISHIR. En prensa.

- Varela, J. (2005). La visión de Hemingway de la guerra civil española en *Por quién doblan las campanas*. *Garza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 5, 209–235.
- Vivero Marín, C.E. (2016). Género y teoría literaria feminista: herramientas de análisis para la aproximación social desde la literatura. *Sincronía*, 70, 114–134.

# O cinema queer brasileiro e a desestabilização da masculinidade hegemônica nos grandes centros urbanos: uma análise dos filmes *Tinta bruta* e *Corpo elétrico*

João Paulo Wandscheer

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
Porto Alegre, Brasil  
jpwandscheer@gmail.com

Miriam de Souza Rossini

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
Porto Alegre, Brasil  
miriams.rossini@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0049>

## Resumo

Este artigo consiste em uma análise da cidade como um espaço público que nos possibilita compreender tensionamentos que a homossexualidade provoca em relação à masculinidade hegemônica, através dos longas-metragens *Tinta Bruta* (2018) e *Corpo Elétrico* (2017). Será adotada como metodologia a análise fílmica (Aumont e Marie, 2004) e a atenção do trabalho estará voltada à narrativa das cenas em que ocorrem festas em meio à rua. As discussões sobre a construção do espaço fílmico terão como base o pensamento de Bordwell (1995), Gaudreault e Jost (2009) e Costa (2013a e 2013b). O conceito de masculinidade hegemônica terá como referência Connell e Messerschmidt (2013). Para a compreensão do histórico de reivindicações por direitos de grupos minoritários com sexualidades dissidentes, bem como a relação dos grandes centros urbanos com a trajetória de tais lutas

## Palavras-chave:

narrativa, cidade, espaço, homossexualidade, masculinidade

O cinema queer brasileiro e a desestabilização da masculinidade hegemônica nos grandes centros urbanos: uma análise dos filmes *Tinta bruta* e *Corpo elétrico*  
João Paulo Wandscheer  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, Brasil  
Miriam de Souza Rossini  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, Brasil



políticas, este trabalho apresentará como embasamento teórico as obras de Lacerda (2015), Lacerda Júnior (2015), Nagime (2016), Lopes (2016), Louro (2018), Galuppo (2019), Ramalho (2020), Quinalha (2022) e Halberstam (2023). Como resultados, foi possível compreender que o cinema queer levanta provocações e questionamentos a paradigmas hegemônicos e, através de narrativas que se distanciam de uma tentativa de assimilação, os filmes analisados retratam possibilidades de reinventar cidades. A presença dos protagonistas de ambas as obras, em festas frequentadas por indivíduos heterossexuais, colocam em tensão preconceitos e desestabilizam a busca de personagens masculinos heterossexuais por dominação. A cidade, contudo, também é abordada como um espaço público onde a pluralidade e novas formas tanto de estar como entender o mundo encontram maneiras de resistir e viver com orgulho as diferenças.

### **Brazilian queer cinema and the destabilization of hegemonic masculinity in large urban areas: an analysis of the films *Hard paint* and *Body electric***

#### Abstract

This article analyses the city as a public space that allows us to understand tensions that homosexuality causes towards hegemonic masculinity, through the feature-length films *Hard Paint* (2018) and *Body Electric* (2017). Film analysis will be adopted as a methodology (Aumont and Marie, 2004) and this paperwork will focus on the narrative of the scenes in which parties take place on the street. Discussions about the construction of filmic space will be based on Bordwell (1995), Gaudreault and Jost (2009) and Costa's thoughts (2013a and 2013b). The concept of hegemonic masculinity will be based on Connell and Messerschmidt's work (2013). In order to understand the history of demands for rights by minority groups with dissident sexualities, as well as the

#### **Keywords:**

Narrative, City, Space, Homosexuality, Masculinity.



relationship between large urban areas and the trajectory of such political struggles, this paper will present as a theoretical basis the works of Lacerda (2015), Lacerda Júnior (2015), Nagime (2016), Lopes (2016), Louro (2018), Galuppo (2019), Ramalho (2020), Quinalha (2022) and Halberstam (2023). As a result, it was possible to understand that queer cinema raises provocations and questions to hegemonic paradigms and, through narratives that distance themselves from a pursuit of assimilation, the analysed films portray possibilities of reinventing cities. The presence of the protagonists of both movies at parties attended by heterosexual individuals puts prejudices into tension and destabilizes heterosexual male characters' pursuit of domination. The city, however, is also portrayed in the films as a public space where plurality and new ways of both being and understanding the world find ways to resist and live the differences proudly.

## **El cine queer brasileño y la desestabilización de la masculinidad hegemónica en los grandes centros urbanos: un análisis de las películas *Tinta bruta* y *Cuerpo eléctrico***

### Resumen

Este artículo consiste en un análisis de la ciudad como espacio público que permite comprender las tensiones que la homosexualidad provoca a la masculinidad hegemónica, a través de los largo metrajes *Tinta Bruta* (2018) y *Cuerpo Eléctrico* (2017). Se adoptará como metodología el análisis cinematográfico (Aumont y Marie, 2004) y la atención de este trabajo se centrará en la narrativa de las escenas en las cuales se desarrollan fiestas en la calle. Las discusiones acerca de la construcción del espacio fílmico se basarán en el pensamiento de Bordwell (1995), Gaudreault y Jost (2009) y Costa (2013a y 2013b). El concepto de masculinidad hegemónica tendrá

### **Palabras clave:**

narrativa, ciudad, espacio, homosexualidad, masculinidad

como referencia Connell y Messerschmidt (2013). Para comprender la historia de las demandas de derechos por parte de grupos minoritarios con sexualidades disidentes, así como la relación entre los grandes centros urbanos y la trayectoria de tales luchas políticas, este artículo presentará como base teórica los trabajos de Lacerda (2015), Lacerda Júnior (2015), Nagime (2016), Lopes (2016), Louro (2018), Galuppo (2019), Ramalho (2020), Quinalha (2022) y Halberstam (2023). Como resultado, fue posible comprender que el cine queer plantea provocaciones y cuestionamientos a paradigmas hegemónicos y, a través de narrativas que se distancian de una búsqueda de asimilación, las películas analizadas retratan posibilidades de reinventar ciudades. La presencia de los protagonistas de ambas obras, en fiestas a las que asisten individuos heterosexuales, pone en tensión prejuicios y desestabilizan la búsqueda de dominación por parte de personajes masculinos heterosexuales. La ciudad, sin embargo, también es retratada en las películas como un espacio público donde la pluralidad y las nuevas formas de ser y entender el mundo encuentran formas de resistir y vivir las diferencias con orgullo.

---

## **Introdução**

O longa-metragem *Tinta Bruta* (2018), dirigido por Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, retrata as consequências jurídicas e os danos psicológicos sofridos por Pedro – um jovem universitário que costumava ser alvo de perseguição na faculdade, até atingir um estado de esgotamento emocional e que, com um soco, cego o olho de um de seus antigos colegas.

Pedro costuma realizar performances, passando tintas pelo corpo em frente a uma *webcam*, utilizando o nome *GarotoNeon*. Ao ouvir o boato de que havia um rapaz copiando seu estilo de performance, Pedro se depara com o dançarino Leo. Entretanto, em vez de competirem, os personagens passam a cooperar e a se apresentar juntos na *internet*: o que, inclusive, agrada bastante ao público.

Já *Corpo Elétrico* (2017), longa-metragem de Marcelo Caetano, aborda o cotidiano do desenhista de moda Elias, que trabalha em uma fábrica de confecção de roupas. Durante uma noite de festa entre os operários, depois do fim do expediente, Elias começa a se aproximar de seu colega Wellington, com quem irá construir vínculos afetivos, vivenciar momentos de prazer sexual e estabelecer uma amizade. Ambos os filmes apresentam uma noite de festa que ocorre na rua, ocasião em que há personagens que dançam, flertam e se divertem. Contudo, o preconceito voltado à homossexualidade também surge em momentos nos quais se pensava que predominaria a diversão. A cidade se revela um espaço não apenas de tensionamento em relação à intolerância, como também a noções ainda hegemônicas de masculinidade.

Este artigo tem o objetivo de analisar a cidade como um espaço que nos possibilita compreender tensionamentos que a homossexualidade provoca em relação à masculinidade hegemônica nos filmes *Tinta Bruta* e *Corpo Elétrico*. Utilizaremos como metodologia a análise fílmica, que consiste em «dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação» (Aumont e Marie, 2004:11). Nossa atenção estará voltada à narrativa das cenas de cada longa-metragem nas quais ocorre uma festa na rua.

O primeiro passo deste trabalho consistirá em compreender como o espaço se vincula à construção de uma narrativa cinematográfica, utilizando como embasamento teórico Bordwell (1995), Gaudreault e Jost (2009), Costa (2013a e 2013b) e Halberstam (2023). Na etapa seguinte, iremos compreender a cidade como um espaço público onde o preconceito em relação à homossexualidade se manifesta de forma contundente, mas que também se revela um lugar no qual é possível encontrar uma diversidade de contextos e oportunidades para vivenciar desejos e experiências relacionadas a sexualidades dissidentes.

Nesta etapa, teremos como referência o pensamento de García (2007), Ramalho (2020), Quinalha (2022), Vieira (2018) e Galuppo (2019). Também abordaremos, neste momento, o conceito de masculinidade hegemônica e suas aproximações com a heteronormatividade através de Lacerda (2015), Lacerda Júnior, (2015), Nagime (2016), Lopes (2016) e Louro (2018). Por fim, analisaremos, em cada filme mencionado, as cenas que envolvem uma festa que se passa na rua. A nossa análise será realizada na ordem cronológica em que cada cena aparece.

### **O espaço e a narrativa cinematográfica**

O espaço pode ser analisado através de suas composições gráficas, contudo seus aspectos cenográficos inserem a dimensão

espacial da imagem em uma narrativa que nos apresenta um mundo no qual os eventos de um filme ocorrem (Bordwell, 1995). Figuras, objetos e superfícies acabam por formar —através de indícios tanto visuais quanto sonoros— espaços também compostos por maior ou menor profundidade, coerência e solidez (Bordwell, 1995). Entretanto, é possível ir mais adiante. Com exceção de imagens mais abstratas, cada acontecimento fílmico está inscrito em um determinado contexto espacial, de forma que a imagem vem a ser a unidade básica da narrativa cinematográfica e o espaço, um aspecto imagético que não possui apenas um papel de apoio às ações e eventos que se desenvolvem ao longo da obra (Gaudreault e Jost, 2009).

Outra compreensão a ser destacada envolve o fato de o espaço não ser dotado de passividade, na medida em que consiste em um dos elementos da imagem que evidencia ou, ainda, que apresenta indícios de práticas e dinâmicas econômicas, sociais, políticas e culturais (Costa, 2013b). O espaço vem a ser, inclusive, uma forma de colocar em tensão não apenas preconceitos relacionados a sexualidades dissidentes, como também a concepções hegemônicas de masculinidade, as quais estão associadas a diferentes expressões da intolerância voltada a homens que se relacionam afetiva e sexualmente com outros homens. O espaço fílmico ainda pode ser compreendido como queer ao constituir narrativas que abordam ações e temáticas

que se distanciam da família tradicional, da heterossexualidade e do sexo pela reprodução (Halberstam, 2023). As grandes cidades se revelam contextos que oferecem bares, boates, cinemas e locais de encontro que abrangem uma diversidade maior de públicos, porém também não deixam de ser, para grupos sociais minoritários, ambientes marcados por conflitos e traumas.

### **As grandes cidades e a homossexualidade**

A partir do fim do século XIX, os grandes centros urbanos estabeleceram uma profunda ligação com a formação e o fortalecimento de regiões de resistência à cultura hegemônica, que define a heterossexualidade como uma norma a ser seguida. Parques, praças, banheiros de ferroviárias e (ao longo das décadas, também) de rodoviárias, cafés, bares ou ainda ruas mais escondidas possibilitavam que homossexuais não apenas se encontrassem, mas também nutrissem um senso de comunidade (Quinalha, 2022). O contexto de urbanização que sucedeu a Revolução Industrial foi um dos fatores que contribuiu para a configuração de culturas alternativas, à medida que homossexuais foram construindo uma identificação tanto a nível individual, quanto coletivo, abrindo caminho, inclusive, para a organização de grupos ativistas (Quinalha, 2022).

Os encontros e interações que os grandes centros urbanos potencializam

apresentam, entre seus aspectos, um caráter efêmero e imediato (Ramalho, 2020). As cidades de maior dimensão propiciaram aos homossexuais uma maior abertura a experimentações mais livres, bem como possibilidades de «linhas de fuga» em relação a ordens socialmente esperadas a um indivíduo, seja no âmbito familiar, profissional ou ainda sexual (Ramalho, 2020: 10). O filme *Diferente dos Outros* (1919), dirigido por Richard Oswald, aborda —por exemplo— o medo e a angústia que decorriam das chantagens pelas quais homens homossexuais passavam tanto na Alemanha, quanto em outros países, em décadas passadas. A obra retrata consequências que poderiam ocorrer caso fosse descoberto que um homem estaria se relacionando afetiva e/ou sexualmente com outro homem. A homossexualidade poderia, portanto, acarretar em prisão, perda do emprego, ruptura de relações interpessoais, ou ainda afastamento da própria família.

As grandes cidades modernas, por outro lado, possibilitavam o anonimato (Quinalha, 2022), afinal eram espaços cada vez mais impessoais. À medida que uma área urbana aumenta, o seu número de habitantes cresce e, por consequência, a diversidade humana e cultural também se amplia (Vieira, 2018). Dessa forma, indivíduos que habitam grandes centros urbanos passam a estar menos sujeitos

à cultura hegemônica, pois se deparam com uma pluralidade maior de referências (Vieira, 2018). E poderíamos dizer, também, que acabam por encontrar um número maior de espaços de fuga. Contudo, as cidades, independentemente de seu tamanho, não consistem em espaços homogêneos e não deixam de compor dinâmicas que produzem desigualdades sociais (Quinalha, 2022).

É possível encontrar, em cidades menores, brechas para se escapar da cultura hegemônica, assim como os grandes centros urbanos apresentam situações marcadas por violência, reprovação e hostilidade verbal. E essa violência, inclusive, pode vir de aparatos judiciais ou de policiamento, conforme é possível perceber historicamente em relação a homossexuais em diversos países e que até hoje ocorre de forma contundente com as populações negra e pobre. Uma multidão que oferece uma sensação maior de segurança não está apartada da possibilidade de iniciar, a qualquer momento, um linchamento (Galuppo, 2019). As cidades permitem, todavia, tanto em seus espaços centrais quanto em suas periferias, fendas que promovem não apenas uma aparição, mas também reivindicações pelo direito de transitar e acessar os espaços urbanos: «estar na rua é demandar por direitos» (Galuppo, 2019:86). Uma ação necessária para contestar as formas hegemônicas de se compreender o masculino.

## **Masculinidade hegemônica e a homofobia**

A heterossexualidade se estabelece como uma sexualidade dominante em decorrência de processos de produção e reiteração de normas sociais que conduzem indivíduos compulsoriamente a ela: o que pode ser compreendido como heteronormatividade (Louro, 2018). A imposição da heterossexualidade também está relacionada à concepção binária de que o corpo (e, entre suas características, principalmente os genitais) determina o gênero de um indivíduo, o qual deverá consequentemente direcionar seu desejo exclusivamente ao gênero oposto (Louro, 2018). Práticas culturais ainda moldam uma visão de mundo que pode ser entendida como heteronormativa por confundir roupas, gestualidades e hábitos não somente aos gêneros masculino ou feminino, como também à sexualidade de um indivíduo (Nagime, 2016).

Normas sociais, inclusive, levam à concepção de que homens, por exemplo, não costumam usar vestido ou maquiagem apenas por questão de gosto pessoal, ou ainda por serem comportamentos intrínsecos às mulheres. Essas ideias desconsideram o contexto social como um fator que influencia a concepção de que tais condutas não sejam entendidas como masculinas (Nagime, 2016). Outro exemplo a ser destacado seria a possibilidade de um homem heterossexual utilizar uma saia e, como consequência, ter não so-

mente a sua masculinidade, mas também a sua heterossexualidade questionada. Em cidades menores, existe uma dificuldade maior em romper com normas que se propõem a moldar comportamentos e definir o gênero de um indivíduo. Já as cidades maiores, como dissemos, são mais permeáveis a ações de resistência perante tais regras.

A masculinidade hegemônica, todavia, não consiste em apenas um conjunto de expectativas de papéis para o gênero masculino —essa masculinidade hegemônica também está ligada a um padrão de práticas que mantém e reforça a dominação dos homens sobre as mulheres (Connell e Messerschmidt, 2013). O campo da criminologia sublinha que as agressões cometidas contra as mulheres demonstram que a masculinidade hegemônica não está associada somente ao monitoramento, ou ainda à regulação do comportamento das mulheres, mas também a uma busca dos homens por hegemonia (Connell e Messerschmidt, 2013).

Além da dominância através da violência, existem outros fatores que acabam por colocar os homens —enquanto um grupo social— em uma posição vantajosa perante as mulheres como, por exemplo, salários maiores, maior hierarquia no âmbito profissional ou, ainda, a forma em que o trabalho doméstico vem a dividido. Contudo, os próprios homens também precisam ser monitorados e regulados. O preconceito em relação a homens

homossexuais, inclusive, consiste em um dos mecanismos que possibilita que as concepções hegemônicas de masculinidade se estabeleçam e continuem sendo reproduzidas nas sociedades (Connell e Messerschmidt, 2013).

Os homens homossexuais negros, por sua vez, vivenciam um contexto que acumula discriminações e são vítimas de mais de uma forma de preconceito: ora por serem negros, ora por serem gays ou ainda por ambos os motivos (Santos, 2016). Existe um estereótipo, decorrente do racismo, que associa o homem negro a características como: hipervirilidade, agressividade, enorme força física, pênis grande; além disso, alimenta-se a ideia de que homens negros são necessariamente heterossexuais e que muito menos exerceriam o papel passivo em uma relação sexual com outro homem (Santos, 2016). Enquanto o papel ativo está atrelado a uma atitude masculina, exercer o papel passivo durante o sexo, entre homens, vem a ser um ato associado ao gênero feminino e, por consequência, socialmente considerado inferior (Santos, 2016).

As variadas noções de masculinidade que permanecem em vigor na sociedade não apenas oprimem mulheres, mas também estabelecem hierarquias entre os próprios homens, impactando diferentes grupos sociais de distintas formas. Raça, classe social, geração ou ainda o lugar onde determinado homem reside constituem exemplos de fatores que influenciam o

modo como a masculinidade será tanto compreendida quanto exercida, de maneira que ela não proporciona apenas benefícios aos homens, mas também gera impasses que irão variar conforme o contexto de cada homem (Connell e Messerschmidt, 2013). Preconceitos, violências e desigualdades são consequências das concepções hegemônicas de masculinidade, que influenciam inclusive a divisão social do espaço físico. Homens brancos e heterossexuais possuem maior facilidade para circular por espaços públicos, enquanto mulheres e homens homossexuais —principalmente quando são pessoas negras— têm a sua circulação pelos espaços da cidade restringida, dependendo do local ou do horário. No entanto, dos contextos de hostilidade, surgem e se fortalecem as lutas políticas, com suas múltiplas perspectivas e demandas. E a rua vem a ser um espaço tanto público quanto político.

### **Masculinidade e assimilação**

Ao longo das últimas décadas, duas perspectivas políticas têm orientado movimentos sociais que combatem o preconceito e lutam pelos direitos civis de homossexuais: assimilacionismo e liberacionismo. A primeira consiste na reivindicação de tolerância e igualdade entre indivíduos homo e heterossexuais, alicerçada na busca pela integração de homossexuais em uma sociedade predominantemente heterossexual. Já a segunda não somente sublinha diferenças entre

indivíduos homo e heterossexuais, como também reivindica a legitimidade de viver tais diferenças (Lacerda Júnior, 2015). Podemos ainda relacionar o liberacionismo a uma concepção orgulhosa das diferenças: uma compreensão de que as diferenças não são motivos para sentir vergonha e, sim, de se ter orgulho (Quinalha, 2022).

Um exemplo que elucida maneiras em que uma narrativa cinematográfica pode dialogar com perspectivas políticas assimilacionistas consiste no memorando lançado nos Estados Unidos, em 1978, pela organização que na época se chamava *National Gay Task Force*<sup>1</sup>. O memorando continha recomendações de como construir representações positivas de homens homossexuais para o cinema e a televisão. Entre elas, evitar associar homens gays à promiscuidade, feminilidade, a identidades de gênero como transexuais e travestis ou a uma comicidade que fosse introduzida de forma instantânea (Lacerda Júnior, 2015). As sugestões também envolviam personagens que exercessem seu trabalho com excelência em profissões como policial, atletas, secretários, psiquiatras e homens de negócios. O memorando ainda apontava que personagens homossexuais deveriam apresentar virtudes como coragem, ética e compaixão (Lacerda Júnior, 2015).

As demandas reivindicadas por perspectivas assimilacionistas estão baseadas na compreensão de que uma representação positiva pode vir a modificar ideias preconceituosas que estão socialmente atreladas a indivíduos homossexuais. Os movimentos sociais orientados pelo assimilacionismo, de fato, contribuem para o combate a noções de anormalidade, doença e abjeção relacionadas à homossexualidade. Entretanto, o que acaba também por ocorrer não consiste no rompimento e sim na tentativa de adaptação ao *status quo* (Lacerda Júnior, 2015). As estratégias políticas adotadas por perspectivas ligadas ao assimilacionismo ainda esbarram em contradições e limites, visto que promovem transformações sociais que se estendem em maior grau a indivíduos com um perfil mais facilmente assimilável: homens gays, cisgêneros, brancos, pertencentes a classes sociais mais elevadas, que apresentavam comportamentos socialmente atrelados ao gênero masculino e que vivenciam um núcleo familiar centrado em um casal monogâmico. Desse modo, quem não pertencer a esse grupo acaba por vivenciar uma experiência de exclusão social maior (Lacerda Júnior, 2015).

Embora discussões relacionadas a diferenças entre sexualidade e identidade

1. O termo pode ser traduzido como *Força-tarefa Gay Nacional*. Foi a primeira organização estadunidense, de abrangência nacional, a lutar por direitos civis de homens homossexuais. O nome do grupo, atualmente, inclui uma diversidade maior de comunidades e se chama *National LGBTQ Task Force*. As informações mencionadas estão disponíveis em: <https://www.thetaskforce.org> (Acesso mais recente em Março, 2024).



de gênero venham conquistando maior espaço em anos mais recentes, o que se percebe no memorando não consiste em uma preocupação em demarcar a diferenciação entre os conceitos que envolvem sexualidade e identidade de gênero dissidentes: o que permitiria que indivíduos de ambos os grupos sociais vivenciassem contextos menos estigmatizados. Ao contrário disso, o memorando demonstra um incômodo envolvendo tanto homens gays afeminados, quanto mulheres trans e travestis (Lacerda Júnior, 2015). As recomendações, por destacarem uma necessidade de afastamento em relação à feminilidade, possibilitam inferir que o termo *transexuais* se referia mais diretamente às mulheres trans.

O memorando também valoriza contextos que retratam homens gays cisgêneros, negligenciando a necessidade de se ampliar as representações que envolvam personagens que sejam, por exemplo, homens gays trans. Conforme mencionado anteriormente, debates envolvendo a diferenciação entre sexualidade e identidade de gênero têm conquistado maior espaço em anos menos longínquos. Todavia, o que se percebe no histórico da perspectiva política assimilacionista é uma relutância a personagens gays com um distanciamento maior de concepções tradicionais de masculinidade. As limitações e contradições que envolvem o assimilacionismo nos permitem perceber que uma nova forma de estar no mundo se revela necessária. E

acessar espaços públicos consiste em um modo de ampliar a visibilidade dessas outras formas de ser e de agir.

### **Queer e novos paradigmas**

Vocábulo da língua inglesa, cuja tradução está associada a algo estranho, o termo queer foi historicamente usado como uma forma de ofender indivíduos que não fossem heterossexuais. Entretanto, teóricos e militantes passariam a adotar a expressão com o objetivo de se afirmarem politicamente e se referirem a homens gays, lésbicas, bissexuais e pessoas trans de todas as cores que se distanciam do que pode ser compreendido como assimilação (Louro, 2016). Queer também envolve uma disposição, ou ainda um modo de compreender e de estar no mundo, que rompe com paradigmas dominantes (Louro, 2016).

Durante o fim da década de 1980, movimentos sociais estadunidenses que utilizavam o termo queer não apenas combatiam a negligência do governo perante o avanço de casos de HIV/Aids, mastambém rejeitavam as estratégias assimilacionistas (Lacerda, 2015). A perspectiva política liberacionista se conecta ao termo queer e, ao longo da história das lutas políticas, é possível notar um distanciamento de ambos os conceitos em relação ao assimilacionismo. Evitando restringir o papel da arte na sociedade, o cinema queer não segue um modelo definido no processo de construção de

personagens: nem necessariamente positivo, nem negativo (Nagime, 2016).

O cinema queer tampouco se propõe a estabelecer conciliações, ou ainda a apaziguar o público: são obras que provocam questionamentos (Nagime, 2016). Contudo, as tensões causadas pelo afastamento de uma visão de mundo heteronormativa levam à possibilidade de se sofrer diferentes formas de violência e exclusão, causando uma sensação de desajuste em indivíduos que se aproximam do conceito de queer e os colocando em um contexto que pode ser entendido como um não-lugar (Louro, 2018). A heterossexualidade se estabelece como uma sexualidade dominante através de múltiplas formas, contudo os espaços onde estão dispersos seus pontos de dominação irão conter, concomitantemente, pontos de resistência que os subvertem (García, 2007).

A cidade é um espaço público no qual existem tanto as lutas políticas quanto o preconceito, conforme já foi apontado. Obras de diretores como Martin Scorsese, Woody Allen e Spike Lee demonstram que a imagem fílmica influencia a visão que se tem de uma cidade, e que imagens nos proporcionam indícios de sentimentos como medos e anseios existentes na cultura contemporânea (Costa, 2013b). O corpo, o uso de artifícios cinematográficos e a interação com os espaços urbanos possibilitam, não apenas colocar em tensão problemas sociais relacionados a sexualidades dissidentes, mas também

reinventar as cidades e as relações que nela surgem e se consolidam (Ramalho, 2020). Um contexto que nos possibilita construir conexões entre o corpo e a cidade vem a ser as noites de festa.

### **Festas: uma fenda na cultura hegemônica**

O documentário de curta-metragem *Bailão* (2009), dirigido por Marcelo Caetano, o qual anos depois lançaria *Corpo Elétrico*, retrata as memórias de homens gays idosos que buscavam, em décadas passadas, experiências e prazeres nas noites de São Paulo. A maior capital brasileira carrega em sua história contribuições relacionadas às opções de diversão do período noturno não somente para o encontro entre homens homossexuais, mas também para a construção de contextos de resistência perante o preconceito. O filme aborda o que os depoentes ouviam em relação à homossexualidade, tanto da sociedade como um todo quanto da própria família. Um dos entrevistados relata que havia sido ensinado que ser gay era algo criminoso e pecaminoso, o que consequentemente o levaria a manifestar a atração que ele sentia por outros homens em ambientes ligados à marginalidade como, por exemplo, bares, becos escuros e saunas (00:06:11).

*Bailão* evidencia formas que os homossexuais encontravam de transformar cenários marginalizados em locais de encontro (Ramalho, 2020). O documentário

também nos coloca em uma época na qual homens gays não costumavam falar tão abertamente sobre a sua própria sexualidade. Atualmente, existe no Brasil uma diversidade maior de contextos para estabelecer amizades, conhecer parceiros sexuais ou encontrar uma paixão nova. Em décadas passadas, havia uma necessidade maior de ser sigiloso e de se correr maiores riscos para vivenciar o desejo por outro homem. O curta-metragem menciona que rapazes iam às salas de cinema e, em meio às sombras, esfregavam a perna em outros homens, durante o filme, com a intenção de descobrir se existia um interesse mútuo. A obra apresenta lembranças de um período bastante conservador e que se passa no decorrer da Ditadura Militar. Um dos depoentes destaca que buscava um lugar para exercer seus desejos e, caso não fosse possível encontrá-lo, estava decido a construí-lo. Suas vontades também incluíam a determinação em se realizar. Mudar a sociedade parecia algo difícil de se fazer e existiam barreiras impostas pela intolerância, mas ele não deixava de sair à noite: vestia roupas brilhantes, tamancos, usava cabelos compridos e encontrava oportunidades de participar de surubas. Ele contornava as normas sociais «soltando a franga», como afirma no documentário, ou ainda, como também descreve, frequentando «festas de arromba» (00:09:45).

A vida noturna de grandes centros urbanos pode ser compreendida, em *Bailão*,

como uma «fuga dos marcos restritivos da masculinidade» (Ramalho, 2020:511). Outro depoimento do documentário traz a reflexão de que o dia consiste em um vocábulo masculino que remete à luz e a conceitos ligados à razão e à precisão, enquanto a noite vem a ser uma palavra feminina, a qual estaria associada ao mistério, ao obscuro ou ainda indefinido (00:06:46). Enquanto concepções de racionalidade estão socialmente atreladas ao gênero masculino, o irracional acaba sendo conectado ao gênero feminino e, como consequência, passa a ser outro aspecto desvalorizado e considerado inferior (García, 2007).

Não apenas os tensionamentos em relação ao conservadorismo e à cultura hegemônica, mas também as transformações sociais que provocavam, conferiam aos homens gays um tom rebelde, insurgente, subversivo e revolucionário, conforme relata outro entrevistado (00:04:55). Devido ao modo como retrata contextos relacionados a festas, *Bailão* permite construir relações históricas com o longa-metragem *Corpo Elétrico*, de maneira que os dois filmes acabam por apresentar uma «sobreposição de temporalidades» (Ramalho, 2020:516). O protagonista Elias frequenta festas junto a seus colegas heterossexuais, sendo possível corroborar que as últimas décadas apresentam avanços em relação ao combate à homofobia.

Entretanto, a intolerância ainda existe e *Corpo Elétrico* proporciona indícios da

persistência do preconceito. Durante uma cena de festa na casa dos pais do operário Anderson, para a qual ele havia convidado os funcionários da fábrica, Elias está transando com Wellington no dormitório do anfitrião. É possível notar que Anderson demonstra incômodo não apenas por seu quarto estar sendo usado por outras pessoas, mas também por serem dois homens tendo uma relação sexual. Já *Tinta Bruta* retrata um isolamento e uma sensação de deslocamento vivenciada pelo protagonista Pedro, inclusive em contextos de festa. O rapaz era perseguido por colegas de faculdade devido ao preconceito relacionado à homossexualidade, o que demonstra uma necessidade de se seguir avançando nas lutas contra a homofobia. Serão discutidas questões referentes à intolerância voltada a homens homossexuais na próxima etapa deste estudo, ao longo das análises das cenas em que uma festa ocorre em meio à rua nos filmes *Tinta Bruta* e *Corpo Elétrico*.

### **Noites de violência em *Tinta bruta***

*Tinta Bruta* apresenta uma festa que ocorre em meio à rua, depois que Leo revela a Pedro que não conseguiu obter a bolsa de estudos no exterior pela qual estava concorrendo. Ana, uma amiga do dançarino conquistou a vaga e irá comemorar a vitória naquela noite. Pedro o acompanha. No início da cena, os dois estão caminhando na rua um pouco

distantes dos outros amigos de Leo, que estão andando mais à frente. A música que está tocando é um tanto melancólica e contrasta com a alegria da amiga de Leo e do restante da turma. A canção resalta a tristeza do dançarino, o qual se encontra em dissonância com a animação que toma conta de quem está ao seu redor.

Um dos rapazes carrega a moça nos ombros. Ela ergue os braços e sorri alegremente. Em volta dela, há risadas, sorrisos e gritos para celebrar a conquista da bolsa. As imagens em primeiro plano acentuam o sorriso de cada personagem. Pedro, contudo, olha para Leo e percebe que ele não está contente (Imagem 1). A música segue tocando e a cena ocorre em câmera lenta, de modo que se torna possível perceber não apenas a melancolia que angustia o protagonista Leo, mas também uma sensação de constrangimento que o aflige por estar lá.

A música vai diminuindo. O som dos carros passando pelas ruas aumenta. As risadas e os gritos dos amigos de Leo também. A turma chega até o local em que está ocorrendo a festa e pula uma grade. O terreno é amplo e está um tanto escuro, apesar de haver alguns refletores iluminando a pista de dança. A festa está lotada. O grupo de amigos se organiza em uma roda e o rapaz que carregava Ana na garupa lhe pergunta sobre os preparativos para a viagem. Ela responde, dando risada, que ainda não organizou nada, mas comenta que está animada em



**Imagem 1.** Leo está triste por não obter a bolsa de estudos. Fonte: *Tinta Bruta* (2018). Reprodução.

ir embora e deixar a cidade para trás. Leo, desanimado, confessa a Pedro: «Essa cidade parece um purgatório» (00:43:03), um sentimento que indica que o dançarino se encontra em desajuste em relação à cidade onde habita, uma sensação que pode ser associada a um contexto que o conecta ao conceito de *queer*: o não-lugar.

A conversa entre a turma segue. O amigo de Leo pergunta a Pedro se ele é de Porto Alegre. Timidamente, Pedro responde que sim e conta ao grupo que não gosta muito de sair de casa. A próxima pergunta que surge: Pedro está solteiro? Ele responde que sim. Leo demonstra ter começado a sentir um pouco de animação. O dançarino termina de beber uma lata de cerveja e incentiva o grupo a dançar junto ao restante da festa. Pedro permanece isolado e um tanto afastado da turma, que se dirige à multidão que está dançando. A música que toca na festa está bastante alta, possui uma batida forte que anima as pessoas na pista de dança. Pedro, no entanto, prefere não dançar. Em um primeiro plano, a imagem destaca

o olhar melancólico do protagonista, que apresenta uma personalidade mais introspectiva.

A turma dança e se diverte enquanto a música segue tocando. Leo olha fixamente para Pedro, que permanece olhando de maneira ansiosa ao seu redor. Algumas pessoas também olham para ele e, nesse momento, Pedro coloca uma chave entre os dedos. Surge, repentinamente, a imagem de outra festa, na qual ele está parado, assustado e com um ferimento na testa, enquanto se podem ouvir gritos e notar pessoas correndo —ao seu redor— desesperadas. A cena remete à festa em que Pedro cegou o colega da faculdade. Esse instante do filme apresenta não apenas o preconceito voltado à homossexualidade do qual Pedro foi alvo, mas também desdobramentos violentos que decorreram de um estado de esgotamento ao qual o personagem chegou.

*Tinta Bruta* evidencia, através da cidade, contextos de perseguição que homossexuais sofrem, mesmo que avanços venham ocorrendo nas últimas décadas em relação

ao combate à homofobia. O protagonista Leo, inclusive, enfrenta preconceito por ser negro. A cidade pode reunir uma diversidade enorme de pessoas e, historicamente, está associada à formação de espaços em que homossexuais conseguem explorar seus desejos, estabelecer vínculos interpessoais, compreender e construir a própria identidade, organizar grupos ativistas ou ainda frequentar com menor dificuldade ambientes onde predominam indivíduos heterossexuais. Uma presença que também se revela como uma forma de reivindicar direitos, de existir na cidade como um todo. Contudo, a cidade também é um espaço onde a intolerância persiste, tendo a violência como uma de suas expressões.

De volta à noite presente, Leo se aproxima de Pedro para incentivá-lo a dançar. Todavia, não é o que acontece. Pedro segue sem se movimentar. O dançarino, então, pergunta para Pedro por que ele dança em frente à *webcam* e, durante a festa, não. Pedro revela que as tintas o distraem. Leo, então, tenta lhe mostrar alguns passos de dança, porém —nesse instante— Pedro avista dois antigos colegas de faculdade em meio às pessoas na pista de dança, e vai embora da festa apressadamente. Em uma rua um tanto escura, Pedro caminha em ritmo acelerado, tentando evitar problemas. Os dois rapazes, contudo, o seguem. O protagonista de *Tinta Bruta* chega a uma rua que está mais bem iluminada, mas que também está vazia. Seus antigos colegas o

alcançam e chamam pelo seu nome. Um deles pergunta se ele não voltará para a faculdade. «Ah, não. Ele foi expulso, né?», provoca o outro (00:47:45). Pedro segue caminhando sem falar nada.

