

Culturas 15

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, 2021





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 Sedrán

Diseño: Julián Balangero

Facundo Zuviría 3563 (3000) Santa Fe, Argentina
editorial@unl.edu.ar | www.unl.edu.ar/editorial

Culturas 15 se diagramó y compuso
en Ediciones UNL, diciembre de 2021.

ISSN 1515-3738

Culturas 15

Debates y perspectivas
de un mundo en cambio

Santa Fe, Argentina, 2021



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

Patricia Sanoner. 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

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

Patricia Sanoner. 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

Elena Rivero. Universidad Nacional del Litoral (UNL)
Carolina Bravi. Universidad Nacional del Litoral (UNL); Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER)
Lucas Martinelli. Universidad de Buenos Aires (UBA)
Pablo Russo. Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER); Universidad Nacional del Litoral (UNL)
Sebastián Russo. Universidad de Buenos Aires (UBA); Universidad Nacional de José Clemente Paz (UNPAZ)
María Gracia Tell. Universidad Nacional del Litoral (UNL)
Pablo Nocera. Museo Etnográfico y Colonial «Juan de Garay», Santa Fe.
Antonio Pereira. Universidad de la República (UDELAR, Uruguay)
Cecilia Pincolini. Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO)
Natalia Vega. Universidad Nacional del Litoral (UNL)
Eduardo Minutella. Universidad de Buenos Aires (UBA); Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)
Cecilia Gil Mariño. Universidad de Buenos Aires (UBA)
Marcelo Andelique. Universidad Nacional del Litoral (UNL)
Lucrecia Álvarez. Universidad Nacional del Litoral (UNL)
Alejandra Rodríguez. Universidad Nacional de Quilmes (UNQ)
Ana Silva. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN)
María Gabriela Aimaretti. Universidad de Buenos Aires (UBA)
Vanessa Dell' Aquila. Universidad Nacional de Rosario (UNR)
Fernando Ramírez Llorens. Universidad de Buenos Aires (UBA)
Alejandra Cecilia Carril. Universidad Nacional del Litoral (UNL)
Ana Lía Rey. Universidad de Buenos Aires (UBA)

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

Presentación	9
Artículos / Eje 1. Resguardo, investigación, repositorios y archivos	
Guardar en épocas de abundancia: giro digital, investigación académica y Archivos Audiovisuales. Fernando Ramírez Llorens	15
Archivos oficiales, privados y sociales de la Nor-Patagonia. Política y memoria, vacíos y objetivos del resguardo de documentación. Agustín Antonow, Pilar Pérez y Giulietta Piantoni	33
Artículos / Eje 2. Artistas, cine, relatos e historia	
Los archivos personales de artistas como contra relatos. María Verónica Basile	53
Imagen, historia y montaje: algunos puntos de intersección entre la obra de Aby Warburg y el cine. Emilce Fabricio	73
Alberto Worcel: «video de arte» y video en la escuela. Jorge Gagliardi	85
Artículos / Eje 3. Audiovisuales, representaciones y memorias	
Los discursos de memorias en torno a <i>La Forestal</i>. Disputas de sentidos desde un audiovisual santafesino. Paola Martinez	97
Situarse en el presente, mirar al pasado y pensar el futuro: dos reflexiones audiovisuales sobre transiciones democráticas. Viviana Montes	115
Lindas y carismáticas. Las exiliadas económicas en el cine español (2002-2010). Verónica Chelotti	131
Desestabilizaciones de una memoria brasileña en clave documental: voces de un yo singular y colectivo en la producción audiovisual de Petra Costa. Eleonora Soledad García	155

Artículos / Eje 4. Mujeres, género y archivos documentales

La señorita maestra y la ciencia en <i>El Cojo Ilustrado</i> (1892-1905). Claritza Arlenet Peña Zerpa	173
Nuevas fuentes, nuevos archivos históricos. La Biblioteca Científica de Editorial Claridad: una colección de manuales de divulgación sexual, Argentina, 1924/1941. María Luisa Múgica	193
Reseñas /	
Reseña de la serie documental <i>Archivo de la Memoria Trans</i>, de Agustina Comedi y Mariana Bomba (2021). Florencia Ponce y Elías Rodríguez	223
Reseña y comentario sobre el cortometraje documental experimental <i>Hackeo identitario</i>, dirigido por Juan J. Díaz y J. Alirio Peña (2021). José Alirio Peña	229
La eternidad y las luces. Notas sobre/desde el mirar de Gustavo Fontán. Reseña sobre el libro <i>Marañas. Escritos sobre cine</i> de Gustavo Fontán. VerPoder ediciones. Buenos Aires. 2021. Sebastián Russo Bautista	235
Reseña del libro <i>A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano.</i> Álvaro A. Fernández y Ángel Román Gutiérrez (coords.). 2020. Gabrielle Pannetier Leboeuf	243
Reseña de <i>Documentos para la historia del agua en Santa Fe. 1528-1996,</i> de Pablo Ernesto Suárez (compilador). 2021. María Agustina Arrién	249
Simón Lorenzón: el río revuelto y el pescador de poemas. Reseña sobre los libros <i>Marrón casi anaranjado</i> y <i>Remansos</i> , de Simón Lorenzón. Marcelo Mangiante	253
Sobre los autores	257
Convocatoria de artículos	263

Presentación

La revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, ofrece su edición número 15. Dicho espacio académico, surgido entre 1999 y 2003 aborda temáticas enfocadas en los estudios culturales, destacando cuestiones relacionadas al arte, los archivos, la educación, la memoria y temas históricos entre otros, como también problemáticas en torno al género, la identidad, el cine y el multiculturalismo. En esta oportunidad se aboca al desarrollo del Eje Temático «Archivos, imágenes, historia y memorias», canalizado en ejes organizativos que reúnen los diversos trabajos. Cada uno de estos ejes da cuenta de los tópicos relevantes trabajados en cada una de las contribuciones y aportes de los textos contenidos en ellos: el Eje 1-Resguardo, investigación, repositorios y archivos; el Eje 2-Artistas, cine, relatos e historia; el Eje 3-Audiovisuales, representaciones y memorias y el Eje 4- Mujeres, género y archivos documentales. Al final de esta edición se suman valiosas reseñas que se ocupan de temas relacionados a films y libros que enriquecen múltiples miradas sobre lo socio-cultural. Primeramente, se presentan la serie documental *Archivo de la Memoria Trans* (dirigida por Agustina Comedi y Mariana Bomba. 2021) y el cortometraje documental experimental *Hackeo Identitario* (dirigido por Juan J. Díaz y J. Alirio Peña. 2021); en tanto, entre las publicaciones escritas, se encuentran los libros: *Maraña. Escritos sobre cine* de Gustavo Fontán (2021); *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano* de

Álvaro A. Fernández y Ángel Román Gutiérrez (coords. 2020); *Documentos para la historia del agua en Santa Fe. 1528-1996* de Pablo Ernesto Suárez (compilador. 2021) y, por último, los libros *Marrón casi anaranjado* (2020) y *Remansos* (2021) de Simón Lorenzón.

El primer artículo *Guardar en épocas de abundancia: giro digital, investigación académica y Archivos Audiovisuales*, escrito por Fernando Ramírez Llorens (Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires) inaugura el Eje 1 titulado *Resguardo, investigación, repositorio y archivos*. El texto aborda el giro digital ocurrido en el registro audiovisual por la presencia de cámaras de video en ámbitos públicos y privados. El autor se pregunta por el valor social de estas imágenes y la reflexión que les compete a organismos científicos y universitarios respecto a este tema.

El segundo artículo del mismo eje es *Archivos oficiales, privados y sociales de la Nor-Patagonia. Política y memoria, vacíos y objetivos del resguardo de documentación*, con autoría de Agustín Antonow (Universidad Nacional de Río Negro), Pilar Pérez (Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos del Cambio de la Universidad Nacional de Río Negro) y Giulietta Piantoni (Centro Universitario Regional Bariloche de la Universidad Nacional de Comahue). El trabajo se propone la recuperación de archivos institucionales estatales y privados y de organizaciones sociales, como estrategia para reconstruir la historia de la Nor-Patagonia. Atiende a objetivos, accesibilidad y funciones históricamente situadas, en pos de considerar las razones políticas y sociales de disputas y tensiones generadas por entender estos documentos como textos burocráticos y apolíticos.

En el segundo Eje temático: *Artistas, cine, relatos e historia*, encontramos el texto *Los archivos personales de artistas como contra relatos* de María Verónica Basile (Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional

de Córdoba), dicho escrito trata sobre fondos personales y fuentes orales que exceden lo archivístico pero que cuentan con la posibilidad de producción de contra-relatos a partir de su carácter memorial y su potencial aporte a las ciencias sociales y humanas.

También, en el marco de este eje ubicamos el trabajo de Emilce Fabricio (Universidad Nacional de Rosario) cuyo título es *Imagen, historia y montaje: algunos puntos de intersección entre la obra de Aby Warburg y el cine*. En esta investigación la autora se ocupa de posibles aportes de la obra de Aby Warburg al análisis de la imagen audiovisual centrando su atención en el estudio del movimiento y en reflexiones en torno a anacronismos y montaje.

El último artículo de este eje es, *Alberto Worcel: «video de arte» y dispositivo* de Jorge Gagliardi (Núcleo Audiovisual Buenos Aires, Centro Cultural General San Martín) donde su autor se enfoca en el aporte de contenidos y de originales recursos tecnológicos de la obra de Worcel, cuyo trabajo recupera la obra de artistas plásticos argentinos y valiosas experiencias docentes a partir de documentales y trabajos audiovisuales entendidos como dispositivos.

Inaugura el Eje 3: *Audiovisuales, representaciones y memorias*, el trabajo *Los discursos de memorias en torno a La Forestal. Disputas de sentidos desde un audiovisual santafesino* de Paola Martínez (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral- UNL). En este material se investigan los significados devenidos del material audiovisual *La ruta de la Forestal* (Ramazza y Benito, 2019) con base en su historicidad y en la retórica de denuncia, para la formación y encuadramiento de memorias individuales.

Sigue el trabajo de Viviana Montes (Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) titulado *Situarse en el*

presente, mirar al pasado y pensar el futuro: dos reflexiones audiovisuales sobre transiciones. Aquí se aborda material audiovisual argentino y español, producidos en épocas diferentes pero que confluyen en el tratamiento de estrategias narrativas de períodos de transición entre procesos autoritarios y democracia, sus contextos de producción y su conexión con el pasado para valorar el presente.

Continúa el desarrollo de este eje, la presentación del texto: *Linda y carismática. Las exiliadas económicas en el cine español (2002-2010)* de Verónica Chelotti (Universidad Nacional Arturo Jauretche y Universidad Nacional de Quilmes-UNQ). El trabajo retoma estrategias para construir personajes femeninos representativos de inmigrantes argentinas, incluidas en cine de ficción español de los años 2002 a 2010. Se indagan los prejuicios sobre mujeres inmigrantes durante la crisis política y social argentina de 2001 basándose en categorías de la historia, la comunicación y el cine.

Finaliza la secuencia de trabajos del eje 3, el texto *Desestabilizaciones de una memoria brasileña en clave documental: voces de un yo singular y colectivo en la producción audiovisual de Petra Costa*, escrito por Eleonora Soledad García (Universidad de Buenos Aires) donde se estudian dos documentales de la directora cinematográfica brasileña Petra Costa, a partir del análisis político reflexivo de dos figuras femeninas potentes en la historia actual de Brasil: el suicidio de Elena Costa y la destitución de Dilma Rousseff; esto permite el acercamiento y cruce entre los espacios públicos y los íntimos y privados.

El cuarto y último Eje organizador de los artículos: *Mujeres, género y archivos documentales* incluye el trabajo de Claritza Arlenet Peña Zerpa (Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela) que se titula *La señorita maestra y la ciencia en El Cojo Ilustrado (1892-1905)*. Este trabajo destaca las diferencias en el ejercicio profesional

y en la formación entre varones y mujeres en Venezuela, a finales del XIX y principios del XX, en el corpus de la revista *El Cojo Ilustrado* y algunas leyes vigentes en la época.

El trabajo que cierra el Eje 4 es *Nuevas fuentes, nuevos archivos históricos. La Biblioteca Científica de Editorial Claridad: una colección de manuales de divulgación sexual, Argentina, 1924/1941*, con autoría de María Luisa Múgica (Universidad Nacional de Rosario). Este artículo aborda el análisis de textos de la Editorial Claridad de Buenos Aires de principios del siglo XX, donde con un lenguaje sencillo se establecían las conductas sexuales «normales» y los casos patológicos a partir de lo cual se instalaban miradas de heterosexualidad sobre género, clase social y sobre cuestiones etarias y científicas.

Guardar en épocas de abundancia: giro digital, investigación académica y Archivos Audiovisuales

Fernando Ramírez Llorens

Instituto de Investigaciones Gino Germani- IIGG

Universidad de Buenos Aires-UBA (Argentina)

Resumen

La presencia cada vez más extendida de cámaras de video en diferentes espacios públicos y en el ámbito privado es el símbolo de una transformación más amplia, cuantitativa y cualitativa, en la forma y tipo de registros que se están produciendo a partir del giro digital en el audiovisual. El trabajo se propone analizar tres ejemplos para pensar cuáles son los desafíos que enfrentan los Archivos Audiovisuales en este marco.

A partir de preguntarse por el valor social de estas nuevas imágenes, el análisis propone algunas dificultades y ejemplos incipientes de archivos que están trabajando en líneas que intentan dar cuenta de esta expansión de lo audiovisual y propone una reflexión sobre el rol que pueden cumplir los organismos científicos y universitarios en esta línea.

Palabras clave:

Archivo audiovisual, giro digital, medios sociales, documental, investigación académica

Preserving in Times of Plenty: The Digital Turn, Academic Research, and Audiovisual Archives

Abstract

The increasingly extended presence of video cameras in different public spaces and in the private sphere is a sign of a more extensive transformation in the shape and type of records that are being produced by the audiovisual turn. The work aims at analyzing three examples to debate about the challenges that the Audiovisual Archives face in this context.

Based on the social value of these new images, the analysis proposes some difficulties and incipient examples of Archives working on lines that follows this expansion of audiovisual contents. It also proposes a reflection on the role that scientific organisms and universities can achieve in this line.

Keywords:

Audiovisual archive, digital turn, social media, documentary, academic research.

Guardar em tempos de abundância: virada digital, pesquisa acadêmica e arquivos audiovisuais

Resumo

A presença cada vez mais difundida de câmeras de vídeo em diferentes espaços públicos e na esfera privada é o símbolo de uma transformação mais ampla, quantitativa e qualitativa, na forma e no tipo de registros que estão sendo produzidos a partir da virada digital no audiovisual. O trabalho pretende analisar três exemplos para pensar os desafios que os Arquivos Audiovisuais enfrentam neste quadro.

Partindo da indagação sobre o valor social dessas novas imagens, a análise propõe algumas dificuldades e exemplos incipientes de arquivos que estão trabalhando em linhas que tentam dar conta dessa expansão do audiovisual e propõe uma reflexão sobre o papel que podem desempenhar os organismos científicos e universitários nesta linha.

Palavras-chave:

Arquivo audiovisual, giro digital, redes sociais, documentário, pesquisa acadêmica.

Introducción

Edificio (Martínez y Lucas, 2003) es una película realizada a partir de las imágenes en movimiento captadas por cámaras de seguridad. Toma fija, blanco y negro, mucha profundidad de campo y falta de registro sonoro hacen de esas tomas del palier y las puertas de calle de los edificios un conjunto de imágenes inquietantes que, como destacaban los propios realizadores de la obra, se asimilan involuntariamente al cine de los hermanos Lumière (García, 2003).

La reflexión de Martínez y Lucas puede parecer poco relevante teniendo en cuenta los años transcurridos y la profusión de desarrollos tecnológicos de cámaras y de multiplicación de facilidades para crear registros audiovisuales desde entonces. Por plantear un ejemplo banal, resultaba impensado hace veinte años que la mayoría de las personas tuvieran en su bolsillo un dispositivo con capacidad de realizar de manera instantánea una transmisión en vivo de video de alcance global, como ocurre hoy con los celulares. Sin embargo, la película sigue siendo muy moderna, porque puso de relieve un problema que en ese momento no estaba siendo debatido mayormente, pero que con la progresión del video digital resulta central pensar hoy: que se estaban (se están) produciendo imágenes en movimiento por fuera de las instituciones

audiovisuales tradicionales. Tan parecidas estéticamente al cine-atracción, esas imágenes no estaban inscriptas en ningún medio: no eran cine, no eran televisión, no eran video doméstico... eran otra cosa y eso otro era indescifrable. Estaban advirtiendo algunos efectos de la ampliación de las posibilidades que estaba experimentando el video, integrándolo a la serie de transformaciones conocidas como giro digital. Este término, que a menudo se utiliza sin una definición precisa, tiene sin embargo un sentido concreto dentro del campo audiovisual, en la investigación científica y académica y en la discusión archivística en cuanto a cómo se han transformado estos espacios a partir de la masificación de uso de herramientas digitales.¹

Si la tendencia desde el estreno de *Edificio* ha sido hacia una profusión de dispositivos que captan cada vez más cosas en más lugares (desde cámaras web hasta cámaras profesionales, desde la privacidad de una habitación hasta los grandes espacios públicos), entonces el problema que la película pone de relieve no ha parado de crecer: el de la existencia de «nuevos» registros de video y sonido. Esto nos plantea un interrogante desde la perspectiva del archivo: ¿tiene sentido preservar, clasificar, poner a disposición del público, lo que captan esas cámaras?

¹ La noción (no concepto) de burguesía se historiza respecto de la forma de vida citadina, en nuestro caso, de carácter comercial (no industrial)

Al parecer no, si tomamos en cuenta que convivimos sin ningún tipo de problemas con sistemas que no registran las imágenes que generan, otros que borran automáticamente para sobrescribirse, otros que, habiendo preservado un registro, lo dejan olvidado en una red social o un disco rígido, como poco más que basura digital, sin el trabajo de descripción que permita recuperarlos alguna vez.

Sin embargo, es posible que el interrogante esté mal formulado. Las novedades habilitadas por las herramientas digitales de video no se reducen a un problema de ubicuidad de cámaras. Para responder a la pregunta sobre la preservación, el primer paso es intentar comprender, al menos parcialmente, qué transformaciones habilitó el giro digital en video.