Um dos rapazes menciona que o amigo deles não foi à festa por receio de que as pessoas ficassem olhando para o seu rosto: referindo-se ao colega cujo olho Pedro furou. Nesse momento, o outro jovem derrama um copo de cerveja na cabeça de Pedro. A bebida começa a escorrer pelos cabelos de Pedro, que escuta de um dos rapazes que está devendo a eles um olho. Os dois, então, pressionam o corpo do protagonista de *Tinta Bruta* contra um carro. Uma briga inicia. Leo aparece e intervém. Entretanto, o conflito logo termina, quando os antigos colegas de Pedro saem correndo. Surgem indícios do motivo pelo qual a briga ter sido encerrada: moradores da rua estavam olhando, através da janela, os personagens lutarem entre si. No entanto, eles seguem olhando tanto para Pedro quanto para Leo, potencializando a sensação de estranheza e desconforto que persegue os dois protagonistas do filme por onde quer que eles transitem pela cidade (Imagem 2).

*Tinta Bruta* evidencia, assim, que a masculinidade hegemônica não consiste apenas em um conjunto de expectativas voltadas ao gênero masculino e sim em uma busca por hegemonia na sociedade por parte de homens heterossexuais, os quais —para se estabelecerem como



**Imagem 2.** Pedro e Leo são observados na rua. Fonte: *Tinta Bruta* (2018). Reprodução.

uma figura dominante— monitoram e violentam não somente mulheres, mas também homens que não correspondem às regulamentações heteronormativas socialmente impostas. A violência provocada pelos antigos colegas de faculdade de Pedro consiste em uma forma de exercer poder e dominação sobre masculinidades que não correspondem à hegemônica. A presença de Pedro tensiona o preconceito voltado à homossexualidade e desestabiliza a sensação de dominância de homens heterossexuais, de maneira que eles sentem que o personagem Pedro deve não apenas ser diminuído e violentado, mas também eliminado, mesmo que seja no meio da rua. Um local que possibilita a luta e a resistência, assim como se revela um espaço de hostilidade e violência.

### **A ousadia toma conta em *Corpo elétrico***

Já em *Corpo Elétrico* a sequência na qual uma festa ocorre na rua inicia em uma praça, durante o período da tarde. Durante um almoço com os colegas da fábrica, Elias e Wellington fumam um

baseado e assistem homens heterossexuais jogando futebol em uma quadra esportiva. Wellington começa a fazer piadas, afirmando que os rapazes jogam mal. Ele então grita ao goleiro: «Segura as bolas!» (01:08:55). Elias dá seguimento à brincadeira: «Não deixa entrar!» (01:08:57). Os dois ainda começam a paquerar alguns dos jogadores. Wellington, com maior ousadia, fala em voz alta: «Quem fazer gol janta lá em casa» (01:09:25). Os protagonistas do longa-metragem dirigido por Marcelo Caetano dão risada e se divertem, mesmo que possam receber violência como resposta a suas piadas.

O filme também sugere que eles não se sentem presos ao medo da homofobia, na medida em que o único plano que compõe a cena os apresenta do lado de fora da grade que circunda o campo (Imagem 3). Inclusive, quando os operários estão cantando *Eu e você sempre*, de Jorge Aragão, Elias e Wellington se aproximam um do outro e dançam juntos, sem receio de reações homofóbicas. A obra, todavia, não traz a proposição de que homens heterossexuais devem ser alvos



**Imagem 3.** Wellington e Elias debocham da masculinidade hegemônica. Fonte: *Corpo Elétrico* (2017). Reprodução.

de piadas, enquanto homens *gays* deveriam ser o grupo que profere ofensas. O que podemos notar nesta cena de *Corpo Elétrico* é um deboche voltado à masculinidade hegemônica. Elias e Wellington não têm a intenção de provocar conflitos ou ofender alguém. Entretanto, o filme coloca em tensão noções hegemônicas de masculinidade através das piadas feitas pelos protagonistas.

O almoço segue ao longo da tarde. As operárias Cristina e Maria servem comida em seus pratos. A primeira comenta que irá tomar cachaça, enquanto a segunda responde que beberá Catuaba. O operário Fernando está se relacionando com Carla, que o convida para passar o Natal com a família dela. Inicialmente ele recusa, mas aceita o convite e afirma que participará do almoço, no dia 25, após Carla mencionar que a comemoração será bastante animada e que ele pode levar o tio. Ela sorri depois que Fernando confirma presença, e afirma que ele vai gostar da celebração natalina em sua casa. Carla ainda brinca dizendo que o estrangeiro precisará saber como se samba.

*Corpo Elétrico* apresenta personagens heterossexuais com personalidades bastante plurais e que, inclusive, não toleram preconceito em relação à homossexualidade. Durante o almoço, um rapaz conversa com a operária Andressa sobre a mudança dela para São Paulo. Ela conta que está se reinventando depois que começou a morar em uma nova cidade e passou a viver longe da família. O rapaz, então, comenta que toda mulher precisa de um homem e que todo homem precisa de uma mulher. Ela, contudo, questiona: «E quem é *gay*?» (01:10:57). O rapaz lhe responde que um homem *gay* precisa de outro homem.

Ao longo do diálogo, os personagens chegam à conclusão de que o necessário é encontrar um companheiro ou companheira. O rapaz ainda menciona que, como Andressa possui o objetivo de trabalhar e estudar, ela deveria se manter distante de homens possessivos e que não respeitem os compromissos dela. A cena acaba por abordar a narrativa de uma personagem heterossexual que também procura se afastar de uma vida pautada



somente na constituição de um núcleo familiar tradicional. Existem outros objetivos e sonhos que permeiam a vida de Andressa, a qual se revela uma personagem que coloca em tensão contextos conduzidos pela masculinidade hegemônica.

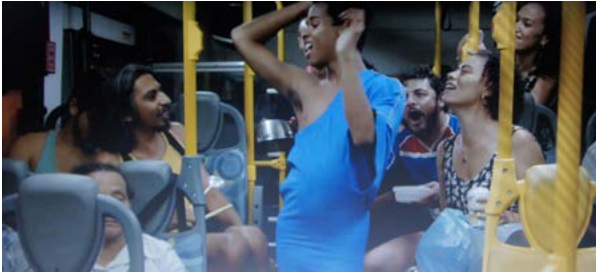
Já é noite. A festa na praça continua e uma música alta está tocando. Os operários dançam e se divertem. Anderson, porém, esbarra em Wellington, que segue dançando. Contudo, Wellington tenta pegar uma lata de cerveja da mão do colega, que se irrita. Instante que evidencia novamente a ousadia do protagonista de *Corpo Elétrico*. Anderson e Wellington quase iniciam uma briga: conflito que dá continuidade narrativa ao momento em que Anderson vê no seu quarto, durante uma festa na casa de seus pais, Elias e Wellington se beijando. Ao se deparar com dois rapazes trocando carícias, Anderson demonstra espanto e a atual cena nos proporciona indícios de que a homofobia consiste em um dos fatores que desencadeia a desavença entre os dois personagens.

Os ânimos estão acirrados, mas a briga encerra quando os outros operários intervem. Wellington dá risada da situação e ainda joga em Anderson um objeto que estava em cima de uma mesa. A festa continua em um ônibus, cena na qual os operários cantam *Marrom Bombom*, do grupo musical *Os Morenos*. Elias está alcoolizado e não interage com os colegas da fábrica, que estão espalhados pelos

assentos do veículo. Já Wellington continua animado e pede para Anderson o calção do uniforme que o operário estava vestindo enquanto jogava futebol durante a tarde. Ele inicialmente recusa, mas Cristina —com quem ele vem estabelecendo um relacionamento— o incentiva a ceder o calção. Wellington então coloca o calção no corpo como se fosse um vestido e começa a sambar (Imagem 4).

Enquanto ele dança, os operários seguem cantando *Marrom Bombom* e suas colegas começam a gritar: «Globeleza!» e «Maravilhosa!» (01:15:11). A música continua. Alguns personagens tocam a canção com um pandeiro, outros com um pote, uma panela ou ainda com uma tábua de madeira que se utiliza para cortar carnes e vegetais. A cena evidencia que Wellington não apenas se distancia de um perfil assimilado da homossexualidade, como também acaba por colocar em tensão concepções hegemônicas de masculinidade. Wellington ainda se distancia do estereótipo racista que espera que homens negros sejam viris, másculos e heterossexuais. A cena mostra o protagonista dançando com alegria e orgulho de uma forma socialmente considerada afeminada. É um momento que vem a desestabilizar a homofobia. O conflito com Anderson também se revela solucionado, enquanto todos estão cantando e se divertindo ao som da banda *Os Morenos*.

Enquanto ainda existem homens heterossexuais que buscam hegemonia a nível



**Imagem 4.** Wellington samba dentro do ônibus. Fonte: *Corpo Elétrico* (2017). Reprodução.

social ou individual, *Corpo Elétrico* apresenta personagens que não seguem as diretrizes da masculinidade hegemônica, ou ainda que estão dispostos a repensar conceitos que moldavam a forma como entendiam o mundo. A presença de Elias e Wellington em meio a personagens heterossexuais vem a ser um modo de demandar tanto respeito quanto ampliação de direitos. A cidade consiste em um ambiente de festas, bem como de conflitos e de resistência.

### **Considerações finais**

O espaço na narrativa cinematográfica não possui apenas um papel de apoio. Através de seus aspectos cenográficos, é possível perceber dinâmicas sociais, políticas, econômicas e culturais. Entre elas, o preconceito voltado a homossexuais, assim como a busca por reiteração da masculinidade hegemônica. Contudo, o espaço também se revela uma forma de compreender e construir identidades relacionadas a sexualidades dissidentes ou ainda de colocar em tensão paradigmas dominantes. Por meio de um distanciamento de narrativas que dialogam com

perspectivas políticas assimilacionistas, *Tinta Bruta* e *Corpo Elétrico* apresentam a cidade como um espaço público onde ocorrem festas, nas quais os seus protagonistas encontram possibilidades não somente de se divertirem, mas de desestabilizarem a dominância de concepções hegemônicas de masculinidade.

Estar presente em espaços onde predominam indivíduos heterossexuais acaba por se tornar um modo de reivindicar o direito de também ter acesso à cidade, e a outros direitos sufocados pelo preconceito. Embora se compreenda que os grandes centros urbanos proporcionam a possibilidade de se encontrar fendas para a consolidação dos direitos de grupos minoritários que não seguem normas sociais relacionadas à sexualidade, esses espaços não são homogêneos. Mesmo que possuam uma pluralidade cultural e humana maior, quando comparados a cidades menores, ainda existem mecanismos de regulação que perpetuam violências e desigualdades sociais.

*Tinta Bruta* e *Corpo Elétrico* evidenciam que ainda é necessário avançar no

combate ao preconceito direcionado à homossexualidade, apesar de notórias conquistas ao longo das últimas décadas. A diferença de tratamento que os personagens recebem em meio aos espaços que habitam apresentam distintas formas de tensionar a intolerância ao longo de cada filme. Elias e Wellington debocham da masculinidade hegemônica. Pedro e Leo enfrentam fisicamente a tentativa de serem violentados. Os personagens também vão a festas frequentadas por indivíduos heterossexuais e suas narrativas possibilitam o entendimento de que se distanciar da busca por assimilação não vem a ser um rompimento do convívio ou do encontro com indivíduos heterossexuais em espaços públicos e, sim, na possibilidade de se vivenciar com orgulho as diferenças e singularidades de cada indivíduo ou grupo social.

Enquanto em *Corpo Elétrico* se corrobora a noção de que as diferenças podem coexistir quando prevalece o respeito pelas diferenças em relação à busca por hegemonia, em *Tinta Bruta* se ressalta que avanços no combate ao preconceito ocorrem através de resistência e luta. O cinema colabora para a construção da ideia que se tem em relação às cidades, e o cinema queer nos mostra a cidade como um espaço que também pode ser acessado por indivíduos cuja existência não está atrelada à formação da família tradicional e da heterossexualidade. Há também espaço para o sexo pelo prazer, para a diversidade e para construção de novas formas de estar no mundo. O cinema queer também sublinha que provocar e questionar paradigmas hegemônicos se revela um modo de reinventar cidades. E de manter o espaço da rua como um permanente espaço de luta por direitos e visibilidades.

## Referências

- Aumont, J. e Marie, M. (2004). *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto&Grafia.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Connell, R.W. e Messerschmidt, J.W. (2013). Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 21 (1), 241–282.
- Costa, M.H. (2013a). Cinema e construção cultural do espaço geográfico. *Revista Rebeca*, 2 (1), 250–262.
- Costa, M.H. (2013b). Paisagem e simbolismo: representando e/ou vivendo o «real»? *Espaço e Cultura*. 157–166.

- Galuppo, A. (2019). *Cidade queer: uma autobiografia plural*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- García, D.C. (2007). Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. En Córdoba, D.; Suez, J. y Vidarte, P. *Teoría Queer Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid: Egales.
- Gaudreault, A. e Jost, F. (2009). *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UNB.
- Halberstam, J. (2023). Temporalidade queer e geografia pós-moderna. *Revista Periódicus*, 1(18): 282–305.
- Lacerda, C. (2015). Chico Lacerda: New Queer Cinema e o cinema brasileiro. Em Murani, L. y Nagime M. (coords.). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política* (pp. São Paulo: Caixa Cultural.
- Lacerda Júnior, L. (2015). *Cinema gay: políticas de representação e além*. Tese (Doutorado em Comunicação). Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- Lopes, D. (2016). *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitext.
- Louro, G. (2018). *Um corpo estranho*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Nagime, M. (2016). *Em busca das origens de um cinema queer no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos.
- Quinalha, R. (2022). *Movimento LGBTI+: uma breve história do século XIX aos nossos dias*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Ramalho, F. (2020). Encontros nas margens: percursos urbanos, corpo e desejo na filmografia de Marcelo Caetano. *Revista Maracanã*. 24: 501–517.
- Santos, V.T.N. (2016). «Ser negro numa sociedade totalmente racista e ainda ser gay é pior [...]»: construções identitárias de homossexuais negros. Dissertação (Mestrado em Relações Étnicas e Contemporaneidade). Jequié: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.
- Vieira, M. (2018). *Cidade do desapego: o estar-queer na urbanidade contemporânea*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

# Bombartivismo, transgrediendo la heteronormatividad

Pedro J. Rivera Vázquez

Universidad Ana G. Méndez,

Universidad de Puerto Rico.

*pedro.rivera32@upr.edu*

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0050>

## Resumen

Este artículo presenta diversos procesos y manifestaciones subversivas al sistema binarista sexo género que se producen desde la década de 1990 en la bomba puertorriqueña (género musical afropuertorriqueño más longevo) con el objetivo de crear y fomentar espacios y conductas inclusivos que respeten la diversidad humana. Mediante la transgresión de numerosos elementos heteronormativos, patriarcales y machistas que definieron la práctica de la bomba antes de 1990, surgen nuevas posibilidades de participación y expresión que estaban restringidas, por la designación de roles, a determinadas identidades de género. La bomba puertorriqueña contemporánea funge como herramienta en pro de la educación, inclusión y respeto a la diversidad; pero, sobre todo, como elemento liberador y de cimarronaje contra la opresión generada por el patriarcado, el machismo y el sistema sexo-género heteronormativo.

## Palabras clave:

heteronormatividad, género, LBGTTIQ+, feminismo, bomba puertorriqueña, identidad de género

Bombartivismo, transgrediendo la heteronormatividad  
Pedro J. Rivera Vázquez  
Universidad Ana G. Méndez -  
Universidad de Puerto Rico



## **Bombartivism, transgressing heteronormativity**

### Abstract

This article presents various subversive processes and manifestations against the binary sex-gender system that have emerged since the 1990s within Puerto Rican bomba (the oldest Afro-Puerto Rican musical genre), aiming to create and foster inclusive spaces and behaviours that respect human diversity. Through the transgression of numerous heteronormative, patriarchal, and misogynistic elements that defined bomba practice before the 1990s, new possibilities for participation and expression have emerged, which were previously restricted by the designation of roles to certain gender identities. Contemporary Puerto Rican bomba serves as a tool for education, inclusion, and respect for diversity; but above all, as a liberating element and expression of resistance against the oppression generated by patriarchy, misogyny, and the heteronormative sex-gender system.

### **Keywords:**

heteronormativity, gender, LGBTQIA+, feminism, Puerto Rican bomba, gender identity.

## **Bombartivismo, transgredindo a heteronormatividade**

### Resumo

Este artigo apresenta diversos processos e manifestações subversivas ao sistema binarista sexo-gênero que ocorrem desde a década de 1990 na bomba porto-riquenha (o gênero musical afro-porto-riquenho mais antigo), com o objetivo de criar e promover espaços e comportamentos inclusivos que respeitem a diversidade humana. Através da transgressão de numerosos elementos heteronormativos, patriarcais e machistas que definiram a prática da bomba antes de 1990, surgem novas possibilidades de participação e expressão que estavam restritas, pela designação de papéis, a determinadas identidades de gênero. A bomba porto-riquenha contemporânea atua como ferramenta em prol da educação, inclusão e respeito à diversidade; mas, sobretudo, como elemento

### **Palavras-chave:**

heteronormatividade, gênero, LBGTTIQ+, feminismo, bomba porto-riquenha, identidade de gênero.

libertador e de resistência contra a opressão gerada pelo patriarcado, machismo e o sistema sexo-gênero heteronormativo.

---

El 10 de diciembre de 1948, la Asamblea General de las Naciones Unidas (ONU) promulgó la *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Este documento recopila 30 artículos o decretos que tienen el objetivo de garantizar los derechos inalienables de la humanidad. Su primer artículo establece que “Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos”, por su parte el segundo, establece el concepto de no discriminación a través del siguiente estatuto: “Toda persona tiene todos los derechos y libertades proclamados en esta Declaración, sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición” (Naciones Unidas, 2022). Sin embargo, la ejecución cabal y el respeto a los acuerdos estable-

cidos en la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* está lejos de ser una realidad sobre todo para la comunidad LGBTTIQ+<sup>1</sup>. La negación por parte de algunos Estados de reconocer a las personas que integran esta comunidad como ciudadanos con derechos universales e inalienables es una problemática real que desencadena y justifica un sin número de atrocidades que atentan contra la vida, la seguridad y la felicidad plena de estos seres humanos. En el artículo *La ONU y los derechos humanos de las personas LGBTI+ Historia de un reconocimiento tardío*, Elena Peribañez indica que, en 2018 «son 71 Estados los que mantienen normas criminalizadoras, y 4 los Estados (Arabia Saudí, Irán, Sudán y Yemen) y parte del territorio de Somalia donde *de facto* se castiga con pena de muerte no actuar conforme a los patrones dominantes

1. Se utilizan las siglas LGBTTIQ+ en referencia a las personas que no se identifican con las opciones cisnormativas o heteronormativas de género. Ello reconociendo la diversidad de identidades de género y sexuales existentes; así como la importancia de visibilizar y respetar cada una de ellas como opciones dignas para un ser humano. Estas siglas representan a individuos que se autoidentifican con identidades lésbicas (L), gay (G), bisexuales (B); transexuales, transgéneros, travestis (TT), intersexuales (I), queers (Q), el resto de la gama identitaria no heteronormativa están representadas con el símbolo (+). No obstante, se reconoce como válido la pluralidad de formas que utilizan varios autores para referirse a las identidades no heteronormativas por ejemplo: LGBT, LGBTIQ+, LBGTTTIQ+, todas en un intento de representar la diversidad humana.

*heteronormativos* o no ser una persona *cisnormativa*» (Peribáñez, 2018:474). En el mismo artículo, cita al Experto Independiente sobre la protección contra la violencia y la discriminación por motivos de orientación sexual, identidad de género e intersexualidad de la ONU, quien el 19 de julio de 2017 expresó: «El asesinato, la violación, mutilación, la tortura y los tratos crueles, inhumanos o degradantes, así como las detenciones arbitrarias, el secuestro, el hostigamiento, las agresiones físicas y mentales, tales como los azotes y las intervenciones quirúrgicas forzadas, el acoso desde edad temprana, las presiones que conducen al suicidio, y las medidas discriminatorias, agravadas por la incitación al odio, en relación con la orientación sexual y la identidad de género, son omnipresentes en numerosos entornos» (Peribáñez, 2028:473). El garantizar el pleno goce y el respeto de los derechos humanos universales a todas las personas, incluyendo a la comunidad LGBTQ+, es asunto de todos y no debe ser materia de controversia. Sin embargo, algunos de los temas más controvertidos en la actualidad son aquellos relacionados a la comunidad LGBTQ+, sobre todo los que se enmarcan en el reclamo que hace esta por la igualdad de derechos, que incluyen derechos políticos, sociales, económicos, entre otros que ostentan los ciudadanos considerados normales dentro de un marco o visión social heteronormativos. El reclamo público de esta comunidad por

la igualdad de derechos tuvo su génesis en el movimiento feminista, precursor de tantos otros originados por distintos grupos que se autoidentifican fuera de la heteronorma, por ejemplo, personas gay, bisexuales, intersexuales, transgéneros y *queers*, entre otros. Los objetivos de las luchas llevadas a cabo por estos grupos incluyen, mas no se limitan a ser reconocidos, visibilizados e incorporados tanto social como políticamente de manera que el Estado les garantice los mismos derechos, privilegios y responsabilidades que disfruta la comunidad heterosexual normativa. Además, persiguen que las sexualidades e identidades de género periféricas se validen entre las opciones respetables para cualquier individuo.

No obstante, las luchas por los derechos humanos y políticos de la población LGBTQ+ tienen fuertes opositores que invalidan los reclamos y posturas de esta población, amparándose en un presunto orden divino, natural y biológico de las cosas, y relegando a las llamadas identidades periféricas a lo antinatural, pecaminoso y patológico. Numerosos sectores entre los que se encuentran algunas instituciones religiosas tradicionalistas y ciertos representantes del Estado, entre otros, consideran los comportamientos no heterosexuales y no binarios como una enfermedad o condición indeseable y, a su vez, curable o modificable. Los defensores de esta postura definen la realidad a través de un sistema de género binario



que establece una correlación directa entre el órgano sexual, la identidad de género y la sexualidad. Este solo reconoce como normal dos posibilidades hombre heterosexual, masculino, con pene y su contraparte mujer heterosexual, femenina, con vulva. Toda posibilidad fuera de las normativas se entiende antinatural y por lo tanto se marginaliza.

La invalidación y el menosprecio del ser humano en relación con su orientación sexual y a su identidad de género, percibidas como disidente, promueven el discrimen, la violencia, la desigualdad y la marginación. Sobre esto, la Alta Comisionada de los Derechos Humanos de la ONU en 2015, Zeid Ra'ad Al Hussein, comenta:

Muchas personas asumen, sin realmente reflexionar sobre ello, que todo mundo debe encajar en cualquiera de las dos distintas y mutuamente excluyentes categorías de: masculino o femenino. Pero, de hecho, los seres humanos –al igual que la mayoría de los seres vivos– son más diversos y complejos que eso [...] Desafortunadamente, el mito de que todos los seres humanos pertenecen a dos distintos y separados sexos, está profundamente arraigado, y este contribuye al estigma, e incluso al tabú, vinculado a ser intersexual. Esto está relacionado con las muy graves violaciones de derechos humanos [...] Estas incluyen, cirugías medicamente innecesarias y otros tratamientos invasivos en bebés intersexuales y niños; infanticidios de bebés

intersexuales; y discriminación generalizada de por vida, incluyendo en las escuelas, trabajos, instituciones de salud, deportes, acceso a servicios públicos, registros de nacimiento y en la obtención de documentos de identidad. Estas violaciones difícilmente son discutidas y es incluso más difícil que sean investigadas y sancionadas. El resultado es impunidad para los perpetradores; falta de reparación para las víctimas; y un ciclo que se perpetúa de ignorancia y abuso (Peribáñez, 2018:490–491).

En 1993 Anne Fausto Sterling escribió un artículo con bases científicas titulado «*The five sexes. Why male and female are not enough*» en el que cuestionaba el sistema de sexo binarista, cuando realmente se tenía evidencia científica de la existencia de al menos cinco sexos, siendo estos hombre y mujer; y tres categorías de personas intersexuales. Las categorías de intersexuales responden a características de las gónadas y órganos sexuales de la persona. La categoría «herms» hace referencia al denominado hermafrodita real o verdadero, persona con testículos y ovarios; por su parte, la categoría «merms» alude al pseudo hermafrodita macho, persona con testículos y algunas características de la genitalia femenina; por último, la categoría «ferms» designa a los considerados pseudo hermafroditas femeninos, personas con ovarios y algunas características de la genitalia masculina. «El psicólogo John Money, de

la Universidad de Johns Hopkins, especialista en el estudio de malformaciones congénitas de los órganos sexuales, postula que los intersexuales pueden ascender a un 4 por ciento de los nacimientos» (Fausto, 1993:21). Según el «United States Census Bureau» la población mundial sobrepasa los 8 billones de personas, de acuerdo con esta cifra la cantidad de personas intersexuales en el mundo asciende aproximadamente a 320 millones. La cantidad de personas intersexuales en el mundo prácticamente equipara la población total de Estados Unidos de Norte América que según la misma agencia se aproxima a los 336 millones de personas. En la revisión de su artículo que tomó lugar en el año 2000 titulado «*The Five Sexes, Revisited*», Fausto se adentra en el análisis de los criterios de clasificación sexual de las personas. Comenta que los criterios principales que la ciencia utiliza para clasificar a las personas en un sistema binario son las siguientes: «Hombres deben tener un cromosomas XY, testículos, pene, conductos para semen y orina, y características masculinas secundarias como masa muscular y pelo facial; por su parte las mujeres deben tener cromosomas XX, ovarios, conductos para óvulos y orina, útero y características secundarias femeninas»... «para contrarrestar estas definiciones de hombre y mujer biológicas, Fausto presenta la hiperplasia adrenal congénita (CAH, por sus siglas en inglés) definida por un sujeto con órganos

sexuales externos masculinos, cromosomas XX y órganos internos reproductivos femeninos con potencial para sustentar embarazos» (Fausto, 2000:19–20). El artículo denuncia las prácticas médicas de reajuste de género en las que se somete a la criatura recién nacida a una operación totalmente invasiva y en que, por el criterio arbitrario de los médicos, se eliminan características (genitales, gónadas) para adaptar la criatura intersexual a uno de los dos sexos aceptados socialmente (hombre o mujer). Fausto argumenta que las personas intersexuales no son un error de la naturaleza, ni una aberración o condición médica que necesite modificarse o curarse a través de operaciones. Son parte de la diversidad sexual natural del ser humano y deben reconocerse y respetarse como tal.

Por otro lado, el informe Kinsey, compuesto por dos tomos denominados *Sexual Behavior in the Human Man* (1948) y *Sexual Behavior in the Human Female* (1953), reportó las conductas sexuales de la población blanca de los Estados Unidos de Norteamérica, reflejando una gran variedad de conductas sexuales (no normativas) entre los sujetos de estudio: 6,300 varones y 5,940 mujeres. El informe Kinsey contrapone al binarismo de identidades fijas y sugiere una categorización de los comportamientos sexuales en 7 niveles, cada uno con distintos porcentajes de contactos o relaciones homosexuales, y una categoría para personas asexuales:

**Nivel 0:** Exclusivamente heterosexual (0% de relaciones homosexuales)

**Nivel 1:** Predominantemente heterosexual, incidentalmente homosexual (1 – 25% de relaciones homosexuales)

**Nivel 2:** Predominantemente heterosexual, pero más que incidentalmente homosexual (26 – 49% de relaciones homosexuales)

**Nivel 3:** Igualmente homosexual y heterosexual (50 % de relaciones homosexuales)

**Nivel 4:** Predominantemente homosexual, más que incidentalmente heterosexual (51 – 74% de relaciones homosexuales).

**Nivel 5:** Predominantemente homosexual, incidentalmente heterosexual (75– 99% de relaciones homosexuales).

**Nivel 6:** Exclusivamente homosexual (100 % de relaciones homosexuales)

**X:** Asexual (el individuo no presenta interés por sostener contactos sexuales).  
(Torres, A. 2016) (Llamas, R. 1998)  
(Saavedra, C. 2006)

A pesar de la gran cantidad de evidencia empírica que sustenta la diversidad, la mayoría de las sociedades actuales clasifican la identidad de género y sexual de su ciudadanía a base de criterios binarios que se contraponen y se excluyen entre sí. Entiéndase hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexual/ homosexual, bueno/ malo, moral/ inmoral, natural/ antinatural, amparadas en el sistema sexo–género. Pero ¿Qué exactamente es el género? En términos generales, el género es una construcción cultural/

social que toma forma a través de deberes y prohibiciones. Es un imaginario de significaciones y roles asignados a individuos en relación con su órgano sexual. El concepto género como definición crítica de la divergencia o desigualdad de la mujer en relación con el hombre, relegando a la mujer a una condición de subalternidad social, fue introducido por el movimiento feminista desde la década de 1960. El género, de acuerdo con el movimiento feminista, es la suma de todas las características atribuidas a la mujer para justificar su inferioridad frente al hombre. Por su parte, los movimientos gays, lésbicos y posteriormente el movimiento queer, redefinen el mismo como una herramienta para crear la desigualdad y la subalternidad, no tan solo de la mujer, sino de todos aquellos individuos y sectores que no cumplan con los estándares heteronormativos, en este caso el género para validar su subalternidad frente al hombre y a la mujer heteronormativos. Por ello, son precisamente estas características atribuidas, que conforman el género, las que crean el sujeto: ya sea la mujer o los individuos LGBTIQ+ (De Lauretis, 2015).

Llamas (1998), concuerda con esta visión construccionista y presenta una teoría de régimen de la sexualidad o de control social, bajo el cual las instancias de poder (instituciones que incluyen, pero no se limitan a la Iglesia, la medicina o ciencia, la familia, el sistema educativo,

la judicatura, los medios de comunicación y diversas estructuras económicas), determinan lo que es moral, natural, legal, saludable y bueno, así como sus contrapartes lo inmoral, antinatural, ilegal, enfermo o malo. Estas categorías de naturalización y de percepción de lo correcto, afectan todos los ámbitos de la vida y a todos los sectores de la sociedad. Por ejemplo, además de distinguir entre relaciones heterosexuales y homosexuales, también hace distinciones entre relaciones procreativas y no procreativas, en pareja o en grupos, formales o casuales, entre personas de la misma generación o de edades diferentes, personas de la misma etnia / raza o de distintas, clases sociales, entre varias otras. Estas salvedades conllevan una carga jerárquica e inquisitiva, que otorga un visto bueno y normal a algunas, y uno malo, despreciable y antinatural a otras. Teresa de Lauretis, alude al proceso descrito por Llamas, como la tecnología del género, es decir todas las estrategias inscritas en la sociedad y en sus instituciones para lograr la construcción de sujetos (preferiblemente heteronormativos). La tecnología del género incluye procesos atributivos (que imponen un determinado género a una persona), así como un proceso de apropiación mediante el cual la persona asume como propia la identidad de género designada. En algunos casos, el proceso culmina en la no apropiación, el rechazo o la negación del género que se

asignó a un individuo creando un sujeto disidente del sistema sexo género (De Lauretis, 1986; 2015).

Por su parte, Lagarde en su artículo *La multidimensionalidad de la categoría género y del feminismo* define género como:

... un conjunto de atributos, de atribuciones, de características asignadas al sexo [...] Este conjunto de características que tradicionalmente pensábamos como de origen sexual, en realidad son históricas, por eso decimos que son «atribuidas» [...] que no venían con el «paquete», no venían en los genes, no estaban en los cromosomas, no tienen que ver con las características específicas de orden biológico de las personas [...] La categoría género analiza la síntesis histórica que se da entre lo biológico, lo económico, lo social, lo jurídico, lo político, lo psicológico, lo cultural (Lagarde, 1990:2-3).

Judith Butler, filósofa estadounidense a la que se atribuye la formulación de la teoría queer a través de su publicación *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990), plantea una visión constructivista tanto del género (identidad de género) como del sexo. De acuerdo con Butler, todas las acciones, interpretaciones, la forma de entender el mundo están enmarcadas dentro de la cultura y nada antecede a la cultura. También podría entenderse de la siguiente manera: todo es creado por el

discurso y nada antecede al discurso. Por lo tanto, no hay posibilidad de que exista una esencia natural interna en los cuerpos de donde se desprende o se desarrolla naturalmente las identidades hombre y mujer o cualesquiera otras identidades. De acuerdo con esta visión constructivista, la cultura representa una ley, un discurso o una matriz de reglas de acuerdo con las cuales se conforman las identidades de género y los sexos; siempre en fomento de las identidades cisgéneros (hombre y mujer heterosexuales) como supuestas opciones naturales o reales. Dicha matriz excluye como aberraciones a las identidades disidentes. Butler presenta una teoría basada en la performatividad del género, donde las mujeres, hombres e identidades disidentes no nacen, sino que se hacen. O sea, a través de la actuación reiterada de un conjunto de actos que las personas realizan y participan diariamente a lo largo de su vida, se construyen gradualmente cada uno de los géneros asignados o los disidentes. Estas actuaciones o performatividades tienen el elemento del actor (persona sobre la que la matriz desarrolla un género) y la sociedad que interviene al premiar comportamientos percibidos como correctos o castigar los comportamientos considerados incorrectos. Butler, contrario a teóricos que la anteceden, considera que el sexo también es una construcción cultural. Ello dado que, tan pronto se conoce el órgano sexual (pene o vagina) del feto, la

cultura procede a asignar significaciones, identidad sexual, expectativas y responsabilidades a la criatura aún no nata. O sea, no se nace en un vacío cultural, siempre se está atado a expectativas de acuerdo con el género y sexo asignados. Estas construcciones, que la filósofa argumenta, nunca llegan a completarse en su totalidad, sino que es un construir continuo, con componentes conscientes e inconscientes, siempre en un sistema binario que excluye otras posibilidades (Robles, S. 2021; Universidad de Chile, 2019; CNN Chile, 2019).

Establecida la significancia del concepto género y su relación con la violación o negación de derechos humanos a un sector de la población mundial identificados como detractores a la normativa hetero y por consiguiente infractores sociales, es pertinente proceder con el objetivo de este artículo: presentar el bombartivismo como manifestación artística de subversiva al sistema sexo-género y a sus posturas machistas y patriarcales. El bombartivismo es un término acuñado por el escritor de este artículo en su disertación doctoral para describir las manifestaciones artísticas llevadas a cabo desde la década de 1990 donde la bomba puertorriqueña ha sido protagonista.

El origen de la bomba puertorriqueña (género musical afropuertorriqueño con más antigüedad) está directamente ligado al proceso de colonización de América a cargo de las potencias europeas de

finales del siglo xv, y a la trata humana que implantaron estos colonizadores por aproximadamente cuatro siglos. No obstante, la evolución de este género musical presenta la influencia de cambios económicos, políticos, sociales, culturales y demográficos, entre otros factores que aún continúan enriqueciéndolo.

La llegada de los europeos a lo que se conoce actualmente como América a finales del siglo xv y su afán de crear riqueza mediante la apropiación de los recursos minerales de las nuevas colonias, y luego por medio de la economía agrícola, supuso la implantación de un sistema de trabajo o producción basado en la esclavitud. La mano de obra esclavizada para realizar labores mineras y subsecuentemente tareas relacionadas a la industria agrícola (café, tabaco, azúcar, entre otros) recayó en primera instancia en los habitantes aborígenes de las colonias, en el caso de Puerto Rico los llamados «taínos» por los europeos, y luego en negros ladinos, africanos/as y sus descendientes.

La investigación reciente establece una cifra que fluctúa entre 10 a 12 millones de personas sustraídas del continente africano y esclavizadas en América. Estas personas esclavizadas provenían de distintas regiones de África, lo que comprende diversas naciones, tribus, imperios y reinos. Los europeos generalmente identificaban la procedencia de los esclavizados, en documentos oficiales con relación al puerto en que se adquirieron

por compra, lo que no necesariamente corresponde a su lugar de origen. Estos puertos de tráfico negrero se extendían por casi toda la costa occidental de África y parte de la costa oriental. Por lo tanto, los/las esclavizados/as teóricamente proceden de cualquier parte del continente.

No obstante, sí consta que en la inmigración forzosa que significó la trata humana esclavista de finales del siglo xv al siglo xix implicó la inmigración a las Américas de múltiples y diversos pueblos y grupos culturales africanos, quienes inherentemente legaron un bagaje social y cultural que indiscutiblemente influyó en el desarrollo de los territorios y naciones del llamado Nuevo Mundo. La presencia en América y en Puerto Rico de esta diversidad: aborígenes americanos, africanos, españoles, holandeses, ingleses, portugueses, franceses, entre otros, certeramente provoca un proceso de transculturación en el cual los referentes culturales de múltiples naciones, representadas en una relación de poder y dominación, desencadenaron un intercambio cultural multidireccional, en el que todos los sectores aportaron en mayor o en menor grado al desarrollo de nuevas culturas e identidades nacionales híbridas.