Los registros con los que se realizó *Edificio* eran automáticos y sin inscripción: un sistema se encargaba de transmitir de manera continua e indiscriminada lo que la cámara era capaz de captar, emitiéndolo en vivo sin dejar la imagen almacenada en ningún soporte. Los realizadores tuvieron que hacer el trabajo de inscribir esa señal por medio de grabadoras de video para poder trabajar con ellas. Sin embargo, no solemos utilizar el concepto de «pérdida»

para referir al descarte, eliminación o extravío de ese tipo de imágenes. Si el giro cultural en historia (Eley, 2008) provocó la expansión, en las últimas décadas, del trabajo del investigador hacia nuevos «territorios historizables» (Caimari, 2017, p. 66), el giro digital nos permite interrogarnos cómo se pueden expandir y transformar estos territorios con los cambios tecnológicos.² Propondré que la hiperabundancia, sumada a la multiplicidad de agentes que producen imágenes desde distintos espacios pueden provocar perplejidad respecto a la importancia de su preservación. No es necesariamente la primera vez que nos enfrentamos a un problema de este tipo. Sabemos que la preservación de películas no resultó una preocupación social hasta que el cine no consolidó su estatus artístico y cultural (Allen y Gomery, 1995). Al mismo tiempo, los archivos televisivos como una práctica que tenga un objetivo mayor que la preservación por parte de un canal de los materiales de su propiedad para vender, retransmitir o reusar son en nuestro país todavía algo bastante novedoso.³ Precisamos preguntarnos qué valor tienen las nuevas imágenes, pero esa pregunta no parece poder formularse de manera abstracta.

² La pregunta es válida también respecto a diversas disciplinas humanísticas y sociales como los estudios de la comunicación y la cultura, la antropología y la sociología. Sin embargo, por una cuestión de especialización voy a pensar siempre en el campo disciplinar específico de la historia.

³ Sin dudas los casos más destacables en este sentido son las experiencias de AHRTA y el Archivo fílmico de Canal 10 de Córdoba.

Justamente, la lección que nos deja *Edificio* es que las imágenes no tienen valor intrínseco. El problema no es que en cámara aparezca un repartidor, un vecino, una calle vacía, un ladrón. Una imagen no se aprecia porque tenga determinado encuadre, colores, textura. Sin un campo al que vincularse, las imágenes no pueden obtener un estatus que habilite, entre otras cosas, a despertar el interés por su preservación. En cambio, si *Edificio* dejara de estar disponible, hablaríamos sin dudas de que se perdió una película. *Edificio* rescató la experiencia y transformó ese metraje en una producción audiovisual institucionalizada, con autores, con una duración discreta, que se exhibió como cine, incluyendo el acto institucional de organizar el evento de su primera proyección pública. El conjunto de todas esas operaciones implicó que fuera considerada película, y por tanto, le otorgó un status al conjunto del que hasta entonces carecían las imágenes por separado.

En las páginas que siguen analizaré tres casos concretos para, a partir de ellos, formular algunas propuestas básicas para pensar en la preservación, la clasificación y el acceso desde una perspectiva académico-científica. En primer lugar, problematizaré la filmación de las prácticas policiales. Luego abordaré el registro de los juicios por los crímenes cometidos desde el Estado en la última dictadura militar. Por último, me concentraré en

los repositorios y archivos vinculados a instituciones académicas. Con el panorama conjunto, intentaré esbozar algunas ideas básicas para pensar cómo dar un paso adelante para preservar los nuevos materiales audiovisuales habilitados por el giro digital.

El diálogo entre medios masivos y medios sociales

Los dispositivos de video en el techo de los patrulleros policiales son otra forma de expresión de la ubicuidad que han ganado las cámaras. Su presencia simboliza una expansión mayor de la utilización de herramientas de registro visual por parte de las fuerzas de seguridad, que se expresa de manera más concreta, por ejemplo, en las filmaciones por orden judicial de diversos procedimientos como allanamientos, desalojos, etc. realizados cámara en mano por peritos de la propia fuerza. Sin embargo, a diferencia de lo que se ponía de relieve en *Edificio*, la irrupción de estas imágenes no generó desconcierto, porque para cuando las policías comenzaron a producir sus propias imágenes, el cine y la televisión hacía muchísimo que venían difundiendo imágenes del estilo, primero ficcionales, y desde hace unas décadas, para los *docu-realitys* televisivos. Si comparamos capítulos actuales y de hace algunos años de *Policías en acción*—la serie argentina que está por cumplir veinte años en pantalla—, podremos apreciar que en los últimos tiempos las tomas de cascos de moto y

techos de automóviles (probablemente colocadas por la productora, pero que en todo caso remiten a, y sugieren potenciales usos de cámaras de propiedad policial) vinieron a enriquecer estéticamente a las que ya realizaban los camarógrafos de televisión que acompañan a los agentes cámara en mano. Así, para cuando surgieron las imágenes producidas por las fuerzas de seguridad, estaba claro cómo podían ser utilizadas desde el campo audiovisual. Esto seguramente explica en parte que no se haya producido un debate respecto a su estatus. Al contrario, se soslayó la novedad: que estamos en presencia de imágenes que, aunque no lo parezcan, son nuevas.

En este punto asume interés la pregunta por la preservación y acceso a estas nuevas imágenes más allá de su valor televisivo, policial y judicial. Los legajos, la documentación impresa, las fotografías, etc., de archivos policiales, penitenciarios, médicos, diplomáticos, judiciales han acaparado en las últimas décadas la atención de los investigadores académicos, de maneras no correspondidas por las burocracias estatales que los generaron, y que son las propias encargadas de su custodia. Se trata de archivos sometidos a vaivenes políticos, a azarosas condiciones de supervivencia y que son vulnerables a procedimientos de ocultamiento (Caimari, 2017). En este marco se producen las imágenes de las fuerzas de seguridad, que podrían ser nuevas fuentes de valor documental para la investigación social.

En este sentido, si *Edificio* intentaba experimentar con las imágenes de una manera desprejuiciada, *Policías en acción* las utiliza para defender los intereses de la fuerza, haciendo un marcado énfasis en la legalidad, la humanidad y el saber de la práctica policial (Galvani y Mouzo, 2010) y mostrando un camino para el uso de las nuevas imágenes. La importante producción, selección y edición de registros audiovisuales para presentar una versión positiva de la fuerza lleva implícita la evidencia de la politicidad de esas imágenes. La institución es consciente de las ventajas, así como de los desafíos y riesgos que el acceso a esos videos puede implicar—los que se producen para el programa con acuerdo de las autoridades policiales, cuánto más los que produce la propia fuerza por imposición judicial—.

La expansión de dispositivos económicos de filmación facilitó la capacidad de las fuerzas de seguridad de generar sus propias imágenes en movimiento de manera rutinaria, pero lo interesante del giro digital es que en el mismo acto la policía perdió el monopolio del registro de sus acciones. El caso del asesinato de George Floyd, registrado por celulares, resulta icónico en este sentido. *Cops*, el *docu-reality* estadounidense cuyo formato inspiró a *Policías en acción* fue cancelado por la cadena que lo emitía cuando estaba a punto de estrenar su trigésimo tercera temporada, con motivo de las protestas provocadas por el asesinato de Floyd a manos de policías (Porter, 2020).

Estas, a su vez, se generaron en reacción a la filmación de un celular que mostraba cómo habían sido los hechos.⁴ Los videos de la brutalidad policial realizados por pares de las víctimas dañaron el verosímil de una serie que prometía mostrar el trabajo «real» de la policía. Esto expresa que las imágenes profesionales y caseras, de medios masivos y de medios conectivos, teniendo un estatus muy diferente, pueden de todos modos entrar en diálogo y competencia en este contexto. Es un llamado de atención para nuestras lógicas archivísticas, que entienden mucho mejor cómo tratar un programa de televisión que un video casero.

La difusión de la noticia del asesinato de Floyd y la condena del policía que lo mató expresan que la televisión y la justicia pueden reconocer el estatus informativo y probatorio de un video de celular que circula por una red social.⁵ Del mismo modo, cabe advertir que los registros caseros realizados por vecinos también pueden ser utilizados para ayudar a la policía en su accionar, incluyendo aquellos que están asociados a situaciones recurrentes de abuso policial (Malacalza, Jaureguiberry y Caravelos, 2019).

Desde la perspectiva archivística el desafío que ofrece todo este conjunto es múltiple. Sabemos que las productoras no son muy receptivas a facilitar el acceso a sus depósitos. La posibilidad de volver a ver los capítulos depende de que se encuentren disponibles en la red. Ningún optimismo se abriga respecto a poder ver los crudos descartados, que sospechamos dicen lo increíble desde la perspectiva policial oficial. En segundo lugar, podemos presuponer la continuidad del descalce entre los intereses de los investigadores académicos actuales y futuros y la voluntad de preservar y dar acceso a esas imágenes por parte de las policías que las producen, como ocurre actualmente con los documentos en papel que custodian. En este sentido, es posible que estas imágenes no corran siquiera la suerte de los materiales impresos y fotográficos de los archivos de esas fuerzas. Pero en la hipotética situación de que tuviéramos a disposición todos estos materiales, que productoras y fuerzas de seguridad trabajaran solícitamente para satisfacer toda nuestra curiosidad investigadora, no podríamos decir que contamos con todo el universo de fuentes audiovisuales

⁴ George Floyd fue asfixiado por un policía en mayo de 2020. Si bien posteriormente se revelaron videos de otros celulares y de cámaras de vigilancia de las calles, se considera que la ola de protestas que provocó el episodio, así como la prueba fundamental del juicio, fue un video tomado con un celular por una adolescente que fue testigo accidental del hecho.

⁵ La mayor expresión de esto es la incomodidad y hasta las situaciones de abuso policial que en algunos casos se han producido en contra de la persona que filma el accionar policial (D'Imperio, 2019; «Liberan a la joven detenida por filmar la detención de un menor», 2017).

sobre el tema. No caben dudas de que el material casero que existe en las redes relativo al accionar policial puede servir de referencia o fuente de análisis para cualquier estudio sobre prácticas policiales. Es razonable suponer que dentro de algunas décadas los historiadores del futuro se sentirán sin dudas muy afortunados de poder acceder a ese corpus. Sin caer en el optimismo de la imagen del «produsuario» que produce y comparte contenidos en un entorno plenamente comunitario y colaborativo (Van Dijck, 2016), estos y otros registros que documentan a personas pertenecientes a grupos oprimidos filmando en directo sucesos disruptivos de la cotidianidad implican un cambio profundo respecto a lo que estábamos acostumbrados a plantear respecto a la necesidad de establecer enfoques oblicuos para analizar a los sectores subalternos a partir de la perspectiva de los dominantes (Burke, 1982).

Aunque existiese la voluntad de preservar, no es dable suponer que sencillamente se trata de guardar todo lo que generan productoras, fuerzas de seguridad y usuarios de teléfonos inteligentes. Si así fuera, el trabajo de relevamiento posterior resultaría sencillamente imposible, por la dificultad para recuperar algo en los millones de horas de grabación que rápidamente se acumularían.

En el caso de las cámaras de seguridad de patrulleros (o domos en las calles, etc.), el problema de desconcierto que surge tiene puntos de contacto con lo que planteaba *Edificio*. Sin embargo, si quisiéramos definir una política de archivo para preservar los materiales caseros que circulan por la red, además del problema de la hiperabundancia, aparecerían otros más severos. Así, preguntas tales como la confiabilidad de la fuente de origen o la integridad del material pueden llegar a ser muy complejas de responder. A esto se agrega un problema mayor: sabemos que lo que llega a nosotros a través de las redes está mediado por algoritmos que no controlamos y que también pueden expresar intereses comerciales, políticos, corporativos. En vez de «salvar», fácilmente podríamos estar haciendo lo contrario: guardar materiales que los propietarios de redes no tienen ningún interés en eliminar, ignorando otros producidos, que corren el riesgo de perderse o quedar olvidados incluso antes de que tengamos la oportunidad de conocerlos.

Aquí el problema no es que el material no remita a un medio, sino que los medios sociales no se han planteado seriamente la necesidad de preservación de sus contenidos como sí lo han hecho, con énfasis dispar, el cine y la televisión.⁶ En este caso las imágenes asumen un

⁶ Más allá de algún intento muy relevante, como el de la organización archive.org, pero que no deja de ser puntual.

valor social (esto es, las personas pueden interesarse en el contenido, compartirlo y hasta involucrarse en colaborar para que obtenga la mayor difusión). Ese interés que genera tiene incluso la capacidad de reconvertirse en un valor en otro espacio, como el televisivo o el judicial. Pero probablemente nos falta aún desarrollar la capacidad para apreciar su valor histórico, tanto en relación a la propia historia del medio como en cuanto documento histórico de carácter más general.

Justicia afuera del tribunal

En este punto, resulta interesante revisar la experiencia del Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad de la Provincia de Santa Fe. Se trata de un organismo del Poder Ejecutivo provincial que preserva y da acceso a los registros audiovisuales de las audiencias de los juicios realizados en los tribunales federales de la provincia. El argumento que sostiene la necesidad de su creación es que previamente quedaban a criterio de cada tribunal los términos para la producción y la preservación del material y no se garantizaba que existiera un presupuesto acorde para realizar los registros (Vallina, 2018).⁷

Las imágenes y sonidos de los juicios reproducen los principios institucionales del Poder Judicial. Lo que se capta es lo que sucede en la sala del tribunal,

coincidiendo con lo único que se considera válido desde la perspectiva del proceso penal. Documentar de manera audiovisual las audiencias, asumiendo la perspectiva del jurado como una suerte de director de cámaras, que orienta la atención alternativamente hacia los distintos protagonistas del juicio (testigos, abogados, fiscales) permite tomar prestados esos criterios. Todo es discreto: los intérpretes, las locaciones, los tiempos. Las etapas y reglas del proceso hacen las veces de guion. El resultado puede ser reconocido fácilmente como obra. Así, el propio modo de realizar un juicio le da forma al crudo, y es posible conceptualizar su lenguaje como videoregistro de un juicio oral. Conocer con precisión dónde comienza y dónde termina hace que el material sea fácil de archivar e identificar. Nuevamente, si bien las imágenes son familiares (producto de que estamos acostumbrados a las ficciones sobre tribunales orales, y de otros juicios del pasado que requerían un despliegue técnico televisivo, pero que de todas maneras se filmaban debido a su gran relevancia), resultan, al menos en términos cuantitativos, relativamente novedosas.

Así, si bien no existe punto de comparación respecto a la diversidad y multiplicidad de los materiales que filman las fuerzas policiales y los videos caseros, esta

⁷ Actualmente el archivo ofrece a consulta pública 1432 registros audiovisuales correspondientes al desarrollo de cinco causas llevadas adelante entre 2009 y 2014: Feced I y II, Guerrieri I y II, Brusa I.

experiencia funciona como ejemplo de la definición de una política de archivo como método para dar respuesta a un problema de dispersión y riesgo de pérdida de materiales que se desean preservar y que no poseen a priori una inscripción concreta en un medio existente. Y en este caso tampoco es un material exento de disputas políticas, por lo que, sin una estrategia adecuada, su preservación podría ponerse en riesgo. En este sentido todavía es reciente el recuerdo de los vaivenes a los que estuvo sujeta, décadas atrás, la filmación del Juicio a las Juntas de comandantes de la última dictadura militar (Feld, 2002).

Sin embargo, socialmente los juicios vinculados a los crímenes cometidos en el marco del terrorismo de Estado producen una activación a su alrededor que también es relevante y apta para ser registrada y preservada. De hecho, puede ser considerada parte integral de la realización del juicio: las movilizaciones puertas afuera del tribunal mientras se desarrollan las audiencias; los relatos de testigos y víctimas por fuera de las declaraciones testimoniales (por caso, los metarelatos sobre lo que les significó subjetivamente a las víctimas poder ser escuchadas por la justicia); la posibilidad de que en el marco del proceso judicial los sobrevivientes vuelvan a visitar y reconocer los lugares de detención y tortura; las repercusiones y cobertura del juicio en los medios audiovisuales, etc.

En el caso del Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad, y a pesar de

que el Archivo no es un organismo del Poder Judicial si no del Ejecutivo, todo este universo que se construye alrededor del juicio está ausente. Esto remite nuevamente a las lógicas institucionales antes que a la capacidad de preservar algo que puede ser producido, porque de hecho se produjo. El propio gobierno de la provincia promovió, a través del programa Señal Santa Fe, la realización de dos producciones televisivas sobre los juicios a partir de los registros audiovisuales de las audiencias: *Los días del juicio* (Romano, 2010), que recupera la causa Guerrieri I y *Proyecciones de la memoria* (Cappatto, Agusti y Gatto, 2011), que se basa en la causa Brusa I (Nicola, 2016). Ambos trabajos utilizan fragmentos del material que se preserva hoy en el archivo sobre los juicios. Sin embargo, también incorporan un conjunto de registros alrededor de las audiencias (entrevistas a víctimas —e incluso a un imputado—, visitas de reconocimiento a los lugares de detención, el trabajo de la fiscalía, etc. y en el caso de *Proyecciones...* hasta se reutiliza el registro recurriendo a un recurso que lo estetiza). Zylberman (2015) plantea la capacidad que tiene *Los días del juicio* para expresar la relación que existe entre el «adentro» (la sala de audiencias) y el «afuera» (el espacio público a las puertas del tribunal), donde se viven las repercusiones de lo que está sucediendo en ese mismo momento en el interior de la sala. Esta complementariedad no resulta

solamente de una operación de edición, sino que está habilitada por la decisión por parte de las autoridades de colocar parlantes para que las personas pudiesen seguir la lectura de las sentencias desde fuera del edificio. El diálogo buscado entre el adentro y el afuera, que la obra recupera y estetiza a través del montaje (y que no se percibe desde el interior de la sala y, por tanto, se pierde en los registros de las audiencias), da cuenta de esta idea del juicio como hecho ampliado, con una dimensión extrajurídica.

¿Por qué un Archivo que, teniendo como objetivo preservar los registros sobre los juicios, no brinda custodia y acceso, no ya (no solo) a las obras derivadas —como sería el caso de *Los días...* y *Proyecciones...*— sino de los registros en crudo de esas realizaciones que logran dar cuenta de esta mirada más amplia, de esta experiencia social de los juicios?⁸

En principio, podemos pensar que estos crudos también son parte del giro digital, en la medida en que el video digital tuvo un rol clave en consolidar la expansión de la realización documental que ya se estaba experimentando previamente (Aprea, 2012).⁹ Así, estamos ante

un fenómeno que, por su extensión, es cuantitativamente nuevo.