La bomba puertorriqueña es ejemplo de un producto de este proceso de transculturación. Le debe su nombre al tambor o barril llamado bomba y que se utiliza como instrumento principal en su ejecución. Es una mezcla de ritmos, instrumentos,

bailes, vestimentas, sentimientos y elementos culturales de una variedad de personas que habitan el Archipiélago desde finales del siglo xv y hasta la actualidad, incluida además la diáspora puertorriqueña. Esta diversidad ha aportado a la evolución de este género distintas formas de cantar, bailar, vestir, tocar o interpretar la música, así como la introducción de vocablos de distintos idiomas, de numerosos ritmos y de instrumentos musicales. La bomba del siglo xxi es, entonces, una mezcla dinámica de elementos culturales de distintos pueblos en constante evolución. Acerca del origen multicultural de la bomba, en el documental *La Bomba: A Puerto Rican Tool of Resistance*, el doctor Pablo L. Rivera comenta que:

Es importante destacar que la bomba es una manera criolla de desarrollo musical. Por lo tanto, en cada lugar donde usted tiene un género similar a la bomba, va a ver que se criolliza y se adapta a las realidades y las circunstancias que se van dando en los distintos lugares. Por eso, uno no puede descartar que, aunque su mayor presencia es de herencia africana o sea de etnias que han intervenido con la población de Puerto Rico, tiene sin duda alguna, elementos de otros grupos étnicos que han convivido con nosotros en Puerto Rico (Capeles, 2017, 00:05:30 – 00:06:13).

En la década del 1990 la bomba puertorriqueña, que había pasado por siglos

de evolución, prohibiciones del Estado y cambios en ejecución y estructura, comienza a rescatarse para el uso y goce del pueblo en general. Este momento demarcó la transición de la bomba comercial de tarima dominada o custodiada por familias de reconocida tradición bombera, tanto en la docencia como en la fundación de grupos folklóricos, a que esta sea una herramienta cultural accesible a toda persona que desee aprender y disfrutar del género. Esta nueva era, denominada por algunos investigadores como la Generación del Bombazo, Nuevo Movimiento de Bomba o Bomba Queer, devolvió la bomba al pueblo. «Esta última era es la que sigue en constante desarrollo y evolución, y se ha diseminado por toda la Isla y sus diásporas» (Abadía, 2019:52). El empoderamiento del pueblo respecto al género supuso el retorno de la bomba a su significación de origen. Esta incluye el goce y la recreación del pueblo, tanto de sus practicantes activos, como de los pasivos o espectadores, y la celebración de los elementos y tradiciones culturales afropuertorriqueños y afrocaribeños. Además, recuperó su sentido subversivo como herramienta de resistencia y rebelión contra la opresión. Hoy día, la bomba se utiliza como herramienta y plataforma para la lucha contra la heteronormatividad y el discrimen en cualquiera de sus denominaciones que incluyen, pero no se limitan al racismo por color de piel, etnicidad, lengua o cultura, así como el

prejuicio por religión, sexualidad, identidad de género o clase social, entre otros. La lucha contra la heteronormatividad se ha manifestado en distintas formas y ciertamente ha promovido nuevas maneras de hacer bomba, así como nuevas visiones inclusivas para participar de ella que respeten los fundamentos de este género. Además, se ha llevado a una evolución y difusión nacional e internacional sin precedentes. Estos cambios y las oportunidades que brinda el Nuevo Movimiento de Bomba en la búsqueda del respeto a la diversidad contrastan con la visión heteronormativa–patriarcal de la bomba tradicional, en la que las experiencias de las personas que la practican se enmarcan dentro un sistema sexo–género que limita sus posibilidades, en respuesta a sus presuntas habilidades o derechos conforme a su identidad como hombre o mujer.

En relación con esto la doctora Mónica Celeste Lladó Ortega argumenta en el artículo *Queering bomba: rupturas con lo heteronormativo en la bomba puertorri- quena*, que:

...en su manifestación tradicional, la bomba asigna roles particulares de participación a base de género, con leves variaciones dependiendo de la región: Santurce (cangrejera), Cataño, Loíza, Sur (Ponce, Patillas, Arroyo, Guayama) y Mayagüez. Por ejemplo, los barriles los tocaban solamente los hombres en cualquier región, aunque los

bailadores podían ser hombres o mujeres y los cantadores también, variando por región: «la melodía puede ser interpretada por hombres y mujeres en el área norte, pero en el sur, solo cantaban las mujeres» (Ramos Rosado 2011:38). Esta división de participación a base de género reproduce discursos heteronormativos en los cuales al hombre se le negaba ciertas participaciones o pasos por ser considerados femeninos, mientras a la mujer se le negaba acceso a la percusión, designada exclusivamente a los hombres[...] Según Abadía–Rexach, «en el performance de la bomba se hacen eco las prácticas de inequidad de género que predominan en Puerto Rico», porque además de dividir a base de género los elementos de la interpretación de la música y el baile, algunas letras de bomba incluso reforzaban el machismo (Lladó, 2019:116).

La canción *Si te cojo*, de Ismael Rivera grabada en 1977 por Fania Records, una fusión del ritmo sicá (ritmo de bomba), con orquestación para instrumentos melódicos y armónicos adicionales, es claro ejemplo de letras cuyo discurso normaliza el machismo y la violencia de género. Las siguientes líneas son un extracto:

Si te cojo coqueteándole a otro,  
ya verás que trompá' te voy a pegar.  
Si te cojo guiñándole a otro,  
un piñazo en un ojo te voy a dar.  
Yo me paso sudando por ti  
pa' que tu coquetees por ahí.



Si yo llego y no te encuentro aquí,  
pau, pau, pau, te voy a dar.  
Mira negra, y ponte a fregar.  
Coje el trapo y ponte a limpiar.  
Si yo llego y mi papa no está,  
pau, pau, pau, te voy a dar. (Rivera, I. 1977)

El que esta canción y otras similares se hayan escrito, grabado, publicado y promocionado evidencia una grave problemática social en la que se normalizan y se justifican el machismo y la violencia de género, en el contexto de una pieza de ritmo y carácter alegre y festivo que enmarcan y, de algún modo, disfrazan su mensaje de odio y discriminación. El texto aludido cosifica y denigra a la mujer, y la presenta como una especie de esclava doméstica sujeta al castigo del amo (esposo), si su conducta se desvía de lo esperado. Su mensaje pone en evidencia el lugar social injustamente adjudicado a la mujer, relegado al ámbito privado y doméstico, y sus deberes como ama de casa. Ello contrasta con la visión expresada sobre el rol social del hombre, ligado al ámbito y el trabajo públicos para suplir las necesidades económicas de la familia. Supone que el hombre, como jefe o cabeza de la familia, es quien tiene derecho a trabajar y a socializar, además de a disciplinar a su esposa y demás miembros de la familia de percibirse conductas inadecuadas. La prerrogativa de castigo y de agresión doméstica se sujetan a la interpretación aleatoria del hombre sobre cualquier situación en la que esté involucrada su familia.

Una de las aportaciones más importantes de la Generación del Bombazo consta, precisamente, en la creación de nuevas piezas musicales cuyas letras responden a las necesidades y realidades sociales contemporáneas. La utilización de la música como herramienta de empoderamiento popular y para llevar un necesario mensaje de cambio y subversión ante el sistema hegemónico opresor (patriarcal, machista y heteronormativo) es sumamente efectiva. Ejemplo de nuevas letras, destinadas a educar, empoderar y luchar contra la violencia heteronormativa, es la bomba *Tú no me vengas a pegar*, compuesta por el grupo Ausuba. Este se funda en 2012 por Marién Torres López, y constituye el segundo conjunto de bomba en la historia de Puerto Rico integrado exclusivamente por mujeres. La obra es una clara respuesta a *Si te cojo* de Ismael Rivera, proclamando que la mujer del siglo XXI no está sujeta a maltrato físico, psicológico u emocional alguno. Expresa, además, el rechazo a la sumisión y la ausencia de temor en su reclamo de respeto. A continuación, un extracto de *Tú no me vengas a pegar*, que también emplea el sicá en contestación directa a Ismael Rivera:

Yo estaba sola cuando te conocí.  
Me prometiste el cielo y yo te creí.  
Te di confianza y también te lo advertí,  
que si no bregabas tú no eras para mí.  
Inicialmente te sentía con querer  
y, poco a poco, vi a nuestro amor florecer.

No sabía que esto iba a suceder.  
Con tantos besos todo se sentía bien.  
Era inocente y te entregue mi corazón,  
me sentía muy bien en esta relación.  
Y el día de nuestra primera discusión,  
tú no me pone' una mano encima.  
Si te cojo coqueteándole a otro:  
¿Dime qué vas a hacer canto 'e loco?  
Si te cojo coqueteándole a otro:  
Ay no me vengas con ese alboroto.  
Si te cojo coqueteándole a otro:  
Que yo te exijo trato respetuoso.  
Si te cojo coqueteándole a otro:  
Ay a ti te patina el coco.  
Si te cojo coqueteándole a otro:  
No me amedrantas, tú estás loco.  
Si te cojo coqueteándole a otro:  
¿Qué pasaría si me cojes con otro?  
Si te cojo coqueteándole a otro.  
[...]  
Tú no me vengas a pegar.  
[...]  
No me vengas a maltratar,  
que yo no me voy a dejar.  
[...]  
A mí no me vas a golpear.  
Tú no me vengas a pegar.  
Tampoco me vas a gritar.  
[...]  
No me va' a manipular.  
Tú no me vengas a pegar.  
Que eso es maltrato emocional.  
[...]  
Tú no me vengas a pegar,  
que sumisa yo no soy.  
[...]

Tú no me vengas a pegar.  
A mí no me vas a matar.  
[...] (Tú no me vengas a pegar, 2019)

La canción *Tú no me vengas a pegar*, transcrita anteriormente, describe una situación de violencia de género, de pareja o doméstica, donde la parte agresora o victimario pretende establecer dominio sobre su pareja, víctima de la agresión. El victimario (sujeto protagonista en la canción *Si te cojo* y antagonista de la canción *Tú no me vengas a pegar*) utiliza distintos mecanismos de agresión: amenaza y amedrentamiento, violencia física, psicológica y emocional, contra su pareja. El machismo y sus expresiones reconocen al hombre como ente dotado de superioridad frente a individuos subalternos, que incluyen mujeres y miembros de la comunidad LGBTQ+. La aparente normalidad de la actitud machista de la figura agresora en ambos ejemplos es reflejo realista de la alarmante abundancia de maltrato, homicidios y situaciones de violencia doméstica que aún permea la sociedad puertorriqueña. De otra parte, la protagonista de *Tú no me vengas a pegar* representa al sujeto empoderado que rechaza y actúa asertivamente ante el machismo y la violencia; representa valores feministas y LGBTQ+ de exigencia de respeto, igualdad y equidad de derechos para todos los seres humanos.

La música de Ausuba, es clara muestra de la evolución del género hacia una

mayor apertura, denuncia social e inclusión en sus temáticas, que surge de la Generación del Bombazo. Las mujeres que conforman la agrupación componen letras de empoderamiento a las mujeres y a la comunidad LGBTQ+, que denuncian la injusticia y el discrimen, y que fomentan una educación que procure un cambio social sustentado en la igualdad de derechos para todas las personas. Sus integrantes abordan todas las facetas musicales del conjunto, que incluyen la ejecución de todos los instrumentos percutivos, así como en la voz, el baile y la dirección musical. Como tal, ejemplifica el cambio: una ruptura con las restricciones de roles en la interpretación a base de género impuestas en la bomba tradicional. Ausuba reclama y reafirma el derecho que tienen todas las personas, en particular de aquellos grupos o sectores marginados, de gozar de una vida plena en la que disfruten de las libertades y deberes que se otorgan y garantizan a cualquier ciudadano, sin importar su identidad de género. Esto incluye salir del ámbito privado doméstico para participar del público, tener participación y representación en las estructuras sociales y gubernamentales, y poder relacionarse afectivamente en marcos distintos al heteronormativo sin ser objeto de restricciones o tabúes. En resumen: el derecho a ser dueño de la propia vida, y a ser reconocido y respetado como ser humano, fuera de la heteronormatividad.

La bomba puertorriqueña es y siempre ha sido una herramienta de resistencia por la lucha racial. Siendo un género anclado en nuestras raíces africanas, en el que las personas negras utilizaron sus cuerpos, voces y el tambor para resistir las opresiones que vivían. La bomba sigue siendo eso y que un grupo tan amplio de mujeres la utilice como herramienta de poder contra la violencia de género es muy poderoso, extraordinario y a la vez sanador (Antonetty ctd en Díaz, 2021).

Con la Generación del Bombazo, la bomba recuperó uno de sus objetivos originales como elemento subversivo, y herramienta de lucha y de resistencia. En la actualidad, junto a otros géneros musicales como la plena, forma parte común de la expresión popular en la mayoría de las manifestaciones organizadas del pueblo puertorriqueño (marchas, paros, huelgas) en reclamo de sus derechos o para unirse a alguna causa de lucha nacional o internacional. El 8 de marzo de 2022, conmemoración del Día Internacional de la Mujer Trabajadora, una coalición denominada Les Barrileras del 8M, combinó la bomba con intervenciones teatrales y performance para elevar un reclamo de justicia, igualdad, libertad y respeto para la mujer y otros sectores oprimidos por machismo. Durante la manifestación, en la que participaron sobre 30 barrileras, junto a múltiples cantoras y bailadoras de bomba, así como artistas y performeras,

se escenificaron numerosos feminicidios y asesinatos de personas de la comunidad LGBTQ+, con mención del nombre de la víctima, edad y lugar del crimen, en un reclamo de acción y justicia<sup>2</sup>. Se entonó el tema *Canción sin miedo* a cargo de Les Barrileras del 8M, que denuncia la estructura social patriarcal machista, y al Estado que la respalda, como principales responsables de la falta de equidad, justicia y seguridad que experimentan la mujer y la comunidad LGBTQ+, causante de violencia, discrimen y muertes. Expresiones de reclamo también señalaron el involucramiento de feminicidas o personas maltratantes adscritos a las fuerzas policiales del Estado, y de empleados de agencias gubernamentales cuya misión, irónicamente, es el proteger la vida y la seguridad de los ciudadanos. Por otra parte, se denunció la inacción o incapacidad del sistema judicial para garantizar la seguridad y vida de las víctimas de maltrato y violencia de género, o más aún para evitar el que estas situaciones ocurran.

Es un espacio para sanar a través del *artivismo* (específicamente, la bomba es nuestro arte y el medio para manifestar el feminismo). Podemos ocupar un espacio que siempre ha sido nuestro, pero del cual nos han querido sacar. El toque de bomba no es exclusivo a hombres. Nosotras también podemos tocar, cantar, bailar, narrar nuestra

historia a través de la bomba (Ramos, A. ctd en Díaz, 2021).

En la cita anterior Ramos utiliza el concepto de «artivismo» al expresarse en torno a las manifestaciones feministas que emplean la bomba como herramienta de expresión. Se podría definir este concepto, como el uso del arte o de elementos artísticos como herramienta de comunicación y concienciación en manifestaciones activistas, de luchas sociales o políticas. En el artículo de reflexión *Del artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico – políticas*, Visitación Ortega Centella presenta el uso del arte como herramientas de acción política y brinda una definición del concepto artivismo:

El «arte activista», en palabras de Nina Felshin (1995), se entiende como un híbrido del mundo del arte y del mundo del activismo político y la organización comunitaria, y señala su objetivo principal en el desarrollo de propuestas que impulsen determinados cambios sociales. Estos factores indican la configuración de una fenomenología *artivista* que permite una nueva fórmula más eficaz para realizar la sacudida de conciencia hacia el desarrollo de nuevas acciones estratégicas que puedan ser consolidadas posteriormente a través de la creación de tácticas políticas [...] Como arte que utiliza narrativas de carácter social

2. Ver video en: <https://www.youtube.com/watch?v=uLZsWzmb4Ew>

se aproxima al espectador durante el proceso creativo, haciéndolo a su vez partícipe, gracias a la concienciación colectiva frente a las situaciones de riesgo e injusticia social, y nutriéndose del uso de la estrategia de resistencia como medio de hacer visibles los traumas del propio «cuerpo social» situado en el plano de la invisibilidad y el silencio (Ortega, 2015:5).

De acuerdo con estas referencias, puede afirmarse con toda certeza, que la utilización de la bomba como herramienta en la lucha contra la heteronormatividad y otras inequidades sociales es en efecto una forma de *artivismo*. El *bombartivismo*<sup>3</sup>, entonces se manifiesta de varias maneras que incluyen, entre otras: la composición de canciones y videos con temáticas que adelanten los objetivos feministas y de la comunidad LGBTQ+, la creación y utilización de vestimenta alusiva a las luchas de género, así como la realización de bombazos en manifestaciones sociales y políticas, entre otras acciones subversivas.

La proliferación del acceso de las mujeres a los distintos elementos de la bomba, ya sea como instrumentistas, compositoras o directoras musicales ha sido otro elemento de victoria en lo que la doctora Mónica Celeste Lladó, llamó «Bomba Queer, que se opone a lo heteronormativo de roles prescritos a

base de género, mientras inscribe nuevas formas de rearticular la participación, al flexibilizar las normas de lo “auténtico” sin perder la tradición» (Lladó, 2019:112). En aproximadamente 400 años de historia de la bomba puertorriqueña y, más específicamente, entre 2002 y 2016 han surgido ocho conjuntos de bomba compuestos enteramente por mujeres. De acuerdo con el artículo *Puerto Rican bomba: syncopating bodies, histories, and geographies*, de Power & Rivera (2019), estos son: Yaya (New York), Legacy Women (New York), Nandí (Puerto Rico), Las Bomberas de la Bahía (California), Las Bompleneras (Chicago), Grupo Ausuba (Puerto Rico), Los Lirios Rojos (Puerto Rico) y el Círculo de Barrileras de Mayagüez (21). Con el advenimiento de los bombazos y el mayor empoderamiento popular en cuanto al tema del género, se siguen sumando mujeres, hombres y personas de la comunidad LGBTQ+ a una expresión de esta tradición boricua, ahora más abierta a la diversidad.

Como resultado de esta mayor apertura, en 2017 se funda el grupo Las Chamakas del Buleo. Compuesto en su totalidad por mujeres y radicado en Mayagüez, Puerto Rico; su música se alinea con posturas de conciencia feminista. Entre las temáticas trabajadas, resalta la importancia de la accesibilidad a la

3. El concepto bombartivismo fue creado por el escritor de este artículo para definir el uso de la bomba puertorriqueña como arte activista o artivismo.

educación formal para la mujer, luchas políticas y resistencia cultural, y el enaltecimiento del orgullo por la negritud. Ejemplo de ello es el siguiente extracto de *El legado de Hostos*, canción inspirada en la filosofía educativa inclusiva del prócer puertorriqueño:

El legado que nos deja Hostos,  
abrió camino a la educación.  
La mujer tanto como el hombre,  
merece cultivar su razón (Las Chamakas del Buleo, 2021).

El acceso de mujeres e individuos LBGTTIQ+ a la educación superior y a oportunidades de trabajos bien remunerados es imperativo para la libertad financiera de sectores marginados o subalternos. La independencia económica es, posiblemente, el factor de mayor peso para que un individuo no quede atrapado en una situación de violencia (ya sea doméstica, de pareja o de género) debido a la carencia de recursos o de autosuficiencia económica. Según el Banco Mundial, «Cuando [a una mujer, o un individuo] se le priva de autonomía económica, se vuelve más dependiente de alguien que sí genera ingresos, normalmente un hombre. Esto inhibe su capacidad para abandonar una relación tóxica y aumenta las probabilidades de sufrir violencia doméstica» (Fundación Microfinanzas BBVA, 2017). Por lo tanto, es un asunto de vital importancia

promover igualdad de oportunidades laborales y salariales, así como exhortar y contribuir a la educación superior de mujeres y miembros de la comunidad LBGTTIQ+. Las Chamakas del Buleo utilizan la bomba como herramienta en pro de la educación y el empoderamiento de individuos en condición de desigualdad social y, en ello, nuevamente manifiesta el elemento subversivo inherente a la bomba. En este caso es la subversión contra la proscripción a la educación y a la libertad económica, generada por la negación (implícita o explícita) de derechos humanos a sectores subalternos de la sociedad. Respecto a la autonomía económica de las mujeres, Biondi argumenta en el artículo *8M: la autonomía económica de las mujeres va más allá del mercado laboral*, que la situación no solo excede la inaccesibilidad a la educación o al escenario laboral, sino que las oportunidades de éxito educativo, profesional y financiero de estas se ve limitado por la carga del trabajo doméstico, y el cuidado de hijos y familiares que en la mayoría de las sociedades recae en ellas.

La vestimenta es otro renglón con notables cambios dentro del Nuevo Movimiento de Bomba. La vestimenta que se empleaba para la práctica de la bomba durante la época esclavista era la misma utilizada por los esclavizados en su diario vivir, siendo el amo el encargado de proveerles ropa y sustento. En algún momento del siglo XIX, los

negros libertos y sus descendientes con suficiente poder adquisitivo, comenzaron a vestir similarmente a los antiguos amos. Esta indumentaria, folklorizada por la generación de la bomba de tarima, fue la que se mantuvo como la vestimenta tradicional de los practicantes de bomba del pasado siglo y en el imaginario popular. Se percibía como imprescindible para los conjuntos de bomba del siglo xx, el respetar la tradición y el imaginario cultural que se había desarrollado. Por ello resultaba estrictamente necesario cumplir con todas las normas respecto a la división por género que regían, entre otros asuntos, el acceso a tocar instrumentos de percusión, los pasos de baile permitidos a mujeres u hombres, y el empleo de vestimenta tradicional folklórica heteronormativa. La Generación del Bombazo vino a modificar, en gran medida, estos parámetros hacia una mayor diversidad, mediante la flexibilización o eliminación de rigurosas exigencias en la expresión musical y coreográfica individual. Se utiliza nuevamente ropa de uso diario actual en la interpretación de bomba, en yuxtaposición a individuos que prefieren aún usar la folklórica tradicional. Ello incluye el vestirse de formas que no conformen lo socialmente establecido para cada género dentro de la heteronormatividad binaria. Esta transgresión al sistema

binario de sexo-género se manifiesta de distintas maneras: mujeres que bailan con pantalones y utilizan pasos de baile históricamente reservados para varones, algunas utilizando *pashminas* o pañuelos para hacer piquetes (pasos de baile); hombres que bailan en faldas y utilizando pasos reservados para féminas, así como personas de la comunidad LGBTQ+, demostrando amplia libertad coreográfica y de vestuario según su identidad, entre otros ejemplos comunes.

La vestimenta como agente transgresor a la heteronormatividad está tomando mayor fuerza y visibilidad en numerosas esferas. Milteri Tucker Concepción, fundadora de Bombazo Dance Co. y de Bombazo Wear-Bomba & Caribbean Dance Skirts en New York, se ha dado a la tarea de crear faldas y accesorios de moda relacionados a la bomba, para vestirse sin importar el género con el cual se identifique la persona. Tucker Concepción ha llevado sus exhibiciones a las más altas esferas de la moda, entre ellas el New York Fashion Week y el Harlem Fashion Week<sup>4</sup>. Quizás su mayor aportación es el crear moda con sentido, ya que sus piezas están ligadas o inspiradas en diversas causas sociales: «My new collection for 2021 is titled: “Resistencia y libertad!” Where each skirt in the collection represents a social

4. Ver ejemplo en: <https://www.facebook.com/BombaCaribbeanSkirts/photos/pb.100063829878666.-2207520000/3954230921324378/?type=3>

cause affecting Puerto Rico —such as the cultural *resistencia* by the people, No al feminicidio, Boricua hasta en la luna, Afroboricuaness, LGBTQ+ representation and support in the bomba community, etc.»<sup>5</sup> (ctd en Pedroza, J.). La diseñadora compartió su colección en un desfile de moda llevado a cabo el 3 de febrero de 2022, en el Centro Cultural Carmen Solá de Pereira en Ponce<sup>6</sup>, donde combinó sus más recientes diseños de faldas inspiradas en las regiones tradicionales de bomba puertorriqueña y otros alusivos, o en apoyo, a varias causas o luchas sociales, entre ellas el Orgullo Gay, y la oposición a la violencia de género y a los feminicidios.

El verano de 2019 fue testigo de lo que, para muchas personas, fue la más exitosa manifestación y lucha del pueblo de Puerto Rico en tiempos recientes. Una cifra enorme de puertorriqueños/as, tanto del Archipiélago como de la diáspora, se levantó en indignación ante la publicación de cientos de mensajes que el entonces gobernador Ricardo Roselló y sus allegados (varios con cargos políticos) intercambiaron en conversaciones, sostenidas mediante chat electrónico, que reflejaron conductas antiéticas e ilegales propias y dentro de su administración. En el artículo titulado

*Ricardo Roselló anunció su renuncia a la gobernación de Puerto Rico*, Mazzei y Robles señalan que:

El Colegio de Abogados de Puerto Rico emitió un informe en el que indica que siete delitos potenciales habían sido revelados en el chat, incluida una amenaza implícita contra la alcaldesa de San Juan, Carmen Yulín Cruz, así como posibles hechos de desvío de recursos, conspiración, revelación de información privada e intento de despido con base en creencias políticas. Sin embargo, el clamor en las calles tiene bases más profundas que el chat: los puertorriqueños llegaron al hartazgo después de años de malos manejos financieros y la deficiente respuesta ante el huracán María, que devastó Puerto Rico... (Mazzei y Robles, 2019).

Además, el mencionado chat, evidenciaba insensibilidad, mofas y atropellos dirigidos al pueblo en general, que incluyeron comentarios despectivos hacia las víctimas fatales del huracán María y hacia personas con diversas discapacidades. Ello desencadenó en un movimiento popular masivo exigiendo la renuncia de Roselló al cargo de gobernador. El 24 de julio de 2019, luego de semanas de intensas presiones nacionales e internacionales, Ricardo

5. Ver ejemplo en: <https://www.facebook.com/BombaCaribbeanSkirts/photos/pb.100063829878666.-2207520000/3406217086125767/?type=3>

6. Ver ejemplo en: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10160165136083278&set=pcb.10160165180428278>



Rosselló Nevares presentó su renuncia efectiva al 2 de agosto de 2019. Las protestas en su contra se llevaron en varios frentes y de maneras diversas que incluyeron la bomba como elemento subversivo, tanto en Puerto Rico como en la diáspora.

El 26 de julio de 2019, Charo Henríquez publicó en *The New York Times* un recuento de las diversas herramientas que utilizó el pueblo puertorriqueño para derrocar o destituir a un gobernador, de forma mayoritariamente pacífica y sin causar muertes, hecho reconocido internacionalmente:

Pero no solo marcharon y gritaron consignas. Presionaron de muchas otras formas: desde cantar y bailar hasta practicar yoga y montar a caballo... Los puertorriqueños se expresaron de diversas maneras, inspirados en la riqueza cultural de la isla, con canciones tocadas en instrumentos tradicionales con ritmos como la plena y la bomba<sup>7</sup>, así como géneros musicales más contemporáneos como la música urbana y el trap (Henríquez, 2019).

En 2016 el entonces presidente de los Estados Unidos de América, Barack Obama, firmó la ley PROMESA mediante la cual se estableció la Junta de Supervisión Fiscal, un ente a cargo de supervisar y con poder para autorizar o denegar los gastos en que puede incurrir el gobierno de Puerto

Rico. La determinación de colocar una junta, con facultades autónomas (su poder jerárquico en cuanto a asuntos fiscales sobrepasa al de los representantes de las ramas ejecutiva, legislativa y judicial del gobierno de Puerto Rico) en Puerto Rico fue justificada por el Congreso y el Presidente de los Estados Unidos como un método supuestamente dirigido a subsanar y fortalecer el precario sistema económico, así como el crédito del Archipiélago, que acumuló para ese entonces una deuda externa ascendente a 68,000 millones de dólares. En el artículo *La todopoderosa junta que controlará las finanzas de Puerto Rico (y mucho más)*, Vélez comenta acerca de la situación financiera de Puerto Rico:

Puerto Rico está sumido en una recesión económica desde el 2006, tiene una deuda de unos 68,000 millones de dólares (con un Producto Interno Bruto de unos 102,000 millones) y encara un déficit de 50,439 millones de dólares y lleva a cuestas un sistema de pensiones quebrado, según datos del más reciente reporte financiero del Gobierno. Todo esto cuando en caja tiene apenas unos 200 millones de dólares para operar, lo suficiente para unos 60 días (Vélez, 2016).

Los detractores que se manifiestan en contra de la Junta de Supervisión Fiscal argumentan que el hecho de implantar

7. Ver ejemplo en: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2409817275765758&set=pb.100063829878666.-2207520000>

un ente de gobernanza, ajeno al gobierno elegido democráticamente a través del sufragio, es un acto de dictadura y pone en evidencia la condición de coloniaje y subalternidad de Puerto Rico ante el poder hegemónico e imperialista de los Estados Unidos. Precisamente, es el sistema colonial y sus leyes de control de comercio (por ejemplo, la Ley Jones y su predecesora la ley Foraker) el factor que más limita las posibilidades de crecimiento económico para Puerto Rico. Argumentan, además, que la imposición de la Junta de Supervisión Fiscal con sus posturas de austeridad mayormente agrava la precaria situación económica y política del Archipiélago e ignora el verdadero problema, que es la colonia. A ello se suma la negativa del gobierno de Puerto Rico, de la propia Junta y de los Estados Unidos a someter la deuda a un proceso de auditoría, ante señalamientos válidos de posible ilegalidad. Entonces, se denuncia PROMESA, además, bajo el precepto correcto de que una deuda contraída ilegalmente, o las partes de ella que hayan sido acumuladas mediante transacciones fuera de ley, no tienen por qué repagarse. La imposición de la Junta de Supervisión Fiscal, la crisis económica que sufre el país, el desvío de fondos para pagar a los bonistas acreedores de la deuda externa y los casos de corrupción gubernamental, sumados a otras múltiples

razones, han provocado un movimiento de resistencia en distintos sectores de la población del cual la bomba ha sido herramienta combativa.

Sopla la Junta pa'l carajo.  
Llévate lo que no sirve.  
Viento de cambio que asoma  
pa' sacudir la colonia.  
Coño, despierta boricua:  
No les importa tu vida.  
Ámate a ti y a tu tierra.  
Vive la soberanía.  
La libertad se cultiva:  
Tus sueños son la semilla  
pa' levantar nuestra fuerza;  
fuerza grande y colectiva.  
Pa'l carajo la Junta.  
Pa'l carajo la colonia.  
Pa'l carajo la deuda.  
Esa deuda es ilegal,  
y no la vamos a pagar.  
Este gobierno no sirve.  
No queremos dictadura:  
Que se quieren quedar con to'  
y no los vamos a dejar.  
Nosotros vamos a luchar.  
Estado de emergencia.  
Violencia horizontal.  
Estado de emergencia.  
Ni una mujer más. (Escobar, 2020)

El video de la canción *Huracán*<sup>8</sup>, escrita e interpretada por María José Montijo, es

8. Ver video en: <https://www.youtube.com/watch?v=4lijicb0n6w>

también muestra de la faceta subversiva de la bomba en su renovado llamado al cimarronaje. Su letra (transcrita anteriormente), denuncia directamente a la Junta de Supervisión Fiscal, a los gobernantes y a la colonia como principales problemas del pueblo y cataloga a la Junta y al gobierno de dictadores. Convoca al pueblo a levantarse y exigir la soberanía del País, tacha la deuda externa como ilegal e insta a no pagarla. Además, exige que se decrete un estado de emergencia ante la alarmante cantidad de feminicidios que ocurren en el Archipiélago. La subversión es también evidente en la ejecución de los artistas participantes. Estos incluyen a Julia Caridad Cepeda y Denise Solís, fundadoras del grupo de bomba femenino Las Bomberas de la Bahía, radicado en California, así como a Lío Villahermosa, conocido bombero puertorriqueño que participa del discurso revolucionario de la puesta bailando ataviado con una falda blanca. Tanto el lenguaje semántico como el visual reflejan la lucha contra la subalternidad política, encarnada en el estatus colonial de Puerto Rico y en sus instituciones representativas, que incluyen a la Junta y a las leyes de cabotaje, entre otros. Además, fungen como crítica a la heteronormatividad, al machismo y al patriarcado.

Identificada por muchos como pobre,  
identificada por muchos como negra.  
Con desórdenes mentales,

pero sobre todo una mujer trans.

Unos días se llamaba Neulisa.

Pero el día de su cruel asesinato,  
se llamaba

Alexa.

Ay Alexa, me dueles, Alexa.

Pero más me duele el machismo.

Ay Alexa. (En honor a Alexa 2022)

El fin de semana del 10 al 12 de junio de 2022, se llevó a cabo el Festival de Orgullo LGBTQ+ del Oeste, mejor conocido como Orgullo Boquerón. Este tuvo lugar en el poblado de Boquerón en Cabo Rojo, Puerto Rico y contó con la asistencia de más de 20,000 personas (Metro Puerto Rico, 2022). Este festival, que tiene entre sus objetivos principales celebrar la diversidad y reafirmar la lucha por la igualdad, incluyó bomba en su programa cultural y de activismo. La agrupación Bomba Clandestina, en reclamo subversivo, acudió a esta forma musical en homenaje póstumo a Alexa, mujer trans asesinada años antes, y a la vez para levantar un reclamo de igualdad y justicia para la comunidad LGBTQ+. El extracto de la canción que antecede este párrafo, y que formó parte de la proclama hecha en tarima durante el Orgullo Boquerón 2022, alude al crimen de odio llevado a cabo en febrero de 2020 en Puerto Rico. En este, varias personas homofóbicas ultimaron a Alexa por oponerse a que utilizara el baño de mujeres de un restaurante de comida rápida

al considerar que ella era un hombre disfrazado de mujer (Lima, L. 2020). El cruel e injustificado asesinato de Alexa, dejó en evidencia el discrimen, la falta de educación respecto a temas que aluden a la comunidad LGGBTIQ+ y la falta de educación con perspectiva de género. Expuso, además, la falta de inclusión, tolerancia y respeto a la vida, cualidades que deben fomentarse más allá de la identidad de género, sexualidad, raza o diversidad funcional del individuo, por parte de numerosos representantes de las fuerzas policiales puertorriqueñas y de la comunidad en general. Este caso, es claro ejemplo de cómo el discrimen frecuentemente actúa mediante intersecciones, es decir, que proviene de motivaciones variadas interrelacionadas. De acuerdo con el artículo de Lioman Lima, *Asesinato de Alexa en Puerto Rico: la conmoción en la isla por la muerte de la mujer transgénero sin hogar que fue baleada en un "crimen de odio*, Alexa era una mujer trans, de escasos recursos económicos, más bien una persona sin hogar, de tez oscura y con aparentes condiciones de salud mental. El prejuicio que provocó su asesinato no solo vino motivado por la homofobia, sino que evidencia además causas como el discrimen por color de piel, sexualidad, identidad de género, clase social y condición mental, que lamentablemente

redundaron en que perdiera su vida. Definitivamente resulta imperativo romper con discursos y conductas heteronormativas, particularmente cuando fomentan incidencias de discrimen y violencia como las anteriormente descritas. Durante la presentación del grupo Bomba Clandestina<sup>9</sup>, numerosas personas bailaron en falda o con *pashmina*. El elemento transgresor radicó en que varias de estas se catalogarían físicamente como hombres desde una perspectiva heteronormativa. Puede afirmarse, entonces, que el Festival Orgullo Boquerón fue un escenario de empoderamiento político y de la lucha por equidad de género, en el que la bomba fungió como herramienta poderosa para ello.

El batey, término de origen indígena caribeño que denota el espacio en que se lleva a cabo un toque o baile de bomba, es cada vez más recinto del elemento revolucionario en la bomba que promueve una visión inclusiva más allá de lo pautado heteronormativamente. Ejemplo de ello es el tránsito de individuos entre subjetividades frecuentemente asociadas a distintas identidades de género, a través de sus vestimentas y performances<sup>10</sup>. Como discutido, el género o las categorías de identidad de género son un constructo social que utiliza distintas herramientas para constituir un imaginario de lo que la

9. Ver video en: <https://www.facebook.com/boqueronorgullo/videos/546009043975025/>

10. Ver video en: <https://www.facebook.com/compartirdeplena/videos/503095283772887>

sociedad define como hombre o mujer, o como identidades disidentes. Entre estas herramientas de construcción de género se encuentra la vestimenta, las expectativas y normas sociales sobre las conductas consideradas adecuadas para cada persona cisgénero. Conforme la teoría Queer, la identidad de un ser humano está en constante fluctuación o en continua construcción, por lo que resulta problemático asignar a un individuo una identidad de género inamovible de por vida.