Ahora bien, aunque existen muchos ejemplos en los que los crudos de importantes realizaciones de ficción fueron utilizados para ofrecer distintos «cortes» que funcionaban como diferentes versiones de una misma película, no es exagerado decir que los materiales en crudo son, desde el estricto punto de vista de la realización audiovisual, elementos de descarte. Desde este punto de vista tiene poco sentido su preservación, y en consecuencia han actuado históricamente los archivos cinematográficos. Sin embargo, al no valorar en toda su potencialidad los crudos de documentales (por caso, las entrevistas completas de las cuales la edición solo recupera fragmentos), estamos reiterando las prácticas de un cine que era predominantemente de ficción, aplicándolas a esta etapa, donde la producción de cine de no ficción es muy amplia, y hasta puede ser cuantitativamente mayoritaria. Antes que suponer que al Poder Ejecutivo —que lleva adelante el Archivo y al mismo tiempo financió las realizaciones— no le «interesa», quizás valga la pena advertir que el problema

⁸ Dejo de lado aquí, aunque no sea un hecho menor, las cuestiones burocráticas relativas a la autorización del uso de la imagen de las personas que aparecen en los registros por parte del Archivo, y de la gestión de las cesiones de parte de los realizadores de las series.

⁹ Al punto que la línea de subsidios que desde el 2007 ofrece el INCAA para documentales se denomina «vía digital». Un análisis de los efectos producidos por la creación de esta vía en Lauricella (2017).

central sigue siendo la dificultad para redefinir prácticas y repensar el valor de las producciones mediáticas en función de las transformaciones que se han producido en el video en los últimos años.

Desde ya, no habría demasiadas dificultades para guardar los crudos de una realización documental, pero los problemas aparecen en cuanto pretendemos escalar esta iniciativa como política de archivo, ¿cómo guardar y dar acceso a todos los materiales del estilo que se hayan producido y sigan produciéndose en el futuro? Nuevamente aparece la pregunta sobre qué guardar, que es en última instancia preguntar por el valor social de los materiales.

Un archivo como el de los Juicios de Lesa Humanidad de Santa Fe representa una respuesta puntual desde un campo específico. En este punto, no es necesario aclarar que la única falta que visibiliza este archivo es la de la réplica de la misma política de preservación y acceso a nivel nacional.¹⁰ Si desde otros campos (el académico, en este caso) entendemos por juicio un entramado de hechos sociales mayor, cuyo registro vale la pena

preservar, debemos ser capaces de pensar qué definiciones requiere ello, para ser respondidas por archivos actualmente existentes, o por otros por crearse.

Experiencias como la del Archivo Nacional de la Memoria resultan estimulantes para imaginar un posible futuro en este sentido. Por caso, allí se preservan materiales «en crudo» de algunas producciones audiovisuales realizadas por privados que pueden ser fuente de investigaciones.¹¹

Archivos audiovisuales académicos

Desde la época de Franz Boas y Margaret Mead hasta hoy, el audiovisual se ha utilizado para la investigación social (Burke, 2001), y algunos investigadores han tenido la conciencia de la importancia de preservar ese material. Por tomar un ejemplo, la puesta a disposición del impresionante archivo sonoro realizado por Robert Potash, que contiene las entrevistas realizadas a militares argentinos entre 1961 y 1999 es un material imprescindible para quienes investigamos el período posteriormente.¹² La producción de estos materiales es temporalmente previa al

10 Otro importante ejemplo de archivo de características similares, que incluye entre otras cosas registros de juicios realizados a partir de la anulación de las leyes de Punto final y Obediencia debida es el de la Comisión Provincial de la Memoria.

11 *¡Alto pibe!* (Mugica, 2004), *¿Quién soy yo?* (Bravo, 2007), *Trelew* (Arruti, 2004), *Un grito de corazón* (Mazure, 2008).

12 Aún en los casos en que la muerte del entrevistado no sea una limitante, la posibilidad de contar con una entrevista realizada en una época más cercana a los acontecimientos que se narran

giro digital. Sin embargo, el avance en las herramientas audiovisuales y sonoras y en los soportes de almacenamiento, que sin dudas ha incrementado la producción de registros, no parece haber impactado en una mayor disponibilidad de materiales para consultar. De una revisión rápida de sitios de organismos de investigación científica y universidades, da la impresión de que insumos tales como entrevistas filmadas con el celular, conferencias emitidas en vivo por *youtube* y guardadas automáticamente por la plataforma, materiales audiovisuales recopilados para investigaciones pero producidos por terceros (grabaciones de la señal televisiva, películas o crudos facilitados por los propios realizadores), duermen en tarjetas de memoria, discos rígidos o servidores, a la espera del inadvertido momento en que vayan a perderse.

Los repositorios institucionales están implicando un importante avance para las instituciones dedicadas a la investigación científica y académica (De Giusti, 2018), pero se orientan mayormente a brindar acceso a la producción terminada (sea escrita o, en algunos casos, audiovisual). Sin embargo, algunos cambios comienzan a advertirse. Por caso, el SEDICI —el repositorio institucional de

la Universidad Nacional de La Plata— está comenzando en los últimos años a incorporar materiales heterogéneos (clases o explicaciones didácticas, producciones audiovisuales de estudiantes de la universidad, y en los últimos tiempos entrevistas de historia oral y videoconferencias o actividades virtuales). Esto implica la asunción gradual de (o al menos, la apertura a) nuevas funciones por parte del repositorio. Por su parte (y por fuera de repositorios), el Instituto de Investigaciones Gino Germani posee un archivo oral y uno audiovisual. El primero está formado por un corpus de entrevistas realizadas en el marco del Programa de Historia Política del Instituto, mientras que el segundo surgió del trabajo de grupos de investigación vinculados a Historia Argentina e Historia de los medios de comunicación, que investigan a partir de fuentes televisivas y cinematográficas. Originalmente el archivo era simplemente la puesta a disposición de copias en formatos caseros de materiales de difícil acceso (por ejemplo, registros capturados de la televisión que los archivos de los canales de televisión no ponían a disposición). Son esfuerzos parciales, en los dos últimos casos pequeños, no son los únicos que existen. En cualquier

permite una perspectiva diferente que no se podría reconstruir de otro modo. El archivo de Potash es, originalmente, un archivo oral, más allá de que algunas entrevistas lleguen a nosotros transcritas en papel. La colección actualmente consiste en 94 cassetes de audio y 76 transcripciones de entrevistas. La colección puede consultarse en <https://credo.library.umass.edu/search?q=mufs020>.

caso, ponen de relieve una incipiente conciencia respecto a la importancia de utilizar las facilidades del abaratamiento y la simplicidad de la manipulación de los formatos digitales para preservar y ofrecer recursos audiovisuales de investigación— recolectados de manera *ad hoc* o a partir de trabajos de relevamiento concretos—.

Conclusiones

Mientras terminaba de escribir este artículo recibí por redes sociales un documento que contiene enlaces para descargar no menos de 600 películas, lo que hubiera implicado la envidia de cualquier cineclubista de hace 30 años, y que bastan para escribir tesis enteras. Al mismo tiempo, me enteraba de la terrible noticia de la pérdida de miles de películas por el incendio de la Cinemateca Brasileira. En conjunto, esta coincidencia expresa cómo las herramientas digitales pueden cambiar nuestras experiencias, tanto de consumo cultural como de investigación académica, a la vez que nos recuerdan que los materiales que queremos preservar no se van a guardar solos, ni se trata de una tarea fácil de abordar, y que el riesgo de pérdidas masivas está siempre acechando.

Desconozco cuál es la mejor estrategia para intentar preservar una parte de la gran cantidad de horas de video que se producen a nivel mundial cada segundo. No imagino cómo serán los futuros proyectos para crear archivos de medios

sociales, ni si acaso eso sucederá efectivamente. Entiendo en cambio que algunos de esos materiales pueden ingresar en operaciones que les asignen relevancia. En este sentido, resultó de interés rescatar a *Edificio*, un ejemplo de la valorización cinematográfica de imágenes hasta entonces insoportablemente intrascendentes.

Si la relevancia de los materiales audiovisuales depende de una operación de puesta en valor, entonces el trabajo de preservar, gestionar y dar acceso no puede ser concebido como una actividad autónoma, aunque implique un conocimiento especializado. La relevancia de un material audiovisual específico en términos culturales, jurídicos, académicos, etc. no va a surgir desde el campo de la archivística, porque no se trata de un proceso abstracto que se pueda aplicar a cualquier material. La puesta en valor de un registro audiovisual como material archivable es un proceso históricamente situado, vinculado a un estado de desarrollo del campo desde el que se evalúa su interés. Desde esta perspectiva, el impacto del giro digital en la producción de imágenes en movimiento requiere la operación consciente de reflexionar sobre la capacidad de expansión del campo ante las nuevas posibilidades, como paso previo a las operaciones de archivo.

Desde esta perspectiva, la selección o producción de fuentes para nuestras investigaciones también pueden ser parte de operaciones que asignen valor a esos

materiales. La preservación, identificación y clasificación, y acceso al tipo de materiales que utilizan nuestros investigadores son tareas que pueden valer la pena abordar desde nuestras instituciones. Experiencias como el Archivo de Juicios de Lesa Humanidad, o el Archivo Oral del Germani, por repetir dos de las ya mencionadas, aprovechan las facilidades de registro en la era del video digital y ponen de relieve que no importa que un archivo sea pequeño, de todos modos puede resultar un gran aporte en términos de las expectativas, oportunidades y perspectivas que brindan para pensar el vínculo de la historia, los estudios de comunicación y cultura, la antropología y la sociología, etc. con las tareas de archivo. Una política adecuada de preservación por parte de las instituciones dedicadas a la investigación académica podría generar conciencia y estimular a sus investigadores para que produzcan sus insumos (no solo los audiovisuales) con una lógica de guarda y acceso posterior, respetando algunos estándares de calidad de imagen y sonido, colaborando

con la identificación de los materiales aportados y encargándose de los aspectos éticos y legales que pudiera conllevar la disponibilidad pública de lo producido.

En síntesis, no creo que exista una respuesta global para los múltiples desafíos que presenta la expansión de los registros audiovisuales en términos de archivos. Sin embargo, un buen punto de partida podría ser la realización de un debate más activo sobre las oportunidades abiertas por el giro digital audiovisual, que considere a nuestras instituciones científicas y universitarias como parte involucrada, tomando como ejemplo lo que sucede en otros ámbitos. La valoración de un material en términos académicos depende del trabajo activo de investigadores concretos. Los momentos en que diseñamos y emprendemos relevamientos de materiales audiovisuales para ser utilizados como fuentes conllevan una profunda reflexión respecto a qué tipo de registros tienen valor para nuestro trabajo académico, e implican un importante involucramiento con el territorio en el que desplegamos nuestra pesquisa.

Bibliografía

- ALLEN, R. C. y GOMERY, D. (1995). *Teoría y Práctica de la Historia Del Cine*. Madrid: Paidós. <http://books.google.com.ar/books?id=EJ8janpsfEwC>
- APREA, G. (2012). Documental, historia y memoria: Un estado de la cuestión. En G. Aprea, *Filmar la memoria* (pp. 19-85). Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

- BURKE, P. (1982). Enfoques oblicuos a la historia de la cultura popular. En C. Bigsby, *Examen de la cultura popular* (pp. 108-132). México: Fondo de Cultura Económica.
- BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. 285.
- CAIMARI, L. (2017). *La vida en el archivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DE GIUSTI, M. (2018). Los nuevos roles del repositorio institucional. *Visión conjunta*, (18), 58-67.
- D'IMPERIO, J. (2019, octubre 18). ¿Te pueden detener por filmar procedimientos policiales en la vía pública? *Perfil*. Recuperado de <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/te-pueden-detener-filmar-procedimientos-policiales-via-publica-tren-san-martin.phtml>
- ELEY, G. (2008). *Una línea torcida*. Valencia: Universidad de Valencia.
- FELD, C. (2002). *Del estrado a la pantalla. Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI.
- GALVANI, M. y MOUZO, K. (2010). Pobres en acción. Un análisis del programa de televisión *Policías en acción*. En M. Galvani, K. Mouzo, N. Ortiz Maldonado, V. Rangugni, C. Recepter, A. L. Ríos,... G. Seghezzeo, *A la inseguridad la hacemos entre todos* (pp. 121-142). Hekht.
- GARCÍA, E. (2003, junio 15). El discreto encanto de las imágenes de la nada. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-21435-2003-06-15.html>
- LAURICELLA, V. (2017). *Análisis para dimensionar el alcance del subsidio a la producción de documentales digitales otorgado por el INCAA (2010-2014)* (Tesis de maestría). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Liberan a la joven detenida por filmar la detención de un menor. (2017, marzo 27). *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/28195-liberan-a-la-joven-detenido-por-filmar-la-detencion-de-un-me>
- MALACALZA, L., JAUREGUIBERRY, I. y CARAVELLOS, S. (2019). Narcotravestis: Procesos de criminalización de mujeres trans y travestis por el delito de venta de estupefacientes. *Cuestiones criminales*, 2(3), 3-18.

- NICOLA, M. (2016). Producción documental y políticas de la memoria: Un estudio sobre representaciones audiovisuales santafesinas en torno a los Juicios por delitos de lesa humanidad. *Cine documental*, (14), 64-99.
- PORTER, R. (2020, junio 9). 'Cops' Canceled at Paramount Network. *Hollywood reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/cops-canceled-at-paramount-network-1297778/>
- PRINCE, S. (2004). The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era. *Film quarterly*, 57(3), 24-33.
- VALLINA, C. (2018). Documentos etnográficos y dispositivos de memoria. El archivo audiovisual como dispositivo de memoria. *Culturas*, (12), 147-156. <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i12.7801>
- VAN DIJCK, J. (2016). *La cultura de la conectividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VERHOEVEN, D. (2012). *New cinema history and the computational turn*. Presentado en World Congress on Communication and the Arts 2012, Guimarães. <http://hdl.handle.net/10536/DRO/DU:30044939>
- ZYLBERMAN, L. (2015). Figuras de justicia. El testimonio en los documentales sobre los juicios por los crímenes de la última dictadura militar argentina. *Kamtchatka*, (6), 717-739. <https://doi.org/10.7203/KAM.6.6320>

Archivos oficiales, privados y sociales de la Nor-Patagonia. Política y memoria, vacíos y objetivos del resguardo de documentación

Agustín Antonow
Universidad Nacional
de Río Negro-UNRN
(Argentina)

Pilar Pérez
Instituto de Investigaciones
en Diversidad Cultural y Procesos
del Cambio-IDyPCA
Universidad Nacional de
Río Negro-UNRN (Argentina)
CONICET

Giulietta Piantoni
Centro Universitario
Regional Bariloche-CRUB
Universidad Nacional
de Comahue-UNCo
(Argentina)

Resumen

Este trabajo recupera una estrategia colectiva de reconstruir la historia de los archivos de la Nor-Patagonia. En principio diferenciamos la existencia de archivos estatales antiguos y en vías de creación; archivos institucionales no estatales y privados; y finalmente, archivos de organizaciones sociales. A partir de esta clasificación destacamos de forma comparativa misiones y objetivos; accesibilidad y funciones históricamente situadas de los mismos. Proponemos aquí entender las razones políticas y las luchas por la construcción de relatos históricos por las cuales los archivos devienen en espacios atravesados por disputas y tensiones sociales. Por otra parte, recuperamos sus trayectorias para confrontar con versiones ahistóricas que colocan a los archivos como sitios meramente burocráticos y apolíticos. Para este análisis seleccionamos algunos archivos que vienen siendo de consulta habitual para la escritura de relatos sobre la Nor-Patagonia.

Palabras clave:

archivos, Nor-Patagonia, relatos hegemónicos, pueblos originarios.

Official, private and social archive about the North-Patagonia. Politic and memory, empty and objectives shelter from of documents.

Abstract

This article recovers a collective strategy to reconstruct the history of the North-Patagonia archives. To begin with, we differentiate the existence of old state archives and archives still in the process of creation; non-state and private archives and finally, archives of social organizations. Then, we highlight missions and objectives; accessibility and functions of archives in a comparative way. We intend to analyze them from a historical perspective. We intend to understand the political reasons and the struggles for the construction of narratives through which the archives become spaces of disputes and social tensions. On the other hand, we recover the historicity to confront ahistorical versions that place the archives as merely bureaucratic and non-political sites. For this analysis we selected some files that have been commonly consulted for the writing of stories about North-Patagonia.

Keywords:

archives, North Patagonia, hegemonic narratives, indigenous peoples.

Arquivos oficiais, privados e sociais da Nor-Patagônia. Política e memória, lacunas e objetivos da salvaguarda da documentação.

Resumo

Este trabalho recupera uma estratégia coletiva para reconstruir a história dos arquivos da *Nor-Patagônia*. Em princípio, diferenciamos entre a existência de antigos arquivos do estado e aqueles em processo de criação; arquivos institucionais não estaduais e privados; e, finalmente, arquivos de organizações sociais. A partir desta classificação salientamos missões e objetivos de forma comparativa; acessibilidade e funções historicamente localizadas. Propomos compreender as razões políticas e as lutas pela construção de relatos

Palavras-chave:

arquivos, Nor-Patagônia, narrações hegemônicas, povos originários.

históricos pelos quais os arquivos se tornam espaços atravessados por disputas e tensões sociais. Por outro lado, recuperamos suas trajetórias para confrontar versões a-históricas que colocam os arquivos como sítios meramente burocráticos e apolíticos. Para esta análise, seleccionamos alguns arquivos comumente consultados para a escrita de narrações sobre a *Nor-Patagônia*.

Relatos hegemónicos y archivos para la historia

Como equipo de trabajo dedicado a problematizar las narrativas (tanto hegemónicas como subalternas) construidas en torno de la Nor-patagonia, nos disponemos a pensar los archivos como un espacio revelador de luchas por la memoria y sentidos del pasado que se ponen en juego en el presente.¹ En el último cuarto del siglo XIX, la Nor-Patagonia fue violentamente incorporada al Estado argentino por medio de la ocupación militar y el sometimiento de los Pueblos Originarios que la habitaban. El mentado desierto que se proponía «conquistar» fue historizado a partir de una serie de repositorios limitados. Estos archivos, que anteriormente solo se proyectaron para la reconstrucción de historias oficiales, entran hoy políticas públicas y agendas políticas de luchas sociales y búsquedas

por romper silencios largamente instalados por los efectos de ese evento genocida que estructuró la sociedad patagónica (Del río *et al*, 2018; Kropff *et al*, 2019). Es decir, son más claramente que nunca, un campo de debate y de construcción política.

A su vez, las narrativas hegemónicas —esto implica aquellas mayormente difundidas, aceptadas y naturalizadas— respecto de la Conquista y el devenir posterior de la sociedad Nor-patagónica pueden identificarse y analizarse inscriptas en textos depositados en colecciones privadas o museos, monumentos, denominaciones de calles y lugares históricos, manuales escolares, actos celebratorios y efemérides, diversas formas artísticas y como producto de la ciencia, y también, como proponemos aquí, en los archivos. Es posible reconocer en los intersticios de los relatos e instituciones los modos

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de Investigación PI UNRN 40 B 895 «Archivos y narrativas de la Nor-Patagonia. Producción, circulación y efectos de relatos constituyentes y subalternos» (II) 2021-2024 Universidad Nacionales de Río Negro-Sede Andina.

de percibir el pasado y de situarse en el presente. Por lo tanto, no estamos analizando una entidad en abstracto sino una materia que se moldea, se relata, se transforma, registra y representa a sí misma a partir de los documentos atesorados.

En base a nuestros trabajos previos, y a nuestro lugar de pertenencia y formación, seleccionamos aquellos archivos que consideramos fueron —y siguen siendo— una visita ineludible —o necesaria— en los estudios sobre la Patagonia Norte. Para ello, proponemos reflexionar acerca de los diversos tipos de archivos y repositorios documentales disponibles como fuente para la producción de relatos sobre este espacio social.

Cabe destacar que buena parte de los archivos de la Nor-Patagonia han perdido su lógica de organicidad original y se encuentran «estallados» (Pérez, 2015). Es decir, solapados, dispersos, fragmentados o extraviados en diferentes repositorios fuera y dentro del territorio patagónico. Las más de las veces nos encontramos frente a un caos o catástrofe documental (Caimari, 2017). Aun así, tienen un rol fundamental para la reconstrucción del pasado tanto como para respaldar acciones del presente. Cuando mencionamos lo fortuito o lo azaroso de la existencia de los archivos estatales, es notable cómo la noción de «rescate» se evoca una y otra vez en relación con la documentación de los archivos que se investigan (Palma y Pérez, 2021). Pero en definitiva, ¿de qué

se rescatan? Principalmente, del olvido, la desidia, la ignorancia, de la misma administración que los desecha —en algún cambio de gestión, en alguna mudanza, o accidente que los involucre—. El «rescate» abona la épica y heroicidad de una institución que se proyecta hacia el futuro. Así, rescatar archivos o fondos documentales significa empezar a producir texto y contexto hacia el futuro.

Con esta pulsión (Derrida, 1994) hubo momentos particulares de definición del estado-nación-territorio (Del río, 2005b) en el que se constituyeron archivos, fondos documentales, se estableció una burocracia —mejor o peor— que le dio seguimiento, ordenó, clasificó, limpió y guardó información. Sin embargo, el archivo, como el Estado en general, es menos sólido de lo pretendido y heterogéneo, muchas veces contradictorio pero asimismo determinado en muchas de sus prácticas, hábitos y costumbres. Recuperar las trayectorias y contenidos de estos archivos nos permite desenmascarar —en términos de Abrams (1988) — cierta apoliticidad y distancia burocrática con la que habitualmente se piensan, por ejemplo, los archivos de Parques Nacionales y del Ejército, o bien los archivos históricos de las gobernaciones de las provincias insertos en determinadas políticas de la memoria y el olvido (Jelin, 2017; Groppo, 2002). Por otra parte, esta pretendida apoliticidad es utilizada para legitimar por encima de otras fuentes, las de los

archivos oficiales de larga data. Cada uno de estos responde, por el contrario, a comunidades y territorios que proyectan pertenencias nacionales o regionales y que en su conjunto entraman el territorio nacional, erigiéndose el archivo como legitimador de identidades producidas a los fines de comunalizar (Brow, 1990).² Esto es, de producir las bases para un relato compartido que defina la pertenencia/exclusión y celebre el pasado común de un colectivo social hasta naturalizarlo.

Nuestro trabajo comenzó a partir de un mapeo de archivos realizado con el fin de clasificar repositorios disponibles, formas de acceso y material archivado (trabajo que se encuentra aún en proceso). A la vez que nos propusimos analizar los archivos con los que habitualmente desarrollamos nuestras investigaciones, problematizarlos y conocer su historia (Pérez, en prensa). Así, identificamos una primera diferenciación entre archivos estatales, institucionales, privados y aquellos surgidos desde organizaciones sociales. Desde este punto de partida nos proponemos indagar en las razones y las motivaciones que dieron lugar al surgimiento de estos archivos; sus avatares y problemáticas; así como de sus objetivos. Estos interrogantes que se presentan de

modo cambiante y disputado en términos de proceso histórico nos conducen a la formulación de la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las principales «pulsiones» detrás de cada institución que alberga fuentes fundamentales — así como vacíos notorios— para la producción de relatos históricos que inciden en la construcción social e identitaria de la Nor-Patagonia?, y así mismo nos preguntamos ¿qué cambios se avizoran en el campo de los archivos a través de estos otros recorridos de resguardo?

Archivos del Estado

Entre los archivos estatales pueden diferenciarse aquellos creados hace varias décadas con criterios ligados a la conservación de la memoria histórica-institucional, de otros que se encuentran en formación o que más recientemente fueron identificados como lugares de la memoria por trabajadores y usuarios de los mismos. Uno de los objetivos de este texto será desandar las prácticas vinculadas al poder y la solemnidad que precede a los archivos como instituciones de guarda especializada y en ellos cuestionar las reificaciones asumidas para con el Estado como una institución indefectiblemente coherente y evolutiva. Por esto, también

² El concepto de comunalización de Brow (1990), remite a un proceso continuo que promueve un sentido de pertenencia colectivo que combina componentes afectivos y cognitivos. Así, se van sedimentando sentidos, de modo tal que ciertas relaciones sociales que están cultural e históricamente determinadas se presentan como si fueran naturales.

mapeamos archivos que se encuentran aún en el presente en vías de conformarse y que dan cuenta de aquellos vacíos dentro de la propia estructura estatal.

Esta primera aproximación nos permite delinear tiempos cruciales, objetivos cambiantes y accesibilidad de estos archivos para determinar el rol de esta institución como parte del Estado y del territorio que aborda. Podemos anticipar tres características centrales que surgen de los casos estudiados: el carácter fortuito de muchos de estos fondos documentales, la agencia de los sectores de *elite* que intervinieron en su conformación — y las voces de estas naturalizadas en discursos del presente— y sus misiones y objetivos.

Tomemos como ejemplo dos instituciones nacionales de largo alcance en la producción territorial de la Nor-Patagonia. El Ejército, cuya influencia puede retrotraerse a las expediciones previas a las campañas militares de ocupación de (1879-1885) y Parques Nacionales, institución que se desarrolla a partir de la década de 1930 con el fin de la preservación ambiental pero también de constituir la defensa y seguridad de las fronteras en un periodo atravesado por el nacionalismo.

El Ejército es una institución fundante de nuestro país. Sus archivos contienen documentación que se remonta

a las guerras de la independencia. Sin embargo, el acceso a la misma ha estado mediado por la propia selección, ordenamiento y puesta a disposición de material hecho por el Servicio Histórico del Ejército. Por otra parte, y en relación con la incorporación de la Patagonia y al sometimiento de los Pueblos Originarios, parte de la documentación producida por esta institución se encuentra en el Archivo General de la Nación. El acceso a los archivos militares estuvo largamente a disposición de los intelectuales de la fuerza que en destacados trabajos de historia se volvieron fuente para indagar en estos procesos — nos referimos a trabajos como los de Juan Carlos Walther (1948) o del coronel José María Sarobe (1935) por citar dos de los principales referentes—. En lo que va del siglo XXI, el interés por temas tales como el devenir de las campañas militares de ocupación y los derroteros de los indígenas sobrevivientes, así como la presión por democratizar el acceso a los documentos de las fuerzas de seguridad³ condujeron a que en el año 2015 se creara, a través de la resolución del Ministerio de Defensa n°1.131/2015, el Sistema de Archivos de la Defensa (SAD). Esta normativa eliminó los controles de acceso a la documentación, aunque en la práctica, está lejos de cumplirse en su totalidad. Por

³ Es importante destacar que ambos intereses surgen de las demandas de las organizaciones y militancia ligada tanto a los Pueblos Originarios como a los Derechos Humanos desde el regreso de la democracia.

último, cabe destacarse que las diferentes dependencias del ejército tienen archivos propios descentralizados. Esto, sin duda, dificulta la consulta para usuarios externos a la fuerza (Morales, en prensa).

Por su parte, la creación de la agencia de control de los Parques Nacionales se materializó en nuestro país en el año 1934, aunque como antecedente la disposición de áreas de reserva fuera establecida a comienzos del siglo xx. Si bien la misión de los parques fue la de conservación de ciertas áreas, un objetivo fundamental para la repartición fue el control de los territorios de frontera. Por esto, la institución tuvo carácter crucial en la administración del uso y privatización de las tierras bajo su jurisdicción. Ello supuso el surgimiento de problemas con los pobladores y en particular con la población indígena. El archivo central de Parques Nacionales contiene documentación diversa desde censos de poblaciones, informes sobre flora y fauna, hasta la colección Francisco Moreno. Esta última, indica la impronta que este naturalista y «civilizador» de la Patagonia tiene para la institución (otro de estos «próceres» es Exequiel Bustillo, primer director del directorio de Parques). Desde comienzos del siglo xxi, la Administración de Parques Nacionales comenzó un proceso de revisión de su relación con las comunidades que habitan dentro de las áreas protegidas, así como de sus criterios en torno a la preservación (Piantoni y Pupio, 2017).

Esto derivó en la puesta en valor de los fondos documentales que dan cuenta de la relación entre pobladores y comunidades y la institución, dando lugar a partir del año 2009 a la clasificación y ordenamiento de los fondos ligados a pobladores (Staropoli, 2010). Sin embargo, hasta que comenzó este proceso de organización, los archivos de Parques estuvieron durante décadas organizados de variadas formas de manera regional y temática. Aun habiéndose iniciado este proceso de organización, ciertas consultas siguen siendo mediadas por las diferentes instancias burocráticas que se deben atravesar para acceder a la documentación.

Hacia el interior del territorio Norpatagónico, a partir del último cuarto del siglo xix y particularmente desde la década de 1930, las élites y sus intelectuales impulsaron en línea con la creciente intervención estatal, la creación de lugares de la memoria y seleccionaron temas y nombres de ciudades y pueblos, feriados y monumentos para la posteridad (Masotta, 2001). La principal misión y el objetivo a futuro con que se fundaron los archivos — entre museos y bibliotecas afines— fue la de colocarse en el *continuum* civilizatorio de la Patagonia y constituir legitimidad sobre los relatos nacionales que fueron luego apropiados regionalmente.

El relato civilizador que tuvo como misión argentinizar el norte de la Patagonia, se reafirmó en las décadas del sesenta y

setenta del siglo xx. Esta vez, fueron clave en la intención de producir ciudadanos provinciales. Recordemos que a mediados de los años 50 comenzaban las provincializaciones para los territorios patagónicos —en el marco de la proscripción del peronismo que había demostrado ser mayoritario en la única elección nacional en la que habían participado los habitantes de los territorios nacionales en 1951—. A partir de aquellos años, el desarrollismo buscó la creación de un sujeto que se ajustara a los discursos hegemónicos de una sociedad moderna y democrática y su proyecto político económico apuntó a la Patagonia como espacio ponderado para continuar las gestas civilizatorias del siglo xix. Ya por entonces ligado al petróleo, la minería y la industria hidroeléctrica.

Siguiendo los trabajos de García (2006) para Neuquén, Cecchi (2018) para Río Negro y Binder (2015) para Chubut, afirmamos que a finales de los años sesenta se crearon en las ahora provincias las llamadas «Juntas de estudios históricos». Los autores destacan que las mismas reunían militares —que buscaban destacar el rol de las fuerzas en la civilización y poblamiento del territorio—, curas —que también recuperaban su labor a la par de la agencia estatal— y periodistas u aficionados a la historia— muchos intelectuales orgánicos de los gobiernos provinciales— quienes construyeron relatos fundadores de pueblos y regiones dentro de la Nor-Patagonia.

Las juntas fueron las principales impulsoras de la constitución de los archivos históricos provinciales que se crearon en este contexto para informarlas narrativas políticas, los museos, los manuales y los libros de texto escolares. Entre sus acciones se destaca también la misión de «salvar» la documentación de las gobernaciones de los ex-Territorios Nacionales (que no fuera concentrada por el Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación). Las juntas además tuvieron una política activa de divulgación, entre estas, organizaron congresos de historia para respaldar los proyectos políticos provinciales que hoy se encuentran naturalizados en una serie de supuestos que abundan en la Patagonia.

Entre estos supuestos se destacan construcciones tales como que los Pueblos Originarios son parte del pasado; que la Armada y el Ejército «trajeron a la civilización» a estos territorios; que los inmigrantes (europeos) son los que continuaron ese progreso en carácter de «pioneros»; que el Estado reapareció —luego de ausentarse y librar a los pioneros a su suerte— con los espacios de resguardo como los Parques Nacionales y, finalmente, que las fuerzas de seguridad fueron quienes consolidaron la nación en un espacio siempre codiciado por el Estado chileno. En este sentido, cobra una profunda importancia la documentación que acompaña el inicio de las colecciones de los museos, bibliotecas y otros reservorios patrimoniales de la región.

Como contracara, la reacción social al golpe de Estado autodenominado «Revolución Argentina» y la militancia política regional de estudiantes y trabajadores fortaleció los procesos de identificación de rionegrinos, neuquinos y chubutenses (véase entre otros Echenique, 2018). En ese mismo contexto emergieron otros, como las organizaciones mapuche, los curas tercermundistas (como Jaime de Nevares o Miguel Hesayne), los movimientos estudiantiles, los chilenos y otros inmigrantes, que no ocuparon lugar ni en las narrativas hegemónicas — o que si lo hacían eran identificados como un «Otro»—, ni en sus archivos.

Por otra parte, el objetivo de estos archivos preparaba y ponía a disposición la documentación para la consulta de especialistas ligados a la política o miembros de los centros de estudios científicos provinciales. Un caso emblemático por su extendida y persistente influencia es el caso del Centro de Investigaciones Científicas (CIC) dirigido por el controvertido Rodolfo Casamiquela.⁴ Palma (en prensa) recupera la trayectoria de esta institución rionegrina de influencia en todo el norte de la Patagonia. El CIC, dependiente de la secretaria de Planificación provincial,

refrendó construcciones político ideológicas — hoy cuestionadas desde la academia— a partir del discurso científico. El archivo operaba como aval para esas investigaciones que incluían la historia, lingüística y arqueología de la región.

Sin embargo, los usos cambiantes que estos archivos fueron experimentando los vuelven hoy, a pesar de su pasado, fuentes fundamentales para la garantía de derechos. Particularmente para la reconstrucción de procesos postergados ligados a ocupación de tierras, trayectorias migrantes, episodios de violencia sobre habitantes de los territorios, entre otros. Esto es así producto de las luchas presentes por los sentidos que le damos al pasado. Como destacaran los miembros del Popular Memory Group (1982), los hechos del pasado son inmodificables, no obstante, los sentidos que le damos pueden ser materia de disputa en nuestro presente, y por lo tanto su potencialidad está atada tanto a la contingencia como a la transitoriedad (Taccetta, 2017). Desde esta perspectiva las luchas sociales son clave para entender los cambios de objetivos, usos y sentidos que le otorgamos a los archivos. Por ello, encontramos que estos archivos se encuentran en

⁴ Casamiquela fue fuertemente criticado tanto por su producción intelectual como por su metodología de trabajo desde las organizaciones del Pueblo Mapuche y Tehuelche del norte de la Patagonia. Por otra parte, su trabajo académico ha sido desacreditado desde la propia academia (Lazzari y Lenton 2000, entre otros). Aun así, sus propuestas de nominalización étnica y sus teorías de poblamiento siguen siendo extendidas y, en gran medida, parte del sentido común argentino.

la ambivalencia entre ser espacios que aseguraron la memoria hegemónica a la vez que testimonios del abandono de las políticas de ese mismo Estado (Palma, en prensa).⁵

Por otra parte, esta misma puja por entender los archivos estatales como garantes de derechos viene impulsando la preocupación y creación de archivos de instituciones como municipios, instituciones educativas, que hasta el presente carecen de una política de guarda permanente de su documentación. De aquí surgen proyectos internos o en colaboración con ámbitos universitarios para seleccionar, resguardar y clasificar documentación que habitualmente se descarta —sin mediaciones— en las mismas. Un ejemplo de esto es el proyecto del IFDC de General Roca en Río Negro (Cabana Crozza, en prensa) y, otro, aunque no necesariamente incluye una institución estatal del presente, es el rescate realizado por la Universidad del Comahue al archivo de la Justicia Letrada neuquina creado en los años 1990 (Mases, 1994).

Archivos institucionales no estatales y repositorios privados

Si bien los archivos estatales son uno de los repositorios más utilizados para reconstruir relatos históricos, debemos destacar también otras instituciones. Una de estas con trayectoria de larga data en la Patagonia es la Misión Salesiana. Los salesianos ingresaron a la Argentina en el contexto de definición de la ocupación de la Patagonia, en 1875. El objetivo de los misioneros era cumplir con el proyecto onírico de Don Bosco de cuidar a los aborígenes (Nicoletti, 2020). En el marco de la «Conquista del desierto», campaña comandada por el entonces ministro de guerra general Julio A. Roca, dos salesianos acompañaron el desarrollo de la misma. A partir de entonces ingresaron a la Patagonia (en toda su extensión e incluyendo las Islas Malvinas), primero con misiones volantes y luego asentándose a través de escuelas y otras instituciones en estrecho vínculo con el desarrollo estatal.

Los registros de los salesianos dan cuenta de itinerarios y prácticas que se

⁵ En el marco del Proyecto de investigación indagamos también en los diferentes usuarios del Archivo Histórico de Río Negro y los diversos usos de sus fondos de cara a la reconstrucción de memorias familiares, sociales o como espacios garantes de derechos, frente a su vulnerabilidad física y material. El Archivo Histórico no cuenta con un edificio propio, y el galpón que ocupa en la actualidad se encuentra en pésimas condiciones estructurales por lo que la documentación se deteriora a una gran velocidad y mucha ya se encuentra en un estado irrecuperable. Convertimos los registros en una campaña de micros para radio que buscó visibilizar la importancia del archivo para preguntas diferentes, desde lugares diferentes. Véase campaña «Sin archivos no hay memoria ni derechos» <https://soundcloud.com/proyecto-investigacion/sets/campana-archivos-e-identidad>

desarrollaron desde entonces. Desde 1956 se le encomendó al presbítero Pascual Paesa que recorriera todas las instalaciones de la congregación para reunir documentación en los diferentes soportes que existieran vinculados a su trabajo en la Patagonia. Según Alarcón y Ferragine (2015), archiveras que organizaron desde el 2012 el material reunido por Paesa, este recorrido reunió fotos, videos, y documentación de muchos tipos diferentes que se encuentra hoy distribuido en cuatro museos, archivos y varias bibliotecas. Desde el 2012 el archivo salesiano de Bahía Blanca mantiene un trabajo permanente de reorganización, refuncionalización y profesionalización del archivo. Este archivo tiene al presente una política activa de acceso y difusión de sus fondos documentales, en contraste con su política altamente selectiva de acceso en el pasado.