Bomba es una experiencia comunitaria que celebra y honra a nuestros ancestros africanos y a nuestra herencia africana. En el espíritu de comunidad, creo que es muy importante que todos estén representados en la música y en el baile de bomba, especialmente aquellos miembros de la comunidad LGBTQ+. La autoexpresión, la autenticidad y la creatividad juegan un papel importante en lo que hace que la bomba sea especial y única. La bomba siempre te encuentra justo donde estás en la vida. Hoy, como miembro orgulloso de la comunidad LGBTQ+, estoy agradecido de poder expresarme libremente en mi arte y flotar cómodamente entre lo que se considera tradicionalmente masculino y femenino. Es un regalo tener la oportunidad de usar una falda y mostrar mi amor por la bomba y los movimientos femeninos. La falda de bomba representa la energía

femenina que todos tenemos. Para muchas mujeres y hombres, esta es la forma en que eligen expresarse, a través de esta pieza, celebramos esa experiencia. En este mes de *Pride*, tengo el honor de representar aquellos que todavía están luchando y por aquellos antepasados que no tenían la oportunidad o el coraje de vivir su verdad. (*Como eres*, minuto 0:09–:29)

El video titulado *Como eres*<sup>11</sup>, muestra a una persona con características físicas tradicionalmente definidas como masculinas, de tez negra y cabello afro, vistiendo una falda de bomba con los colores distintivos del Orgullo LGTBTTIQ+, mientras mantiene su torso al descubierto. Realiza un performance que combina la declamación de una declaración de orgullo, lucha y libertad (citada en el párrafo anterior), con su expresión corporal de pasos semejantes al ballet intercalados con otros de bomba. El bailarín transita entre lo considerado masculino y femenino en la normativa cisgénero. Esta pieza de arte, que combina distintos tipos de comunicación (verbal y corporal) es claro ejemplo del elemento revolucionario y liberador en la bomba.

Se percibe cada vez más, en los bombazos del presente siglo, la práctica de este meta-género musical como herramienta de empoderamiento, libertad, aprendizaje y del reclamo de una sociedad

11. Ver video en: <https://www.youtube.com/watch?v=L2n16pkEVuM>

que evolucione a convivir en igualdad y respeto. Muchos han sido los gestores o precursores de este fenómeno dentro de la bomba que, en desafío del *status quo*, impulsaron desde ella un movimiento hacia el reconocimiento y respeto del ser humano, y que activamente «procura(n) un mundo sin fronteras y de igualdad entre personas diferentes, es decir, promueve(n) el derecho a la indiferencia, a ser tratados iguales pero diferentes» (Fonseca & Quintero, 2009:45). Cabe mencionar al artista plástico y *performero* Lionel Lío Villahermosa, de características físicas masculinas y uno de los primeros (sino el primero) en bailar con falda en un batey durante un bombazo en Puerto Rico<sup>12</sup>.

La primera vez que Lío bailó en falda en público fue en 2012 en un bombazo frente al local Ashé, en Santurce. Él entró al batey con su amiga, quien ya conocía que, entre amigos, Lío bailaba bomba en falda. Ella lo retó en medio del batey, se quitó su falda y se la entregó. Lío aceptó el reto y comenzó a bailar con la falda puesta. Esto provocó una reacción mixta entre el público. Según cuenta Lío, sintió que hubo más aprobación que rechazo, que la mayoría de la gente lo veía como algo positivo, mientras que a otros no les sentó muy bien (Lladó, 2019:126).

Hay personas, momentos o acciones importantes que generan o propician un cambio en el paradigma socio cultural. Villahermosa, con o sin intención, abrió una puerta y sirvió de modelo para que otros con la urgencia de reclamar su derecho a la expresión en sus propios términos en el batey y, por extensión, en la vida cotidiana tuvieran el valor de atreverse a hacerlo. Esto sin el temor a ser juzgados o castigados. Para Lío la bomba, específicamente el elemento del baile es un medio para comunicar y canalizar sentimientos. Además, es un intercambio: una conversación que sostiene el bailar con los presentes, en la que muestra su vulnerabilidad para hacerlos partícipes de sus emociones; un momento para comunicar<sup>13</sup> (*Re-picando*, 2013).

Hoy día se toca mucho más bomba que hace un par de generaciones. Esto se debe, en gran medida, a que la generación de los 90's se apoderó de esta tradición, se acercó a aprender los usos de las distintas regiones, tanto en música como en baile, e hizo suya la misión de su rescatar. Se desbancaron los gurúes de la tradición, como únicos proponentes del género y se ha hecho accesible a cualquiera que demuestre interés. (Ricardo Pons, ctd en Abadía, 2015).

12. Ver ejemplo en: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10165551623645626&set=a.10152103436535626>

13. Paráfrasis de las expresiones de Lío durante una entrevista del programa *Re-picando* de Bonita Radio año 2013.

El *Décimo encuentro de tambores*, celebrado el 27 de marzo de 2022 en San Juan, ciudad capital de Puerto Rico, evidenció el resurgimiento de un movimiento de bomba diseminado por el archipiélago de Puerto Rico y sus diásporas. Este evento, creado en 2009 por la folklorista y profesora Norma Salazar, con el propósito de homenajear al barril de bomba como tambor nacional, contó en esta décima edición con la participación de delegaciones representativas de las distintas regiones de la bomba puertorriqueña, entre ellas Santurce (Cangrejos), Loíza, Carolina, Oeste, Este y Sur de Puerto Rico; incluyendo una delegación de la diáspora constituida por participantes de California, Connecticut, Texas, Chicago, New York, Florida, Wisconsin, Utah, New Jersey y Virginia, entre otros. El evento, que reunió a más de 300 tambores y a un sinnúmero de cantadores/as, sirvió como testimonio de una nueva normativa de la bomba; inclusiva y liberadora en la que se promueve el respeto al ser humano y se aprecia la contribución de cada individuo como importante. Ello incluyó individuos de aparente diversidad funcional y/o condiciones congénitas<sup>14</sup>.

El documental *Resistimos*, muestra también a la bomba como herramienta de resistencia. Comenta sobre la precaria

situación socioeconómica del Puerto Rico, posterior al huracán María, así como sobre el descontento de numerosos sectores con la gobernanza y con el estatus de coloniaje que aún padece Puerto Rico. Presenta a la bomba y a la mujer como entes políticamente activos y dinámicos en la lucha contra la opresión. Además, la bomba figura como prominente herramienta de empoderamiento personal. A tales efectos, Marién Torres<sup>15</sup> comenta en el documental *Resistimos*:

He tenido estudiantes que, después de estar varios años bailando conmigo, se me han acercado a darme las gracias porque gracias a la bomba pudieron enfrentar una situación de violencia doméstica en la que vivían en su casa...yo [Marién] no hice nada con la conciencia de darte un poder para que tú te desarrollaras, es que el género [la bomba] carga esto, entonces cada cual lo utiliza según su vida, según las necesidades que tenga (Quiñones, 2021).

El factor de empoderamiento personal que resalta Marién Torres en la cita anterior es una de las características principales y más importantes del nuevo movimiento de bomba. *Resistimos*, sustenta la importancia de la bomba puertorriqueña y reconoce la necesidad de proteger este

14. Ver video en: <https://www.youtube.com/watch?v=f355p8sBuYw>

15. Marién Torres, conocida bombartivista puertorriqueña, gestora cultural, fundadora del Taller Tambuyé y de la agrupación Ausuba.

elemento cultural definiéndolo como patrimonio cultural de la humanidad. En palabras de Marién Torres, «Este es un documento [documental *Resistimos*] que se va a utilizar con las negociaciones que estamos llevando a cabo con la UNESCO para declarar la bomba como patrimonio inmaterial de la humanidad; y en esa negociación tiene que verse la diversidad, los estilos, disciplina, es un documento que va a ir más allá a nivel internacional» (Quiñones, 2021).

Las redes sociales han sido herramienta fundamental en el resurgimiento y la internacionalización de la bomba. En el documental *La Bomba: A Puerto Rican Tool of Resistance*, Pablo Luis Rivera comenta: «Las redes sociales empiezan a darle una democratización a la información y al contacto entre las personas que son afines» (Capeles, A. 2019). Plataformas como *Facebook* y *YouTube* han facilitado que bomberos y bomberas expertos compartan sus conocimientos con personas interesadas en aprender. La educación virtual fue de especial importancia durante los años 2020 y 2021, en el marco de la Pandemia del COVID 19: «Muchos de los artistas, en solidaridad con las medidas de prevención que toda la ciudadanía debe tomar al permanecer en aislamiento social 24 horas [...] están ofreciendo diversas alternativas culturales

y musicales en las redes sociales» (aprende plena y bomba...). Lío Villahermosa fue parte de estas iniciativas. Mediante transmisiones por *Facebook*, ofreció clases de bomba con falda<sup>16</sup>, además de instruir cómo ponerse el pañuelo de cabeza tradicional. Por otro lado, Bárbara Liz y Tata Cepeda, fundadoras de escuelas de bomba y plena en el Archipiélago y sus diásporas, crearon un programa de entrevistas llamado *Puerto Rico es bomba*<sup>17</sup>, transmitido semanalmente a través de la red social *Facebook*. Las señoras Cepeda entrevistaron a grandes personalidades del género, quienes compartieron sus experiencias y conocimientos con quienes se conectaron a sus transmisiones. Estas iniciativas de implementación de tecnología digital como estrategia educativa muestran, también, el liderazgo ejercido por mujeres y personas no binarias en la bomba puertorriqueña.

Ciertamente, los ejemplos presentados en este artículo conforman apenas una pequeña muestra de las incontables subversiones que diariamente se materializan en pro de la deconstrucción de la heteronormatividad. Nuevos exponentes construyen la bomba a su manera y se valen de elementos del baile, la interpretación de instrumentos, la composición de canciones, la dirección musical y la gerencia para trascender los límites que

16. Ver video en: <https://www.facebook.com/lío.villahermosa/videos/10163346828895626>

17. Ver video en: <https://www.facebook.com/EscuelaTataCepedaFlorida/videos/148474173760723>



por siglos impuso la práctica de la bomba tradicional. Aún falta mucho por evolucionar para erradicar la subalternidad y, con ello, equiparar los derechos humanos de todas las personas, en aras de construir una sociedad en la que se respete y valore la diversidad. No obstante, el significativo progreso en la práctica de la bomba contemporánea, documentado parcialmente en este artículo, es relevante muestra del inicio en la educación y formación de una generación que respete y valore a todos por igual.

En conclusión, este artículo presenta la evolución de la bomba desde la década de 1990, iniciada con la llamada Generación del Bombazo, y en particular en sus manifestaciones de lucha y resistencia en contra del patriarcado heteronormativo. Se demuestra cómo, mediante numerosas transformaciones en el discurso las normas de ejecución musical y del baile en la bomba, esta forma musical se ha abierto en la actualidad a recibir una multiplicidad de expresiones, que ahora reflejan una pluralidad que ya no se basa en roles impuestos por el sistema binario. El análisis contempla transformaciones significativas en la práctica que comprenden todas las facetas de su ejecución: letras, interpretación musical, vestimenta, administración y composición de conjuntos, escenarios y objetivos, que reflejan una meta común de apertura, y fomentación de la diversidad y del respeto hacia ella. Las letras que antes reforzaban valores

machistas y heteronormativos cada vez más desisten de ello a favor de otras con sentido feminista e inclusivo; textos que denuncian el discrimen, la subalternidad de mujeres y personas LGBTQ+, que reclaman la urgencia de la equiparación de derechos y la accesibilidad a la educación y a trabajos bien remunerados, así como la garantía de seguridad y justicia por parte de organismos estatales. Ello, sin dejar de conservar su histórico elemento subversivo social-político, y de fungir como estandarte de lucha en múltiples manifestaciones en pro de los derechos de diversos sectores oprimidos.

La evolución de la bomba contemporánea demuestra, también, apertura a la accesibilidad de mujeres e individuos no binarios en sus distintas facetas de interpretación. Esto incluye la participación de mujeres como tocadoras de todos los instrumentos de percusión. Pero, quizás la mayor evidencia de la ruptura con presiones heteronormativas de la bomba contemporánea en cuanto a los sectores subalternos reside en el surgimiento de múltiples agrupaciones de bomba compuestas en su totalidad por mujeres, quienes se desempeñan como compositoras, músicas, bailadoras, administradoras, gestoras culturales y directoras musicales. Los mensajes que transmiten estos conjuntos son, además, de subversión ante la heteronormatividad.

La vestimenta y el baile se unen a la lista de elementos de lucha y resistencia

en la bomba contemporánea. Mientras la vestimenta tradicional tiene sus parámetros en la normativa *hétero* (práctica afianzada aún más con la folklorización de la bomba hacia finales del siglo xx) y, por otro lado, las posibilidades de ejecución del baile se demarcaban por una estricta división de pasos considerados masculinos o femeninos; en contraste la bomba contemporánea expande las posibilidades de vestimenta y de ejecución de baile a una decisión individual. Lejos de cancelar o invalidar el empleo de vestimenta folklórica para los practicantes o agrupaciones que a bien deseen utilizarla, diversifica las posibilidades permitiendo a individuos utilizar otros tipos de indumentaria, aunque esta no concuerde con los parámetros heteronormativos sociales. De igual manera, flexibiliza el tránsito de individuos entre pasos de bailes antes restringidos por género. Ello resulta en una amplia libertad coreográfica y de vestuario, según se prefiera y en conformidad con la identidad personal. La bomba contemporánea, además, recuperó el elemento subversivo de activismo social-político al contar con infinidad de ejemplos de *bombartivismo* que incluyen, desde manifestaciones sociales y políticas, hasta videos de canciones que combinan elementos artísticos subversivos alusivos a las luchas que se gestan en el Archipiélago. Como estipulado la bomba contemporánea diverge en muchos aspectos con la bomba tradicional, que incluyen los espacios de

interpretación y participación. Nuevas características hacen de la bomba un género más accesible. La denominada Generación del Bombazo acercó la bomba al pueblo al cambiar las presentaciones no participativas en tarimas, por espacios de intercambio cultural participativos; los denominados bombazos llevados a cabo en bateyes (espacios públicos). Esta modalidad permite que el público pase de ser espectador, a ser participante activo a través del baile, el canto o la interpretación de algún instrumento musical. El desarrollo de los bombazos repercute en el apoderamiento de la bomba por sectores a los que antes resultaba inaccesible, y así ha fomentado la protección y la evolución del género en manos de un pueblo que la acoge, correctamente, como elemento cultural propio. Este fenómeno se ha acelerado aún más mediante el empleo de tecnología digital en forma de redes sociales y otros recursos que, no solo han contribuido a su difusión, sino que han servido de plataforma de apoyo y de escenario de bombartivismo y de lucha contra la heteronormatividad. Mes tras mes, se siguen sumando videos, transmisiones en vivo y artes digitales entre múltiples estrategias destinadas a empoderar a personas oprimidas, denunciar discrimenes e injusticias y reclamar igualdad y equidad para toda la sociedad.

Del mismo modo, se evidencia que la bomba contemporánea tiene elementos y representaciones de la actual lucha

contra la heteronormatividad. Estos, de bases en ideologías feministas y Queer, se concretizan en la manifestación evidente de una apertura por mucho mayor a cambios de ejecución en relación a una diversidad de identidades de género, al hacer de esta música afropuertorriqueña una de práctica más inclusiva en comparación con la bomba tradicional. A estos efectos, se demuestra un amplio movimiento hacia participaciones más inclusivas y flexibles en los elementos de baile, de la interpretación musical, la vestimenta, la composición de agrupaciones, y de la administración y gestión cultural, entre otros. Si bien es cierto que el discrimen y sus manifestaciones violentas son aún omnipresente en el mundo, y que el discurso de odio a la diversidad persiste validado por numerosas instituciones estatales y religiosas, la erradicación total del discrimen y la

desigualdad de derechos que encarnan las personas no heteronormativas es una lucha que atañe a todos los ciudadanos. Es responsabilidad de todos crear una sociedad donde se respete y se reconozca la valía del ser humano sin importar su orientación sexual, identidad de género, o color de piel. En cuanto a esto, la comunidad de la bomba contemporánea puertorriqueña refleja decisivamente una visión más inclusiva y generalmente abierta a la diversidad que, a su vez, demuestra un importante paso hacia la consecución de una equidad social; hacia crear un mundo que promueva de forma práctica el derecho a «ser tratados iguales pero diferentes»<sup>18</sup>(Fonseca y Quintero, 2009:45); o sea, que sin importar las características que convierten a un ser humano en un ente único dentro de una sociedad heterogénea, se repete su vida y se validen sus derechos humanos.

**18.** Esta cita de (Fonseca & Quintero, 2009) «ser tratados iguales, pero diferentes», describe el derecho que tiene todo ser humano a ser tratado con equidad en relación con los otros miembros de la sociedad. Esto incluye, pero no se limita a ostentar los mismos derechos humanos (sociales, económicos, laborales, judiciales, entre otros), respetando y validando las diferencias identitarias que promueven o construyen la diversidad humana. Diferencias que crean individuos únicos en una sociedad heterogénea. En otras palabras, todo ser humano tiene el derecho a ser único (distinto), sin que se le violenten o se nieguen derechos humanos con base en esa diferencia.

## Referencias

- #1 *Ayeres de la bomba el documental 2004 -2012 - Origenes #1ra Parte - Los Ashantis* (2020). [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=a8KltrYKIR4>
- #2 *Ayeres de la bomba el documental 2004 -2012 - Origenes #2da Parte - Los Bantus* (2020). [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=1k1LKnlg52k>
- #3 *Ayeres de la bomba el documental 2004 -2012 - #3ra Parte - Leyendas de Santurce* (2020). [Película]. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=TkUH6\\_Af0nw](https://www.youtube.com/watch?v=TkUH6_Af0nw)
- #4 *Ayeres de la bomba el documental 2004 -2012 - #4ta Parte - Pablo Lind y la bomba del sur* (2020). [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=k5tzFUNle0>
- #5 *Ayeres de la bomba el documental 2004 -2012 - #5ta Parte - Criticaal especial Raices* (2020). [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=P19LJI-LlhU>
- #6 *Ayeres de la bomba el documental 2004 -2012 - #6ta Parte - Consejos para las nuevas generaciones* (2020). [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=dxXnbw45chE>
- *10mo Encuentro de Tambores creado por Norma Salazar* (2022). [Película]. Taller Tambuyé. Recuperado el 28 de agosto de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=f355p8sBuYw>
- Abadía, B. (2014). De aquí pa'llá y de allá pa'cá: los «toques» de la migración en la bomba puertorriqueña. *Relaciones Internacionales*, 25, 123-141.
- Abadía, B. (2015). ¡Saludando al tambor!: el nuevo movimiento de la Bomba puertorriqueña. Texas University of Texas at Austin. Recuperado el 11 de enero de 2023, de <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/30273>
- Abadía, B. (2019). Centro y periferia: las identidades en el nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña. *Centro Journal*, 31(2), 40-57.
- Acevedo, S. (Febrero de 2020). *Asociación de Psicología de Puerto Rico*. Recuperado el 23 de marzo de 2022, de Boletín APPR vol. 43 (1): <https://drive.google.com/file/d/1zNpsU6VvAo34DI9H7H9bEbNIYamm6swA/edit>

- Adrover, I. (2013). *Perspectiva antropológica del baile de bomba en Guayama y Arroyo durante el siglo XIX*. ProQuest Dissertations Publishing.
- Agencia EFE. (27 de marzo de 2022). *Más de 300 tambores de bomba puertorriqueña toman San Juan*. Recuperado el 28 de Agosto de 2022, de <https://www.hispanicpost.com/mas-de-300-tambores-de-bomba-puertorriquena-toman-san-juan/>
- Alegría, I. (enero de 2007). Ejes temáticos del pensamiento racial en Puerto Rico: una aproximación. *Revista De Ciencias Sociales*, 17, 154–87. Obtenido de <https://revistas.upr.edu/index.php/rcs/article/view/7448>
- Alessandro, A. D. (Productor), & Etxeberri, P. (Dirección). (2015). *Puerto Rican Culture through Music – Phonic Earth Documentary* [Película]. Phonic Earth. Recuperado el 29 de enero de 2023, de <https://www.youtube.com/watch?v=VItcQEblQYs>
- Allende, N. (s.f.). *Bomba 1880 – 1890*. Recuperado el 7 de enero de 2023, de Mapa musical de Puerto Rico: <https://sites.google.com/nfc.edu/music-puerto-rico/g%C3%A9neros-musicales/bomba/1880-1890>
- Allende, N. (2019). Topografía social y cultural de las músicas africanas y afrodescendientes en el archipiélago puertorriqueño: la historia de las músicas afrodiaspóricas en puerto rico como antinomia de la historia folklorizada de la bomba. *Centro Journal*, 31(2), 58–85.
- Álvarez, L., & Quintero, A. (s.f.). *Bambulaé sea allá: la bomba y la plena Compendio histórico – social*. Recuperado el 21 de septiembre de 2021, de <https://www.scribd.com/document/176146880/bambula-sea-all-la-bomba-y-la-plena-compendio-historico-social#>
- Álvarez, M. (marzo de 1960). Historia de las denominaciones de los bailes de bombas. *Revista De Ciencias Sociales*, 1, 59–73. Obtenido de <https://revistas.upr.edu/index.php/rcs/article/view/9665>
- American Psychological Association. (28 de mayo de 2003). *Being Gay Is Just as Healthy as Being Straight*. Recuperado el 17 de abril de 2023, de American Psychological Association: <https://www.apa.org/topics/lgbtq/mental-health>
- *Aprende plena y bomba en medio del aislamiento social*. (17 de

marzo de 2020). Recuperado el 29 de septiembre de 2022, de Mambo 94.3 FM: <https://mambo943.com/2020/03/17/aprende-plena-y-bomba-en-medio-del-aislamiento-social/>

- Bearak, M. (23 de abril de 2016). *Why terms like 'transgender' don't work for India's 'third-gender' communities*. Recuperado el 5 de agosto de 2021, de The Washington Post: <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/04/23/why-terms-like-transgender-dont-work-for-indias-third-gender-communities/>
- Biondi, A. e. (s.f.). *8M: la autonomía económica de las mujeres va más allá del mercado laboral*. Recuperado el 3 de febrero de 2023, de CIPPEC: <https://www.cippec.org/textual/8m-la-autonomia-economica-de-las-mujeres-va-mas-alla-del-mercado-laboral/>
- Bombazo Wear: BOMBA & Caribbean Skirts. (23 de julio de 2019). Recuperado el 11 de enero de 2023, de <https://www.facebook.com/BombaCaribbeanSkirts/photos/2399133186834167>
- Bombazo Wear: BOMBA & Caribbean Skirts. (29 de julio de 2019). Recuperado el 11 de enero de 2023, de <https://www.facebook.com/BombaCaribbeanSkirts/photos/2409817275765758>
- Bombazo Wear: BOMBA & Caribbean Skirts. (25 de agosto de 2020). Recuperado el 11 de enero de 2023, de <https://www.facebook.com/BombaCaribbeanSkirts/photos/3954230921324378>
- Bombazo Wear: BOMBA & Caribbean Skirts. (22 de marzo de 2020). Recuperado el 11 de enero de 2023, de <https://www.facebook.com/BombaCaribbeanSkirts/photos/2907848345962646>
- Bombazo Wear: BOMBA & Caribbean Skirts. (16 de junio de 2020). Recuperado el 11 de enero de 2022, de <https://www.facebook.com/BombaCaribbeanSkirts/photos/3406217086125767>
- Bombazo Wear: BOMBA & Caribbean Skirts. (18 de junio de 2020). Recuperado el 11 de enero de 2023, de <https://www.facebook.com/BombaCaribbeanSkirts/photos/3425971140817028>
- Bombazo Wear: BOMBA & Caribbean Skirts. (20 de septiembre de 2021). Recuperado el 11 de enero de 2023, de <https://www.facebook.com/BombaCaribbeanSkirts/photos/5068368579910601>
- Bombazo Wear: BOMBA & Caribbean Skirts. (2 de enero de 2022). Recuperado el 11 de enero de 2023, de <https://www.facebook.com/BombaCaribbeanSkirts/photos/5416485715098884>

- Cano, G. (marzo de 2019). ¿Qué hay detrás de las siglas LGBT-TIQ? Recuperado el 11 de agosto de 2021, de Revsita de la Universidad de Mexico: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/08742c3a-526b-4330-b21e-730bc93ef654/que-hay-detras-de-las-siglas-lgbt-tiq>
- Capeles, A. (Productor). (2017). *La Bomba: A Puerto Rican Tool of Resistance Through Creative Expression* [Película]. Recuperado el 22 de agosto de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=BYnMPeEqOIQ>
- Caquíás, S. (19 de junio de 2020). *Repica la Bomba entre los viejos hierros de la Central Mercedita*. Recuperado el 14 de junio de 2022, de Es Noticia: <https://esnoticiapr.com/repica-la-bomba-entre-los-viejos-hierros-de-la-central-mercedita/>
- Carrión, C. (s.f.). La Música Como Instrumento de Protesta Obrera en PUERTO RICO. Recuperado el 11 de enero de 2022, de <http://www.relats.org/documentos/ORG.Carrion.Musica.pdf>
- China Zapata, Y. A. (Productor), Torres, M., & Mustafá, J. (Dirección). (2021). *Canción Sin Miedo: Barrileras del 8M, Puerto Rico* [Película]. Taller Tambuyé. Recuperado el 11 de enero de 2023, de [https://www.youtube.com/watch?v=XpIHH\\_jShcl](https://www.youtube.com/watch?v=XpIHH_jShcl)
- CNN Chile. (2019). Judith Butler, filósofa: «Los hombres deberían ser feministas porque la igualdad es sexy». Recuperado el 23 de abril de 2023, de <https://www.youtube.com/watch?v=EFgi-ZHDqqw>
- CNN Español. (20 de noviembre de 2022). *Así es la situación en Qatar para la comunidad LGBTQ, las mujeres y los migrantes*. Recuperado el 2 de enero de 2023, de CNN Español: <https://cnnespanol.cnn.com/2022/11/20/qatar-derechos-humanos-lgtbq-mujeres-migrantes-orix/>
- Colón, J. (25 de marzo de 2021). Entre el silencio y la oposición los senadores populares con el proyecto que prohíbe las terapias de conversión. *El nuevo día*. Obtenido de <https://www.elnuevodia.com/noticias/legislatura/notas/entre-el-silencio-y-la-oposicion-los-senadores-populares-con-el-proyecto-que-prohibe-las-terapias-de-conversion/>
- *Cómo Eres/ As You Are. Choreography by Milteri Tucker Concepción. Bomba Puertorriqueña* (2021). [Película]. Bombazo Dance Company. Recuperado el 11 de enero de 2023, de <https://www.youtube.com/watch?v=L2n16pkEVuM>

- Conway, J. e. (2013). El Concepto de Género. En M. Lamas, *El Género la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp.23–34). México. Obtenido de <https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/El%20genero.%20La%20construccion%20cultural%20de%20la%20diferencia%20sexual.pdf>
- Crespo, P. (Productor). (2020). *COLOQUEO – Bomba, prohibiciones y discursos raciales en Puerto Rico en los albores del siglo XX* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=BREmZMoqO3k>
- De Lauretis, T. (1986). La Tecnología del Género. En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (pp.1–30), traducido por A. M. Bach. London: Macmillan Press. Obtenido de [https://www.uepc.org.ar/conectate/wp-content/uploads/2015/03/Tecnologias\\_del\\_Genero-De-Laurentis.pdf](https://www.uepc.org.ar/conectate/wp-content/uploads/2015/03/Tecnologias_del_Genero-De-Laurentis.pdf)
- De Lauretis, T. (2015). Género y Teoría Queer. *Mora*, 21, 107–118. Obtenido de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-001X2015000200004](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2015000200004)
- Díaz, A. (2021). *Les Barrileras del 8M: a tocar sin miedo la bomba colectiva*. Recuperado el 27 de septiembre de 2022, de Todas: <https://www.todaspr.com/les-barrileras-del-8m-a-tocar-sin-miedo-la-bomba-colectiva/>
- Díaz, J. (diciembre de 2015). *Derechos Humanos e intolerancia: Derechos civiles y Marginación social de los eunucos (sexo y barbarie)*. Recuperado el 5 de agosto de 2021, de Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5648201>
- Diaz, L. (1950). *Historia de la esclavitud negra en puerto rico*. ProQuest Dissertations Publishing.
- Dufrasne, E. (1985). *La homogeneidad de la música caribena: sobre la música comercial y popular de Puerto Rico*. ProQuest Dissertations Publishing.
- Dufrasne, E. (2 de mayo de 2014). *El juego del banyao y el baile en casa de Tolo*. Recuperado el 23 de mayo de 2022, de 80 grados+PRENSASINPRISA: <https://www.80grados.net/el-juego-del-banyao-y-el-baile-en-casa-de-tolo/>
- Dufrasne, E. (1 de septiembre de 2017). *La bomba puertorriqueña y sus equivalentes en otros países del Caribe y Afroamérica*. Obtenido



de 80 Grados+PRENSASINPRISA: <https://www.80grados.net/la-bomba-puertorriquena-y-sus-equivalentes-en-otros-paises-del-caribe-y-afroamerica/>

· EFE. (26 de marzo de 2014). Ley de Cabotaje de EE.UU. asfixia la economía de Puerto Rico, según estudios. *The San Diego Union Tribune en Español*. Recuperado el 21 de junio de 2022, de <https://www.sandiegouniontribune.com/en-espanol/sdhoy-ley-de-cabotaje-de-eeuu-asfixia-la-economia-de-2014mar26-story.html>

· *En Honor a Alexa* (2022). [Película]. Recuperado el 17 de junio de 2022, de <https://www.facebook.com/boqueronorgullo/videos/546009043975025/>

· Escobar, C. (Dirección). (2020). *Huracán–María José Montijo* [Película]. Recuperado el 18 de junio de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=4liyicb0n6w>

· Esquerdo, A. (s.f.). *Matrimonios de Segunda Clase: El intento por desmantelar el matrimonio igualitario*. Recuperado el 3 de enero de 2023, de InREV: <https://revistajuridica.uprrp.edu/inrev/index.php/2019/11/14/matrimonios-de-segunda-clase-el-intento-por-desmantelar-el-matrimonio-igualitario/>

· Faccia, A. (2019). Discursos sobre el cuerpo, vestimenta y desigualdad de género. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 76, 37–48. Obtenido de Scielo: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-35232019000600037](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232019000600037)

· Fausto, A. (2000). The five sexes, revisited. *The sciences*, 18–23. Recuperado el 23 de abril de 2023, de [https://www2.kobe-u.ac.jp/~alexroni/IPD%202016%20readings/IPD%202016\\_3/FAUSTO\\_STERLING-2000-The\\_Sciences%205%20sexes%20revisited.pdf](https://www2.kobe-u.ac.jp/~alexroni/IPD%202016%20readings/IPD%202016_3/FAUSTO_STERLING-2000-The_Sciences%205%20sexes%20revisited.pdf)

· Fernández, D. A. (2019). *Diversidad sexual y de género, islam y activismo. Ensamblajes queer en el marco de la globalización LGBTQ+*. Tesis Doctoral. Recuperado el 14 de marzo de 2022 en [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/690568/fernandez\\_garcia\\_daniel\\_ahmed.pdf?sequence=1&isAllowed=n](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/690568/fernandez_garcia_daniel_ahmed.pdf?sequence=1&isAllowed=n)

· Fernández, F. (julio de 1976). Procedencia de los esclavos negros, analizada a través del complejo de distribución, desarrollado desde Cartagena. *Revista De Historia*, 3, 43–80. Recuperado el 11 de enero

de 2022, de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/historia/article/view/11930>

· Fernández, J. (22 de noviembre de 2019). ¿Cómo clasificamos a la gente del pasado? Categorías sociales, clases e identidades anacrónicas. *Historia y grafía*, 45, 13–55. Obtenido de <https://www.scielo.org.mx/pdf/hg/n45/1405-0927-hg-45-13.pdf>

· Fernández, R. (2016). La Bomba Que Me Gusta. [YouTube.com]. Vintage Music. Recuperado el 21 de septiembre de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=nwIMuxwSvj4>

· Ferreira, R. E. (2018). El Comercio de esclavos en América Latina. Una evaluación Historiográfica. En A. de la Fuente (Ed.), *Estudios Afrolatinoamericanos: una introducción* (págs. 41–69). Buenos Aires: Clacso. Obtenido de [http://d-scholarship.pitt.edu/40015/1/EstudiosAfro\\_ES.pdf](http://d-scholarship.pitt.edu/40015/1/EstudiosAfro_ES.pdf)

· Fonseca, C., & Quintero, M. (2009). La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica*, 24(69), 43–60. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305024672003>

· Fundación Microfinanzas BBVA. (2017). *La independencia económica de la mujer, un arma para combatir la violencia de género*. Recuperado el 3 de febrero de 2023, de <https://www.fundacionmicrofinanzasbbva.org/la-independencia-economica-la-mujer-arma-combatir-la-violencia-genero/#:~:text=Cuando%20se%20le%20priva%20de,probabilidades%20de%20sufrir%20violencia%20dom%C3%A9stica>.

· Gentleman, J. e. (17 de febrero de 2018). *The peculiar position of India's third gender*. Recuperado el 5 de agosto de 2021, de The New York Times: <https://www.nytimes.com/2018/02/17/style/india-third-gender-hijras-transgender.html>

· Gobierno de Puerto Rico. (9 de febrero de 2021). *P. del S. 184*. Recuperado el 29 de marzo de 2022, de [https://senado.pr.gov/document\\_vault/legislative\\_measures/412/document/ps0184-21.pdf](https://senado.pr.gov/document_vault/legislative_measures/412/document/ps0184-21.pdf)

· Gobierno de Puerto Rico. (9 de febrero de 2021). *P. del S. 185*. Recuperado el 29 de marzo de 2022, de <https://noticiasmicrojuris.files.wordpress.com/2021/02/ps0185-21.pdf>

· Gómez, A. (2015). Multiculturalidad y Educación Sexual. *Revista de Antropología Experimental*, 15, 189–200. Recuperado el 5 de

agosto de 2021, de <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/2389/2023>

· Grosfoguel, R. (2011). La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos. En VV.AA, *Formas-Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer* (págs. 97–108). Obtenido de [https://www.cidob.org/en/media2/publicacions/monografias/iv\\_training\\_seminar/grosfoguel](https://www.cidob.org/en/media2/publicacions/monografias/iv_training_seminar/grosfoguel)

· Guanche, J. (2007). Cuba en el tráfico esclavista transamericano y caribeño, nuevas aportaciones. *Anales del Caribe*, 2–31. Obtenido de [https://www.academia.edu/42229906/Cuba\\_en\\_el\\_tr%C3%A1fico\\_esclavista\\_transamericano\\_y\\_caribe%C3%B1o\\_nuevas\\_aportaciones](https://www.academia.edu/42229906/Cuba_en_el_tr%C3%A1fico_esclavista_transamericano_y_caribe%C3%B1o_nuevas_aportaciones)

· Henríquez, C. (26 de julio de 2019). Cantar, bucear, perrear y rezar: las protestas creativas en Puerto Rico. *The New York Times*. Recuperado el 11 de junio de 2022, de <https://www.nytimes.com/es/2019/07/26/espanol/america-latina/protestas-creativas-puerto-rico.html>

· Hernández, V. (s.f.). Grupos en Condición de Vulnerabilidad. *Revista electrónica EXLEGE*, Año 2, núm. 3, 115 – 128. Recuperado el 3 de enero de 2023, de [https://bajo.delasalle.edu.mx/revistas/exlege/pdf\\_3/exlege\\_03\\_art\\_08-hernandez\\_salas.pdf](https://bajo.delasalle.edu.mx/revistas/exlege/pdf_3/exlege_03_art_08-hernandez_salas.pdf)

· Hopper, S. (18 de mayo de 2020). *Lo que significa ser una persona refugiada LGBTI*. Recuperado el 2 de enero de 2023, de ACNUR La Agencia de la ONU para los Refugiados: <https://www.acnur.org/noticias/historia/2020/5/5ec300614/lo-que-significa-ser-una-persona-refugiada-lgbti.html>

· Human Rights Watch. (31 de mayo de 2022). *EE. UU.: Solicitantes de asilo LGBT en peligro en la frontera*. Recuperado el 2 de enero de 2023, de <https://www.hrw.org/es/news/2022/05/31/ee-uu-solicitantes-de-asilo-lgbt-en-peligro-en-la-frontera>

· Instituto de Cultura Puertorriqueña. (25 de mayo de 2020). *Cultura Virtual ICP | Taller de baile de Bomba | Taller Tamboricua*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=TL7sG5TXY6w>

· Iriberry, A. (15 de diciembre de 2013). *Los gais celebran 40 años sin el estigma de la enfermedad*. Recuperado el 23 de marzo de

2022, de SINC: <https://www.agenciasinc.es/Reportajes/Los-gais-celebran-40-anos-sin-el-estigma-de-la-enfermedad>

· Jayme, M. (enero de 2002). “La psicología del género en el Siglo XXI”. Barcelona. Recuperado el 3 de enero de 2023, de <https://amparius.files.wordpress.com/2018/02/03-marc3ada-jayme-zaro1.pdf>

· Klein, H. (1993). Las características demográficas del comercio atlántico de esclavos hacia Latinoamérica. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr E. Ravignani, 3rd serie, número 8 (2nd semester 1993)*, 7–28. Obtenido de [https://www.academia.edu/4200667/Las\\_caracter%C3%ADsticas\\_demogr%C3%A1ficas\\_del\\_comercio\\_atl%C3%A1ntico\\_de\\_esclavos\\_hacia\\_Latinoam%C3%A9rica](https://www.academia.edu/4200667/Las_caracter%C3%ADsticas_demogr%C3%A1ficas_del_comercio_atl%C3%A1ntico_de_esclavos_hacia_Latinoam%C3%A9rica)

· La Correspondencia de Puerto Rico. (16 de enero de 1906). Oportunas ordenanzas del municipio de Arecibo. *La Correspondencia de Puerto Rico*. Recuperado el 14 de noviembre de 2022, de <https://upr.contentdm.oclc.org/digital/collection/PH/id/17899>

· La Democracia. (1906). Ordenanza prohibiendo el baile de bomba. *La Democracia*. Recuperado el 14 de noviembre de 2022, de <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn90070270/1906-01-05/ed-1/seq-5/>

· La Gaceta de Puerto Rico. (23 de febrero de 1882). Recuperado el 7 de enero de 2023, de Proyecto El Mundo Biblioteca Digital Puertorriqueña: <https://upr.contentdm.oclc.org/digital/collection/PH/id/6942>

· Lagarde, M. (s.f.). *La multidimensionalidad de la categoría género y del feminismo*. Recuperado el 1 de mayo de 2020, de Scribd: <https://www.scribd.com/document/138551689/La-multidimensionalidad-de-la-categoria-genero-y-del-feminismo#>

· *Las Chamakas del Buleo* (2021). [Película]. Caribbean Festival TV. Recuperado el 13 de noviembre de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=iXFHMLAIDTE>

· Leite, J. (2019). *Sexo, género y ropas*. Recuperado el 23 de marzo de 2021, de Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7319553>

· Lima, L. (28 de febrero de 2020). Asesinato de Alexa en Puerto Rico: la conmoción en la isla por la muerte de la mujer transgénero sin hogar que fue baleada en un «crimen de odio». *BBC News Mundo*. Recuperado el 17 de junio de 2022, de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-51651893>

- Lío Villahermosa. (2021). El batey ese lugar. Recuperado el 24 de enero de 2023, de <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10165551623645626&set=a.10152103436535626>
- Lladó, M. (2019). Queering bomba: rupturas con lo heteronormativo en la bomba puertorriquena. *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, 31(2), 110+. doi:[link.gale.com/apps/doc/A60055](https://doi.org/10.1215/00141801-2019-0055)
- Llamas, R. (1998). *Teoría Torcida Prejuicios Y Discursos En Torno a La Homosexualidad*. España: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Llorens, I. (2004). Sincretismo religioso: pervivencia de las creencias yorubas en la isla de Puerto Rico. Universidad Complutense de Madrid. Obtenido de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/4827/>
- López, E., & Serrato, A. (2018). Entre la patologización y el ejercicio de la ciudadanía plena: La experiencia de las personas LGTBTTI. *Culturales*, 6, 1-30. doi:<https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e330>
- Lucena, M. (2000). Leyes para esclavos el ordenamiento jurídico sobre la condición, tratamiento, defensa y represión de los esclavos en las colonias de la América española. Recuperado el 24 de septiembre de 2022, de [https://www.larramendi.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=1000202](https://www.larramendi.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000202)
- Machado, M. (31 de marzo de 2021). *Reclaiming the Past: The Afro Puerto Rican Art of Cocobalé*. Obtenido de <https://vagabondmachado.medium.com/restoring-the-past-the-afro-boricua-art-of-kokobale-4fe99f215d1>
- Malaret, A. (octubre de 2020). Panorama folklórico De Puerto Rico. *Revista Institucional | UPB*, 3(7), 70-82. Obtenido de <https://revistas.upb.edu.co/index.php/revista-institucional/article/view/4850>
- Martínez, A. (19 de marzo de 2021). *Terapias de conversión: ¿De verdad se practican?*. Recuperado el 23 de marzo de 2022, de Asociación de Psicología de Puerto Rico: <https://www.asppr.net/single-post/terapias-de-conversion-de-verdad-se-practican>
- Mazzei, P., & Robles, F. (24 de julio de 2019). Ricardo Rosselló anunció su renuncia a la gobernación de Puerto Rico. *The New York Times*. Recuperado el 11 de junio de 2022, de <https://www.nytimes.com/es/2019/07/24/espanol/america-latina/rossello-renuncia-puerto-rico.html>
- Meléndez, S. (2009). Del Machete al hechizo. Formas de resisten-

cia entre los esclavos y esclavas de origen africano y afro-caribeño durante el periodo colonial. Recuperado el 23 de septiembre de 2022, de <https://revistas.upr.edu/index.php/cih/article/download/16468/14012/16637>

· Mérida, R. (2002). *Sexualidades Transgresoras Una Antología De Estudios Queer* (Vol. Primera edición). Barcelona, España: Icaria Editorial, s.a.

· Metro Puerto Rico. (13 de junio de 2022). Más de veinte mil personas celebran Orgullo Boquerón 2022. *Metro*. Recuperado el 17 de junio de 2022, de <https://www.metro.pr/estilo-vida/2022/06/13/mas-de-veinte-mil-personas-celebran-orgullo-boqueron-2022/>

· *Mujeres marchan en Hato Rey en conmemoración del 8M* (2022). [Película]. El Nuevo Día. Recuperado el 4 de junio de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=uLZsWzmb4Ew>

· Muñoz, Y. (23 de febrero de 2021). Sabor a melao boricua con acento japonés en Tokio. Recuperado el 13 de septiembre de 2022, de [https://www.elvocero.com/deportes/sabor-a-melao-boricua-con-acento-japon-s-en-tokio/article\\_c91281d2-756d-11eb-a76f-53f53efe992f.html](https://www.elvocero.com/deportes/sabor-a-melao-boricua-con-acento-japon-s-en-tokio/article_c91281d2-756d-11eb-a76f-53f53efe992f.html)

· My Islam. (s.f.). *SURAH YASEEN AYAT 36 (36:36 QURAN) WITH TAFSIR*. Recuperado el 29 de marzo de 2022, de [https://myislam.org/surah-yaseen/ayat-36/#:~:text=\(36%3A36\)%20Holy%20is,and%20partner%20in%20His%20work](https://myislam.org/surah-yaseen/ayat-36/#:~:text=(36%3A36)%20Holy%20is,and%20partner%20in%20His%20work)

· Naciones Unidas. (s.f.). *La Declaración Universal de Derechos Humanos*. Recuperado el 7 de agosto de 2022, de Naciones Unidas: <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

· Net, N. (20 de abril de 2018). *La bomba puertorriqueña como arma de guerra*. Recuperado el 28 de agosto de 2022, de Gladys Palmera: <https://gladyspalmera.com/actualidad/la-bomba-puertorriquena-arma-guerra/>

· Notiseis360pr. (25 de febrero de 2021). *Obispo de Arecibo objeta “imposición de la ideología de género” por vía legislativa*. Recuperado el 11 de abril de 2021, de WIPR: <https://wipr.pr/obispo-de-arecibo-objeta-imposicion-de-la-ideologia-de-genero-por-via-legislativa/>

- Organización Panamericana de la Salud. (s.f.). «Curas» para una enfermedad que no existe. Recuperado el 11 de abril de 2021, de <https://www.paho.org/hq/dmdocuments/2013/Curas-enfermedad-OPS-TR.pdf>
- Ortega, V. (2015). Del Artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico – políticas. *Calle 14*, 10(15), 100 – 111. Recuperado el 29 de septiembre de 2022, de [https://www.researchgate.net/publication/281182838\\_El\\_artivismo\\_como\\_accion\\_estrategica\\_de\\_nuevas\\_narrativas\\_artistico-politicas](https://www.researchgate.net/publication/281182838_El_artivismo_como_accion_estrategica_de_nuevas_narrativas_artistico-politicas)
- Otto, C. e. (8 de noviembre de 2022). *Embajador del Mundial de Qatar dice que la homosexualidad es un «daño en la mente»*. Recuperado el 2 de enero de 2023, de CNN Español: <https://cnnespanol.cnn.com/2022/11/08/embajador-mundial-qatar-homosexualidad-dano-mente-trax/>
- Pedroza, J. (s.f.). *BOMBAZO CARIBBEAN SKIRTS FEATURED AT NEW YORK FASHION WEEK*. Recuperado el 11 de junio de 2022, de 360: <https://www.the360mag.com/tag/bombazo-wear-bombacaribbean-skirts/>
- Peña, Á. R. (1962). Ay que rica es [Grabado por R. Fernández]. De *Ruth Fernandez - Orquesta Panamericana*. Rumba Records - Big World Distributors. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=f2rohQ7BnzM>
- Peña, J. (2015). La bomba puertorriqueña en la cultura musical contemporánea. Valencia. Recuperado el 21 de septiembre de 2022, de [https://www.academia.edu/34128907/La\\_bomba\\_puertorrique%C3%B1a\\_en\\_la\\_cultura\\_musical\\_contempor%C3%A1nea](https://www.academia.edu/34128907/La_bomba_puertorrique%C3%B1a_en_la_cultura_musical_contempor%C3%A1nea)
- Pérez, H. (2017). Aculturación, transculturación, mestizaje: metáforas y espejos en la historiografía latinoamericana. *Cuadernos de Literatura*, XXI(41), 96–113. Recuperado el 2 de noviembre de 2021, de <https://www.redalyc.org/journal/4398/439852078009/html/>
- Peribáñez, E. (2018). La ONU y los derechos humanos de las personas LGBTI+ Historia de un reconocimiento tardío. *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, 471 – 498. Recuperado el 7 de agosto de 2022, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7452330>
- Power, J., & Rivera, P. (2019). Puerto Rican Bomba: Syncopating Bodies, Histories, and Geographies. *Centro Journal*, xxxi, 5 – 39.

- Primera Hora. (28 de febrero de 2018). Japoneses se lucen bailando bomba puertorriqueña. *Primera Hora*. Recuperado el 21 de septiembre de 2022, de <https://www.primerahora.com/noticias/mundo/notas/japoneses-se-lucen-bailando-bomba-puertorriqueña/>
- Prismusic. (19 de diciembre de 2020). *Interested in knowing why the Bomba...ay que rica es?* Recuperado el 22 de septiembre de 2022, de Puerto Rico Is Music!: <https://puertoricoismusic.org/bomba-ay-que-rica-es/>
- *Puerto Rico es Bomba: Lío Villahermosa* (2021). [Película]. Escuela de Bomba y Plena Tata Cepeda. Recuperado el 29 de septiembre de 2022, de <https://www.facebook.com/EscuelaTataCepedaFlorida/videos/148474173760723>
- Quiñones, D. (Productor). (2021). *Resistimos* [Película]. Recuperado el 26 de septiembre de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=01zKwBU4nAw>
- *Re-picando Entrevista Lío Villahermosa Santana* (2013). [Película]. Bonita Radio. Recuperado el 16 de agosto de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=BUh3AHcZgww>
- *Resistencia y Libertá! Exposición en Ponce, Puerto Rico* (2022). [Película]. Bombazo Wear: BOMBA & Caribbean Skirts. Recuperado el 5 de junio de 2022, de <https://www.facebook.com/BombaCaribbeanSkirts/videos/318440933666776>
- Rivera, I. (s.f.). *Si Te Cojo*. Recuperado el 4 de junio de 2022, de Letras: <https://www.letras.mus.br/ismael-rivera/si-te-cojo/>
- Rivera, P. (2015). El surgimiento de escuelas de bomba independientes ante la ausencia de enseñanza en el currículo oficial del sistema de educación en Puerto Rico. *Musiké*, 4(1), 65–95. Recuperado el 31 de agosto de 2022, de [https://issuu.com/revistamusike/docs/el\\_surgimiento\\_de\\_escuelas\\_de\\_bomba](https://issuu.com/revistamusike/docs/el_surgimiento_de_escuelas_de_bomba)
- Robles, S. (2021). Judith Butler: El Género en disputa Explicación. Recuperado el 23 de abril de 2023, de <https://www.youtube.com/watch?v=UHxQTwlkQQ4>
- *Roots World Fest 2022 Day 1* (2022). [Película]. WM Groupe. Recuperado el 14 de septiembre de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=MFvkPg-0bNM>
- *Roots World Fest 2022 Day 2* (2022). [Película]. WM Groupe.



Recuperado el 14 de septiembre de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=JAz3kw91CnI>

· Saavedra, C. (2006). El Informe Kinsey. *Indice*, 20–22. Recuperado el 18 de abril de 2023, de [https://www.researchgate.net/publication/28109731\\_El\\_Informe\\_Kinsey](https://www.researchgate.net/publication/28109731_El_Informe_Kinsey)

· Serrano, P. (11 de noviembre de 2007). *Cómo se atreve a decir que no hay discrimin...* Recuperado el 2 de enero de 2023, de Pedro Julio Serrano: <https://pedrojuloserrano.com/2007/11/11/como-se-atreve-a-decir-que-no-hay-discrimen/>

· Serret, E. (2011). Hacia una redefinición de las identidades. *GénEros Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, 9, 71–97. Obtenido de [http://bvirtual.ucol.mx/descargables/663\\_hacia\\_redefinicion\\_identidades.pdf](http://bvirtual.ucol.mx/descargables/663_hacia_redefinicion_identidades.pdf)

· Sierra, A. (2008). Una aproximación a la teoría QUEER El debate sobre la libertad y la ciudadanía. *Cuadernos del Ateneo*, 26, 29–42. Recuperado el 2 de enero de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3106547>

· Sierra, A. (2008). Una aproximación a la teoría QUEER El debate sobre la libertad y la ciudadanía. *Cuadernos del Ateneo*, 26, 29–42. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3106547>

· Tafheem ul Quran. (s.f.). *Surah 26 Ash–Shu'ara, Ayat 160–174*. Recuperado el 29 de marzo de 2022, de <http://islamicstudies.info/reference.php?sura=26&verse=160&to=174>

· Toro, J. (2005). El estudio de las homosexualidades: Revisión, retos éticos y metodológicos. *Revista de Ciencias Sociales*, 14, 78 – 97. Recuperado el 16 de abril de 2023, de <https://revistas.upr.edu/index.php/rcs/article/view/5884/4635>

· Torres, A. (2016). *La escala Kinsey de sexualidad: ¿somos todos bisexuales?* Recuperado el 18 de abril de 2023, de Psicología y Mente: <https://psicologiymente.com/sexologia/escala-kinsey-sexualidad>

· *Tu no me vengas a pegar* (2019). [Película]. FJM Photo/Video. Recuperado el 4 de junio de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=-ihzMbKkJ0E>

· United States Census Bureau. (2023). *U.S. and World Population*

Clock. Recuperado el 23 de agosto de 2023, de <https://www.census.gov/popclock/>

· Universidad de Chile. (2019). Palabras Públicas: convesratorio con Judith Butler. Recuperado el 23 de abril de 2023, de <https://www.youtube.com/watch?v=X8E4rk3vIvQ>

· Vélez, P. (4 de julio de 2016). *La todopoderosa junta que controlará las finanzas de Puerto Rico (y mucho más)*. Recuperado el 21 de junio de 2022, de Univisión Noticias: <https://www.univision.com/noticias/junta-de-control-fiscal/la-todopoderosa-junta-que-controlara-las-finanzas-de-puerto-rico-y-mucho-mas>

· Viera, H. (20 de noviembre de 2020). *Bomba, prohibiciones y discurso racial en los albores del siglo XX*. Recuperado el 14 de noviembre de 2022, de 80 Grados+PRENSASINPRISA: <https://www.80grados.net/bomba-prohibiciones-y-discurso-racial-en-los-albores-del-siglo-xx/>

· Villahermosa, L. (24 de abril de 2020). Obtenido de <https://www.facebook.com/lio.villahermosa/videos/10163514218060626>

· Villena, M. (28 de junio de 2019). *Ni hombre ni mujer: estas comunidades han desafiado históricamente el binarismo de género*. Recuperado el 24 de marzo de 2022, de El País: [https://verne.elpais.com/verne/2019/06/27/articulo/1561631717\\_064510.html](https://verne.elpais.com/verne/2019/06/27/articulo/1561631717_064510.html)

· *Yo nací Mujer* (2019). [Película]. FJM Photo/Video. Recuperado el 4 de junio de 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=pKtO3LILOkM>

· Zavala, S. (2003). *Reglamento de Esclavos 1826*. Recuperado el 7 de enero de 2023, de Antepasados Esclavos: <https://freepages.rootsweb.com/~poncepr/genealogy/reglamento.html#:~:text=Los%20due%C3%B1os%20de%20los%20esclavos,y%20bajo%20un%20mismo%20techo>

# Memorias con perspectiva de género

## Reseña de la muestra *Ser mujeres en la ESMA*

Rivero, Elena

Centro de Investigaciones en Estudios  
Culturales, Educativos, Históricos y  
Comunicacionales,  
Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas,  
Universidad Nacional del Litoral.  
[elenaluciarivero@gmail.com](mailto:elenaluciarivero@gmail.com)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0051>

Desde 22 de agosto al 20 de septiembre, se presentó la muestra itinerante *Ser Mujeres en la ESMA*, cedida en préstamo por la «Cátedra Abierta Democracia, Derechos Humanos y Ciudadanía» de la Universidad Nacional de Rafaela, donde se expuso en el año 2023.

Su exhibición en el Hall del aula común (Cubo) de la Ciudad Universitaria es posible gracias a la coordinación entre la Universidad Nacional de Rafaela, el Museo Sitio de Memoria ESMA y la Secretaría de Extensión de la Facultad de Humanidades y Ciencias.

La muestra forma parte de una serie de actividades organizadas por el Departamento de Historia de manera

conjunta con el CIECEHC (Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales) y el CESIL (Centro de Estudios Sociales Interdisciplinarios del Litoral) con el propósito de revisitar el pasado reciente argentino en pos de fortalecer la plena vigencia de los derechos y garantías

Reseña: Memorias con perspectiva de género. Reseña de la muestra *Ser Mujeres en la ESMA*  
Elena Rivero  
Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas - Universidad Nacional del Litoral





Figura 1. Inauguración de la Muestra. Fuente: DirCom FHUC

presentes en nuestra Constitución Nacional, los Derechos Humanos y en defensa del Estado de derecho y el sistema democrático.

Se trata de una muestra unificada, que incluye *Ser Mujeres en la ESMA I. Testimonios para volver a mirar* y *Ser Mujeres en la ESMA II. Tiempo de encuentros*, dos muestras que dan cuenta de la incorporación de la perspectiva de género en las «políticas de memoria» sobre el terrorismo de Estado.

### Recorrido

Utilizando como soporte 9 paneles alargados, algunos acompañados por fotos actuales de las salas del Museo Sitio de Memoria, otros por fragmentos de los testimonios de mujeres sobrevivientes,

la muestra nos propone un recorrido que nos va introduciendo con textos breves en la temática.

Los primeros paneles nos brindan información sobre el contexto histórico y sobre el edificio de la ex-ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), nos aportan información sobre el terrorismo de Estado en la Argentina y el papel que ocupó la ESMA como centro clandestino de detención, tortura y exterminio durante toda la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Se mencionan también los cambios en los usos de este espacio a lo largo del tiempo, como su transformación en Espacio de Memoria (24 de marzo de 2004) y la inauguración del Museo Sitio de Memoria ESMA (2015).



**Imagen 2.** Visitas de Escuelas Secundarias a la muestra.  
Fuente: Victoria Zabala.<sup>1</sup>

Avanzamos en el recorrido y nos encontramos con el panel «Ser mujeres en la ESMA» que funciona como una bisagra, a partir de la cual nos introducimos por completo en el nudo de la muestra invitándonos a reflexionar sobre dos dimensiones: las violaciones diferenciales a los Derechos Humanos que sufrieron las detenidas–desaparecidas por el hecho de ser mujeres y las consecuencias en sus vidas al recuperar la libertad. Estas dimensiones son abordadas en los paneles

siguientes a partir de algunos tópicos como «Embarazo y Maternidad», «Vivas nos queremos», «Yo acuso» y «Sobrevivir al Horror».

Al finalizar el recorrido por los paneles, nos encontramos con la exposición de dos videos. El primero, *Yo acuso*, da cuenta del proceso que llevó al reconocimiento de la violencia sexual como crímenes de lesa humanidad. De manera elocuente, el video inicia con una placa en donde tomamos conocimiento que durante el

<sup>1</sup> Victoria Zabala es alumna avanzada de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Durante los días que permaneció la exposición de la muestra, alumnos del Departamento de Historia colaboraron en guiar y acompañar en las visitas a estudiantes y docentes de diversas escuelas medias que visitaron la facultad y recorrieron la Muestra *Ser Mujeres en la ESMA*.

Juicio a la Juntas. Causa 13 (22 de abril de 1985 – 9 de diciembre de 1985) pocas mujeres denunciaron actos de violencia de género y delitos sexuales y agrega: «en la causa 13 no hay testimonios de mujeres de la ESMA relacionados a la violencia sexual». El video concluye retomando un hecho contundente y que marca un hito en la visibilización de la violencia sexual sufrida por las detenidas–desaparecidas, la primera sentencia por violencia sexual en la ESMA en agosto de 2021 en donde el tribunal oral federal N°5 condenó a Jorge «Tigre» Acosta y a Alberto «Gato» Gonzales por abusos y violaciones sexuales.

El segundo video, *Sobrevivir al horror*, comienza y se articula a partir de una pregunta que se hace una sobreviviente: ¿Qué pasó cuando salí de la ESMA o cómo salí de la ESMA?

Integrado por el relato de mujeres sobrevivientes en donde cada una de ellas narra cómo fue retomar aspectos de la vida como la maternidad, el trabajo y los vínculos afectivos. Lo común en estas narrativas es la contradicción que manifiestan las mujeres: a la alegría de sobrevivir se sobrepone la culpa y el dolor por las acusaciones del «Algo habrán hecho para salir». Algunos hechos como los juicios por delitos de lesa humanidad, la apertura de la ESMA, el pedido de perdón en nombre del Estado, del entonces

presidente de la nación Néstor Kirchner, son señalados como un quiebre que les permitió a las sobrevivientes ubicar su experiencia, lo individual, como un problema que afectó a toda la sociedad.

El recorrido por la muestra contó también con la colaboración de estudiantes de KAIRÓS y CONTINGENCIA del Departamento de Historia quienes realizaron visitas guiadas y recorridos a las escuelas secundarias que visitaron la facultad.

### **Historia reciente y Género**

Ser mujeres en la ESMA nos conmueve con la voz de las sobrevivientes y nos invita a reflexionar sobre la utilidad de la categoría de género y la posibilidad de la historia de iluminar el pasado desde las preocupaciones del presente, al reconocer los delitos de índole sexual cometidos por el terrorismo de Estado como crímenes de lesa humanidad.

La muestra es también una puerta de entrada para pensar aspectos y dimensiones centrales de la historia reciente como la revalorización de la subjetividad y las experiencias, su relación con la memoria, los testimonios y las demandas sociales.

*Ser Mujeres en la ESMA* es una muestra que nos devuelve el presente como el lugar desde donde establecer nuevos interrogantes, la posibilidad de restituir el pasado y crear nuevas memorias.



## ***Cines latinoamericanos y transición democrática.*** Autor: Mariano Veliz (comp.)

Editorial: Prometeo Libros, 2021, Buenos Aires, 207 páginas.

ISBN 978-987-574-968-9

Acuña Silvina Nahir

Universidad Nacional de Quilmes

[silvinahiracu@gmail.com](mailto:silvinahiracu@gmail.com)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0052>

*Cines latinoamericanos y transición democrática* es una compilación de Mariano Veliz que se propone reflexionar sobre la transición a la democracia en los países del sur de América y el vínculo con el cine regional. El autor afirma que existe una vacancia de estudios que aborden la recuperación democrática desde el campo cinematográfico, en comparación con las numerosas investigaciones que exploran el cine militante de la década de los años 60 y 70; como así aquellos que se abocan a estudiar la renovación de las producciones cinematográficas en el contexto del neoliberalismo de la década de los noventas. Por tal motivo, el libro reúne a diversos investigadores e investigadoras para repensar ese vínculo en el

cine de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile y Uruguay. El libro realiza un aporte al campo cultural del cine latinoamericano y destaca la relevancia estética y política de las filmografías. Veliz advierte que, ante el escaso análisis de este periodo, se cristalizaron perspectivas reduccionistas con relación a lo estético como a la complejidad política–ideológica que encarnan los

Reseña: *Cines latinoamericanos y transición democrática*

Autor: Mariano Veliz (comp.). Editorial: Prometeo Libros, 2021, Buenos Aires, 207 pp.

ISBN 9789875749689

Silvina Nahir Acuña

Universidad Nacional de Quilmes

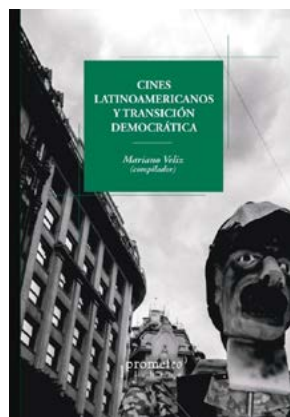




filmes. También estudiar estos procesos políticos desde el campo cultural proporciona nuevas aristas para seguir repensando la historia reciente. La importancia de la cinematografía radica en que pone en circulación debates y nociones sobre el pasado en el espacio público.

A lo largo de los capítulos compilados, se discute la idea de la «transición» como un periodo histórico acotado. Veliz explica que cada país de la región llevó adelante diversos procesos de transición democrática y, en términos históricos, el fin de los regímenes dictatoriales varía en cada uno de ellos, lo cual dificulta proponer una delimitación temporal precisa. Esta complejidad histórica-política se traslada al cine, donde este se concibe como un espacio de problematización y no como una imagen de ese periodo. Por ello, cada autor y autora se detiene en diferentes problemáticas para reflexionar sobre este proceso en cada país.

El objetivo de esta compilación es proponer interrogantes, discutir sobre las transiciones, revisar el pasado reciente, revalorizar y estudiar el cine regional reconociendo rupturas y continuidades. El presente libro se compone de una introducción, a cargo de Mariano Veliz, y ocho capítulos que están estructurados en cinco partes, las cuales corresponden a cada país. Argentina, Brasil y Chile reúnen cada uno, dos artículos. Mientras que Bolivia y Uruguay solo cuentan con uno. Y finaliza con un apéndice



acerca de los autores y autoras de esta compilación.

En el primer capítulo *Cine-bisagra. El cine de la transición argentina*, Javier Campo presta atención al cine de ficción y al cine documental producido entre 1983–1989, y plantea que los filmes de este periodo ensayaron nuevas modalidades y poéticas cinematográficas. Durante estos años, las narrativas giraban en torno a los testimonios, la representación de la violencia política y el Terrorismo de Estado, las cuales han tenido una amplia recepción del público y de la prensa. Al autor le interesa estudiar las transformaciones que introdujeron los filmes en el desarrollo de las tramas, destacando la utilización de testimonios, el registro etnográfico, el uso de metáforas y alegorías de la violencia estatal, la cuestión del exilio y la estética contra-hegemónica. Esto le permite revalorizar el «cine de transición» que ha sido considerado como un cine conven-

cional, en contraposición al «nuevo cine argentino» de la década de los noventa. Campo, de esta manera, desarrolla que las producciones de los años 80 han sido fundamentales para la generación siguiente en cuanto al desarrollo estético. Propone considerar al cine de transición argentino como «cine–bisagra» por las transformaciones introducidas.

El segundo capítulo, *Pensar la transición. Notas sobre Fernando Solanas y Hugo Santiago entre dos épocas*, Emilio Bernini traza líneas de continuidades estéticas entre las producciones cinematográficas argentinas realizadas durante la última dictadura cívico–militar y las filmadas en democracia. Se propone analizar comparativamente filmografías del cine militante de los 60 y el cine democrático para estudiar dichas continuidades. Para ello, se enfoca en dos cineastas, Solanas, por un lado, con *La hora de los hornos* (1966–1968), *Tangos, el exilio de Gardel* (1986) y *Sur* (1988). Por otro lado, *Invasión* (1969) y *Las veredas de Saturno* (1985) de Santiago. Subraya que la elección de estos directores se debe a que, si bien son opuestos en términos estéticos e ideológicos, están vinculados por los mismos procesos históricos. Mediante este corpus de filmes indaga sobre tópicos como la nostalgia y melancolía. Señala que, en *Tangos, Sur, Invasión y Las veredas* rechazan el realismo para construir las tramas lo cual marca una constancia de la estética entre las épocas.

En el tercer capítulo, *Volver a los ochenta: prácticas, experiencias y agrupamientos en la ‘escena’ audiovisual paceña Bolivia (1978–1989)*, María Aimaretti reconstruye y destaca la etapa de transición democrática boliviana de los años 80, siendo este un periodo de escasa investigación entre los estudios de cine y video boliviano. La autora repiensa el campo audiovisual de posdictadura paceño a través de la idea de «escena» aludiendo al proceso de configuración, desarrollo y difusión de la producción de video de los jóvenes paceños y que convergieron en el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB). Aimaretti presta atención a los cineclubs paceños como espacio de encuentro social, debate, discusión y de resistencia cultural frente al poder dictatorial (1978–1981). Estos cobran relevancia ya que allí emergieron los videastas de los ochenta. La transición democrática boliviana marcada por una inestabilidad política, económica, social e institucional y, sumado a las experiencias en los cineclubes, las actividades de la Cinemateca y el Taller de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés, plantea la autora que marcaron el carácter político de estos jóvenes cineastas. Las temáticas giraban en torno a la comunicación y la educación popular, las artes visuales y la militancia en organismos de Derechos Humanos. Por otro lado, marca la importancia del MNCVB como espacio colectivo autogestivo que difunde los

trabajos que recuperaba el sentido social del cine político previo hacia producciones sobre problemáticas populares y locales. A ello se sumó la publicación de la *Revista Imagen* que marcó la identidad tanto generacional como institucional del Movimiento. En este ensayo, la autora destaca la relevancia de las producciones del video boliviano de los ochenta y las experiencias de los jóvenes durante la transición democrática en Bolivia por su carácter crítico y regional.

En el cuarto capítulo, *Imágenes en transición. Cine, video e instituciones*, Mario Cámara advierte que abordar el cine de transición democrática brasileño es una tarea compleja porque es un proceso de larga duración, al igual que enfocarse en la historia política del país. Por tal motivo, el autor se enfoca en la historia de Embrafilme (1969–1990), la institución encargada del fomento y distribución del cine. Para Cámara es relevante el análisis desde una perspectiva de larga duración de la institución, dado que se creó en el periodo dictatorial (1969–1985) y su auge se dio durante el retorno democrático. Se destacó por financiar filmes críticos a la dictadura, por representar el pasado reciente y los desafíos de la democracia. El autor establece que Embrafilme tuvo un rol fundamental en la producción cinematográfica de la transición, y por el alcance masivo de las producciones. Al

estudiar esta institución Cámara establece relaciones con movimientos cinematográficos como Cinema Novo, Cinema Marginal y Video Arte que contribuyen a repensar sobre la transición democrática y las propuestas estéticas y políticas.

En el quinto capítulo, *La ilusión del mirar neutro y la banalización*,<sup>1</sup> Ismail Xavier, en consonancia con Mario Cámara, analiza el filme *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) para explicar los sentidos que construye en torno a la historia reciente brasileña. Xavier, mediante esta producción de Barreto, estudia el vínculo que se establece entre la transición democrática y la potencialidad del cine para poner en circulación una versión sobre la historia política. En este caso, el filme propuso una versión que generó disputas y polémicas en la sociedad. A partir de estos conflictos que se generaron alrededor del filme, el autor reflexiona sobre la pervivencia en la década de los noventa de cuestiones referidas al pasado reciente y cómo la misma encierra estas tensiones de la época. Para Xavier, la película se aleja de un análisis político lo cual condujo a distorsiones acerca del proceso histórico de la dictadura brasileña (1964–1985) y, por tanto, sostiene que elude cuestiones centrales sobre la naturaleza del régimen.

En el sexto capítulo, *La ficción chilena de los noventa: la manía de lo político y la huida hacia el cine*, Pablo Corro Penjean

1. Este capítulo está traducido por Mariano Veliz.

aborda el cine chileno de la década de los noventa. En este trabajo se pueden identificar dos claves de lectura. Al inicio se interesa en presentar las discusiones historiográficas acerca de la transición democrática dado que cada uno de los investigadores pone el acento en diferentes procesos políticos para delimitar la recuperación democrática. De manera que, realiza una reconstrucción de estas posturas y menciona los que se enfocan en la paulatina pérdida de poder del régimen de Augusto Pinochet hacia 1988 con el plebiscito, los que se centran en las elecciones presidenciales de 1990, y aquellos que entienden que se efectúa cuando el general Pinochet deja la comandancia en jefe del Ejército. Esto lleva a comprender las problemáticas y los múltiples enfoques para entender la transición a la democracia. Por otro lado, Corro Penjean realiza un exhaustivo recorrido por el cine de ficción chileno centrándose en las nuevas propuestas estéticas que se presentan en este periodo. Se refiere al género melodramático que representaba crítica y simbólicamente la historia reciente, el papel que cobran las figuras femeninas como expresión del periodo democrático y tópicos recurrentes. Para el autor estas propuestas son importantes ya que se exhiben conexiones con el cine de los 2000.

En el séptimo capítulo, *Chile del 2000 y después: el cine de una transición incierta*, Pablo Marin indaga en el cine del nuevo siglo aquellos filmes que inauguran el

periodo y plantean nuevos interrogantes. El autor recupera el cine realizado por los hijos de militantes de los años sesenta y setenta quienes desarrollan un diálogo con la memoria a partir de los recuerdos personales y las historias de su vida. Para ello señala a las directoras Camila Guzmán Urzúa, Carmen Castillo, Alejandra Carmona Cannobbio y Antonia Rossi quienes llevan adelante documentales donde se interrelaciona la memoria y el pasado reciente. A su vez, destaca la dimensión antropológica presentes en algunos filmes que permiten lograr en el espectador una identificación y señala la cuestión del habla y el lenguaje como modos del ser chileno.

En el último capítulo, *Consumo y educación en el cine uruguayo reciente: entre la austeridad, el juego y el exceso*, Cristina Miguez Cruz se propone reflexionar sobre las producciones cinematográficas en tanto práctica cultural psicotrópica, es decir, como mercancía y como elaboración de imaginarios sobre el pasado reciente. La autora reflexiona sobre la historia reciente uruguayo, luego del golpe de Estado (1973–1985), y desarrolla que la transición democrática esta atravesada por la memoria y el olvido. Señala como dos momentos claves los plebiscitos de 1989 y 2009 acerca de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, que impedía juzgar a los militares que hayan cometido delitos de lesa humanidad. En este contexto, Miguez

Cruz se pregunta sobre el campo cultural en relación al cine y el pasado reciente comprendiendo como re-presentación y memoria visual de las relaciones de poder en la posdictadura. Desarrolla esta idea mediante el análisis de la película animada para público infantil *Anina* (Alfredo Soderguit, 2013). La autora reconoce la representación de la autoridad y del control lo que permite a Miguez Cruz reflexionar acerca de la democracia uruguaya y el pasado del autoritarismo. También explora sobre la educación, las relaciones familiares y las cuestiones de género como expresiones y tensiones de la transición democrática. Por otro lado, comprende a las narrativas audiovisuales como textos auto-etnográficos dado que, en las tramas los cineastas proponen una representación del presente uruguayo y una construcción del pasado reciente.

La obra representa en su conjunto un aporte al estudio del cine latinoamericano para pensar sobre el fin de los regímenes dictatoriales y la transición a la democracia. Las discusiones que atraviesan el libro son interesantes para reflexionar acerca de cómo cada país de Sudamérica se relaciona con el pasado reciente y las tensiones sobre la memoria y el olvido. Así pues, cada uno de los artículos, permiten dilucidar que la recuperación democrática no es una cuestión saldada. Por otro lado, se destaca la potencialidad del cine en tanto fuentes y versiones de una época ya que condensa las problemáticas del periodo ofreciendo claves para comprender los procesos históricos, políticos y culturales. Este libro proporciona un avance y un punto de partida para seguir explorando e indagando otros cines latinoamericanos y otros contextos.

## ***Historias de la Chicago argentina. Rosario, Imaginarios y Sociedad 1850–1950***

Autores: Alicia Megías, Agustina Prieto, Analía Vanesa Dell' Aquila, Mario Glück, Javier Chapo, María Pía Martín, María Luisa Múgica y Pablo Montini

Editorial: UNR Editora, 2022, Rosario, 246 pp.