Este es otro ejemplo de un archivo hoy consultado por diferentes usuarios y no solo ligados a la investigación académica. Entre estos últimos se incluye el interés que el archivo tiene para reconstruir derroteros de familias indígenas. Ya que a pesar de la mentada división entre Estado e iglesia que propuso Julio A. Roca en sus dos mandatos presidenciales, los indígenas quedaban en ese entonces en una situación liminal de derechos como ciudadanos de segunda. Por lo tanto, la información que la institución reunió producto de sus prácticas en el territorio

(como las actas de bautismo, por ejemplo) permiten acceder a información sensible de los derroteros de las familias indígenas durante y luego de la ocupación militar de la Patagonia norte.

Otros archivos de instituciones no estatales que han conformado parte de la historia de la región Norpatagónica son aquellos producidos en contextos como los cooperativos. En estos casos los espacios asociativos para hacer frente a la provisión de servicios deficientes o no rentables para las empresas privadas y públicas llevó a constituir alianzas vecinales. La identidad específica de estas instituciones constituidas a partir de vínculos sociales y emocionales llevó a crear importantes registros de las tareas realizadas, de las «hazañas» y «gestas» de los hombres y mujeres que las produjeron.

Dos casos sirven para ejemplificar: la Cooperativa de Agua, Luz y Fuerza (CALF) de la ciudad de Neuquén y la Cooperativa de Electricidad Bariloche (CEB). En el caso de CALF, la institución construyó un importante registro fotográfico de la ciudad a partir de la edición de una revista de distribución gratuita. Este corpus de fotografías se encontraba en el área de prensa de la cooperativa y retrataban diferentes aspectos de la vida urbana. Las imágenes se encontraban resguardadas, pero no habían sido archivadas de modo tal que pudieran ser consultadas, ni que se evitara su deterioro. Fue a través de una iniciativa de extensión

universitaria que, por medio de la acción conjunta y voluntaria de miembros de organizaciones de la comunidad, estudiantes y docentes universitarios, propició la puesta en valor de esta colección que — dado su volumen, variedad de temas y periodo abordado— es única en el ámbito regional (Soria, 2020).

Por su parte la CEB con la intención de conformar un Archivo Histórico Regional, ya que la ciudad de Bariloche no cuenta con un repositorio propio, a través de un contrato con un privado se dio paso a la solicitud de donaciones por parte de la cooperativa. Tanto el contenido donado producto de la convocatoria como la documentación propia finalmente quedó en manos del particular y el archivo de la ciudad nunca se constituyó.

Los archivos privados están atravesados por una gran ambigüedad ya que, si bien en sí mismos conforman espacios para el resguardo de documentación que puede ser valiosa para reconstruir diversas historias, su carácter individual y personal hacen que muchas veces su acceso no sea libre ni abierto al público general, prestándose siempre a la negociación y control. La problemática que también suscitan estos anticuarios particulares y coleccionistas de papeles o fotografías es que, fallecidos quienes detentaran el rol de guardianes de la memoria, todos esos fondos recolectados desaparecen presas de la falta de interés de los deudos.

Los archivos surgidos de organizaciones sociales

Reponer históricamente el devenir y contingencias de los archivos estatales, eclesiásticos y privados supone equiparar estos archivos a muchos otros que se están configurando en el último tiempo, tan azarosos, falibles y políticos como los estatales. Sin descuidar, por supuesto, las diferencias en misiones y mandatos de cada archivo en el presente. Esto nos obligó a ampliar nuestro acercamiento al problema de los archivos y a indagar en aquellos que están siendo creados por organizaciones sociales de muy diferente tipo. Aquí emergen, por supuesto, agencias y voces que fueron subalternizadas dentro de las lógicas y burocracias que conformaron los archivos institucionales públicos y privados (Delrio, 2005a).

Entre estos archivos se encuentran aquellos vinculados a la militancia de los Pueblos Originarios pre-existentes a los estados. El Pueblo Mapuche, en particular, tiene una larga trayectoria de archivos con diferentes criterios de guarda y ordenamiento y en relación con las condiciones estructurales de relación con los Estados (nacionales y provinciales). La creación de sus archivos visibiliza, en primer lugar, el sometimiento de este Pueblo por parte de los Estados chileno y argentino. En segundo lugar, permite reflexionar sobre la escritura colonialista de la historia a partir de la documentación emergida de los archivos estatales. Entre

estos archivos están aquellos que se comparten de manera digital y públicamente, como el repositorio «memoria mapuche» (www.memoriapmapuche.cl) — que surge en cierta forma como respuesta al portal «memoria chilena»— o bien aquellos que son de consulta restringida, comunitaria y familiar como el de Telesfora Pichilef o el de la «Campaña de auto-affirmación mapuche *Wefkvetuyin*» (Cañuqueo y Pichilef en prensa), entre otros.

Estos archivos nos permiten no solo reponer, desde la perspectiva mapuche, silencios históricos en las narrativas hegemónicas y oficiales, sino que nos introduce en la agencia de este Pueblo y su variedad de posiciones políticas especialmente de la segunda mitad del siglo xx. Por otra parte, y casi indirectamente, desmitifica los supuestos en torno a la ausencia de escritura de este pueblo que muy por el contrario tiene una extendida práctica de producción escrita. Aunque también debemos mencionar que existen documentos, secretarías y agencias de períodos previos que sí se encuentran subordinados dentro de fondos oficiales (Vezub, 2009) y que fueron extensamente abordados desde la etnohistoria (Nacuzzi, 1998).

También entre las y los trabajadores y sus organizaciones sindicales y gremiales se encuentran experiencias de creación de archivos. En parte para recuperar registros propios de luchas que con suerte deben reconstruirse a partir de la memoria oral o la prensa. La experiencia de

creación de archivos propios, como puede ser el caso del Sindicato de Obreros y Empleados Municipales de Bariloche (Arancibia y Vargas en prensa), conlleva a su vez la búsqueda no solo de construir relatos propios sino de ejercitar la memoria colectiva por parte de los afiliados. En este sentido, el mismo ejercicio de conformación de ese archivo es un objetivo para la recuperación de eventos significativos, personas reconocidas por el conjunto de los trabajadores y las trabajadoras, así como para la realización de los objetivos presentes e históricos de las luchas laborales.

En estos archivos identificamos objetivos que si bien y en cierta forma pueden ser los mismos que originaron los archivos estatales —hoy atravesados por otras obligaciones— como la documentación probatoria de construcción de un colectivo, también aparecen otros que escapan este punto inicial. Estos últimos son aquellos ligados a la disputa de vacíos históricos.

Objetivos, vacíos y derechos en los archivos

A modo de anticipar algunas reflexiones en el marco de un trabajo que se encuentra en proceso diremos que a pesar de visibilizar inclusiones/exclusiones de los archivos estatales y de las organizaciones, también somos conscientes de sus diferentes objetivos y, por ello, lo hemos señalado a lo largo del texto. Los archivos

estatales deben, sin duda, seguir la triple función que se le atribuye a los mismos. Esto es, ser garantes de la transparencia del estado; ser responsables del resguardo de la memoria; y, finalmente, ser fuente de derechos (Heredia Herrera, 2020). Si bien los dos primeros han sido objetivos habituales de los archivos a lo largo de la historia, nos interesa enfocarnos en la tercera función. Ser fuente de derechos es una misión mucho más reciente y que se ejerce así también en tiempos recientes. En los archivos históricos y oficiales de instituciones productoras del espacio social de la Nor-Patagonia hoy se encuentra documentación básica para la reconstrucción de derroteros indígenas invisibilizados producto de la violencia genocida de la Conquista y su narrativa posterior. Además, estos documentos permiten reconstruir la transferencia de la tierra pública a manos privadas, eje central de conflictos en la zona rural o bien esta documentación permite desarrollar los cambios ambientales producidos por políticas económicas a lo largo del siglo xx.

En la triple función, que siguen siendo un espacio de lucha y militancia de archiveros y usuarios en el país (y el exterior), se evidencia la diferencia con los archivos de organizaciones sociales. Estas últimas tienen sus propios objetivos que apuntan o bien a fortalecer los procesos de comunalización, los sentidos de

pertenencia, la autonomía en los relatos, la descolonización de la historia y del uso del tiempo. O bien objetivos ligados a las búsquedas de financiamiento para ser auto-sustentables. En suma, en el campo de las organizaciones se abre otro sin fin de proyectos a futuro de los archivos. Que sin duda nos obliga a pensarlos dado que también pueden ser estas contemplaciones para archivos públicos en general.

En cuanto a las mediaciones de acceso podemos decir que todos los archivos, públicos y privados las tienen. Si bien los públicos no deberían, dada las funciones y legislación vigente,⁶ sabemos que las han tenido a lo largo del siglo xx y que existen aún una variedad de instancias para limitar el acceso. Antes era simplemente con los «guardianes» que escaneaban al ingresante, pero ahora también hay una variedad de estrategias ligadas a la burocracia que logran el cometido de condicionar el acceso.

La materialidad de los archivos hace también a la posibilidad, o no, del acceso a la información. Mientras que en la actualidad se encuentra en agenda la discusión sobre el acceso abierto a la información y las oportunidades, o dificultades, que enfrenta el «mundo de la archivística» frente a lo digital en buena medida en la Nor-Patagonia nos seguimos encontrando con que los archivos documentales son espacios huérfanos de

6 Como la ley 27.275 de acceso a la información

políticas públicas reales de conservación. Esto habla también de cómo se concibe el trabajo de resguardo de la información. Que estas instituciones no cuenten con presupuesto o personal suficiente, planes de trabajo para asegurar su correcto funcionamiento y permanezcan operando frente a la contingencia, da cuenta de la falta de relevancia que para muchos sectores conlleva este tipo de tareas.

Peor aún si pensamos como estas deficiencias materiales implican que se construya silencios y vacíos en la información que sobrevive el devenir del tiempo y las instituciones. Si lo analizamos en términos de las políticas de la memoria (Jelin, 2017), y del olvido (Grosso, 2002) se trata de procesos de construcción de silencios, ya fuera por decisión como por negligencia. De esta forma los archivos se constituyen por un lado como entidades que despliegan una serie de instrumentos o herramientas para construir un relato determinado a partir de la selección de lo «valioso» para resguardar, mientras que, por otro lado, son al mismo tiempo, como decíamos, espacios de una extrema vulnerabilidad.

Frente a este precario estado de situación surgen permanentemente potencialidades heurísticas de la contingencia y la transitoriedad (Taccetta, 2017). El archivo ya no es depósito de documentos, sino un espacio que cada vez más se constituye desde la inmaterialidad, gobernado por una serie de leyes que no se agotan en la lógica de la clasificación, sino en las posibilidades de usos específicos, coyunturales, políticos y potenciales. Existen nuevas miradas sobre lo que finalmente «son» los archivos, estas novedosas miradas se articulan entre el campo académico y, cada vez más, de la práctica archivística (aunque no del todo materializado aún). Testimonio de esto son los nuevos archivos sociales, militantes, accesibles que corren de forma paralela a las voces dominantes y que disputan los sentidos de lo legítimo en torno al resguardo de las memorias. Estas formas novedosas de recolección, selección, resguardo y consulta que se constituyen como nuevos procesos de construir archivos y responden a pulsiones e historias tan azarosas, espontáneas y casuales como los que han atravesado los archivos institucionales formales.

Referencias bibliográficas

- ABRAMS, P. (1977/1988). Notas sobre la dificultad de estudiar al Estado, en *Journal of Historical Sociology*, 1, pp. 58-89.
- ALARCON, P. y FERRAGGINE, J. (2015). Contenido y organización del Archivo Salesiano Patagónico de Bahía Blanca, Argentina.

Revista *TEFROS*, 13 (2), 182-193 (Recuperado de: <http://www.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/tefros/article/view/337>).

· ARANCIBIA AGÜERO, L. y VARGAS, N. (en prensa). Peripecias de los archivos y las memorias obreras en la Patagonia. El caso del sindicato de trabajadoras/es municipales de San Carlos de Bariloche. En: Pérez, P. (comp.). *El papel del archivo. Políticas e historias de la documentación pública y privada en Nor-Patagonia*. Viedma: Editorial UNRN.

· BINDER, A. (2015). Del primer Congreso de Historia del Chubut y su trasfondo político y económico (Noviembre de 1967). *Historia Regional*. 33 (12), 151-169. <http://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/article/view/20/18>

· BROW, J. (1990). Notes on Community, Hegemony, and the Uses of the Past. *Anthropological Quarterly*, 63(1): 1-6.

· CABANACROZZA, L. (en prensa). Mudar el pasado, también. La construcción del archivo en el Instituto de Formación Docente Continua de General Roca (Fiske Menuco). En: Pérez, P. (comp.). *El papel del archivo. Políticas e historias de la documentación pública y privada en Nor-Patagonia*. Viedma: Editorial UNRN.

· CAIMARI, L. (2017). *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

· CECCHI, P. (2018). Sobre el alma del tehuelche puso el sello el historiador. La matriz represiva y militar en la construcción de las primeras instituciones historiográficas en Viedma. Congreso de Historia de la Antropología Argentina, Buenos Aires. 14, 15 y 16 de noviembre.

· DELRIO, W.M. (2005 a). Archivos y memorias subalternas, en *Cuadernos del Taller*, núm. 3, Universidad de Valparaíso, Viña del Mar, pp. 10-17.

· DELRIO, W.M. (2005 b). *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1943)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

· DELRIO, W. M., Escolar, D., Lenton, D., Malvestitti, L. M. (comps.). (2018). *En el país de nomeacuerdo. Archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950*. Viedma: Editorial UNRN.

- DERRIDA, J. (1994). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+de+archivo.htm>
- ECHENIQUE, J. (2018). *Los conflictos sociales en el Comahue 1966-1976: los sixties, mensaje en una botella: los sesenta-setentas en la Argentina*. Neuquén: Educo.
- GARCÍA, N. (2006). De la naturaleza y del origen de la «neuquinidad». La institucionalización del pasado. Neuquén 1953-1976. *Historia Regional, Sección Historia, ISP Num 3, Año XIX, No 24*, pp. 11-27.
- HEREDIA HERRERA, A. (2020). La Nueva normalidad: relaciones entre el ayer inmediato y el futuro presente. Disponible en: <https://www.alaarchivos.org/wp-content/uploads/2020/06/Antonia-Heredia.pdf>
- JELIN, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- JOHNSON, R. (Ed.). (1982). *Making histories: studies in history-writing and politics*. RandomHouse (UK).
- KROPFF L., PÉREZ P., Lorena CAÑUQUEO y WALLACE, J. (Comp.). (2019). *La tierra de los otros. La dimensión territorial del genocidio indígena y sus efectos en el presente*. Viedma: Editorial UNRN.
- LAZZARI, A. y LENTON, D. (2000). Etnología y Nación: facetas del concepto de Araucanización. *Avá. Revista de Antropología*, N° 1, abril 2000. Programa de Posgrado en Antropología Social, Universidad Nacional de Misiones y CONICET, Posadas: 125-140.
- MASES, E. (1994). Entre historiadores y anticuarios. Acerca del proyecto de recuperación, protección y clasificación del archivo de la Justicia Letrada del Territorio Nacional de Neuquén. *Revista de Historia Entrepasados*, 7, 169-174.
- MASOTTA, C. (2001). Un Desierto para la Nación. La Patagonia en las Narraciones del Estado de la Concordancia (1932-1943). IV Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile.
- MORALES, M. (en prensa). Confidencial. Secreto. Reservado. Los Archivos del Ejército: La Escuela Militar de Montaña (1937-1983). En: Pérez, P. (comp.). *El papel del archivo. Políticas e his-*

torias de la documentación pública y privada en Nor-Patagonia. Viedma: Editorial UNRN.

· NACUZZI, L. R. (1998). *Identidades impuestas. Tehuelches, aucas y pampas en el norte de la Patagonia*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 1998. 268 p. (Colección tesis doctorales).

· NICOLETTI, M. A. (2020). *Patagonia: misiones, poder y territorio: 1879-1930*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

· PALMA, C. (en prensa). *Políticas oficiales del recuerdo: el Centro de Investigaciones Científicas de Río Negro*. En: Pérez, P (comp.). *El papel del archivo. Políticas e historias de la documentación pública y privada en Nor-Patagonia*. Viedma: Editorial UNRN.

· PALMA, C., y PÉREZ, P. (2021). *Pasado y presente del Archivo histórico de la Provincia de Río Negro*. *Aletheia*, 11(22), e091-e091.

· PÉREZ, P. (2015). *Futuros y fuentes: las listas de indígenas presos en el campo de concentración de Valcheta, Río Negro (1887)*. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Debates.

· PIANTONI, G. y PUPPIO, M. A. (2017). *El Archivo Documental, Administrativo e Histórico de la Administración de Parques Nacionales en el Museo de la Patagonia «Dr. Francisco P. Moreno»*. *Corpus*. Archivos virtuales de la alteridad americana, 7(1).

· SAROBE, J.M. (1935). *La Patagonia y sus problemas. Estudio geográfico, económico, político y social de los Territorios Nacionales del sur*. Buenos Aires: Aniceto López.

· SORIA, M. E. (2020). *Fotografía, historia y ciudad. La experiencia de creación del archivo fotográfico de la revista de la Cooperativa CALF*. Perren, J., Casullo, F. y Padín, N. (dir.) *Rompecabezas Urbano. Producción de desigualdades en ciudades de la Norpatagonia*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, pp. 231-252.

· STAROPOLI, L. (2010). *Los documentos históricos de los pobladores y comunidades vinculados a los Parques Nacionales en el Archivo de la APN*. Cartilla de difusión. Programa Pobladores y Comunidades. Dirección Nacional de Conservación de Áreas Protegidas. Administración de Parques Nacionales.