ISBN 978-987-702-603-0

Celina Giménez

Facultad de Humanidades y Artes,  
Universidad Nacional de Rosario.  
celina.aire@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0053>

*Historias de la Chicago argentina. Rosario, Imaginarios y Sociedad 1850–1950* es un libro que interpela desde su portada: una efigie femenina de torso desnudo se alza sobre un río, los pliegues de su falda se funden con el oleaje. La figura parece salir del plano y proyectarse sobre el lector: se trata de una mujer joven, de rostro firme y brazos fuertes que levanta un buque con tres mástiles sobre sus hombros. Fascina su belleza y gracia, así como su vigor. Del fondo de la imagen emergen formas más rectilíneas que revelan algunas edificaciones portuarias como silos y galpones. El grabado elegido como imagen de tapa

pertenece al artista rosarino Julio Vanzo, y retrata una Rosario joven y potente, que se erige firme de cara al río y al puerto. El

Reseña: *Historias de la Chicago argentina. Rosario, Imaginarios y Sociedad 1850–1950*

Autores: Alicia Megías, Agustina Prieto, Analía Vanesa Dell' Aquila, Mario Glück, Javier Chapo, María Pía Martín, María Luisa Múgica y Pablo Montini. Editorial: UNR Editora, 2022, Rosario, 246 pp. ISBN 9789877026030

Celina Giménez  
Facultad de Humanidades y Artes -  
Universidad Nacional de Rosario



título del libro se enlaza con esta imagen: durante la segunda mitad del siglo XIX, la ciudad de Rosario, aunque carente de la reputación y el prestigio que ostentaban las ciudades de pasado colonial, experimentó un crecimiento demográfico exponencial además de un acelerado desarrollo comercial y financiero que le valió la analogía con Chicago. Este apelativo resulta, empero, polivalente. Durante la década de 1930 la semejanza entre Rosario y Chicago cambia de significado y se sostiene en relación con el auge de la mafia y el incremento de la delincuencia.

Si bien los autores hacen foco en el primer sentido de la Chicago argentina, las historias que narran recuperan de manera crítica, los conflictos, intrigas y enfrentamientos propios de una sociedad turbulenta que acoge imaginarios nunca estables que se tensan, enfrentan, acuerdan y chocan. Se trata de historias —y es importante subrayar el plural— que resultan del trabajo de investigación de historiadoras e historiadores de la Universidad Nacional de Rosario, que rescatan diversos aspectos del pasado local en clave sociocultural. Cada capítulo conserva entonces su integridad y autonomía, de modo que el libro permite un recorrido alternado y no lineal de los apartados y distintas entradas de lectura posibles.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, Rosario creció de manera vertiginosa y su configuración se fue perfilando en estrecha relación con imaginarios en pugna



de una sociedad diversa y cambiante que intentó implantar cierto orden social y delinear fronteras territoriales, simbólicas y morales. Se puede entrar entonces en estas Historias de la Chicago argentina por la frontera: esa línea porosa, efecto de relaciones de fuerza, que se empeña en enunciar un orden moral.

El gradual proceso de diferenciación social que experimentó la ciudad entre 1860 y 1880 posibilitó la emergencia de un grupo hegemónico que intentó modelar un *nosotros* y proyectar límites sociales ordenadores adecuados a la ciudad moderna, liberal y «civilizada» por ellos imaginada. En su trabajo, Analía Vanesa Dell' Aquila analiza cómo en este proceso se construye la figura del criminal como un *otro moral* amenazante. Indios, gauchos, isleños, negros, mulatos, mujeres infanticidas, adúlteras o suicidas, niñas y niños criados en la calle, extranjeros errantes y oportunistas aparecen como

víctimas o victimarios de dispositivos y prácticas punitivas que codifican las conductas y regulan la vida pública. Así, la frontera resulta una configuración coyuntural e histórica de cierto régimen de veridicción que distingue entre «gente decente» y «chusma» —siempre en la mira— separa un *nosotros* de *otros*, señala un adentro y un afuera, establece lo permitido frente a lo prohibido. En esta línea, María Luisa Múgica levanta los sentidos y preocupaciones que encerraba el concepto de pornografía para la sociedad rosarina de fines del siglo xix y principios del xx. Noción vasta ligada originalmente a la prostitución, la pornografía adoptó múltiples significaciones que se asociaron con lo escandaloso, con lo que estimulaba los sentidos, así como con objetos, conductas y lenguajes que debían prohibirse porque perjudicaban la salud física y moral de los jóvenes de la ciudad, atentaban contra la decencia y las buenas costumbres, desestabilizaban el orden que se intentaba imponer, y excedían los límites de tolerancia de la sociedad de aquel momento. Lo pornográfico se exhibía en ciertas frases y ademanes indecorosos, en fotografías de figuras femeninas que adornaban las cajas de cigarrillos, en libros y revistas con contenido obsceno, en textos prohibidos, en tarjetas postales con estampas licenciosas, en publicidades, espectáculos, películas y hasta en administraciones médicas. Múgica recupera en su capítulo algunos de estos

soportes para reflexionar en torno a la pornografía como efecto de sentido inherentemente atravesado por perspectivas morales e higiénicas de la Rosario de entonces. Dichas perspectivas, que fomentan la construcción de un orden moral propio de una sociedad «civilizada», franquean incluso los cuerpos. Discursos y fundamentos médicos, sexuales y morales, se pronuncian también en torno al disciplinamiento y cuidado del cuerpo, habilitando ciertas prácticas y desestimando otras. Javier Chapo repone en su escrito estos discursos para analizar los sentidos y representaciones que sobre el cuerpo y la cultura física femenina se difundieron desde el club Gimnasia y Esgrima de Rosario, fundado por la elite local a inicios del siglo xx. Si bien las mujeres eran aceptadas como socias con iguales derechos y obligaciones que los varones, el único deporte que la Comisión Directiva del club promovía para ellas era el *Lawn Tennis*. Al exigir suavidad en sus golpes y movimientos, este deporte se consideraba una práctica que no masculinizaba el cuerpo ni afectaba la capacidad reproductiva de las mujeres —dejar una descendencia sana y fuerte se sostenía como la función principal de la mujer— y que, además, desarrollaba hábitos esperables de una dama de la elite como el respeto, la camaradería, la habilidad y la destreza. Chapo da cuenta de cómo las distintas estrategias implementadas por el club para vincular a sus



socias con el tenis resultan dispositivos que codifican el cuerpo de las mujeres y cristalizan los valores e imaginarios de «lo femenino»: gracia, ritmo, elegancia, belleza y maternidad. Muchas socias, sin embargo, encontraron intersticios para hacerse oír ante la Comisión Directiva del club y elegir cómo ejercitar sus cuerpos, dado que solicitaron y lograron practicar otro deporte.

Los intentos por consolidar ciertos valores y establecer un orden social apropiado para una ciudad que se pretendía moderna y civilizada, resultaron muchas veces resistidos y enfrentados con otros intereses o imaginarios. A pesar del esfuerzo puesto por algunos grupos en mitigar el desorden, atemperar las conductas y condenar ciertas prácticas consideradas indecorosas, la prensa rosarina exhibe a fines del siglo XIX una ciudad agitada, preocupada por el aumento de crímenes y los excesos de rebeldía. En este contexto, comienza una extensa polémica desatada en torno a los dramas criollos que Agustina Prieto rescata como antesala de los levantamientos propiciados en Rosario en 1893 por grupos revolucionarios y anarquistas, puesto que abre toda una serie de discursos y debates respecto al grado de legitimidad que tuvo la resistencia a la autoridad. La autora describe los distintos posicionamientos ante cuestiones como el magnicidio, la censura de dramas criollos, la violencia como acción de justicia y las prácticas de grupos anarquistas, y los

rehabilita en tanto narrativas que cuestionan o reivindicán el desconocimiento de principio de autoridad y lo vuelven objeto de debate público.

El orden social basado en la cultura liberal-moderna fue cuestionado, asimismo, por el laicado católico local que, con la creación de la Acción Católica Argentina —durante la década de 1930— buscó combatirlo. La historiadora María Pía Martín estudia cómo, mediante esta institución, la jerarquía eclesiástica procuró centralizar la acción social de la Iglesia, reorganizar la vida parroquial y conformar una militancia católica que sostuviera ideas reformistas, nacionalistas y fuertemente anticomunistas, y conquistara el espacio público para alcanzar una presencia notable en la sociedad civil. Con el objetivo de recatolizar la sociedad, ganar la calle y mostrarse comprometida con causas sociales consideradas justas, la Acción Católica Argentina organizó movilizaciones en defensa de la vivienda popular, participó en actos masivos por la celebración del día del trabajador y apeló a la familia, a la propiedad, a la educación y a la justicia social como principios centrales de la moral cristiana.

Otra entrada posible a las Historias de la Chicago argentina es desde la memoria. La creación de una narrativa significativa sobre el pasado y la construcción de un *nosotros* se disputa también desde la memoria. Los grupos que rivalizaron por imponer su propia versión del pasado

se valieron de distintas estrategias para formalizar y materializar en la ciudad este relato. Los nombres de las calles, además de facilitar la comunicación postal, de transporte y vigilancia, pueden resultar artefactos portadores de memoria y creadores de identidad. En este sentido, Mario Glück propone un recorrido por la historia de las múltiples nominaciones que recibió una calle céntrica de Rosario —Mensajerías, 25 de diciembre, Brigadier General Juan Manuel de Rosas, de nuevo 25 de diciembre y finalmente, Juan Manuel de Rosas— como forma de condensación simbólica de distintas representaciones del pasado que los actores encargados de nominar las calles lucharon por imponer. Glück repone en su capítulo los distintos relatos que fundamentaron estos cambios de nombres —que rescataron acontecimientos o personajes considerados fundantes— y los lee en su historicidad para dar cuenta de que forman parte de una narrativa identitaria, disputada e inestable. El interés por objetivar un relato del pasado que concediera a la memoria un carácter fundacional aparece también cristalizado en la creación del Museo Histórico Provincial de Rosario: aquí la historia se vuelve objeto de memoria. Pablo Montini reconstruye la gestación del museo —desde el decreto que le daba inicio en 1936, hasta su inauguración en 1939— para analizar las estrategias patrimoniales y administrativas que se pusieron en juego durante este

proceso y comprender las prácticas propias del paso del coleccionismo privado al público. El proyecto de creación de un museo científico, que deviene histórico luego, surge en un marco político y estatal favorable a la expansión de obra pública y de embellecimiento urbano y al fomento de organismos, actividades y paseos culturales que aparece manifiesto en apoyo político y presupuestario del gobierno provincial, municipal y nacional a Julio Marc, encargado de dirigir y gestionar el nuevo museo. Montini sostiene que las prácticas de Marc como coleccionista apasionado por la historia resultan esclarecedoras a la hora de seguir sus estrategias para adquirir la sustancial colección del museo. Esta incluía distintas piezas de numismática, arqueología, arte americano indio y colonial, folklore y de historia nacional y local, así como una biblioteca y un importante archivo de fuentes. El museo rosarino se destacó entonces no solo por asumir una función patriótica, patrimonial y cultural relevante, que preservaba el pasado y construía una herencia e identidad común, sino también cuando empezó a proyectarse como centro de investigación y de labor historiográfica.

Así, estos dispositivos de memoria, que procuran reforzar una idea de origen común y patrimonializar el pasado, pueden leerse como intentos de vehiculizar un *nosotros* futuro. En contraposición a dicha voluntad de permanencia, aparecen en el libro otros grupos que solo buscan llegar a

sus contemporáneos, y se valen de sopor-tes más difusos y fugaces. Semanarios satíricos y revistas emprendidos entre 1870 y 1914 son analizados por Alicia Megías para seguir el rastro brumoso de periodistas e intelectuales rosarinos. Se trata de publicaciones en gran medida efímeras, activas y cambiantes; emprendidas por equipos de personas de distintos oficios que se vieron frecuentemente enredadas en intrigas y querellas políticas. La autora construye entonces un tejido complejo de publicaciones editoriales inestables para revelar el derrotero de quienes fueron protagonistas del proceso de profesionalización del trabajo periodístico y editorial en la ciudad y conformaron, paulatinamente, una franja de artistas e intelectuales.

*Historias de la Chicago argentina* permite así múltiples entradas, puesto que rescata una Rosario poco explorada, pero sobre todo híbrida. A medida que cada relato vuelve inteligibles ciertos imaginarios de una ciudad que intenta definir un orden político, moral y social, delimitar las fronteras del delito, de lo permitido y de lo prohibido, delinear los perfiles de sus ciudadanos, generar su mundo periodístico e intelectual, nominar sus calles y patrimonializar su pasado; se descubren otras tramas que abren nuevos interrogantes. En una Rosario huérfana de mitos de origen, la propuesta de los autores interpela porque resulta un acto de fundación plural y crítico: siempre incompleto, resistido y estallado.

**(a)típica.** Autora: Julieta Alegre  
Editorial: Ana Editorial, 2022, Paraná, 140 pp  
ISBN: 9789878340906

Cristian Marcelo Mangiante

Universidad Nacional de Entre Ríos  
marcelomangiante@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0054>

### **Narcisismo y género en la novela de una era sin rituales**

«Al género se lo respeta», sentencia la editora de una revista autoproclamada «femenina» cuando regaña a Laura, la periodista protagonista del primer libro publicado por Julieta Alegre. La frase se instala como una pista sobre el *leitmotiv* que quiere hacer suyo el personaje central: una joven que aspira tanto al respeto como a la afirmación de su identidad sexo-genérica. El deseo, se entrevé, se coloca más en la realización de una femineidad que se afirma, que en un devenir hacia sus fronteras *queer* o no-binarias que la desagregue. Pero lo que Laura no puede hacer frente a su jefa en la revista —esto es: respetar las convenciones

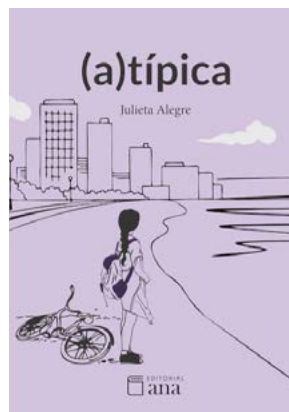
del género periodístico, su tipicidad— tampoco puede permitírsele en el plano identitario, que será permanentemente sujeto de interrogación, construido más desde sus indefiniciones que a partir de elecciones conscientes. Tampoco la autora de la novela, que deviene en buena medida meta-novela, incluso meta-folleto, acatará el mandato normativo: «al género se lo respeta».

Reseña: (a)típica  
Autora: Julieta Alegre. Editorial: Ana Editorial, 2022, Paraná, 140 pp. ISBN: 9789878340906  
Cristian Marcelo Mangiante  
Universidad Nacional de Entre Ríos



Julietta Alegre es licenciada en Comunicación Social (UNER) y licenciada en Teatro (UNL). Su formación en estos campos explica en parte la forma en que se entretreje la narrativa en *(a)típica*: del ámbito de la problemática y la poética teatrales, y particularmente del influjo de obras dramáticas como *Saverio el cruel*, *Trescientos millones* y *La fiesta del hierro* —todas de Roberto Arlt, autor al que se nombra—, se deriva su tendencia a crear «personajes de humo», al juego obsesivo con el engaño y el autoengaño, a desplegar meta-personajes y meta-escenas que interrogan y desdibujan los límites entre realidad y ficción. Sin embargo, a lo largo de la trama escasean notoriamente las imágenes y dinámicas teatrales: el diálogo y la acción son mínimos y lo que abunda es la intelectualización, la batalla psicológica, el autoexamen, la deconstrucción sostenida: he aquí la hebra que remite a la egresada como comunicadora social.

En un relato que cita explícitamente a Cortázar y a *El señor de los Anillos*, se perciben más nítidas las lecturas de escritores y obras que el texto omite nombrar: 1— Manuel Puig, por la fuerte presencia del género epistolar (sintomáticamente, Laura no procura comprender a sus *lectoras* sino a sus *destinatarias*), pero también por las referencias y el uso de elementos de géneros populares: telenovelas y novelas sentimentales en la impronta de Corín Tellado. 2— Flaubert, aunque paródicamente, en la medida en que la protagonista



es un opuesto casi perfecto de Madame Bovary: no le remuerde transgredir, sino no hacerlo. 3— Goethe, también en clave paródica, pues «vender el alma al diablo» (la expresión aparece textual) le permite a Laura apenas una módica supervivencia laboral y una endeble emancipación respecto a la madre («mi progenitora», la llama, con el vano propósito de ponerla a distancia), conquistas muy austeras comparadas con las conseguidas por el modélico Fausto de la obra original.

Según comenta la autora en la contratapa, los primeros borradores de *(a)típica* son de 2005, o 2006. Y en esa época se ambienta la historia. La novela es valiente, honesta y compleja porque mantiene abiertas discusiones que otros relatos clausuran: su título a dos aguas ya subraya una tensión intrínseca al vínculo entre el colectivo de mujeres y cada mujer individual. El color de la portada, un tono a medio camino entre el rosa y

el violeta, parece indicar la imposibilidad de definiciones excluyentes. Solo cuando (des)aparecen terceros en discordia, el mecanismo dialéctico del proceso identitario se altera, resolviéndose las oposiciones, que se reconfiguran en otra parte con nuevos sujetos que encarnan nuevas alianzas y confrontaciones. Por ejemplo: es recién cuando muere la abuela de Laura, mientras ordenan juntas las pertenencias de la difunta, que la protagonista logra reconciliarse con su madre. Laura no puede restaurar la relación con «su progenitora», sino hasta que asume que está en falta irreparable con su abuela, a quien, pese a prometérselo, no fue a visitar en mucho tiempo mientras aún vivía. Laura no es, entonces, una heroína; es el testimonio de cómo una mujer se ve atrapada en una suerte de cinta de Moebius que pasa imperceptiblemente del engaño al autoengaño, pero también de cómo ciertas tragedias e imprevistos cotidianos la impelen a romper ese flujo circular y autorreferencial. Por otra parte, las relaciones de Laura con novios, con pretendientes y con pretendidos, invariablemente están presididas por el malentendido, el encuentro a destiempo, el error de cálculo, la imposibilidad de avanzar de la incertidumbre a la certeza. Alegre parece sugerir que, si el patriarcado ya les cercena en buena medida a las mujeres la posibilidad de vivir relaciones gozosas y libres, la propensión a la «desaparición de los rituales»—que

conlleva una creciente imposibilidad de compartir símbolos en la sociedad ultracapitalista contemporánea— (Han, 2019) también conspira contra las chances de desarrollar relaciones sanas, estables e igualitarias, tanto en el plano sentimental como en el laboral, o el familiar.

Si la novela, como lo hace la filosofía de Han, en un primer movimiento establece que la imposibilidad de compartir símbolos —y en el extremo, de simbolizar— atenta contra la existencia de una vida que valga la pena ser vivida, en un movimiento posterior se levanta contra ese dictamen y lo desafía recuperando un símbolo mítico, el de Pandora. El trabajo de Laura en la revista «femenina» pende de un hilo hasta que el personaje crea al meta-personaje que protagonizará su columna dentro de la publicación. Pandora es la heroína de la no-heroína; en su caja reversible esta contenida incluso quien la creó. Así, Pandora funciona en la escritura de Julieta Alegre como metáfora de las innumerables mujeres contenidas en cada mujer. De pronto, como un buen augurio, hacia el final, emerge en la narración el símbolo que permitiría un principio de conciliación entre el todo y la parte, rompiendo con la miseria narcisista, integrando a Laura en un linaje femenino que, si no termina de darle sentido a su vida, al menos le permite narrarla y sentirse satisfecha, continente y contenido de un conjunto que la trasciende y habita.

Hay un aspecto en el cual el libro es, sin ambivalencia, atípico. Se trata de la creación de una académica y periodista de Paraná que dialoga con toda la narrativa feminista entrerriana. Y lo hace desde la ficción literaria, lugar peculiar toda vez que esta prolífica narrativa discurre principalmente por cauces no ficcionales: a través de investigaciones y crónicas periodísticas, ante todo. Baste para ponerlo de manifiesto la mención de algunos títulos recientes encuadrables en estas vertientes

del trabajo en los medios: Santiago García: *Micaela García, la chica de la sonrisa eterna* (Chirimbote, Buenos Aires, 2022); Sandra Míguez: *Crímenes menores* (Azogue, Paraná, 2020) y *Libranos del mal* (Azogue, Paraná, 2023); Fernanda Rivero: *Julieta Riera, lo que no pude decir* (Ana Editorial, Paraná, 2023) y *Julia Isla, la historia de una madre ante el femicidio de su hija* (Ana Editorial, 2022). Ejemplares de *(a)típica* pueden conseguirse contactando por internet con el sello editor.

### Referencias bibliográficas

- Han, B.-C. (2020). *La desaparición de los rituales*. Herder: Barcelona.

## *Mapamundis culturales. América Latina y las exposiciones universales 1867–1939*

Autores: Paula Bruno y Sven Schuster (Directores)

Editorial: Prohistoria Ediciones, 2024, Rosario, 312 pp

Libro digital, PDF/A – (Historia & Cultura / Darío G. Barrera; 25)

ISBN 978–987–809–089–4

Mario Sebastián Román

Facultad de Ciencias de la Educación,  
Universidad Nacional de Entre Ríos.  
[sromanreybet@yahoo.es](mailto:sromanreybet@yahoo.es)

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0055>

### **Sobre las Exposiciones Universales como «mapamundis culturales»: países, actores, representaciones y discursos**

Escribir, mirar y mostrar; dar a saber

[y dar a ver.

Lo visto, lo escrito y lo mostrado se acercan,

[se distancian,

se combinan o se excluyen dando forma,

[como en el girar

de un caleidoscopio, a los discursos del viajero

en su (com)pulsión por comunicar.

Mario S. Román, 2016

Reseña: *Mapamundis culturales. América Latina y las exposiciones universales 1867–1939*

Autores: Paula Bruno y Sven Schuster (directores). Editorial: Prohistoria Ediciones, 2024, Rosario, 312 pp. Libro digital, PDF/A – (Historia & Cultura / Darío G. Barrera; 25). ISBN 9789878090894

Mario Sebastián Román  
Facultad de Ciencias de la Educación,  
Universidad Nacional de Entre Ríos

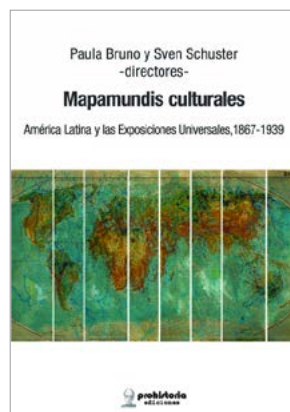




El libro digital que reseñamos, dirigido por Paula Bruno y Sven Schuster —ambos investigadores de amplia trayectoria y con vasta proyección y reconocimiento internacional de sus trabajos— y editado por Prohistoria Ediciones (Rosario, 2024), nos ofrece un interesante recorrido por el lugar ocupado por diferentes naciones de América Latina en las exposiciones universales que tuvieron lugar entre 1867 y 1939 en diversas ciudades tanto del viejo como del nuevo continente. Tal itinerario se configura a través de nueve capítulos —a cargo de diversos referentes del tema y de los propios directores de la obra— precedidos por una introducción a cargo de Bruno y, como cierre de la propuesta, un epílogo a cargo de Schuster.

Para introducirnos en la temática del libro reseñado, cabe traer lo que señaláramos oportunamente —en un trabajo donde analizábamos la puesta en escena del pabellón de la Confederación Argentina en las Exposiciones Universales de París de 1855 y 1867—:

*Exposición Universal* es el nombre genérico de varias exposiciones de gran envergadura celebradas en diversos puntos del planeta desde la segunda mitad del siglo XIX. Surgieron como verdaderos espacios de comunicación entre las recientes naciones modernas —o en proceso de creación/consolidación—, con la idea de encontrar, desde una perspectiva eurocéntrica, nuevas maneras de reforzar los intercambios de



una incipiente ‘mundialización totalizante’ ... Tuvieron por finalidad promover las relaciones y establecer políticas de interés común entre las naciones a través de los intercambios comerciales a lo largo del tiempo. (Román y de Biaggi, 2016:139)

Ahora bien, la singularidad del libro que aquí se presenta reside en que, si bien se enmarca en la amplia tradición de estudios sobre las Exposiciones Universales y da cuenta las posibilidades ofrecidas por las perspectivas transnacionales y multidisciplinares, en este volumen se decide caracterizarlas y comprenderlas, desde nuestra mirada muy atinadamente, en tanto «mapamundis culturales». Lo anterior, tal como explica solventemente Paula Bruno

sugiere que las exposiciones universales fueron representaciones del mundo generadas en momentos específicos, atendiendo a intereses dominantes, cosmovisiones y

alineamientos geopolíticos; pero también fueron eventos en los que había tantas formas de presentar y exhibir el mundo conocido como de poner en jaque esos ordenamientos (...) La noción que elegí alude también a una actividad escolar que pervive en el tiempo: la de ordenar y pegar en un planisferio figuritas de personajes con trajes típicos de cada país, banderas coloridas, comidas representativas o instrumentos musicales autóctonos. Es una tarea que, quizás sin proponérselo, comparte un supuesto con el espíritu de las exposiciones: intenta organizar de manera sintética el mundo y no puede evitar estereotipar rasgos culturales. (Bruno, 2024:16)

Como se señala en la introducción: «Este volumen da cuenta de la expansión del área de estudios sobre las Exposiciones Universales poniendo el foco en América Latina a partir de distintos análisis sobre la participación de países, actores, representaciones y discursos sobre la región que circularon en los eventos internacionales» (Bruno, 2024:14–15).

Para lo anterior se despliegan líneas de análisis que, manteniendo puntos de convergencia y/o de complementariedad, organizan los nueve capítulos que constituyen el volumen. En primer lugar, María Elizabeth Boone nos ofrece un panorama historiográfico en torno a las Exposiciones Internacionales y la participación iberoamericana durante el siglo XIX, desde los estudios pioneros

sobre Exposiciones Universales hasta las posibles líneas de investigación a futuro.

Por su parte, Sven Schuster avanza en un análisis comparativo de los pabellones nacionales de América Latina en las Exposiciones Universales concretadas entre 1867 y 1939, concluyendo que la mayor parte de los países construyeron sus pabellones en un estilo universalista, siendo el neoclásico, el *Beaux-Arts* y el modernismo las opciones preferidas; en menor grado, optaron por un estilo histórico nacional, siendo el neoprehispánico, el mestizo y el neocolonial los más usados y, finalmente, señala que otras opciones como el vernáculo, el comercial, así como diversos estilos vanguardistas, no tuvieron especial relevancia, aunque se encontraron algunos ejemplos.

Juan David Murillo Sandoval, presenta un estudio desde la historia de la cultura de lo impreso sobre bibliotecas, periódicos y folletos latinoamericanos en las Exposiciones Universales europeas y norteamericanas en el período 1867–1906. En el caso del texto a cargo de María José Jarrín, la autora focaliza en lo que denomina los diálogos franco–ecuatorianos en las Exposiciones parisinas, a partir de las evidencias que halló sobre los intercambios de objetos realizados entre Ecuador y Francia durante las cinco exposiciones que se llevaron a cabo en la capital francesa durante el siglo XIX, con intención de reivindicar la importancia de las relaciones transculturales establecidas entre estas dos naciones gracias a las exposiciones

universales y sus consecuencias en las prácticas museales.

En su capítulo, Paula Bruno caracteriza a la Exposición de Chicago de 1893 como «mundo abreviado». A la vez, analiza la exposición en tanto escenario que propició el surgimiento de repertorios de ideas e imágenes sobre las fricciones entre Nuevo y Viejo Mundo, reconsideraciones acerca de los lazos coloniales, dinámicas geopolíticas, y disputas o tensiones identitarias, se detiene en figuras de la vida letrada hispanohablante que visitaron la mencionada exposición y dejaron testimonios de esa experiencia en forma de crónicas periodísticas publicadas en periódicos y revistas; una polifonía compuesta por las voces de Eva Canel, Rafael Puig y Valls, Juan Vilardell, Aurelia Castillo, Raimundo Cabrera, Manuel Serafín Pichardo y Paul Groussac.

Alejandra Uslenghi analiza la Exposición Universal de París de 1900, a partir de lo cual traza los itinerarios cosmopolitas de escritores modernistas latinoamericanos quienes conformaron una pequeña comunidad de escritores profesionales que llegaría a definir un novedoso discurso modernizante alrededor de la imagen de la ciudad concebida como la capital de la modernidad; lo anterior permite a la autora visitar las crónicas modernistas sobre la exposición universal de París de 1900, a través de las cuales puede anticiparse un mapa geopolítico global a punto de resquebrajarse y reconfigurarse.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 y la participación de la República Argentina es el objeto de estudio de Georgina Gluzman, quien analiza lo que ella denomina: *imágenes, ideas y mujeres en acción*. Una combinación que presenta un certamen que se visualiza, expresa Gluzman, como un proyecto marcadamente colonial, un pabellón argentino que funcionó como un artefacto visual complejo, hibridado con los discursos visuales de la modernidad, presentes en la geometrización de motivos amerindios o en la aparición de la industria en los murales, simbólicamente capaz de dar cuenta de los cambios ocurridos en la Argentina durante fines del siglo y la presencia femenina que, lejos de servir únicamente como decoración y objetos visuales, las presentaba como agentes activas en el certamen.

Sylvia Dummer Scheel, postula la tesis que las exposiciones internacionales de la segunda mitad de la década de 1930 tuvieron un marcado énfasis político, y desde allí avanza en un análisis acerca de la participación de México y Chile en las Exposiciones Universales de París (1937) y Nueva York (1939); para abordar la dimensión política de la participación de América Latina en las exposiciones internacionales de fines de la década de 1930, estudia los casos de las naciones antes mencionadas, en tanto, justifica la autora, en ese período ambos países estuvieron liderados por gobiernos de

izquierda con proyectos estatistas, en mayor o menor medida.

El último capítulo, el noveno, está a cargo de Carla Lois, quien comparte su análisis acerca de la configuración espacial y los órdenes mundiales en las Exposiciones de Chicago (1893), París (1900) y Nueva York (1939); para lo anterior, a través de la condensación de sentido que forma parte del sintagma con el que titula su capítulo —*Geopolíticas en mundos encapsulados*—, argumenta que la configuración espacial de los predios de las exposiciones da cuenta de diversas concepciones geopolíticas, a la vez que los mapas de estas ferias, para la autora, constituyen dispositivos imprescindibles para su estudio toda vez que miniaturizaban la exposición y la hacían visible con solo una rápida mirada y que, a su vez, condensaban el mundo, en lo que nosotros consideramos una interesante operación semiótica.

Finalmente, el libro concluye con un epílogo que su autor, Sven Schuster, titula: *Pasado y futuro de los exhibition studies en perspectiva latinoamericana*, en el cual despliega una síntesis de los aportes hasta el momento en torno a las líneas de análisis llevadas adelante sobre todo en lo que el autor llama la «época dorada» de estos estudios (en las décadas de 1980 y 1990). Acerca de las mismas, señala que se agotaron en analizar casos de un país específico, privilegiando la mirada en la

construcción de imaginarios nacionales, lo que reconoce como un enfoque muy fructífero, pero que comienza a mostrar signos de desgaste e incluso, en algunos casos, apunta, se ha vuelto reiterativo y desconectado de las últimas tendencias en campos como la historia, los estudios culturales o la antropología —así como la semiótica y las teorías de la discursividad social, nos permitiríamos añadir nosotros—. Así, sostiene el autor: «Si se tienen en consideración los aportes de estudiosos afines a perspectivas más recientes, tales como el nuevo materialismo, los estudios visuales, los estudios de género y la historia global, el futuro de los *exhibition studies* estará asegurado» (Schuster, 2024:297). Cabe destacar que propone en este epílogo una serie de interesantes e inexploradas posibles líneas de investigación en prospectiva en torno a las Exposiciones Universales: lugar del turismo, la recepción por parte del público, el estudio de las identidades subnacionales y regionales en las exposiciones (y también las supranacionales) o la cuestión de la participación femenina, por mencionar algunas de las que Schuster lúcidamente propone.

Además de la alta calidad de los textos compilados —acción que se percibe orientada estratégicamente en función de la impronta de la obra, marcada por los directores— y la seriedad y rigurosidad de los estudios, cabe destacar en este

volumen la inclusión de fuentes visuales<sup>1</sup> (salvo en dos de los capítulos), que no funcionan como meros paratextos icónicos sino que forman parte de cada corpus analizado, y que incluyen una diversidad de géneros y formatos: fotografías, dibujos, portadas de publicaciones, reproducciones de monedas celebratorias, caricaturas, gráficos estadísticos, sellos postales conmemorativos, barajas de naipes alusivos, mapas y planos, e inclusive, reproducciones de *souvenirs*. Lo anterior, desde nuestro punto de vista, suma sustantivamente al aporte analítico que realiza la obra.

El lector especializado en historia y estudios culturales encontrará una obra de imprescindible consulta y el lector curioso e interesado en la temática, toda una cantera de aspectos que se despliegan en líneas de investigación sobre diversas Exposiciones Universales —y la participación de múltiples países latinoamericanos en las mismas— acontecidas a lo largo del período que cubre este valioso volumen. Como un caleidoscopio, pone en movimiento el escribir, el mirar y el mostrar; el dar a saber y dar a ver, en un juego de acercamientos y distancias, como anticipábamos en el epígrafe de esta reseña que, entendemos, cautivará a las y los lectores.

## Bibliografía

- Bruno, P. (2024). Introducción. Las Exposiciones Universales como mapamundis culturales. En: Bruno y Schuster, 2024. pp. 9-22.
- Román, M. S. (2016) Introducción. Algunas puntuaciones en nuestra cartografía de “discursos de (en) viaje” y de viajeros, entre el orden de la escritura y el orden de la mirada. En: Román, M. S. (dir.) (2016) pp. 13-18.
- Román, M. S. y de Biaggi, M. L. (2016). Las Exposiciones Universales y el orden de la mirada: sobre la puesta en escena de la Confederación Argentina en las Exposiciones Universales de París (1855 y 1867). En: Román, M. S. (dir.), (2016) pp. 135-179.
- Schuster, S., 2024, Epílogo. Pasado y futuro de los exhibition studies en perspectiva latinoamericana. En: Bruno y Schuster, (2024) pp. 287-303.

1. Subrayamos esto ya que sostenemos que los discursos no solo se configuran en la materialidad lingüística, es decir, el sentido se configura en discursos, entendiendo a éstos como configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material —texto lingüístico, pero también imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etc.—. Esto es, por discurso aludimos, en sentido veroniano, a *diversas materias significantes* susceptibles de ser investidas de sentido (Verón, 2004).

# Un acercamiento a *Cuellos Blancos: el caso Vicentín*, documental dirigido por Andrés Cedrón

Director y guionista: Andrés Cedrón

Origen: Argentina. Duración: 100min. Estreno: Argentina, 2024

Victoria Olivencia

Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales  
de Santa Fe - ISCAA  
portfolioamiga18@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0056>

Hace algunos pocos años, tengo el recuerdo de estar en mi casa con la televisión encendida y escuchar durante todo el día acerca de una marcha en Avellaneda, en la provincia de Santa Fe, bajo la consigna de «Todos somos Vicentín». A pesar de que recuerdo haber visto esa noticia, sé que en su momento no tuve ningún tipo de curiosidad en saber qué era Vicentín y por qué había personas que llevaban ese nombre como propio, defendiéndolo en las calles, con lo que la acción de marchar por una causa implica en nuestra sociedad...

La historia nunca se detiene. Se narra todo el tiempo, y a veces, cuando estamos lavando los platos, algunas pocas personas

pueden estar ejecutando un movimiento para enriquecerse a costa de otros, y cuando digo otros, en este caso en particular, se podría hablar de cientos de familias.

La historia contemporánea, con toda su complejidad, se narra a sí misma de una forma vertiginosa. A veces, aunque

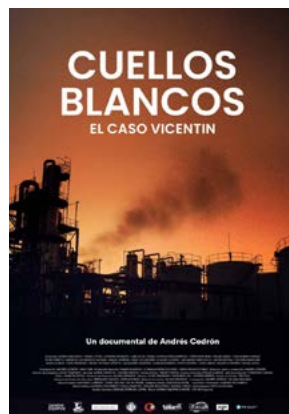
Reseña: Un acercamiento a *Cuellos Blancos: el caso Vicentín*, documental dirigido por Andrés Cedrón  
Director y guionista: Andrés Cedrón.  
Origen: Argentina. Duración: 100 min.  
Estreno: Argentina, 2024.  
Victoria Olivencia  
Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe - ISCAA



tengamos la mejor voluntad de entender qué sucede a nuestro alrededor, es tanta la información a reponer que muchas veces obviamos conocerla, y muchas otras simplemente conocemos lo que nos cuenta en breves minutos un relato televisivo.