- TACCETTA, N. (2017). Afectos en el cine de Jean-Luc Godard. Intuiciones warburgianas sobre la historia. En: Rodríguez, A. y Elizondo, C. (comps.). *Tiempo archivado: materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 37-55.
- VEZUB, J. (2009). *Valentín Saygüequé y la Gobernación Indígena de las Manzanas. Poder y etnicidad en la Patagonia Septentrional (1860-1881)*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- WALTHER, J.C. (1970) [1948]. *La conquista del desierto*. Síntesis histórica de los principales sucesos ocurridos y operaciones militares realizadas en La Pampa y Patagonia, contra los indios (años 1527-1885). Buenos Aires: Eudeba.

Los archivos personales de artistas como contra relatos

María Verónica Basile

Instituto de Humanidades (IDH) – CONICET
Universidad Nacional de Córdoba-UNC (Argentina)

Resumen

En las últimas décadas puede observarse un mayor interés por los denominados fondos personales en ámbitos y usos que exceden la especificidad de lo archivístico. En estas líneas, se propone una reflexión sobre sus particularidades y potencialidades para la producción de conocimiento en las ciencias sociales y humanas. En particular, se explora el carácter memorial que portan y la posibilidad que ofrecen para la construcción de contra-relatos. Primero, se plantea una breve revisión de los debates y conceptualizaciones en torno a la problemática. En una segunda parte, se expone el trabajo con dos tipos de acervos personales: uno privado y otro en vías de conformación a partir de la confección de fuentes orales con registro audiovisual y la cesión de documentos para su digitalización en un archivo universitario. Las reflexiones se inscriben en el marco de una Historia Cultural Transdisciplinar y recuperan aportes de los subcampos de Historia Oral y Reciente.

Palabras clave:

Archivos Personales, Historial Cultural, Pasado Reciente, Memoria

The personal archives of artists as counter-stories

Abstract

Over the last decades, there has been a growing interest in the so-called personal collections in areas and uses that go beyond the specificity of the archival field. This paper proposes a review on their particularities and potentialities for knowledge generation in social and human studies. In particular, it discusses the memorial nature of archives and the possibility that they offer for generating counter-narratives. First, a brief review of the debates and conceptualizations surrounding the issue. Secondly, two types of personal collections are reviewed: a private one and another in process of being formed as a result of oral sources with audiovisual record and documents transfer for their digitization. The reflections are inscribed in the framework of a Transdisciplinary Cultural History and recover contributions from the subfields of Oral and Recent History.

Keywords:

Personal Archives, cultural History, Reciente Past, Memory

Arquivos pessoais dos artistas como contra histórias

Resumo

Nas últimas décadas, pode se observar um interesse maior pelos chamados fundos pessoal em áreas e usos que vão além da natureza específica do arquivamento. Neste alinhamento, propõe-se uma reflexão sobre suas particularidades e potencialidades para a produção de conhecimento nas ciências sociais e humanas. Em particular, explora o caráter memorial que eles carregam e a possibilidade que oferecem para a construção de contra narrativas. Primeiro, coloca-se uma breve revisão dos debates e conceptualizações entorno do tema. Na segunda parte, apresenta-se o trabalho com duas categorias de arquivos pessoais: um particular e outro em processo de constituição através da criação de fontes orais com gravação e audiovisuais e a transferência de documentos

Palavras-chave:

Arquivos Pessoais, História Cultural, Passado Recente, Memória

para digitalização em um arquivo universitário. As reflexões estão inscritas no marco de uma História Cultural Transdisciplinar e recuperam contribuições dos subcampos da História Oral e Recente.

Introducción

Iniciado el siglo XXI, concomitante con el «*mal de archivo*» de Derrida ([1995] 1997), el «*impulso de archivo*» de Foster (2004) y el «*archivo que arde*» (Didi-Huberman, 2007), la académica brasileña Suely Rolnik (2008) advertía sobre cierto «*furor*» en el campo de las artes. Esa impresión que, se extendió a las ciencias sociales y humanas, llegó a plantear la idea de un «giro archivístico» a la par de otros movimientos críticos de corte epistemológico y metodológico que emergieron avanzados los años sesenta y en particular entre los ochenta

y noventa.¹ Además de esa compulsión hacia las prácticas de resguardo, el archivo se convirtió en un objeto de estudio y de intervención por parte de múltiples disciplinas.² En particular, la creciente atención sobre los archivos personales amplió la agenda de investigación en tanto permiten aproximarse a la trayectoria vital y a las redes de sociabilidad de sus creadores, como también se constituyen en productos históricos y socioculturales configurados en su diálogo entre lo público y lo privado. En otro orden, algunos focos reflexivos están puestos sobre su constitución, el

1 Pueden mencionarse las renovaciones que se dieron al interior de las ciencias sociales, como también aquellas de corte historiográfico vinculadas a la Escuela de los Annales respecto de la historia política y cultural entre los años ochenta y noventa, que posibilitaron una diversificación en las temáticas y los enfoques. Asimismo, entre los denominados «giros» pueden indicarse, el denominado lingüístico (Rorty, 1979) o el pictorial o de la imagen (Mitchel, [1994] 2009).

2 Esto se evidencia tanto en la organización de eventos científicos que abordan específicamente la temática o que contienen mesas o simposios dedicados a la reflexión de este tipo de acervos, con un número creciente de participantes. Como también la existencia de números o dossieres especiales en revistas académicas dedicados a la reflexión sobre los archivos personales. A modo de ejemplo, puede citarse para la Argentina, la realización de las Jornadas organizadas bianualmente por el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) en los años: 2015, 2017 y 2019 y sus respectivas Actas. En relación con las publicaciones, de manera somera y lejos de ser exhaustiva, puede mencionarse también para el ámbito regional aquellas que abordan de manera general el tema de los archivos: el dossier de la revista de Ciencias Sociales ICONOS No. 41 (septiembre 2011), sobre los archivos y el arte: la revista *Errata* en su número 1 (2010). Esta diversidad de producciones, da cuenta de un interés y abordaje multidisciplinar que excede estrictamente al campo de la archivística.

abordaje y los replanteos que impone el entorno digital.

Tradicionalmente los acervos documentales fueron una de las fuentes fundamentales de los historiadores, sin embargo, es posible observar cómo estos traspasaron las fronteras y llegaron a ser considerados materia de creación y exhibición artística.³ Si bien, en estas líneas se revisa la experiencia de fondos personales de artistas, no se profundiza en esa dimensión que lo concibe con una finalidad creativa.⁴ Sin desconocer esta resignificación estética, en esta instancia se exploran sus potencialidades para la producción de conocimiento historiográfico «sobre» las artes.⁵

En materia terminológica, los archivos suelen explicarse a partir de tres acepciones: como contenido documental, como institución y estrictamente como espacio físico de conservación. De esa conceptualización tripartita puede recuperarse

aquella que lo define como «fondo documental, como conjunto de documentos producidos o recibidos por una persona física o jurídica en el ejercicio de sus actividades.»⁶ Acorde a las diferentes tipologías, los acervos personales privados se distinguen —a excepción de los donados a entidades específicas— por contener materiales custodiados por sujetos particulares y sin acceso público. Pese a que se circunscriben a trayectorias individuales que remiten a un ámbito íntimo no puede desconocerse que están insertos en una trama o contexto social, del cual son a su vez constructores.

En primer lugar, se recuperan algunos de los debates y conceptualizaciones acerca de los archivos personales para en una segunda instancia reflexionar sobre su correlato empírico. Se dedican así algunas líneas a la descripción del trabajo concreto con fondos de artistas locales y las particularidades que asumen.

3 Es preciso aclarar que si bien se reconocen las diferencias que portan en relación con el alcance, complejidades y definición de los términos archivo, acervo, fondo y colección, en esta instancia se utilizarán indistintamente con fines de claridad y fluidez narrativa. Se entiende, a grandes rasgos, se corresponden con el acopio de un conjunto de materiales de diferente soporte.

4 Se distingue de aquella señalada por Ana María Guasch (2005) que tiende a considerar la obra como archivo o el archivo como obra y que introdujo nuevos significados acordes a intereses poéticos, conceptuales y metafóricos.

5 En términos de Borgdorff (2010) remite a aquella que tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio; distinguiéndose de una investigación «en» las artes, donde no se asume la separación entre sujeto y objeto y no se contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística.

6 De acuerdo a su tipología puede distinguirse a partir de la naturaleza jurídica de su productor, es decir pueden reconocerse archivos institucionales, eclesiásticos, empresariales, familiares, personales; como también si son públicos o privados. (Véase de Terminología Archivística, D., 2014).

Archivos personales: entre silencios y contra-relatos

Los archivos personales pueden ser considerados portadores de una dimensión crítica o política, en tanto ofrecen miradas alternativas que permiten relativizar, problematizar o poner en cuestión ciertas historias oficiales o clausuradas, llegando a adquirir incluso un carácter contra-discursivo. Se diferencian de aquellos *archivos del poder* que, en términos de Karina Jannello, son «el producto de políticas que pretenden hegemonizar el terreno de la memoria, instalando en el imaginario público aquello que debe recordarse» (2015:4). Como contraparte, permiten oír algo de los silencios de «los olvidados» y nos recuerdan la existencia de un mundo polisémico mayormente invisibilizado detrás de los grandes relatos (Ibídem: 7). Por eso, la autora postula la necesidad de «trabajarlos, inquirirlos, descifrar las prácticas que en ellos habitan para construir una memoria menos homogénea» (Ibídem). De acuerdo a Andrea Giunta: «los archivos han sido sacralizados y al mismo tiempo desordenados al poner en cuestión el canon, las instituciones y las historias construidas» (2010: 23), así «constituyen el repositorio desde el cual es posible escribir otras historias.» Por otra parte, algunos sostienen que se debe prestar atención en las «instituciones y organizaciones de las que, en muchos casos y por diversos motivos, nada se ha conservado» siendo los resabios presentes

en los fondos personales «el único y muy valioso resto documental» (Sik y Castro, 2018:9). En este sentido, son valorados por su capacidad para conservar materiales que hayan sido descartados de manera deliberada o por criterios institucionales —ya sea por censura o que se considerara su resguardo de carácter peligroso—. En otro orden, en este tipo de colecciones, la ausencia de criterios o normas explícitas que los regulen, habilita otros recorridos y lecturas posibles que contribuyen a esa construcción de discursos alternativos.

En parte, la particularidad de ser fondos personales de artistas le asigna ese carácter de «contra» relato que se opone a una tradición de archivos particulares ligados a personalidades políticas. De manera reciente, han sido puestos en valor fondos de trayectorias que no han tenido necesariamente la notoriedad o trascendencia otorgada por criterios tradicionales de legitimidad.

¿Son los archivos personales soportes materiales de la memoria individual o colectiva?

El trabajo con los archivos supone acercarse a una práctica social e institucional de coleccionar y guardar, a partir de la cual es posible reconocer ciertas costumbres, valores y modos de gestionar la memoria en una comunidad, en un territorio y en determinados momentos históricos. Siguiendo la propuesta analítica del historiador Philippe Artières, las

académicas Carnovale y Cristía consideran que estos se constituyen en el soporte material de una memoria en primera persona y no dejan de ser un objeto social (2018:113). En tal sentido, enfrentan y es posible visibilizar en su tratamiento las tensiones subyacentes entre lo privado, lo público, lo alternativo y lo oficial, entre lo individual y lo colectivo y las complejidades de ese tejido político y socio-cultural en el que se inscriben.

A propósito de la memoria individual, una primera aproximación alude a las prácticas de atesoramiento de documentos y objetos que se producen en lo cotidiano sin la intención de constituir un archivo en sí mismo. Sin embargo, a modo de definición, podría sostenerse que los fondos personales son el resultado de la conservación de materiales de diferente soporte que una persona ha ido generando, recibiendo y seleccionando en virtud de sus actividades, trayectorias artísticas o profesionales, como también producto de sus relaciones sociales a lo largo de su vida o durante un período en particular. En cuanto a las motivaciones, pueden responder a fines utilitarios tales como la conformación de un legajo o curriculum vitae, la colección de una bibliografía especializada acorde a la actividad desempeñada o al simple acopio por motivos emocionales, como el recuerdo o registro de determinados momentos vitales, entre otras razones o necesidades. Asimismo, con relación a los

artistas podría pensarse en una «intención autobiográfica inherente» (Jannello, 2015:7) como «una forma de conservar y dar a conocer actividades y logros buscando la trascendencia» (Vasallo *et al.*, 2019: 47). Por su parte, Renato Janine Ribeiro reflexiona en su artículo «Memoras de sí» sobre la compulsión de recopilar objetos o documentos para que se conviertan en remembranza y distingue dos impulsos. Uno, basado en el simple almacenamiento como recuerdo y otro que define como coleção *de si* («colección de sí») que se sustenta en el deseo de «perpetuación de una identidad gloriosa»: tendría como fin guardar lo mejor de sí, «generalmente gracias a la mediación socialmente aceptada de objetos que ya se aprecian o que algún día adquirirán mayor estima» (1998:35). A partir de ello, Eduardo Murguía entiende que el «archivo de sí» se extiende más allá de un coleccionismo que pretende una reunión de elementos con algún rasgo en común e identificador, de la acumulación de objetos impregnados de recuerdos, de vestigios de un tiempo irrecuperable, indicadores nostálgicos de aquello que alguna vez existió y cuyo lugar es hoy ocupado por esos objetos. Se tiene entonces una colección, en el sentido de recuperar una trayectoria, que de manera inconsciente el sujeto va trazando sobre su existencia (cf. 2011).

En ese proceso deliberado —o no— que realizan los individuos en torno a qué resguardar o descartar, subyacen

operaciones de memoria. En los términos de Leonor Arfuch (2015), los acervos personales representan una inquietud memorial en tanto implican la selección subjetiva de objetos que remiten a un pasado que no ha de ser (o no puede ser) olvidado. Así, el investigador es interpelado por el archivo no solo desde la tensión dialéctica presente-pasado, sino también desde aquella que bascula entre memoria individual– memoria colectiva.

Ante la amenaza del olvido que afecta a los archivos, Didi-Huberman (2008) considera que es necesario detenernos a reflexionar acerca de las condiciones que han hecho posible que ese objeto, imagen o documento haya llegado hasta nuestros días. Atender a aquellas circunstancias que han impedido su destrucción y reconocer a su vez que solo conforman algunos vestigios de los hechos en un determinado contexto. Retomando al ensayista francés se requiere de una acción que apela a la imaginación del investigador para poder reconstruir su historicidad a partir del montaje de los fragmentos supervivientes.

¿Debe entenderse al archivo como criterio de verdad?

Los fondos personales contienen rastros de existencias, huellas residuales que quedan en el presente pero no significa que sean el registro fiel de la realidad como tampoco representativas de un todo. En su relación con la memoria, se desprende

un modo de concebirlos «como almacén de pruebas/documentos para la escritura de la Historia; motivo por el cual puede ser también un escenario de confrontación para la apropiación de ese decir del pasado» (Murguía, 2011:18). Es necesario relativizar ese carácter probatorio o testimonial que da origen a determinados discursos para indagar qué narraciones son autorizadas, qué sentidos se asignan y qué es posible conocer sobre los períodos históricos por los cuales se consultan estos acervos. Al decir de Didi-Huberman no se puede ver o conocer un absoluto, sino solo fragmentos que requieren de una construcción analítica.

Al emprender su tratamiento, al igual que el trabajo con otras fuentes, los materiales conservados deben describirse en su entorno original de creación. No obstante, debe comprenderse que remiten no solo al contexto específico sino «al marco de relaciones materiales de producción que vincularon a los artistas, instituciones, publicaciones, redes de sociabilidad y circunstancias particulares» (Giunta, 2010:26). Es decir, contemplar sus condiciones de producción, focalizando en el contenido como también en los indicios que permitan reconstruir las circunstancias y las prácticas que les dieron origen.

Su abordaje implica enfrentarse a lo (in) material, preguntarse por lo que se esconde, lo oculto, lo no autorizado, los espacios en blanco, lo no incluido, las ausencias... Indagar, por ejemplo, en los motivos de

descarte como también, en términos autobiográficos, si predomina solo aquello que da cuenta de aspectos favorables con una intencionalidad hacia la posteridad y a la imagen que desea proyectarse o si simplemente se limitan a constituirse en documentos probatorios que certifican antecedentes, entre otras razones. En efecto, supone poner en relieve no solo lo que existe, sino alertar sobre lo que falta y que algunos denominan *silencios del archivo*. En ese sentido, es preciso «hacer hablar al archivo», entendiendo que esto no significa completar lo faltante o ausente, sino interpretarlo. Por otra parte, debe señalarse que el producto que se derive de la investigación, por la cual se consultan estos archivos, contendrá omisiones y no persigue la aspiración de reponer «todo» como tampoco reducir la realidad a una sucesión cronológica. Los archivos evidencian acciones, decisiones y negociaciones entre el pasado y el presente. La ausencia de una sistematización demanda, durante el proceso de reconstrucción, contemplar la posibilidad de que los fondos se presenten cercenados, desmembrados o que los materiales se encuentren dispersos. No obstante, puede reconocerse el orden, la jerarquización y los modos que se les fue asignando a los materiales resguardados. Al ser generados en el ámbito privado, su constitución, conservación y difusión quedan sujetas a las condiciones y decisiones de su productor original o a las vicisitudes de los terceros allegados al mismo. En

algunos casos, los archivos poseen cierto carácter *pos mortem*, sin dejar de ser activos y dinámicos en tanto son custodiados, continuados o incluso conformados por individuos que tienen alguna relación de parentesco o vinculación con el artista. De esta manera, se enfrenta a «la imposibilidad de discernir (...) dónde termina lo atribuible a un productor determinado y dónde comienza lo perteneciente a otro» (Ibídem, 2019:8). Es importante señalar que se constituyen y pueden ser concebidos como un repositorio ampliado que no se restringe solo a la trayectoria del sujeto fallecido.

¿Quién le da la potencia al archivo?

Frecuentemente, surge la inquietud de si un fondo personal porta en sí mismo valor o si lo adquiere a partir de que se reposa un interés en él. En América Latina, siguiendo a Longoni (2013), muchas veces el archivo no preexiste a la investigación sino que es un resultado de esta. Puede que no existieran como tales o no tuvieran dicha entidad, en tanto no eran reconocidos como valiosos. De acuerdo a Giunta (2010:36) con su proyecto cada investigador construye un archivo nuevo. Se abren a múltiples interpretaciones, no solo por quién lo estudia, sino por el momento y las razones que impulsan la consulta o su puesta en valor.

Otro interrogante es qué sucede con los acervos personales o familiares cuando

las memorias individuales son llevadas al espacio público. En las últimas décadas se advierte un incremento en la cesión de estos fondos a determinadas entidades para su custodia. Por lo que cabría preguntarse qué es lo institucionalizable y qué implica ese abandono del ámbito doméstico. En ocasiones, la distinción entre lo personal y lo público se torna difusa o compleja cuando adquiere una dimensión de acceso abierto. Por ello, es preciso indagar de qué modo será dispuesto ese corpus para su consulta. Establecer si requiere algún tipo de restricción, protección, criterios de confidencialidad, de accesibilidad, de resguardo legal o pautas para su utilización, tomando en consideración que puede contener información personal o sensible que sea necesaria preservar. En la Argentina la normativa concerniente a estos asuntos es aún precaria y persisten varios vacíos legales, incumplimientos y limitaciones para su reglamentación.

Finalmente, merece prestar atención cómo las nuevas tecnologías introducen cambios en las estrategias de preservación y circulación, al tiempo que podrían redefinir o revisar el concepto mismo de archivo. El proceso de digitalización vislumbra el hecho de que no sea necesario tener la disposición física de los materiales

originales permitiendo democratizar su acceso como también un modo de conservación. Otra arista la constituyen las redes sociales que pueden ser como espacios de (re) producción de la memoria. En ocasiones ofician ad hoc como archivos en línea, en muchos casos como el resultado de iniciativas individuales o colectivas en las que se comparten fotografías, registros audiovisuales, recortes periodísticos, catálogos, entre otros documentos, sin llegar a ser su objetivo convertirse en verdaderos acervos. Son múltiples los interrogantes que emergen respecto de los desafíos que impone el entorno virtual y habilitan otras reflexiones que exceden a este escrito.

A continuación, se reseñan y describen dos fondos personales pertenecientes a artistas locales con el objeto de enlazar parte de lo expuesto en las líneas precedentes.

Archivos personales de artistas

Los casos que aquí se presentan se inscriben en el marco de una investigación en curso orientada a reconstruir procesos artísticos vinculados a la danza contemporánea del pasado reciente en la Argentina y, más específicamente, en la ciudad de Córdoba.⁷ Se trata de una bailarina y coreógrafa y un bailarín y coreógrafo que

⁷ El acceso y el tratamiento de estos fondos son el resultado de la investigación llevada a cabo en el marco de una beca posdoctoral CONICET (2018-2020) bajo el título *Una historia (trans) local sobre el campo artístico de la danza entre la dictadura y la post dictadura. Hacia una cartografía de prácticas y políticas culturales desde Córdoba entre las décadas de 1970 y 1990.*

se desempeñaron en mayor medida en un ámbito local no formal y fuera de la esfera oficial, a excepción de algunas breves experiencias. De allí que se advierte una primera potencia en línea al argumento de los acervos personales como «contra relato». Sus derroteros profesionales no están incluidos en las pocas reconstrucciones históricas de la danza en Córdoba. Coincidimos con Buchelli (2019) que «a través de indagaciones sobre archivos particulares de manera sistemática, pueden recuperarse prácticas artísticas que han sido realizadas más allá de los espacios institucionalizados del arte, muchas de ellas efímeras, performativas, y que por diversos motivos no habían sido recuperadas en la historiografía».

Debe señalarse que, en la Argentina, de modo general la danza escénica, pero en particular la denominada contemporánea, se constituye en microcosmo artístico significativamente poco estudiados. La escasa producción científica sobre la temática se concentra en y sobre la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, como la ciudad de La Plata, ignorando otras experiencias regionales (entre las que pueden mencionarse a Vallejos, 2015 y 2020; Cadús, 2017; Fortuna, 2019). Además, deben reconocerse los aportes no siste-

matizados como el capítulo destinado a la danza moderna y contemporánea del libro *Historia General de la Danza en la Argentina* (Falcoff en Durante, 2008), las publicaciones de Marcelo Isse Moyano (2006 y 2010) quién a través de un conjunto de entrevistas reconstruye los inicios y el devenir de la danza moderna y contemporánea en la Argentina, un trabajo anterior similar que compila testimonios a cargo de la bailarina Paulina Ossona (2003) y en particular el Archivo Itelman emprendido por Rubén Szuchmacher (2002). Existen también esfuerzos aislados y dispersos que han intentado reconstruir la memoria de esta práctica artística con textos provenientes de la crítica y otros de corte biográfico o basados en la experiencia personal (como Araiz, 2019, Gómez Comini, 2006).

A diferencia de otras disciplinas, como la literatura, la plástica, el teatro y la música, que disponen de una cantidad significativa de archivos institucionalizados y personales, en la danza es menor la proporción existente: muchos de ellos permanecen sin ser identificados o está pendiente su formalización y puesta en valor, a lo que se suma cierta dispersión y dificultad para su acceso.⁸ Debe añadirse que entre otros obstáculos que se suelen indicar está en

⁸ Exceden los límites de este escrito pero pueden mencionarse múltiples experiencias institucionalizadas en centros de investigación como las emprendidas por museos de arte. Entre las primeras a modo de esbozo puede señalarse el proyecto colectivo «Archivos en Uso» impulsado la Red Conceptualismos del Sur y del «Grupo de Estudios sobre Arte, cultura y política en la Argentina reciente» del

el hecho de que esta práctica se inscribe en las denominadas artes escénicas por algunos definidas por su carácter efímero que tornaría inasequible su conservación en la concepción tradicional de archivo. Enfrentar estas debilidades abona también la fuerza que ofrece este tipo de acervos en el campo general de conocimiento.

Si bien se abordan los fondos personales de artistas, no se considera según aquella dimensión que supone al archivo con una finalidad creativa o como obra. Sin desconocer esta resignificación estética, el interés recae en la exploración de sus potencialidades para la producción de conocimiento historiográfico «sobre» las artes.

En términos descriptivos, los acervos personales de artistas locales que aquí se reseñan comprenden lo que podría

definirse como dos tipos de repositorios diferenciados por su conformación y por la necesidad de aplicar modos de abordaje y tratamiento distintos. Por un lado, se trata de un fondo privado, y, por otro, de una colección en formación que emerge a partir de una entrevista con registro audiovisual y la consecuente cesión de materiales para su digitalización y disponibilidad para la consulta en un archivo universitario.⁹ Se denomina de manera provisoria y a los fines de este escrito, utilizando el nombre del artista seguido del propietario actual, como: Acervo CIDAM Gradassi — Canavesi (al primero) y Colección Norma Raimondi— Archivo de la Palabra (al segundo).

El fondo CIDAM Gradassi-Canavesi es el resultado del resguardo de un conjunto

Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (Véase: <http://archivosenuso.org/>). A partir de su plataforma virtual custodian y ponen en valor los archivos de artistas como Juan Carlos Romero, Graciela Carnevale, Clemente Padín, Roberto Jacoby además de agrupaciones, acciones y revistas con la intención de generar un patrimonio compartido, un fondo artístico común. El Archivo IIAC del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura «Dr. Norberto Griffa» de la Universidad Nacional de Tres de Febrero reúne las colecciones bibliográficas y documentales de artistas, escritores, historiadores del arte e instituciones relacionadas con el arte y la cultura (<https://archivoiiac.untref.edu.ar/>). Por otra parte, iniciativas como Fundación Espigas su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina conserva y da acceso a un importante acervo bibliográfico y archivístico además de brindar capacitaciones (<https://espigas.org.ar/>). El CEDINCI que, además de su fondo documental sobre la cultura de izquierdas en América Latina, incluye colecciones de arte y literatura, sobre todo aquellas vinculadas a la praxis política (<http://cedinci.org/>). Además ha impulsado reuniones científicas sobre la temática (mencionadas en una nota al pie anterior). Otro conjunto de antecedentes lo componen investigaciones individuales como la de Varas, P. (2018) *Luz Donoso, el arte y la acción en el presente*, Chile: Ocho libros, Buchelli, E. P. (2019). Archivos personales de artistas: tensiones entre lo individual y lo institucional. *Políticas de la Memoria*, 171-176.

⁹ Se trata del Archivo de la Palabra y de la Imagen perteneciente al Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.

de materiales vinculados a la trayectoria artística del fallecido bailarín y coreógrafo cordobés Marcelo Gradassi (Córdoba, 1950-1999), del artista visual Juan Canavesi (Córdoba, 1960 -) y del propio derrotero del Centro de Instrumentación de la Danza y el Movimiento (CIDAM) en la ciudad de Córdoba durante los años 1977-1999. Se trata de un archivo privado localizado físicamente en la casa-taller-galería del artista plástico Juan Canavesi y se corresponde con la que otrora fuera sede del CIDAM y vivienda personal. Permanece así bajo la custodia de este artista, a quien se considera como su productor en tanto le asignó una organización y un modo de conservación. Está integrado por materiales heterogéneos que se derivan del derrotero personal, profesional y artístico del bailarín y coreógrafo, entre los que pueden mencionarse escritos, recortes de prensa, folletos, anotaciones, correspondencia privada e institucional, fotografías, diapositivas, afiches, cartelera. Comprende una delimitación temporal que va desde el año 1968 al 2000.

Bajo este marco, en la consulta de este acervo fue posible acceder a un conjunto documental con un orden establecido e identificable. No obstante, respetando la lógica interna, en el marco de la investigación académica de corte histórico cultural, se realizaron descripciones del contenido de cada uno de los elementos que lo integran, generando otras categorizaciones acordes a los objetivos de la

pesquisa y acciones tendientes a ampliarlo hallado. En cuanto a la construcción de conocimientos permitió rastrear huellas vinculadas a la trayectoria biográfica del bailarín y coreógrafo que a partir de 1977 remiten también a la historia institucional del espacio independiente por él creado. Si bien, en sus orígenes el Centro estuvo orientado a la formación y producción de la danza contemporánea, fue incorporando otros lenguajes artísticos como la plástica, la poesía, la música y el teatro. Fue sede de las denominadas Bienales de Arte CIDAM/CID que se desarrollaron entre los años 1986-1999; entre otras actividades que allí se realizaron y que conjugaron prácticas artísticas diversas. Se considera para este caso la propuesta de Burke (2005) quien a partir de la conceptualización del historiador holandés G. Renier, recupera la noción de «vestigios». De este modo, contempla no solo los materiales documentales sino también el espacio físico, el carácter geográfico y las particularidades del lugar que los aloja y que ofició a su vez como contenedor de las prácticas y experiencias que se propone analizar. Es decir, se entiende que la propia sede física se constituye en un «vestigio», un elemento a considerar en el estudio del propio archivo.

En el caso de la bailarina Norma Raimondi (Buenos Aires, 1947 -) se alude en términos de colección. Si bien los materiales proceden de una misma

persona, al hallarse en construcción, se opta por esta denominación entendiendo que remite en mayor medida a la agrupación de piezas y que está abierto a su ampliación a partir de aportes que no necesariamente tengan a la artista como productora sino provenientes a terceros o sean resultantes de la investigación en curso.¹⁰ En ese marco y con el objeto de construir fuentes orales, se origina en una entrevista con registro audiovisual realizada a la bailarina reconocida como referente de la danza contemporánea en la ciudad de Córdoba entre finales de los años setenta y los ochenta. Se abordaron cuestiones ligadas a su infancia y entorno familiar en vinculación con sus intereses artísticos, apoyos y se indagó sobre otras redes afectivas e institucionales que permitieran reconocer tramas cooperativas. Se contempló su formación, su desarrollo profesional, aspectos generacionales además de su faz productiva en cuanto a las obras, particularidades de las puestas, entre otros temas. En un segundo encuentro — ya sin registro audiovisual— Raimondi cedió un conjunto de materiales

vinculados a su trayectoria artística para su digitalización y puesta a disposición para la consulta de otros investigadores.¹¹ De ese corpus se estableció un recorte temporal entre los años 1967 a 1982. No obstante, se prevé extender esa delimitación, ya que su desarrollo artístico en el ámbito local fue hasta 1991, momento en el que viaja y se radica en el extranjero. En términos de reconstrucción histórica, se le reconoce a esta artista, durante el periodo señalado, una vasta experiencia a partir de sus performances, la participación en diversos eventos disruptivos, la creación de un ballet infantil/juvenil de danza contemporánea, además de una importante labor formativa y de difusión de la danza en general.

En términos operativos, a diferencia del acervo arriba descrito, los materiales no tenían una organización previa, indicadores o referencias, como tampoco presentaban condiciones de preservación. En efecto, como resultado de la investigación, los documentos fueron recuperados y puestos en valor para la conformación de un fondo. A partir de la intervención

10 Forma parte además de una colaboración con el Archivo de la Palabra y la Imagen radicado en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba que entre sus objetivos se propone la recuperación de las voces y los testimonios de los protagonistas y testigos de los acontecimientos políticos, sociales y culturales de Córdoba desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Desde el año 1998, lleva adelante actividades orientadas al resguardo de un acervo puesto a disposición para la consulta y su análisis en la comprensión del pasado reciente como así también para la revalorización de la memoria colectiva local.

11 Pueden indicarse en el conjunto cedido: recortes periodísticos, invitaciones, programas, folletos y fotografías.

institucional, se acordó no resguardar los originales sino su digitalización. Al estar en proceso, aún son preliminares las tareas de identificación, catalogación y la puesta a disposición de los materiales. Sin embargo, se avanzó en una interpretación analítica y su sistematización de acuerdo a categorías provenientes de la pesquisa.

En ambos casos se mantiene por el momento una misma —única— procedencia de los materiales, aún no han sido incorporados otros insumos que modifiquen su carácter ni su orden original. En cuanto a las condiciones económicas y legales que hacen al sostén y resguardo de estos archivos puede indicarse que no se disponen de recursos ni subsidios que financien su abordaje y su conservación.

En términos analíticos, en el primer caso, la pretensión biográfica no fue marcada inicialmente de manera determinante por el propio sujeto sino por terceros que organizaron y conservaron la diversidad de materiales. En el segundo caso, tampoco pareciera que hubiera tal intención o acción tendiente a la construcción de una «memoria de sí», ya que en gran medida hubo un esfuerzo por localizar y reunir materiales que se hallaban dispersos, con cierto deterioro, sin criterios de organización ni preservación. En ambos, la puesta en valor o su resignificación como «fondos o colecciones personales» fue el resultado de intereses de investigación que los consideraron como «vestigios materiales» y soportes de una memoria social y cultural

relevante para la reconstrucción histórica de procesos artísticos del pasado reciente. El trabajo con fondos personales no se limita a una reconstrucción biográfica sino al análisis del conjunto de relaciones existentes, contemplando las diversas posiciones de quien se estudia en esa trama.

Entendiendo que no se tratan de depósitos pasivos y en consonancia con uno de los sentidos asociados a la idea de contra relatos, devienen en archivos abiertos y activos, en permanente desarrollo que no se clausuran en su composición original y cuya puesta en diálogo suscita múltiples modos de acercamiento, lecturas e interrogantes a los que pueden ser sometidos.

Consideraciones finales

En el marco del interés creciente que han adquirido los archivos personales de artistas y ante el riesgo de devenir en una moda académica o una práctica de (auto) prestigio, en este escrito se intentó recorrer algunas de sus especificidades y problemáticas. Se reflexionó sobre este tipo particular de acervo y sus potencialidades para la producción de conocimientos en el campo de las artes y la historia. Los archivos personales habilitan la reconstrucción de tramas individuales y permiten aproximarse a territorios vitales y afectivos a la vez que se constituyen en vestigios socio-culturales. Dan cuenta tanto de memorias singulares como colectivas. Se reconoce en ellos condiciones para ofrecer miradas alternativas que contienen una pluralidad

de voces que permanecían inaudibles. En ese sentido se postuló la noción de «contra relatos» en tanto enfrentan o contribuyen a relativizar, desestabilizar y descentrar ciertos discursos dominantes o historias oficiales que se presentan cerradas o clausuradas.

En los casos abordados, que pertenecen a artistas locales y periféricos, se advierte otra potencia en tanto remiten a experiencias poco exploradas en la historia cultural de las artes (en general), y permiten contrarrestar ciertos relatos míticos o hegemónicos sobre la historia de la danza contemporánea local (en particular). Una de las fuerzas, en su carácter de contra relato, radicó en la posibilidad de explorar sobre sus trayectorias socioculturales y el conjunto de producciones artísticas que tuvieron lugar y quedaron fuera del registro oficial-institucionalizado. Se trata de fondos que se mantenían en el anonimato y que fueron conservados domésticamente hasta ser recuperados con fines investigativos que los resignifican y suponen una puesta en valor de los mismos. En su interpretación se transurre por un horizonte de posibilidades flexible y abierto como resultado de su composición más errática y no sujeta a imposiciones estandarizadas o a ciertas tramas institucionales. Su uso en el marco de una investigación histórica remite a aspectos de un campo cultural y artístico situado y en diálogo con el contexto político, social y económico. Se entiende que las prácticas artísticas no

pueden ser abordadas a partir de sus productos sino de un conjunto documental diverso que da cuenta de sus condiciones históricas complejas de producción.

Al tratarse de experiencias vinculadas a la danza, como en otras prácticas escénicas, se les suele adjudicar cierta dificultad para acceder a las «obras». Se advierte cómo en el registro audiovisual o el texto persiste algo de lo incapturable. En este punto, puede recuperarse a Taylor (2016) quien distingue entre el archivo y el repertorio. Define al primero como aquel que excede lo «vivo», de carácter «estable» que resguarda documentos que perduran supuestamente inalterables, resistentes al cambio; en detrimento del repertorio que remite a una memoria performativa, basada en prácticas corporales, capaz de retener y actualizar actos considerados efímeros e irreproducibles. Los postulados de esta académica se articulan además con las nociones de memoria y oralidad que se han ido esbozando y la particularidad del repertorio como un conocimiento corporizado que remite tanto a lo verbal como lo no verbal.