La historia nunca es una, y siempre puede ser narrada por muchos. Sin embargo, a veces hay pocos que se sumergen en la búsqueda de contar historias tan recientes que prácticamente son narradas en presente. Uno de esos pocos es Andrés Cedrón, un trabajador del documental, que es en consecuencia, un investigador. Gracias a su reciente estreno cinematográfico *Cuellos Blancos, el Caso Vicentin* contamos con un film que nos aporta a conocer desde su valiosa búsqueda, un suceso tan importante como el día en que una empresa tan grande como Vicentin —que como bien nos cuenta el documental, ya no es una empresa, sino un conjunto de muchas— declaró estar en quiebra, bajo una rendición muy particular de cuentas...

¿En qué nos afecta a nosotros el caso Vicentin?, a los que no tenemos absolutamente ninguna relación en lo cotidiano con este suceso... En este documental, Cedrón nos devela que nos afecta mucho más de lo que pensamos, porque los «cuellos blancos» estos dueños del poder, no solo existen en la magnitud de casos de multinacionales. Los cuellos blancos pueden ser todos los que ejercen el poder y hacen a los trabajadores cómplices de sus estafas. Este término, cabe destacar,



no fue creado para el film en sí mismo, sino que es retomado del trabajo de Juan Pegoraro, un investigador argentino especializado en sociología del delito y el control social del país.

### **Todo comenzó con un almacén de ramos generales**

Este documental nos presenta no solo la historia actual del caso Vicentin, sino que nos presenta una realidad difícil de imaginar, porque en principio, los hermanos Vicentin, solo eran unos de los miles de inmigrantes que llegaban a los campos argentinos, y ellos en particular, llegaron a trabajar en su propio almacén de ramos generales, pero las estrategias para los negocios de sus dueños crecieron y crecieron, para más de 90 años después devenir en una empresa que se dio a la quiebra con una deuda de 1.500 millones de dólares que aún nadie puede explicar dónde están, y la pregunta es

¿cómo podemos imaginar nosotros lo que significan 1.500 millones de dólares? Aunque es muy difícil, Cedrón en su realización y a lo largo de su metraje, nos ayuda a vislumbrar cuánto poder concentra ese monto de dinero (y mucho más).

### **¿Cómo ingresa un documentalista a donde no es bienvenido?**

Es bastante simple suponer, que aunque Cedrón hubiera tenido la intención de ingresar a los espacios donde habitan los directivos de Vicentin, no hubiera sido bienvenido... Ahí es donde comienza el trabajo de los documentalistas, la búsqueda de cómo compartirle al espectador desde lo visual, el universo que quiere dar a conocer, aunque no pueda filmarlo a la cercanía. Allí, donde la cámara de Cedrón no puede ingresar, llegan sus imágenes aéreas. En este documental vemos grandes campos, vemos las rutas, vemos con un gran dinamismo los intentos del director por acercarnos a esos espacios difíciles de dimensionar a través del lente de su documental. Y aunque esta es una forma muy valiosa, también lo es su búsqueda de trabajadores que quieran compartir su experiencia trabajando para Vicentin.

Un desafío del documental es la búsqueda de testimonios... y un gran resultado es el que obtiene, a pesar de las dificultades, entrevistando a ex trabajadores, y actuales trabajadores. Por supuesto que no es casualidad; muchos de los que dan su testimonio son los delegados y

representantes de distintas áreas. Todos estos testimonios, todas estas imágenes que seguro implicaron una ardua búsqueda hasta ser encontrados, nos aportan al igual que los testimonios de economistas, periodistas, empresarios y legisladores que analizan este caso.

### **¿Por qué vivimos con miedo a perder nuestros trabajos?**

Esta pregunta que en estos tiempos busca diferentes respuestas, creo que tiene una muy interesante en *Cuellos Blancos*. A lo largo de todo el documental, vemos trabajadores preocupados por el miedo a no tener su trabajo de toda la vida. Algunos, manifestando que se sienten protegidos por sus empleadores, pero no por el Estado, y otros, manifestando que se sienten protegidos por la intervención del Estado, pero no por sus empleadores. Sin embargo, el miedo de estas personas es el mismo; no contar con un trabajo que le dé estabilidad a su familia. Cedrón, en los *Cuellos Blancos*, retrata con una gran empatía el problema de estos trabajadores, y al fin y al cabo, a través de este caso, retrata el problema de miles y miles de personas en la Argentina, el país que vio nacer a Vicentín. Estas familias, son las que mes a mes sienten una gran inseguridad por su futuro económico, porque saben que ni siquiera una empresa que tiene un balance de cuentas perfecto les puede asegurar no dar un giro completamente inesperado de la noche a la



mañana, para enriquecer a unos pocos a costa del trabajo que ellos hacen día a día.

### **Una historia que se repite**

«Quien no conoce su historia, está condenado a repetirla» es una frase que muchos repiten y repiten para advertir ciertos ciclos que no dejan de suceder en nuestro país. Trabajar la historia mientras sucede a través del documental es un desafío muy grande, sin embargo, quienes lo hacen le brindan a su cultura herramientas para pensarse no a futuro, sino en un pleno presente. Cuando salí de la sala de cine pensé en todas las veces que por continuar y continuar con la vida cotidiana no tenemos ni el tiempo, e incluso a veces no tenemos las herramientas para saber que alrededor nuestro hay historias que se están repitiendo porque no conocemos cómo funcionan ciertos dispositivos de poder a nuestro alrededor.

### **¿Quién espero que vea mi documental?**

Es la pregunta clave que todo documentalista se hace al trazar las expectativas sobre su film. Personalmente creo que Andrés Cedrón piensa en todas las personas que no necesariamente se dedican a la investigación, pero que tienen derecho a

conocer información que muchas veces es difícil de relevar en la individualidad. Un documental para que la sociedad argentina conozca sus propias problemáticas, por eso no es casual las citas–homenajes que este film realiza al director Pino Solanas.

### **Una deuda que se desvanece**

Una reflexión urgente. *Cuellos Blancos*, nos alerta que cada día que pasa, el Caso Vicentin no se resuelve, y la deuda que esta empresa tiene se va licuando, y en consecuencia beneficiando a sus dueños. En esta señal de alerta que emite el documental, al igual que muchos realizadores, Cedrón invita a la reflexión de lo que está ocurriendo en presente para que todos podamos ser sujetos activos de la historia.

Aunque ningún documentalista puede darnos soluciones totales a los problemas que atraviesa nuestra sociedad, pienso que sí aportan a que al menos, quienes estén interesados en conocer este tipo de aportes a la investigación de nuestra historia reciente, puedan acceder a información muy valiosa, como la que recupera *Cuellos Blancos, el Caso Vicentin*, y por supuesto, el acceso a la información es el inicio de caminos de conocimiento mucho más grandes, individuales y colectivos.

# A propósito del desarrollo del capitalismo argentino: el caso Vicentín. Entrevista al director de cine Andrés Cedrón sobre *Cuellos blancos. El caso Vicentín* (2024)

Mariné Nicola

Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales- CIECEHC, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.

[marinenicola@yahoo.com.ar](mailto:marinenicola@yahoo.com.ar)

Hugo Ramos

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IHUCSO), Universidad Nacional del Litoral (UNL).

[ramoshugo78@gmail.com](mailto:ramoshugo78@gmail.com)

*Desgrabación entrevista:*

Andrés Cedrón

*Entrevistado:*

Andrés Cedrón (AC)

*Entrevistadores:*

Mariné Nicola (MN)

y Hugo Ramos (HR)

*Duración:*

1 hora, 6 minutos

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0057>

**MN:** Hola Andrés, ¿cómo estás? Muchas gracias por dedicarnos este tiempo para realizar la entrevista y hablar sobre tu formación, tu producción audiovisual y concretamente sobre *Cuellos Blancos. El caso Vicentín* que pudimos ver en el Cine América hace pocas semanas...

**HR:** Queríamos iniciar este encuentro preguntándote acerca de tu recorrido, ¿dónde naciste?, ¿dónde te formaste? En ese proceso de formación, ¿cuáles fueron tus principales influencias, en especial

Entrevista: A propósito del desarrollo del capitalismo argentino: el caso Vicentín.

Entrevista al director de cine Andrés Cedrón sobre *Cuellos blancos. El caso Vicentín* (2024)

Mariné Nicola

Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales - Facultad de Humanidades y Ciencias - Universidad Nacional del Litoral

Hugo Ramos

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional del Litoral



en lo que tiene que ver con la realización audiovisual? Si querés arrancamos por ahí

**MN:** Vamos de lo personal hacia el filme en concreto.

**AC:** Dale. Bueno, yo nací en Neuquén — Neuquén capital— y de muy chico venía mucho a Buenos Aires, en los veranos, veíamos a tíos y tías que no tenían hijos. Durante esos veranos nos adoptaban como hijos y nos llevaban al cine, al teatro, a todos lados. Y a mí cuando me preguntan o trato de recordar por qué el cine: es ahí. Más por mis tías del lado de mi mamá que por los Cedrón. Una de ellas recuerda que fui al Teatro San Martín, había una obra de teatro que tenía toda la escenografía giratoria y yo estaba como extasiado y dije «ah, esto es el teatro»... y era muy chiquito. Después, bueno, seguí en Neuquén viviendo, y viví en los 90 y ahí se cerraron muchísimos lugares —los cines y lugares culturales— no había lugar para ver cine, así que también eran aquellos viajes a Buenos Aires los que tenía que aprovechar para ponerme o disfrutar de eso que de chiquito hacía. Y la verdad es que cuando cumplí 18, salí de la secundaria y empecé a trabajar, por necesidad. Mi familia no podía afrontar los gastos de mis estudios, así que trabajé medio año en Neuquén y pedí el pase a Buenos Aires y empecé una carrera que nada que ver, Ingeniería en Informática. Y trabajé y estudié por años. Yo había vivido los 90' en Neuquén con los cortes de ruta de Neuquén a Cipolletti,

con los fogoneros en Cutral-có, —las Puebladas— y me vine a Buenos Aires en el año 99–2000 y trabajé a una cuadra de la Plaza de Mayo, así que viví muy de cerca todo lo que fue el estallido del 2001. Aparte era trabajador del Estado —y estaba afiliado a ATE— así que también mi militancia empezó a ser medio sindical en ese momento y, bueno, viví el 19 y 20 de Diciembre y todos esos incidentes muy de cerca.

**HR:** ¿Qué edad tenías ahí?

**AC:** En el 2001 tenía 22 años.

**HR:** ¿Y en Buenos Aires donde trabajabas?

**AC:** Trabajaba en la Casa de Neuquén y en la Obra Social de Neuquén en Buenos Aires atendiendo a los chicos que estaban estudiando también. Hacía trámites en la obra social, las órdenes de consulta, todo eso. Así que en el 2002 me doy cuenta de que no me gustaba Ingeniería y ya estaba dentro de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Como estaba cursando el CBC en el pabellón 3 de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y me encantaba a ese ambiente, primero por ser la UBA, pero también me gustaba mucho el ambiente que había en ese lugar, me fijé que entre las carreras que estaban disponibles había una de Diseño, Imagen y Sonido. Y ahí me volví a decir «bueno, quizás era esto». Y ahí entré a la carrera, me interesaba mucho más el sonido que la imagen, y jamás me hubiese imaginado que iba a terminar

dirigiendo. Si me decís «desde un primer momento supiste que ibas...», no, recién en el último año de la carrera. Bueno, seguí trabajando y estudiando, hice mucho esfuerzo para llegar hasta el último año. No estoy recibido pero sólo por finales. En el último año había un concurso donde se sorteaban latas de filmico y revelado en *Cinecolor* para 10 proyectos del último año de Diseño 3 —que es la materia del último año donde se hacen los cortos— y bueno, quedé seleccionado y ahí fue la primera gran experiencia como director. Era un corto que terminó durando 11 minutos y eran tres latas de 11 minutos cada una, así que tuvimos una proporción de 1 en 3 y fue como una presión inmensa. La verdad no salió como uno esperaba, ahí volví a decir «yo no voy a dirigir». Y en el medio pasó una cosa que me cambió la vida, y es que bueno, empiezo a tener mucho contacto con un tío mío. Estamos hablando que entro a la carrera en el 2003, ahí vuelve del exilio mi tío Alberto Cedrón, el artista plástico —falleció en el 2007— el padre de Pablo Cedrón —el actor—. Para mí fue un nuevo despertar dentro del mundo artístico, porque me compartía lecturas, me enseñaba a dibujar, compartía ahí la producción de su obra, lo ayudaba, lo asistía en algunas cosas, pero sobre todo aprendí una manera de sentir el arte, que después entendí que él, al ser el más grande de los Cedrón —hermano del Tata, hermano de Jorge Cedrón— había sido un poco el que había prendido la llamita de todos...

**HR:** El inspirador...

**AC:** Sí, el gran inspirador, también con su hijo Pablo.

**MN:** Andrés, ¿sobre qué temática hiciste el corto?

**HR:** El primero

**AC:** El primero se llamó *Otro Cielo*. Eran tres amigos, estudiantes universitarios, que querían hacer un viaje por Latinoamérica, y bueno, tenían un accidente. Medio un drama, un personaje quedaba descolgado en esta vida, sin esperanza. Estaba muy influenciado en ese momento con un cine que no lo sentía propio, al cine francés, pero porque lo estaba estudiando. Después empecé a volverme a conectar más con el cine italiano, con el neorrealismo y el propio cine argentino, y dije «no, lo mío no es tanto por el drama, por una cuestión más intelectual, sino más desde el sentir».

**MN:** ¿Y eso te lleva, diríamos, a la producción documental?

**AC:** A la producción documental llego porque está más a mano, y algo que aprendí de los Cedrón es ser independiente y no esperar las oportunidades, que nadie venga con una oportunidad en bandeja. Y la verdad que el documental *La Caracas* —que fue mi primera película— lo hice cursando mi último año de la facultad y lo hice con un gran amigo de la facultad con el que nos habíamos comprado la cámara, equipos —después

se sumó alguien de la producción— y lo hicimos desde un principio todo a pulmón. Estaba muy vinculado al deseo y a la pasión más que a la elección de decir «bueno, este es el género que me gustaría hacer», sino eran las ganas de poder hacerlo...

**MN:** De hacer

**AC:** Claro, cuando nos compramos la cámara era bueno, para hacer, después, todo era un pasito para poder realizar, y bueno, me encuentro con esa historia de *La Caracas* a través de mi papá —que fue auxilio del Turismo Carretera—. A mi casa habitualmente iba a comer los fines de semana un ex-corredor de Neuquén —se llamaba Nino Saladino— y comentaba sobre una carrera que se había corrido en el año 48, y siempre había anécdotas sobre La Caracas —o La Buenos Aires-Caracas—. Cuando estoy en el último tramo de la carrera, ya había hecho un pequeño boceto de lo que después terminé haciendo para la *Confederación Argentina de Básquet*, que fue *Coronados de gloria* —que está publicado en *Cine.ar*— que es una serie sobre la Generación Dorada de básquet. En el 2004 Argentina gana la medalla de oro, hago unas entrevistas, edito material, y bueno, la Confederación Argentina de Básquet lo empieza a pasar como parte del reconocimiento a los jugadores y al técnico por el triunfo conseguido. Y cuando hice eso, que era medio un boceto de lo que fue después... mi papá dice

«bueno, está muy bien, ¿y ahora qué vas a hacer?», «no sé, vos dame una mano, decime vos» y él me dijo, «¿te acordás de La Caracas?». «La Caracas» además de ser una carrera de automovilismo, donde participó Fangio, los Gálvez, se realizó en el '48, con Perón tratando de impulsar una idea de unión latinoamericana. Yo que no era para nada fierrero, me interesó más eso, cómo adaptar un acontecimiento deportivo para explicar una época, un sentir de las clases populares, el llamado a la aventura de aquellos mecánicos que se transformaban en pilotos y protagonistas de una gran carrera, que fue seguida por todos los países de Sudamérica.

**MN:** Yo la película esa la vi en *CinePlay*, en *Cine.ar*, pero no sé si seguirá porque hubo problemas con la plataforma, no sé si seguirá estando disponible...

**AC:** Me mataste, ojalá que sí. Bueno, y eso me fue bien, me fue muy bien, gané el premio *Working progress del Festival de Mar del Plata* en 2009. Esa película la rodé todo a pulmón, pero para la postproducción la presenté en subsidios para documentales digitales en el INCAA —que te dan una pequeña plata para la post a películas ya rodadas— y a la vez la presenté en el *Working Progress del Festival de Mar del Plata* en 2009. Y ahí me salen las dos cosas: quedo seleccionado en el festival, doy el *pitching*, me dan el premio —que era el ampliado a 35mm— y además obtengo el apoyo

para la postproducción de parte del INCAA. Y, bueno, ahí además conocí a Coco Blaustein y se suma como productor asociado. Si la primera etapa de mi formación fue más dentro de la UBA, ya la segunda es con Coco, el contacto con Coco Blaustein. Hacerme amigo y compañero de él y compartir el cine y la política. En ese momento ya había fallecido mi tío Alberto y creo que volví a tener un padrino en cuestiones relacionadas al cine y al arte, y ahora a la política también. Y por ahí también hubo otro pasito más en la formación, porque a mí me encantaba lo que se estaba generando en el *Canal Encuentro*, me gustaba muchísimo. Ya ahí sí quería dirigir, porque a partir de *La Caracas* también sentí como una necesidad, «quiero contar historias», pero no por ser director, sino por tener esa vocación. Al terminar *La Caracas* dije «sí, quiero trabajar en contenidos para el *Canal Encuentro*». Y entonces conocí a Eva Lauría, que era productora en *El Perro en la Luna*, conozco a través de ella a Sebastián Mignogna y empiezo a trabajar en *El Perro en la Luna* por varios años. Y ahí es cuando empiezo el tercer paso de mi formación. Primero, por tener contacto con la visión de Sebastián, creador y productor de *Zamba* y muchísimos otros contenidos —e hijo de Eduardo Mignogna—. Después, porque es quien me permitió empezar a trabajar y sumar horas de vuelo como director. Eran viajes súper largos para hacer micros

documentales, uno por día. Hice como más de 70 para un programa que se llamó ‘*Conect@dos*’ por ejemplo. Llegaba un día a una ciudad o pueblo y tenía que casi hacer un micro documental por día, y eso daba un entrenamiento muy grande. Bueno, finalmente para cerrar, con Coco nos seguimos viendo y hacemos *Se va a acabar*, donde él me suma como co-director, me pide el guión, y después me terminó pidiendo el montaje. En tiempos difíciles como fue en el macrismo, hicimos ahí una división de roles para seguir, así que además de codirigir juntos, él producía y yo guionaba. En eso que estábamos terminando *Se va a acabar* conozco a otro gran ídolo que tenía, que era Pino Solanas. Se le había ido el asistente de dirección a Pino y me acuerdo que Coco le dice a Juan Carlos Macías casi como un niño, —que sea Andrés, que sea Andrés—. La posibilidad me agarra un poco grande, ya tenía mi hijo chiquito, y quizás lo hubiese aprovechado más de joven porque Pino era muy demandante. Fueron varias semanas muy intensas, pero absorbí muchísimo esto del cine urgente, casi entender que la patria lo necesita, y que no había que esperar. Tengo una anécdota —me estoy estirando ya mucho con la primera pregunta—.

**MN:** No, no hay problemas, además el cine en urgencia y el cine de Pino es, diríamos, una marca fundamental en lo que es la producción documental argentina.

**AC:** Yo la cuento porque me parece que es una buena anécdota para contar lo urgente que era para Pino filmar, salir a grabar o montar la película cuanto antes. En esa charla que comenté anteriormente que estaba Juan Carlos Macías, que era el montajista de Pino y de Coco en varias películas, le comenta a Coco delante mío que se iba el asistente de Pino. Y Coco dice «bueno, ¿por qué no le decís que sea Andrés?», “que sea Andrés, que sea Andrés» «¿vos querés?», «sí, sí, dale» dije yo. Eso fue un jueves, al otro día yo tenía terapia. Y estaba en camino para terapia —el consultorio era por Retiro— y recibo un llamado —del jueves al viernes— «hola, mirá, soy Pino, ¿como andás?», «ah, bien, ¿cómo andás? sí, me dijo el Petiso Macías que me ibas a llamar», «¿vos donde vivís? me dice Pino. Yo le digo que vivo en Vicente López y él me dice «buenísimo, yo vivo en Olivos, venite». Le contesto que «no, para, estoy por entrar a terapia», «¿qué estás, una hora?», «sí», «bueno, salís y te venís, te tomás este tren, te bajás acá, caminas tres cuadras, venite, que te voy a estar esperando». Por supuesto perdí la sesión de terapia hablando de Pino Solanas, por la oportunidad de conocerlo.

**MN:** Todo lo planeado para la sesión quedó relegado...

**AC:** Quedó opacado por este llamado, y bueno, hice todo el recorrido. Llego y él me recibió con una picada, con un vino,

hablamos de cine, y se hicieron las diez de la noche, hasta que me dijo «bueno, vamos a la isla»... Sentí como que ya había tenido la entrevista de trabajo, pero así, muy relajadamente y muy lindo, con una picada, con un vino, charlando de cine, me expresó esta necesidad del cine urgente. Y ahí también me pasó algo que me marcó mucho. Yo venía sufriendo mucho de no tener un productor, decía «yo quiero que me produzca alguien», y él me dice «yo me produzco las películas, a mí nadie me produce, nadie quiere poner plata, nadie piensa que esto vale la pena». Y yo dije: «bueno, si a Pino Solanas le pasa eso, ¿yo voy a esperar a que alguien venga?». Así que ahí fue otra lección más, de decir «bueno, si quiero seguir haciendo más cosas, lo tengo que encarar por mi cuenta». Ya venía trayendo conmigo lo cedroniano, pero además se generó esa posibilidad de entender que el documental también tiene otro interés y otra necesidad. Y bueno, pasamos ahí mucho tiempo en la isla, me terminé yendo como a las 2 de la mañana, me hizo ver 4 horas de material. El lunes arranqué y trabajé varias semanas. Fueron muy muy intensas..., y de absorber lo máximo que podía.

**MN:** ¿qué película de Pino era?

**AC:** *Viaje a los pueblos fumigados*, que por eso además meto un poquito en *Cuellos Blancos* como homenaje a Pino. Bueno, al final él necesitaba alguien que esté

todo el día, yo la verdad que necesitaba tiempo para mi hijo y más ingresos. Y bueno, justo no combinábamos las dos cosas, pero cuando lo vi una vez en una proyección que hizo de la peli, también se quedó a charlar conmigo, fue muy grato para mí. Y bueno, poquito después falleció y agradecí al menos haber tenido esa chance de haber tenido el contacto. Sus películas me habían marcado mucho en el 2002–2003, casi antes de entrar a la carrera, creo que digo bien, con *Memoria del saqueo* y *La dignidad de los nadies*. Fueron dos películas que me encantaron, yo vivía muy cerca del *Cine Gaumont* y las vi ahí, fui testigo cómo se llenaban las salas, cómo la gente quería interpretar lo que estaba pasando. Y en medio de todo esto hago, termino una ficción con mi primo Pablo que se llama *Romanos*, una *serie web* también autogestionada. La produjo él con un amigo y actor Pablo Lavini —que también actúa en la serie— y que obtuvimos un montón de premios porque era muy incipiente ese formato y ganamos un montón de premios en muchos lados, por ejemplo, en el *Festival de Series Web de Londres*. Por primera vez se hacía ese festival y Pablo gana Mejor Guión. No sé si lo siguen haciendo al Festival —pero hasta hace poquito seguía— y el nombre del premio al Mejor Guión lo llaman Pablo Cedrón. Con él también vimos completo todo Fellini para hacer *Romanos*, sobre todo nos encantaban las primeras películas.

**HR:** Ahí están las influencias. ¿Y cómo es que te fuiste acercando a la temática que trabajabas en *Cuellos Blancos*?, porque es difícil trabajar sobre política económica, sobre todo el mundo financiero, es complejo. Entonces pensar esa problemática de una manera filmica, me imagino que tiene que ser doblemente complejo, ¿cómo fue que se te ocurrió?, ¿cómo fue que te fuiste acercando a ese problema?

**AC:** Siempre me interesó el tema de la soberanía, la generación de riqueza, cómo se iba por el Paraná, todo lo que denunciaba Pino, como nos mostraba que se iba a simple declaración jurada. Estaba muy pendiente de todo eso, y cuando a fines del 2019 la empresa Vicentin entra en estrés financiero, y además a pocos días de asumir Alberto Fernández —creo que Alberto asumió el 10, esto es el 5 de diciembre—. Recordemos que Alberto asumió impulsando la idea de soberanía alimentaria, era un tema importante en su plataforma electoral. Y estaba este tema que una empresa, de las más importantes de Santa Fe, en un sector de los más rentables, el sector más rentable quizás de la Argentina, entra en una situación de estrés financiero. Después en febrero viene el llamado a concurso de acreedores, era muy fuerte. Y bueno, salen a la luz todos los créditos no pagos en la banca pública sobre todo. Ahí le dije a Coco —él iba a ser el productor de esta película— le dije «che, quiero hacer esto», «¿estás seguro?», es un quilombo» me dice, “Bueno, dale,



hay que dar el debate”. Porque recién asumía Alberto, entonces era como «¿qué vamos a decir?», «¿cómo vamos a hacer?». Era un gobierno empezando a andar, y finalmente, bueno, pasó lo que pasó con la fallida intervención. Pero toda la magnitud que tuvo el caso hicieron que dijéramos «sí, a esto hay que hacerlo, y ahora, no hay que esperar diez años para discutirlo», y ahí está la urgencia de la que me hablaba Pino. Y cinematográficamente sentía que tenía que pensar en un espectador, tener muy pendiente un espectador. Me interesaba que no hubiera tanta opinión y que se desarrollara más sobre la información, sobre datos. Decía «bueno, me tengo que abrir a un formato documental donde pueda incluir a muchas y a muchos, que lo puedan ver otras y otros que quizás no piensan desde el campo nacional y popular como yo». Y, bueno, ese esfuerzo no sé hasta qué punto se logró concretar, pero sí siento que es crítico con Alberto, es crítico con un montón de situaciones que permiten reflexionar de distintos ángulos. Y para eso fuimos a las universidades, incluimos conocimiento e información que se produce desde las universidades y que no impacta en la opinión pública, ni impacta en la clase de dirigentes políticos. Nosotros recuperamos ahí conceptos y análisis y lo manifestamos, intentando, además, que en esos 100 minutos, los espectadores hagan el mismo recorrido que hice yo, desde que comencé, durante los cuatro

años que tardamos en hacer la película. Intentando aprender los distintos matices que tiene este tema, tanto en cuestiones económicas como sociales e históricas.

**MN:** Y por ahí me das pie para una cuestión que me interesaba, diríamos, ese proceso temporal, porque si hay algo que tiene la investigación documental, que por más que sea en urgencia, se necesita de investigación, ese tiempo que te llevó desarrollar la idea, la filmación, la edición, la construcción del guión, el montaje, o sea, todo el proceso de realización completo, desde que te surge el interés, «bueno, este es un tema que me interesa registrar», imaginás tu público ideal para esa temática, y bueno, todo el proceso hasta tener el producto final, ¿cuánto llevó?

**AC:** Y pasaron cuatro años: 2020 empezó, que ahí empecé a entrar en tema, 2021 empecé a grabar algunas cosas, 2022 un poco más, y bueno la terminé de rodar y montar en 2023. Así que casi cuatro años completos, y acompañando la causa y el concurso de acreedores, abriendo una puerta y otra, una entrevista te abría otra. Un poco eso me había pasado con *La Caracas*, y me volvió a pasar. Al ser un ámbito específico —aquel era el ámbito del Turismo Carretera— son como una familia dispersa a través de la Argentina, que están en contacto entre ellos, que guardan y archivan material. Acá también esta cuestión sobre la soberanía de nuestro país y los intereses estratégicos que hay,

también están como enlazados —felizmente, ¿no? — quizás no a la luz de todas y todos, pero sí que están interconectados, de modo que si hubiera voluntad política serviría muchísimo ponerlo en relieve.

**MN:** Además un tema diríamos que iba en constante fluir, porque la causa se iba desarrollando, a cada momento iban surgiendo nuevas pruebas, o sea que eso también te debe haber dado insumos, pero también momentos de ajuste...

**AC:** Sí, un vértigo...

**HR:** Entiendo que la explicación del suceso, ¿no?, de qué es lo que pasa con Vicentín, ¿es algo que ustedes lo investigan previamente antes de encarar el proceso de producción?, ¿o es algo que lo van descubriendo a medida que van haciendo el documental?, porque en el documental queda muy claro ese hilo, pero yo entiendo que ese hilo es una construcción posterior cuando ya a ustedes le cierra un poco la historia de qué es lo que pasó, porque lo difícil es entender eso, y en el documental queda muy claro, se explica paso por paso.

**AC:** Sí, quizás al comienzo teníamos como hilo la historia de la empresa, que para mí ya valía la pena filmarla. Me parecía que el recorrido histórico —que después quedó comprimido pero que es muy rico de saber cómo se creó y cómo fue creciendo Vicentín— hasta llegar a este punto de quedar al borde de la quiebra, ya valía la pena, y era un reflejo, a mi

entender, de la historia social, económica, de la Argentina. En un principio, en mi ideal, era en un volumen mucho más grande, donde quería meter a la Forestal, Lisandro de la Torre...

**HR:** Claro, porque a lo mejor la idea era para otro lado...

**AC:** Sí. Después también, en un inicio, tratando de buscar dialogar con otro público, intentamos ver si la empresa se animaba a hablar, y no lo logramos. Eso fue en un principio, y después derivó a tomar una nueva decisión de por dónde iba a ir la película. Más tarde entendí que no hablaban en general en los medios, pero que muchos hablaban por ellos. Así que no hacía tanta falta esa presencia, que a través del material de archivo y las notas periodísticas ya iba a estar presente la posición de ellos.

**HR:** Ahí me queda la pregunta del nombre, ¿en qué momento surge el nombre?

**AC:** Al final.

**MN:** Justo pensando en esto que vos estás planteando, hubo dos cuestiones que me llamaron la atención (...) fueron como los interrogantes que me quedaron al momento de ver todo el film, porque primero, me pareció fabuloso en el sentido de que deja muy claro un proceso económico complejo (...), y me parece que eso es un gran acierto y una riqueza que tiene, más allá de la temática y la relevancia de la temática que tiene para

la economía en nuestro país y a nivel provincial también. Pero hubo dos cosas que por ahí yo dije, «bueno, a ver, ¿qué decisiones llevaron?», una, esto de no poder ver (...) la fábrica desde adentro, que lo supuse inmediatamente desde una cuestión de no poder acceder (...) y después, la otra cuestión, vivimos en Santa Fe, entonces, me pareció que está muy buena la temática centrada desde una perspectiva de nivel nacional, pero que no tiene mucho desarrollo en cuanto a la dimensión provincial, y también el rol y las responsabilidades del gobierno provincial de Santa Fe (...) o sea, cada uno hace su recorte, ¿no?, y su elección, pero son como las dos cuestiones que me quedé con ganas de ver.

**AC:** Sí, era muy difícil acotar todos los aspectos en 100 minutos. Y también sentí que había cosas que no se llegan a decir. Pero en este caso, por ejemplo, está el testimonio de Carlos del Frade, que denuncia la complicidad del gobierno provincial —lo dice casi al final—. Pero decidí que si no tenía la suficiente información, o si no tenía un testimonio de primera mano sobre lo que iba a hablar, era un camino en falso (...) y le quitaba sustento a un montón de otro material que sí tenía desde dónde construir y de dónde generar verdades con información y datos, ¿no? Lo otro que quedaba medio como difuso y que desistí incluir por ejemplo, fue el tema del narcotráfico, los casos cuando incautaron drogas en

puertos o en barcos que habían salido del puerto de Vicentín. Me parecía que demandaba realmente otro trabajo profundo y ya con lo que nosotros planteamos es bastante grave como para decir otras cosas así muy livianamente. Se dijo tanto desde la opinión, que nosotros propusimos basarnos en la información, en los datos y en el conocimiento. Ahora bien pasa que por eso tratan de descalificarte y te señalan que lo que haces es ideológico. Bueno, sí, en todo caso el documental *Cuellos Blancos* es nacionalista, en todo caso es un documental desde la mirada de los trabajadores. No creo que tenga ningún sesgo peronista, ni de izquierda ni de derecha, intentamos decir «bueno, si nos ponemos de acuerdo en ciertas cuestiones básicas dentro de nuestra nación y nuestra patria, es que las riquezas sean para el pueblo argentino».

**MN:** Sí (...) es una cuestión desde dónde interpretamos qué es ideológico, es una cuestión de mirada y de dónde vos construís ese relato o esa narración (...) y siempre lo dejás claro.

**AC:** Sí, sí, al asumir el desafío de tratar de contar esto, se me venía a la cabeza siempre el *Manual de Zonceras Argentina* de Arturo Jauretche. «Te la quieren vender complicadas muchas cosas», o con tecnicismos, que a veces son mucho más fáciles, o se pueden hacer más fáciles. Y también me sirvió para asumir el difícil desafío de analizar porque la gente fue a apoyar

a Vicentin sin pruebas, a defender gente que presuntamente había cometido delitos económicos, fraude, que no pagó las deudas, que dejó un tendal de productores granarios y deudas en el Banco Nación. Lo que quiero decir, es que al ver a esa gente lo primero que nos nace es decir: «bueno, qué tontos, qué zonzos». Pero Jauretche decía «no, no somos zonzos, nos hacen zonzos». Entonces a través de su pensamiento, supe ver como víctimas a aquellos que salieron a apoyar a Vicentin, víctimas de una cuestión cultural profunda. Te enganchó esto al tema del título: en medio del rodaje se empieza a nombrar el concepto «Cuellos Blancos». A Través de los fiscales de la causa de delitos económicos de Rosario se nombraba a Edwin Sutherland, y ante esa pista empezamos a tirar, a tirar y a tirar. Fuimos a la Universidad de Buenos Aires, vimos que había una cátedra de Delitos y Sociedad de la Facultad de Ciencias Sociales, y llegamos a Juan Pegoraro, que además es rosarino —justo— y que había estudiado en profundidad a Edwin Sutherland y el término empleado por él de «Cuellos Blancos». Y además, él introdujo a toda Iberoamérica el término de «Lazos sociales», que viene también a completar esta idea de cómo la gente se identifica con el poder económico y que la delincuencia de cuellos blancos no se vea como tal. Y bueno, la verdad que en ese recorrido, al final, ya casi con el último corte, hizo que el título termine siendo Cuellos Blancos.

**HR:** Claro, porque, y ahí está la cuestión, no es fácil después, ¿no?, porque indirectamente uno cuando dice «cuellos blancos», viste que cuellos blancos tiene como dos acepciones, los trabajadores de cuello blanco o básicamente los ladrones de cuellos blancos, entonces directamente ahí uno está diciendo «los dueños de Vicentín son unos ladrones», y eso puede dificultar, digamos, la proyección.

**AC:** Sí, lo pensé. Pero después me dije «no, la verdad que en el documental está desarrollado el concepto, o se va construyendo». Y uno hace y deshace, va viendo y probando, haciendo de vuelta, pero al final recordé que en las películas de Pino directamente desde el título, por ejemplo en *Memoria del saqueo*, está muy claro lo central del argumento...

**MN:** Sí, desde el inicio ya sabés que vas a ver.

**HR:** Claro, una toma de posición, exactamente.

**MN:** Desde el inicio ya tenés la delimitación de esa mirada, entonces si vas a verlo sabés desde dónde está construido, diríamos, o te lo imaginás al menos...

**AC:** Seguro, y además hoy en día hay una cantidad de información increíble, cualquiera puede llegar a acceder a cómo es el documental antes de verlo. Y sí uno entra a la sala sin saber demasiado sobre qué es el término «cuellos blancos» y en cien minutos se logra construir y entender todo lo que esas dos palabritas contienen... buenísimo, ese era el desafío...

**MN:** Andrés, ¿contaste con algún tipo de apoyo económico para la realización, con algún tipo de recursos?

**AC:** Me pasó que estaba haciendo un documental que se llama *Brigadistas*, que todavía no estrené (...) Una película que comencé antes de *Cuellos Blancos* (...) que es un documental sobre las trabajadoras y trabajadores que combaten los incendios en el sur, desde Neuquén hasta Ushuaia. Ese era una *Vía Digital* del INCAA. Y la verdad que tenía muchos viajes y el presupuesto era muy pero muy acotado. Realizándolo me encontré con un director de cine que dijo: «no sé ustedes cómo hacen para filmar con la *Vía Digital*, la verdad están locos ustedes». Y yo venía sufriendo un montón, entonces dije: «bueno, capaz me tengo que animar a ir por una Audiencia Media». Y bueno, presenté el proyecto y obtuve la Audiencia Media en el INCAA que te dan el 50% en la parte del rodaje, a medida que uno va avanzando. El resto fueron aportes propios y a través de producciones asociadas, para cubrir el total del presupuesto. Pero sí, *Cuellos Blancos* es la primera película con más presupuesto, a través de SICA, pagando contratos y todo. Y la *Vía Digital* es como documentales mucho más chicos, se hacen entre tres, cuatro personas, tratando de resolverlo completamente con esos recursos.

**HR:** ¿Y cómo evalúas que ha sido la recepción?

**AC:** Bueno, a mí me sorprendió muchísimo la recepción en el cine *El Cairo*. Justo nos dieron como fecha de estreno el 20 de junio y coincidió gratamente con una fecha tan emblemática en Rosario. Y también en el marco de un nuevo encuentro por la soberanía, y con la visita de Javier Milei, con un ambiente muy álgido, en lo político muy convulsionado. Y uno espera que le vaya bien, intentar llenar una sala grande que tiene 400 butacas. Bueno ya para el cine documental hablar de 150 personas, 200 personas, es un montón. Así que tener sala llena, con gente que no pudo ingresar, fue la verdad una gran sorpresa. A *El Cairo* llegué una hora antes y había una cola hasta la esquina, daba la vuelta, y la verdad pensé que había otra película...

**MN:** «Se equivocaron en la promoción de la película que proyectan» dijiste...

**AC:** Yo no conocía el cine y pensé «debe tener dos salas, y esta gente es para la otra sala», y no, era la propia, fue muy fuerte. La verdad que la recepción es muy buena en general. Tenía la confianza de que lo que se estaba comunicando aportaba conocimiento nuevo —lo que decíamos antes— información, y una mirada sobre el pasado que nos permite reflexionar el presente y pensar un futuro distinto. Yo en eso estaba confiado. Ahora, después cómo va a ser recibida siempre te genera dudas. Pero bueno, al haber homenajeado a Pino y a Coco hizo

también que el espectador sea consciente ya desde el inicio hasta el final de la película, que hay una historia riquísima del cine documental y que intento hacer un puente con generaciones anteriores. No solo con el cine de Pino y de Coco, sino el de Fabio, de Gleyzer, de Jorge Cedrón. Así que eso sí me sorprendió, la importancia que se le dio, por muchas personas del ambiente, retomar esa línea histórica del cine documental político argentino.

**HR:** En parte lo dijiste, pero nunca está de más volver a resaltarlo, ¿cómo evalúas el rol del Estado en la producción documental y fílmica de la Argentina?, ¿cuál es la importancia que para vos tiene?

**AC:** Me parece que el rol del Estado es muy importante y ya nos daremos cuenta cada vez más. Como les conté, yo estudié en la educación pública. Me vine a trabajar y estudié en una universidad pública gratuita como la UBA. Me formé también como director con políticas públicas, con producciones para el Canal Encuentro y Pakapaka impulsadas desde el Ministerio de Educación. Y pude hacer mis películas con apoyo del Estado. Digo, si no, no hubiese podido hacer cine. Si todo eso no hubiese sucedido y si no hubiera toda esa presencia del Estado, yo no hubiera hecho películas. Si no sólo podrían hacer cine aquellos que tienen recursos, y me parece que la idea de la cultura tiene que ser que esté al acceso de todos y de todas.

**MN:** Sí, además supongo que debe ser difícil conseguir sponsors, por decirlo de alguna manera, para llevar adelante una película documental...

**HR:** Y crítica, además, del mundo empresarial argentino.

**AC:** Sí, sí, y además en este caso con un tema que era muy incómodo para el gobierno de Alberto Fernández, lo cual también impidió que se abrieran otras puertas. Pero por supuesto sí hubo solidaridad. Había una mirada de clase que se sabía que yo tenía y quizás por eso accedimos también a algunos apoyos desde muchos sectores del movimiento obrero, desde la Federación de Aceiteros o desde ATE, apoyaron en lo que se podía.

**HR:** Sí, justo el sindicato, la Federación Aceitera, en realidad, es una federación muy combativa (...) que no parece ser el perfil habitual en la dirigencia sindical. Es muy interesante ese caso.

**AC:** Sí, sí, Daniel Yofra estaba muy consciente de la batalla cultural que había que dar, y bueno, era muy importante ir a Reconquista con el apoyo del sindicato. Ir a ese terreno, a ese lugar, con el respaldo de las trabajadoras y de los trabajadores, en ese aspecto fue fundamental. No estamos hablando de lo económico sino de arribar a un lugar que no iba a ser fácil. No nos pasó nada, la verdad, pero la Federación nos daba seguridad. Además para nosotros era muy importante tener la voz de los trabajadores porque no

podíamos ingresar —como vos decías, Mariné— dentro de la fábrica, así que de alguna manera teníamos que tener esos testimonios.

**HR:** ¿Y cuáles son tus proyectos a futuro?

**AC:** Bueno, llegué al estreno de *Cuellos Blancos* re cansado, y dije «no, esto de producir y dirigir es demasiado». Y bueno, esto de estrenarla y ver la recepción de la película, esta revalorización del cine documental político que veo y que me lo hacen sentir, me hace seguir. Estamos en preproducción de un documental sobre la resistencia a las políticas neoliberales de los noventa, también desde una mirada clasista. Sí es cierto que también tengo la ilusión de hacer una ficción —no es el mejor contexto para tener esa ilusión— de un guión con el cual ya participé en el concurso de guiones inéditos del *Festival de La Habana* y con el cual también participé en un taller de revisión llamado *Cine Qua Non Lab* en México, con otros participantes latinoamericanos. Es una comedia muy parecida en el estilo y en el humor utilizado en *Romanos*. Digamos que ahí está más la inspiración, o lo que me dejó la relación con mi primo Pablo, el humor y la reflexión social desde otro lugar. Así que ojalá también pueda un día realizarlo.

**MN:** Yo eran dos cuestiones, una de ese linaje Cedrón —por decirlo de alguna manera— si te sentís parte o te pesa, o sentís que te aporta, diríamos, y que son

esas influencias positivas, viste, porque es inevitable que para los que más o menos conocemos algo de cine vemos tu apellido, o sea, asociamos con distintos personajes, que vos los fuiste nombrando a lo largo de nuestra charla...

**AC:** Ayer me pasó —esto es una anécdota entre paréntesis—, que estaba en Rosario, en una proyección de *Cuellos Blancos* en el sindicato AMSAFE y viene un señor y me dice «¿usted hizo *Operación Masacre*?». Y yo le digo «¿pero qué edad piensa que tengo?»; yo no había nacido. Muchas veces me preguntan el grado de parentesco. Y sí, me pesó un montón cuando estaba estudiando, decía «no, ¿qué estoy haciendo?». Iba a las clases y había referencias de *Operación Masacre*, y decía «uy, no, ¿dónde me metí?». Como les dije, yo ya estaba muy vinculado a Alberto Cedrón, que era artista plástico, y el primero en hacerse conocido y tener una carrera artística importante. Y él me había, en cierta manera, adoptado como algo más que un sobrino, un amigo también. Nos hablábamos muchísimo por teléfono todos los días, íbamos a comer. Cuando Alberto falleció, comencé a tener una relación muy fuerte con el Tata también, tanto que las músicas de mis películas, salvo esta, son del Tata. Trabajé con el Cuarteto, trabajé con Lucía, trabajé con Pablo, y con Aníbal Cedrón también, otro artista plástico. Entonces, desde compartir el hacer, me fui sintiendo parte y empecé a adoptar

la independencia, la autogestión característica de los Cedrón. Desde el sueño, desde la ilusión y la pasión por hacer las cosas. Desde ahí, desde trabajar con ellos siento que pude aprender. Creo que algo de ese espíritu cedroniano, que está vinculado a la autogestión, a la producción independiente, a la pasión y al sueño, sí lo mamá y lo tengo incorporado...

**MN:** Y después la otra cuestión que me había quedado dando vuelta con respecto a *Cuellos Blancos*, es si te sentís como satisfecho o sentís que cumpliste los objetivos en ese encuentro de la película con el público, que estaba relacionado a lo que Hugo te había preguntado antes con respecto a la recepción, si sentís que lo que la película despierta en emociones, en sensaciones en el público, se condice con lo que vos esperabas, con lo que vos buscaste...

**AC:** Sí, por supuesto uno puede ser auto-crítico y encontrar cuestiones pendientes o que se podrían haber resuelto mejor, o que puede decir no se pudieron resolver mejor por cuestiones de producción, pero sí estoy convencido que llegó a ser el documental político que buscaba, que

llama a la reflexión en este contexto que estamos viviendo, con esa urgencia que decíamos al principio, y que sirve para entender el pasado de la Argentina y este presente que estamos transitando.

**HR:** Bueno, muchísimas gracias, Andrés, la verdad, por tu tiempo y por todas las respuestas que nos fuiste dando, realmente un placer hablar con vos...

**MN:** Te agradecemos muchísimo tu tiempo, tu predisposición, y bueno y ojalá que podamos traer la película a la Facultad, nosotros venimos con un comienzo de cuatrimestre bastante complicado, así que no sé cómo se va a resolver, pero bueno, si en algún momento encauzamos más o menos una pseudo normalidad, te vamos a estar convocando si es posible...

**AC:** Dale, dale, buenísimo. Al ser una Audiencia Media, la película sí o sí necesita el estreno en distintas salas comerciales. Ahora la estoy acompañando en todos los lugares que se presenta pero también necesito que después fluya y siga su camino, que otros la adopten... Muchas gracias a ustedes por interesarse en la película y en mis producciones.



## Sobre los autores

### Eliana Ramos

es Profesora de Historia por la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Actualmente está realizando la Maestría en Estudios Culturales (UNR). Es Profesora Ayudante de Cátedra en “Antropología Cultural y Social” (FBCB-UNL). Es miembro del Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales radicado en la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC-UNL). Ha realizado presentaciones en congresos y jornadas, así como publicaciones en revistas académicas con temáticas vinculadas a políticas culturales, activismo, manifestaciones artístico-culturales, educación y memorias.

### María Gracia Tell

es Doctora en Estudios de Género por la Universidad Nacional de Córdoba e Historiadora egresada de la Universidad Nacional del Litoral. Se desempeña como docente de nivel superior en distintos Institutos de Formación Docente y en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL, y como investigadora de proyectos vinculados a la Historia Reciente, a la Historia de Género y a la Educación Sexual Integral. Participa activamente en el Centro de Estudios Sociales Interdisciplinarios del Litoral (CESIL) y en la Asociación Argentina para la investigación en Historia de las Mujeres y Estudios de Género (AAIHMEG). Recientemente Ediciones UNL ha publicado un libro de su autoría denominado *La Revolución Generizada. Lo público y lo privado*

en *PRT-ERP* y *Montoneros* que ha sido declarado de interés por el Honorable Concejo Municipal de la ciudad de Santa Fe de la Vera Cruz.

### Rosana Andrea Storti

es Artista Visual, Profesora de Artes Visuales egresada de la Escuela Provincial de Artes Visuales Prof. Juan Mantovani. Se desempeña en la actualidad como profesora de Pintura II y Pintura III y forma parte del equipo de gestión de la Escuela de Artes Visuales de Santa Fe. Ha participado en muestras individuales, grupales y salones regionales y nacionales. Fue becaria de la Fundación Antorchas. Participó del Workshop el Levante. Becaria del Fondo Nacional de las Artes. Cofundadora de Germina Campos, espacio nómada de gestión cultural (2005/2010).

### Fabiana Navarta Bianco

es Licenciada y Profesora en Historia (FFyH-UNC). Docente en la Tecnicatura Universitaria en Diseño Gráfico y en la Tecnicatura Universitaria en Ebanistería ambas carreras dependientes de la Escuela Superior de Artes Aplicadas “Lino E. Spilimbergo” (FAD-UPC), como también en la Tecnicatura Universitaria en Gestión del Patrimonio Cultural de la Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta” (FAD-UPC). Integra dos equipos de investigación radicados en FAD-UPC: el primero titulado *Historia de las artes del pasado reciente (Argentina, 1960-2020)*, dirigido por

la Dra. Alejandra Soledad González; el segundo denominado *El Diseño Gráfico en Córdoba, cuando el estado vislumbró la potencialidad de comunicar gráficamente el turismo. Aportes desde el branding, la publicidad y la historia en el desarrollo de la disciplina local con casos emblemáticos*, dirigido por la Dra. Alicia Madoery, y codirigido por el Esp. Daniel Silverman.

### Silvia Dejon

es Profesora en Historia (UNL), doctoranda en Ciencias Sociales (UNER) e integrante del *Centro de Estudios Sociales Interdisciplinarios del Litoral* (UNL). Se desempeña como Profesora Adjunta de las cátedras Problemáticas Contemporáneas, Historia Económica y Social General e Historia Económica, Política y Social Argentina de la Universidad Nacional de Rafaela (UNRaf) y como Tutora de Sociedad y Cultura en el siglo XX en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Sus temas de investigación giran en torno a la acción colectiva, memoria y derechos humanos en la historia reciente santafesina. Actualmente está abocada en su tesis doctoral al análisis de la movilización social por los derechos humanos en la localidad de Rafaela en los albores del siglo XXI.

### Raúl Amoros

es Doctorando en Historia del Arte Universidad Santiago de Compostela, España/Universidad de Venecia, Italia. Profesorado en Historia del Arte Universidad de Florencia, Italia. Licenciatura en Artes Visuales Academia de Bellas Artes de Florencia, Italia (Summa Cum Laude). Miembro RCAI (Red de Científicos Argentinos en Italia). Miembro RICAP (Red Iberoamericana de Ciencia Participativa). Investigador Grupo IACOBUS, Depto. Historia del Arte de la USC, España. Investigador grupo Historia cultural del pasado reciente: artes, juventudes y políticas

en una Córdoba en red (inter)nacional, radicado en el Área Historia del CIFYH- UNC, Córdoba, Argentina.

### Ana Paula Compagnucci

es Investigadora de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, con beca de CONICET. Licenciada en Cine y TV por la UNC, se especializó en el área de dirección en la EICTV (Cuba). Doctoranda en Semiótica en el Centro de Estudios Avanzados de la F. C. S. y la F.F. y H. de la Universidad Nacional de Córdoba, abordando temáticas que vinculan los estudios latinoamericanos con teorías filmicas feministas desde un enfoque semiótico. Ha participado en varios libros y escrito artículos académicos. Realizadora audiovisual de cortos y largometrajes de carácter independiente con anclaje territorial y perspectiva de género que pone en escena temas sociales. Forma parte de DOCLA (Red de Documentalistas Latinoamericanos) e integra el Grupo de investigación “Transitando imágenes y territorios en la audiovisualidad de Córdoba (2010-2023): cartografías cinematográficas, dispositivos artísticos y derivas tecnopoéticas”.

### Anisell Esparza Fica

es Magíster en Estudios de Cine por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Diplomada en Gestión y Publicación de libros de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Realizadora Audiovisual de la Universidad de Chile. Es autora del artículo “*Cine, guerra e historia en Chile: Lucha por la redención de la imagen mapuche en La agonía de Arauco (Gabriela Busseñius, 1917) y Newen Mapuche (Elena Varela, 2010)*”. Ha editado diversos libros, entre ellos, *Transcribir el fulgor: Cinco anotaciones sobre cine experimental* (2023) y *Ruinas del Futuro: Utopías y distopías desde el Cono Sur* (2024). Actualmente se desempeña como

docente en el diplomado Trayectorias y Tendencias del Cine de la Pontificia Universidad Católica de Chile y es coordinadora editorial en Adynata ediciones. Sus líneas de investigación son cine, guerra e historia, cine experimental y cine de mujeres.

### Soledad Fernández Bouzo

es Doctora en Ciencias Sociales, licenciada y profesora en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora adjunta del CONICET en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) y profesora a cargo de la materia Teoría y praxis de los ecofeminismos, teoría sociológica de la carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales (FSOC-UBA). Es co-coordinadora del Área de Estudios Urbanos (IIGG), espacio que integra desde 2006 en estudios sobre ambiente, género, participación, salud ambiental, ecofeminismos, territorio, transferencia de conocimiento con dispositivos audiovisuales. Su tesis de doctorado “Escenas de la cuestión ambiental en Argentina. El proceso de producción, circulación y uso de documentales ambientales y su impacto en la construcción sociopolítica del ambiente 2007-2014” recibió una mención especial en el concurso de tesis ASAECA-UNQ. Cuenta con diversas publicaciones, artículos académicos y audiovisuales sobre los temas que investiga.

### Lucía Sayapin

es Doctoranda en Ciencias Sociales y Licenciada y Profesora en Sociología (FSOC-UBA). Becaria doctoral UBACYT con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG-UBA). Su investigación se titula “El rol de las experiencias de cine comunitario en la visibilidad y reconocimiento de los ecofeminismos territoriales. Los casos del FINCA y el Festival Entre Arroyos como espacialidades de resistencia en el AMBA (2018-actualidad)”. Investiga sobre

experiencias de cine comunitario en vínculo con problemáticas ambientales y territoriales y participa en proyectos de comunicación pública del conocimiento con dispositivos audiovisuales. Es docente en la asignatura Teoría y praxis de los ecofeminismos. Imaginaciones socioecológicas para la postpandemia, en la Carrera de Sociología (UBA).

### Franco Guerra

es Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias de la Comunicación (UNC). Desde el 2010 participa activamente de múltiples dispositivos comunicacionales, alternativos y desmanicomializantes en el Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba. Actualmente se desempeña como becario doctoral en el Centro de Investigaciones en Periodismo y Comunicación (FCC - UNC) en el marco del Doctorado en Semiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales (UNC). Su tesis doctoral se basa en el análisis semiótico de discursos que circulan en territorios vinculados al campo de la salud mental.

### Evelyn Gorga

es Licenciada en Comunicación Social de la Facultad de Ciencias de la Comunicación (FCC - UNC). Tiene el título de Profesora Universitaria en Comunicación Social (FCC-UNC). Es Fotógrafa profesional egresada de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC) con el título de Técnica Superior en Fotografía. Tiene una Diplomatura de Posgrado en Documental Contemporáneo (UBP - UNC). También, realizó el Trayecto de Formación de Posgrado en “Prácticas de Comunicación en Salud” (FCC - UNC). Actualmente se encuentra cursando la Diplomatura en Derechos Humanos (UPC). Participó en diversos proyectos audiovisuales reconocidos mundialmente, como editora, directora, guionista, productora y montajista.

## Sofía Antonella Cabrera

es Licenciada en Ciencias de Comunicación social, con orientación en Comunicación Audiovisual por la Facultad de Ciencias de la Comunicación (UNC). Desde el 2018 participa como becaria de proyectos de extensión relacionados con la producción de discursos audiovisuales (PROYECTANDO EN LAS ESCUELAS). Actualmente está realizando el trayecto del Profesorado en comunicación social de la Facultad de Ciencias de la comunicación (FCC-UNC).

## Eleonora García

es Licenciada y Profesora en Artes Combinadas por la UBA. A la fecha ha recibido Beca Interna Doctoral de CONICET para realizar sus estudios de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la misma Universidad. Dentro del ciclo de Posgrado ha cursado el Programa de Especialización en Prácticas Artísticas y política en Latinoamérica en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). En su acción profesional, ha desempeñado parte de su tarea como docente de Artes en el nivel medio y en nivel superior. Ha coordinado cursos y talleres en el área de Extensión Cultural de distintas universidades nacionales. Como investigadora en formación ha participado del Proyecto PRI: *La mujer nueva. Su origen e impacto en las artes. Buenos Aires, 1920-1970*, con trabajos sobre las poéticas de actuación renovadoras de la escena nacional en los primeros años de ese período: *Camila Quiroga, mujer en acción. Diálogos en escena*. Actualmente integra el equipo de trabajo del Proyecto FILOCyT: *La formación en dramaturgia: construcción de un campo de saberes específico en la historia del teatro argentino* y el Proyecto UBACyT: *Disidencias sexuales, perspectivas intermediales, intervencionismo urbano y activismo artístico en las prácticas escénico-performáticas contemporáneas*; ambos anclados en el IHAAL, FFyL, UBA.

## Amanda da Silva Oliveira

tiene grado en Letras-Portugués/Español por la Universidade Feevale (2008); especialización en Literatura Brasileña por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2011). Tiene una maestría (2015) y un doctorado (2018) en Teoría de la Literatura por la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, con estancia docente en la Universidad de Córdoba (2017), en Córdoba/España, por medio de Movilidad de profesores Brasil-España, de la Fundación Carolina. Actualmente es profesora Adjunta del Departamento de Letras Extranjeras Modernas de la Universidade Federal de Santa Maria y coordina el Curso de Licenciatura em Letras Espanhol-Literaturas EaD de la Universidade Aberta do Brasil y la Universidade Federal de Santa Maria. Es miembro del ND "Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura", de AUGM, como representante alterna por la UFSM.

## Paula Sedran

es Doctora en Historia, investigadora asistente de CONICET y profesora adjunta de la UADER. Actualmente dirige la Maestría en Enseñanza de la Historia de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Su campo central de interés es la historia sociocultural del alcohol y de los comportamientos transgresivos en Santa Fe. Participa de proyectos de investigación nacionales e internacionales y ha publicado libros, capítulos de libro y numerosos artículos en revistas especializadas. Entre sus publicaciones recientes pueden nombrarse "Consideraciones teóricas y metodológicas para la construcción de un archivo histórico sobre el alcohol con la excusa de un análisis descentrado." En Fernández, S. Oliveira Sampaio M. (Comps.) El desafío de los archivos en la práctica historiográfica. Argentina y Brasil. Rosario: Estudios del ISHIR, 2024; "Un estudio sociocultural del alcohol: axiomas, problemas, potencialidades (Santa

Fe, 1870- 1930). En Miranda, M. y Vallejo, G. (Comps.) *La historia de la salud y la enfermedad interpelada: Latinoamérica y España, (siglos XIX-XXI)*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús, 2022; "Morals, Civilization and Behavior in Europe and Argentina in the Eyes of a Creole Traveler," *A Contracorriente*, 19(1), 17-37, 2021.

### João Paulo Wandscheer

es estudiante de doctorado en Comunicación por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) y becario de la Coordinación de Perfeccionamiento del Personal de Educación Superior (CAPES), actualmente realiza investigaciones sobre el cine queer brasileño y la naturaleza. También contribuye al desarrollo de estudios sobre el cine producido en Rio Grande do Sul a través de ARTIS - Grupo de Investigación en Estética y Procesos Audiovisuales. Tiene una maestría en Comunicación Social por la Pontificia Universidad Católica de Rio Grande do Sul (PUCRS) y una licenciatura en Comunicación Social - Calificación en Periodismo, por la misma universidad. Tiene publicaciones en revistas científicas de países como Brasil, Argentina y Portugal. Sus producciones académicas han estado enfocadas a la narrativa cinematográfica.

### Miriam de Souza Rossini

es Profesora Titular de la Universidad Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), trabajando en el Programa de Postgrado en Comunicación y el Departamento de Comunicación. Doctora en Historia (UFRGS), con pasantía doctoral en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS (Francia). Maestría en Artes - Cine (USP). Licenciada en Comunicación Social - Periodismo (PUCRS) e Historia (UFRGS). Coordinadora de ARTIS - Grupo de Investigación en Estética y Procesos Audiovisuales - CNPq.

Editora de la revista Rebeca, desde 2021.

Editora de la revista E-Compos (2018-2020). Se desempeñó como Miembro del Consejo de Vigilancia de SOCINE (Gerencias 2019-2021; 2021-2023). Desarrolla investigaciones en el campo del cine y audiovisual brasileño, relacionadas con estudios culturales, procesos de producción y significado.

### Pedro Rivera Vázquez

ostenta un grado doctoral en Filosofía en Estudios Culturales de la Universidad Ana G. Méndez. Actualmente se desempeña como director de la oficina de Reclutamiento de Estudiantes de la Universidad de Puerto Rico.

### Elena Rivero

es Magister en Ambiente Construido y Patrimonio Sustentable por la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), Diplomada en Gestión Cultural por la Universidad Católica de Córdoba (UCC) y Profesora de Historia por la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Es Profesora Ayudante de Cátedra en "Sociología" (FBCB-UNL). Es miembro del Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales radicado en la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC-UNL). Ha realizado presentaciones en congresos y jornadas, así como publicaciones en revistas académicas con temáticas vinculadas a patrimonio, espacio público, manifestaciones y fotografía.

### Silvina Acuña

es Profesora en Historia por la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Actualmente cursa el tramo final de la Licenciatura en Historia por la misma casa de estudios. Participa del Grupo de Estudios *Debates y experiencias en torno a la historia pública* (UNQ) dirigido por las Mg. Alejandra Rodríguez y Mg. Lucía Abbattista. Es miembro del proyecto de extensión *Objetos*

y narrativas para una historia pública de la democracia (UNQ).

### Celina Giménez

es Profesora de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Se desempeña como docente en la materia Teoría de la Historia de la carrera de Historia de dicha facultad. Maestranda de la Maestría en Historia Socio Cultural de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR) y el Centro de Estudios de Espacio, Memoria e Identidad (CEEMI). Asimismo, forma parte del equipo de planificación estratégica de la Dirección Provincial de Programas Estratégicos de la Secretaría de Integración Cultural del Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe.

### Marcelo Mangiante

es Profesor y Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). Tesista del Doctorado en Humanidades, Mención: Letras por la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Ejerció como profesor de Periodismo en UCSE y de Comunicación en UADER, donde dirigió las tesis de licenciatura de tres estudiantes. Dio clases como profesor invitado en Wayne State College (EU), en 2021, fue conferencista del Seminario Internacional Marruecos y América Latina (MarAL) organizado por las universidades Autónoma de Baja California Sur (Méx.) y Abdelmalek Essaadi (Marr.), en 2022, y co-coordinó las I Jornadas de Literaturas Afro de UADER Concepción del Uruguay, en 2023. Publicó dos libros de poesía. Obtuvo distinciones en certámenes de crónica periodística, poesía, cuento y fotografía.

### Mario Sebastián Román

es Doctor en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Es Profesor Adjunto Ordinario de la cátedra: Análisis del Discurso en la Facultad de Ciencias de la

Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos (FCEdu-UNER). Director de Proyectos de Investigación acreditados sobre la cuestión del viaje como umbral de contactos culturales (desde un abordaje propio de los Estudios del Discurso y los Estudios Semióticos) con énfasis en la Historia de la Cultura Escrita y la Cultura Visual. Es miembro del Comité Académico de diversas carreras de posgrado. Fue Becario de la Agencia Española de Cooperación Internacional y del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico). Realizó estancias de investigación en la Universidad de Santiago de Compostela, en la *Freie Universität* y en el *Ibero-Amerikanisches Institut* de Berlín, y en la *Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)*, Francia. Se ha desempeñado como Secretario de Investigación y Posgrado en la FCEdu-UNER, donde creó y dirigió la Maestría en Comunicación. Ha sido evaluador de CONICET. Director fundador de la revista indexada *del prudente Saber...* (FCEdu-UNER). Ha publicado tres libros y numerosos capítulos de libro y artículos referidos a las problemáticas de su especialidad, en publicaciones nacionales e internacionales con referato.

### Victoria Olivencia

es egresada de la ESUNL (Escuela Secundaria de la Universidad Nacional del Litoral). Actualmente estudiante de la Tecnicatura en Artes Audiovisuales en ISCAA, donde se dedica al rol de producción y dirección en los diferentes proyectos, en su gran mayoría de modalidad documental. Su primera presentación audiovisual en público fue en el Marco de la Bial de Arte Joven UNL 2018 en la sección de cortometrajes con un video poema titulado "Ojalá Alguien". Desde el mismo año, realiza videos musicales y coberturas culturales en el sector público y también privado de la Ciudad de Santa Fe. En relación a la escritura, desde el año 2018 forma parte del equipo autogestivo del Slam de

Poesía Oral de Santa Fe, donde cumple tareas de realizadora audiovisual, producción del evento y también de tallerista. Desde su trayectoria individual, ha publicado en 2023 su primer libro “Así somos, así nos gustaría ser” editado por editorial Halley (Buenos Aires).

### Mariné Nicola

es Profesora en Historia, Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Magíster en Docencia Universitaria y Especialista en Docencia Universitaria por la FHUC, UNL. Doctoranda en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). Se desempeña como docente universitaria en cátedras como “Sociología de la Cultura”, FHUC; “Antropología Cultural y Social”, Escuela Superior de Sanidad «Dr. Ramón Carrillo» y “Sociología del Trabajo”, Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas pertenecientes a la UNL. Desde el año 2002 participa como investigadora en distintos proyectos CAI+D relacionados con el cine, la historia, los derechos humanos y la memoria. Actualmente dirige el Proyecto CAI+D 2020 “*La cultura en perspectiva histórica. Aportes de los estudios culturales a la investigación*” aprobado y financiado por UNL. Ha participado como coordinadora, comentarista y expositora de trabajos en múltiples congresos, jornadas y eventos científicos. Ha publicado artículos en libros y revistas especializadas en temas

vinculados al cine. Es miembro del Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC) de la FHUC-UNL. Miembro de la Junta Departamental del Departamento de Historia de la FHUC. Directora y coordinadora de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*. Miembro de la Asociación de Estudios sobre Cine y Audiovisuales- AsAECA, donde se desempeñó como Vicepresidenta durante el período 2022-2024, cargo en el que ha sido reelecta por un nuevo período hasta el 2026. Actualmente es coordinadora del Núcleo Disciplinario *Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura* de AUGM.

### Hugo Daniel Ramos

es Licenciado y Profesor en Historia por la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Magíster en Integración y Cooperación internacional por la Universidad Nacional de Rosario (CERIR-UNR) y Doctor en Relaciones Internacionales (UNR). Profesor Adjunto Ordinario de la Cátedra “Problemática Contemporánea de América Latina” de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (FHUC-UNL). Director del CAI+D “Identidades políticas y memorias del pasado reciente en actores colectivos de Argentina y Brasil”. Investigador Asistente de CONICET y miembro del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IHUCSO-CONICET-UNL).

# Convocatoria de artículos para el N° 19 de la revista

La revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, es una publicación pluralista orientada a la difusión de la problemática de los Estudios Culturales y de otras perspectivas teóricas de las Ciencias Sociales que abordan el estudio de la Cultura, publicación académica dependiente de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

Creada como una revista de divulgación en su primera época, transcurrida entre los años 1999 y 2003, abordó las siguientes temáticas: aportes de los Estudios Culturales, cuestiones de género, comunicación, educación, temas históricos como la conquista y la nación. Asimismo se abordaron problemáticas como la identidad, el multiculturalismo el cine y la imagen.

A partir de la publicación del 5 número de la revista centrada en el eje «Cine documental, arte y política», comienza el desarrollo de su segunda época, perfilándose como una revista con carácter académico. Para ello se previó un rediseño, pautando nuevas secciones y destacando su inscripción disciplinaria en el campo de los Estudios Culturales, pero a su vez determinando ejes temáticos para cada número de la publicación y conservando el interés por difundir las producciones culturales santafesinas en todos sus aspectos.

Cada edición de la publicación cuenta también con reseñas relacionadas a libros, films, muestras de fotografía y/ o artes, además de una nueva sección de Entrevistas, donde se aceptan entrevistas inéditas a personas idóneas

## **CIECEHC**

Centro de Investigaciones en  
Estudios Culturales, Educativos,  
Históricos y Comunicacionales.  
Facultad de Humanidades y  
Ciencias. Universidad Nacional  
del Litoral.



relacionadas a algunas de las aristas contenidas en el eje temático que orienta la convocatoria.

Para la convocatoria en curso de Culturas N°19 se propone como eje temático **«Campo artístico e intervención cultural en los siglos XX y XXI: institucionalización y nuevas prácticas en Argentina y América Latina»**. La revista está bajo la dirección de la **Mg. Prof. Mariné Nicola (Universidad Nacional del Litoral)**.

Para consultar los números anteriores de la publicación ingresar a <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas>

Se sugiere consultar la sección **«Información para autores»** <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/about> y **«Envíos»** <https://biblioteca.virtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/about/submissions>

### **Características de las colaboraciones**

Los artículos o notas deberán sujetarse a lo establecido en los requisitos detallados en la sección "Envíos" de la revista y remitirse a los correos electrónicos:

*marinenicola@yahoo.com.ar;*

*mnicola@fhuc.unl.edu.ar;*

*revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar;*

cada trabajo será evaluado por el Consejo de Redacción y Evaluadores Externos, quienes podrán aceptarlo o rechazarlo.

Extensión del plazo de recepción de colaboraciones y artículos: **21 de Abril de 2025.**

### **Secciones**

**I. Artículos:** Deberán tratar problemáticas afines a los conceptos mencionados en el eje temático, en este caso **«Campo artístico e intervención cultural en los siglos**

**XX y XXI: institucionalización y nuevas prácticas en Argentina y América Latina»** y podrán ser abordados desde diferentes perspectivas: históricas, sociológicas, antropológicas, políticas, literarias, artísticas, comunicacionales, etc. poniendo en relación/ tensión al menos dos de ellos.

Los artículos deben tener una portada con título del trabajo, nombre del/de los autor/es, sus correspondientes datos de filiación académica o institucional, su correo electrónico para contacto y un breve CV narrado (no más de 200 palabras).

Deben contar con resumen y palabras clave en español; título, abstract y keywords en inglés y título, resumen y palabras-chave en portugués.

Las imágenes (fotos, tablas, cuadros, mapas, etc.) deberán enviarse por separado, en un archivo para cada una, en formato .jpg con una resolución mínima de 300 dpi.

Los editores no son responsables de la localización o calidad de las imágenes que acompañen los artículos. Las imágenes, fotos, cuadros y gráficos enviados por separado del texto, numerados y titulados correctamente en archivo adjunto.

La revista Culturas no se hace responsable por los trabajos no publicados ni se obliga a mantener correspondencia con los autores sobre las decisiones de selección

**2. Reseñas y comentarios:** Podrán ser reseñas de producciones culturales de diversa índole como libros, filmes, videos, exposiciones artísticas (escultura, pintura, fotografía, entre otros), priorizando las desarrolladas en el ámbito local y regional.

**3. Entrevistas:** En este número inauguramos la sección Entrevistas, la idea es poder acceder a las palabras, pensamientos y vivencias de personas involucradas desde diferentes ámbitos con las temáticas que se nuclean a partir del eje temático convocante.

## Eje temático: **Cultura, Género y espacio público: construcción y negociación de sentidos a través de manifestaciones artístico-culturales**

### **Arte, estética, política y crisis**

Eliana Marisa Ramos

**Desdibujar fronteras.** Las performances autobiográficas de artistas mujeres santafesinas

María Gracia Tell y Rosana Andrea Storti

### **Trabajo y aprendizaje en dos talleres escultóricos de la ciudad de Córdoba.**

Los primeros pasos de una joven en la profesionalización artística (1977-1982)

Fabiana Navarta Bianco

### **Disputas e inscripciones por la memoria en Rafaela.**

Activismo artístico del Espacio Verdad y Justicia por Silvia Suppo entre 2010 y 2014.

Silvia Dejon

**Tiras por la Paz:** un puente entre la didáctica y la intervención artística para una experiencia participativa de la ciudadanía

Raúl Amoros

### **Una muchacha corre entre caballos.**

Ensayando un análisis afectivo y territorial de *Las Mil y Una* (2020).

Ana Paula Compagnucci

### **Historiofotía del despojo de la Araucanía en el cine temprano chileno:**

el caso de los guiones de *La agonía de Arauco* o *El olvido de los muertos* (Bussenius, 1917)

Anisell Esparza Fica

### **Cine y ecofeminismo en los debates públicos habilitados por los espacios de la cultura.**

El caso del Festival Internacional de Cine Ambiental (FINCA) en Buenos Aires, Argentina.

Soledad Fernández Bouzo

y Lucía Sayapin

**Cine y salud mental:** enunciación y representaciones en cortometrajes producidos en el manicomio.

Sofía Cabrera, Evelyn Gorga

y Franco Guerra

### **Figuraciones de la memoria y relectura histórica en la dramaturgia porteña escrita por mujeres.**

Eleonora S. García

### **Autoría de mujeres latinoamericanas contemporáneas:**

un breve recorrido sobre las producciones literarias de escritoras brasileñas.

Amanda da Silva Oliveira

**El alcohol, la negación, la vida.** Una mirada desde el género en *The Trip to Echo Spring*,

de Olivia Laing. Paula Sedran

### **O cinema queer brasileiro e a desestabilização da masculinidade hegemônica nos grandes centros urbanos:**

uma análise dos filmes *Tinta bruta* e *Corpo elétrico*

João Paulo Wandscheer y Miriam de Souza Rossini

### **Bombartivismo, transgrediendo la heteronormatividad.**

Pedro J. Rivera Vázquez