En la combinación metodológica interdisciplinaria propuesta reside también la posibilidad de contrarrestar miradas unifocales o unívocas. Se consideraron los aportes de la Historia Oral y la Historia Reciente como subcampos que le otorgan un lugar central a los sujetos y sus experiencias para la reconstrucción del pasado cercano. La oralidad concede

un acercamiento a las significaciones que los involucrados les dan a las experiencias; permite visibilizar prácticas y acciones que no habían quedado registradas o accesible en el conjunto de la documentación escrita o en las imágenes. Por otra parte, en la conversación se activa una dimensión emotiva oculta en la materialidad del corpus que compone el fondo. Una de las especificidades de la historia oral, en términos de Portelli (1991), es que dice menos sobre los acontecimientos que sobre su significado. En consonancia la historia reciente se interesa por un pasado que no está hecho solo de representaciones y discursos socialmente elaborados y transmitidos, sino que se alimenta de vivencias y recuerdos personales rememorados en primera persona, en permanente proceso de actualización (Cf. Franco & Levin, 2007). Se explora tanto lo privado (procesos individuales y subjetivos de vinculación con el pasado) como lo público (colectivo e intersubjetivo), trazando un puente, un encuentro entre lo íntimo y lo colectivo, ya que los sentidos comunitarios influyen en las memorias individuales. Ambos subcampos de la historia abren una línea de análisis sobre la forma en que las sociedades procesan el pasado, y en este punto se desplazan de aquellas construcciones monolíticas y reificadas, pudiendo alinearse con la noción de contra relato aquí postulada. Del mismo modo, desde una mirada en lo micro como en lo local, se habilitan

otros temas, escalas y periodizaciones que matizan el impacto de los cortes político-institucionales rígidos y que conducen a otras lecturas y análisis que consideran (dis)continuidades, rupturas y resignificaciones.

En el marco de una investigación emergente otras categorías y modos de abordajes que ponen en valor a estos fondos y que, al decir de Giunta, suscitan nuevos archivos. En esa línea, quedan abiertos interrogantes que abonan la discusión sobre sus derivas, el uso que se hace de los acervos y los nuevos que se generan, fundamentalmente en términos de su privatización o colectivización. Es decir, si permanecen invisibilizados, se tornan en objeto de mercado restringiendo su acceso o si se aplican estrategias que los coloquen como parte de un patrimonio común disponible. El trabajo con estos fondos se opone a la concepción pasiva de meros depósitos en tanto despliegan una dimensión productiva que habilita múltiples acciones como también una faz creativa en clave estética.

A modo de colofón, el archivo cobra un sentido singular frente a la amenaza del olvido o los silencios, como la pulsión de destrucción (Derrida) y en esa excepcionalidad de subsistencia (Didi-Huberman) es posible, desde fragmentos dispersos, recomponer sentidos y contribuir a una nueva comprensión histórica que, en este caso, remite a experiencias artísticas del pasado reciente.

Bibliografía

- ARAIZ, O. (2019) *Escrito en el aire*. Bs. As.: Editorial INTeatro.
- ARFUCH, L. (2015). Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto. *Z Cultural, revista do programa avançado de cultura contemporânea* (2). Rio de Janeiro: UFRJ
- ARTIÈRES, P. (2018). S' archiver (Archivarse), en Castro, M. V. & Sik, M. E. (comp.) *Actas de las II Jornadas de discusión, I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, traducción de Margarita Merbilhaá (UNLP), Buenos Aires: CeDInCI.
- BORGDORFF, H. (2010) El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, (13), 25-46.
- BUCHELLI, E. P. (2019). Archivos personales de artistas: tensiones entre lo individual y lo institucional. *Políticas de la Memoria*, 171-176.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Londres: Biblioteca de Bolsillo.
- CADÚS, M. E. (2017) "La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado", Tesis doctoral en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- CARNEVALE, G. y CRISTIÁ, M. (2017) Archivo subjetivo-colectivo: El caso del archivo de Graciela Carnevale como objeto social, en Castro, M. V., & Sik, M. E.: *Los archivos personales: Prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, Actas II Jornadas/I Congreso Internacional. Buenos Aires: CeDInCI, 112-118.
- CASTRO, M. V. & SIK, M. E. (2017). *Los archivos personales: Prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, Actas II Jornadas/I Congreso Internacional. Buenos Aires: CeDInCI.
- de Terminología Archivística, D. (2014). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 18. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/dta/diccionario.html>
- DERRIDA, J. (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Barcelona, MACBA. https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- DIDI-HUBERMAN, G. [2007] (2021). El archivo arde. En: Goldchluk, G. y Ennis, J. (Coords.). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico; 7). <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174>
- FALCOFF, L. (2008). La danza moderna y contemporánea. En Durante, B. *Historia general de la danza en la Argentina*, Buenos Aires: FNA: 231-321.
- FRANCO, M. & LEVÍN F. (comp). (2007). El pasado cercano en clave historiográfica. En *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- GIUNTA, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina, en *Errata n° 1*, 20 – 37.
- GOLDCHLUK, G. y PENÉ, M. G. (2010). Archivos de escritura, génesis literaria y teoría del archivo, La Plata, *I Jornada de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología*. http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.772/ev.772.pdf
- GÓMEZ COMINI, C. (coord.) (2006) *Apología de un instante. Doce años de Danza Viva*. Córdoba: El Ciclope
- GUASCH, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Matèria. Revista internacional d'Art*, (5), 157-183.
- ISSE MOYANO, M. (2006) *La Danza Moderna Argentina cuenta su historia*. Buenos Aires: Ediciones Artes al Sur
- ISSE MOYANO, M. (2010) *La Danza Contemporánea argentina cuenta su historia*. Buenos Aires: IUNA.
- JANNELLO, K. (2015). Introducción, *Actas de las las Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo. Archivos, cultura y patrimonio*. Buenos Aires: CeDInCI. 3-7. http://jornadasarchivos.cedinci.org/wp-content/uploads/2019/02/Actas-JORNADAS-ARCHIVOS-I_CEDINCI-UNSAM-1.pdf

- LONGONI, A. (2013). Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. *Afuera*; (13), 1-4
- MITCHELL, W. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- MURGUIA, E. I. (2011). Archivo, memoria e historia cruzamientos y abordajes. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, (41), 17-37.
- OSSONA, P. (2003) *Destinos de un destino. La Danza Moderna Argentina por sus protagonistas*. Buenos Aires: Ediciones Thálassa.
- PORTELLI, A. (1991). Lo que hace diferente a la historia oral. En Schwarzstein, D. *La historia oral*. Buenos Aires: CEAL. <http://comisionporlamemoria.net/bibliografia2012/metodologia/Portelli.pdf>
- RIBEIRO, R. J. (1998). Memórias de si ou... *Revista Estudos Históricos*, 11(21), 35-42.
- SZUCHMACHER, R. (2002) *Archivo Itelman*. Buenos Aires: Eudeba.
- TAYLOR, D. (2016). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- VALLEJOS, J. I. (2015). Danza, política y posdictadura: acerca de Dirección obligatoria de Alejandro Cervera, en *Afuera*, (15)
- VALLEJOS, J. I. (2020). Danza, política y subversión utópica: La Consagración de la primavera de Oscar Aráiz y Fedra de Ana Itelman (1968-1970). *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (32).
- VASSALLO, J. et al. (2019). *De memoria y ceniza: El Archivo Personal de la poeta Malvina Rosa Quiroga*, Córdoba: Redes.

Imagen, historia y montaje: algunos puntos de intersección entre la obra de Aby Warburg y el cine

Emilce Fabricio

Universidad Nacional de Rosario- UNR
(Argentina)

Resumen

La obra de Aby Warburg presenta elementos aún hoy disruptivos para los abordajes de la historia cultural. Mi intención es explorar posibles contribuciones del pensamiento warburguiano al análisis de la imagen audiovisual. Para esto abrevaré en su matriz teórico-metodológica con la guía de dos autores que se nutren de ella: por un lado, Philippe-Alain Michaud, con su original estudio del movimiento en Warburg y en el cine; por otro lado, Georges Didi-Huberman, de quién me interesan sobre todo sus reflexiones en torno a los anacronismos y a un pensamiento por el montaje.

Palabras clave:

Aby Warburg, cine, montaje, imagen, movimiento

Image, history and montage: some points of intersection between the work of Aby Warburg and the cinema

Abstract

The works of Aby Warburg present elements for the approaches to cultural history that are still disruptive today. My intention is to explore possible contributions of Warburg's thought to the analysis of the audiovisual image. To do this I will study from his theoretical-methodological matrix with the guidance of two authors who draw on it: on the one hand, Philippe-Alain Michaud, with his original study of movement in Warburg and in the cinema and on the other hand, Georges Didi-Huberman, whose reflections on anachronisms and a thought montage are of my interest.

Keywords:

Aby Warburg, cinema, montage, image, movement

Imagem, história e montagem: alguns pontos de intersecção entre a obra de Aby Warburg e o cinema

Resumo

O trabalho de Aby Warburg apresenta elementos ainda hoje disruptivos para as abordagens da história cultural. Minha intenção é explorar possíveis contribuições do pensamento warburguiano para a análise da imagem audiovisual. Para isto me nutrirei da sua matriz teórico-metodológica com a orientação de dois autores que nela se baseiam: de um lado, Philippe-Alain Michaud, com seu estudo original do movimento em Warburg e no cinema; por outro lado, Georges Didi-Huberman, de quem me interessam suas reflexões em relação aos anacronismos e a um pensamento pela montagem.

Palavras-chave:

Aby Warburg, cinema, montagem, imagem, movimento

Introducción

El propósito del presente artículo es por un lado profundizar en algunos aspectos de la obra de Aby Warburg en relación con el análisis de las imágenes y por otro lado reflexionar sobre sus posibles aplicaciones y vinculaciones con el pensamiento en torno a la imagen cinematográfica.

La obra de Aby Warburg irrumpe en el escenario de la historia del arte y de la historia cultural como un elemento disruptivo, renovador. Si sus estudios en torno al Renacimiento proveyeron una particular visión del mencionado periodo « como tiempo de inauguración de la modernidad» (Burucúa, J.E, 2002:13), sus propuestas de orden metodológico nos introducen a nuevas posibilidades en la concepción de la historia, en tanto objeto de estudio y en tanto disciplina.

Warburg no se dedicó al estudio de la imagen cinematográfica, quizá por estar alejada de su campo habitual, probablemente porque el cine estaba siendo creado (en un proceso para nada monolítico ni lineal, que involucró una tensión y una correlación entre ciencia, espectáculo e industria) al mismo tiempo en el que Warburg desarrollaba toda su vida profesional. Sin embargo, dos aspectos fundamentales acercan, emparentan, el pensamiento de Warburg al cine. Por un lado, el problema del movimiento, más precisamente de la relación entre imágenes y movimiento, y del movimiento en las imágenes. Por otro lado, la noción de

montaje, presente como principal operación intelectual del cine entendido en tanto dispositivo narrativo y generador de significaciones; presente también como operación metodológica insoslayable en la gran obra de Warburg, el *Atlas Mnemosyne*. Son los desarrollos propuestos por Philippe-Alain Michaud y por Georges Didi-Huberman los que posibilitan esta lectura. Si bien no me detendré en las polémicas y diversas interpretaciones tejidas sobre la obra de Warburg, vale aclarar que voy a desarrollar este trabajo siguiendo principalmente la perspectiva de los dos autores mencionados.

Imágenes y movimiento

Pero aun entonces la imagen no estará viva; objetos esencialmente nuevos no existirán para ella. Conocerá todo lo que ha sentido o pensado, o las combinaciones ulteriores de lo que ha sentido o pensado.

Adolfo Bioy Casares,
La invención de Morel, 1940

En su trabajo de 1893 “El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli”, Warburg se propuso determinar los rasgos de la antigüedad presentes en dichas obras renacentistas, a través de un ejercicio comparativo con obras poéticas y de crítica artística contemporáneas a ellas. A partir de este análisis identificó los elementos de la supervivencia

(*Nachleben*) de lo antiguo en lo moderno: « En una serie de obras de arte emparentadas por el objeto que tratan (...) se pone de manifiesto la inclinación, nacida del conocimiento que entonces se tenía del mundo antiguo, a recurrir a las obras de arte de la Antigüedad siempre que se trataba de encarnar la vida en su movimiento externo» (Warburg, 2005:87).

Esta preocupación por las supervivencias puede comprenderse en el contexto de un interés profundo de Warburg por las recurrencias presentes en el proceso civilizatorio. Según su concepción, existen elementos de la cultura que se encuentran en diferentes civilizaciones, es decir, que han persistido a la caída de una civilización para reaparecer siglos después.

Siguiendo a Georges Didi-Huberman, José Emilio Burucúa nos habla de la existencia postulada por Warburg de dos *Denkräumer* o umbrales del pensamiento: el umbral mágico y el lógico-racional. Ambos umbrales emergen juntos al nacer una civilización, son sincrónicos y coexisten. En la medida que las civilizaciones avancen, habrá una preeminencia del umbral lógico-racional, mientras el umbral mágico sigue latente, existiendo pero débilmente. Cuando una civilización atraviesa situaciones de crisis social, el umbral lógico-racional se desmorona, pero el umbral mágico sigue existiendo, permitiendo la supervivencia de algunos elementos pertenecientes a la cultura que se extingue.

El papel del arte, fundamentalmente de las imágenes, es servir a la manera de un pasaje entre uno y otro umbral. Los elementos que perviven, esas imágenes recursivas, son lo que Warburg llama *Pathosformeln*: «un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis» (Burucúa, 2005:461), que se transmiten intergeneracionalmente durante el proceso civilizatorio, a través del cual cada *Pathosformel* «atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas y de metamorfosis.» Estas *Pathosformeln* se manifiestan en imágenes que aparecen de manera recurrente en el arte a lo largo de diversas épocas y sociedades. De esta manera, podemos encontrar, a modo de formas e íconos que se repiten, *Pathosformeln* de la Antigüedad en la fotografía del siglo xx. En su análisis sobre Sandro Boticelli, Warburg encuentra un signo de estas supervivencias en la *Pathosformel* de la Ninfa, en tanto resultado de la búsqueda renacentista de un «signo privilegiado y manifiesto de la vitalidad pagana, perdida o latente en textos e imágenes de la Antigüedad» (Burucúa, 2002:15).

Un elemento que tendrá en cuenta a la hora de buscar las manifestaciones de la Antigüedad en el Renacimiento será la representación del movimiento:

En este contexto es posible seguir paso a paso cómo los artistas y sus mentores

veían en «la Antigüedad» el modelo de un movimiento externo intensificado y cómo se apoyaban en los modelos antiguos siempre que se trataba de representar motivos accesorios en movimiento [[*bewegtes Beiwerk*]] —tanto en el montaje como en los cabellos—. (Warburg, 2005:73)

Es precisamente de esta preocupación por el movimiento de lo que se vale Philippe-Alain Michaud para establecer una relación entre el pensamiento warburgiano y los desarrollos e investigaciones que dieron origen al cine. En el último tercio del siglo XIX podemos encontrar una suma de hombres de ciencia, inventores, empresarios, que tenían una preocupación particular por resolver el problema de la representación fidedigna de la realidad, un proceso que Noël Burch caracterizó como «la “apertura” por etapas muy distintas, que generalmente se reflejan mutuamente, de una gran aspiración que viene a ser la portadora de la ideología burguesa de la representación» (Bürch, 1987:21).

Dentro de ese heterogéneo conglomerado encontramos la figura de Étienne-Jules Marey, médico y fisiólogo, quien se propuso estudiar el movimiento a partir de su descomposición en fases: sirviéndose de la cronofotografía capturaba imágenes sucesivas de un objeto en movimiento, obteniendo así en cada una de las fotografías un fragmento de ese movimiento. A partir de estas, podía reconstruir las fases del movimiento,

precisamente en los instantes de su detenimiento. En 1894, Marey publica *Le Mouvement*, un texto en donde recopila los resultados de sus estudios. En este texto, Michaud señala un encuentro con el pensamiento de Warburg: «la figura ya no es concebida como una modificación o un estado, sino como la manifestación de una energía que se actualiza en un cuerpo» (Michaud, 2017:75).

El caso de Marey, se distingue entre sus contemporáneos en el sentido de que no busca lograr una representación lo más completa y mimética posible del mundo, sino que sus estudios se dirigen al análisis de aquello que, hasta el momento, parecía un aspecto inasible de la materialidad. Los trabajos de Marey suelen ser citados en las historias del cine precisamente por su participación en esa voluntad que buscaba apropiarse de la experiencia de lo real. La fotografía había logrado la reproducción técnica del mundo con un alto grado de realismo, que para sus contemporáneos significó un modo nuevo de apropiación de lo real; como señala Elizabeth Cowie, «la fotografía, entonces, sutura la separación del espectador subjetivo, humano, de la nueva objetividad de la observación mecanizada» (2014:158) Sin embargo, el movimiento aparece en la fotografía en su carácter de detenimiento: «si la fotografía, con la reducción de los tiempos de pose, logró fijar la imagen de un cuerpo que se desplaza en el espacio, fue tomando una muestra de un segmento finito en la

curva de su desplazamiento» (Michaud, 2017:41). Marey se vale justamente de esta característica para lograr asir el movimiento, en un proceso dual de detenimiento y recomposición. Michaud encuentra una cercanía entre las intuiciones de Marey y las de Warburg, en el sentido que este último también se interesó en la recomposición del movimiento presente en los artistas del Renacimiento, quienes se volcaron a la Antigüedad «para seleccionar allí no entidades estables, fijadas según parámetros iconográficos, sino movimientos que, precisamente, cuestionan toda estabilidad» (Michaud, 2017:78).

Entre los numerosos dispositivos dedicados a imitar el movimiento (del taumátropo a la linterna mágica), el kinetoscopio (registro) y el kinetógrafo (reproducción) desarrollados por W. K. L. Dickson para la *Edison Manufacturing Company*, ofrecieron una imagen cercana a la vida; en palabras de Michaud, el espacio de su reproducción estuvo por primera vez «consagrado no a la imitación de las apariencias sino a la restitución de la presencia» (Michaud, 2017:44). Thomas Alva Edison había incluso llegado a expresar el deseo de crear un espectáculo, una ópera filmada, en el que kinetógrafo y fonógrafo fueran los elementos para dar vida a una realidad artificial formada por imágenes y sonidos provenientes del pasado, no una mera ilusión sino los cuerpos restituidos. Michaud encuentra en este dispositivo formulado por Edison un punto de comparación con

el que «elaboraba Warburg en el espacio del saber cuando definía a los sujetos del pasado como “seres separados” (*abgeschiedene*), seres escindidos entre las imágenes y los textos, conservados en los documentos y las obras, y a los que el historiador puede dar una consistencia casi orgánica» (Michaud, 2017:87).

Si el cinematógrafo de los hermanos Lumière posibilitó la constitución del cine como espectáculo colectivo es porque una multiplicidad de experiencias previas habían marcado el camino y porque su dispositivo respondía, más allá de las intenciones y los pronósticos de sus inventores, a una aspiración largamente soñada, una voluntad que aspiraba a suplir lo que se percibía como una carencia, como algo que la técnica aún no había logrado dilucidar: el estudio y la reconstitución del movimiento. Si la invención del cine, en su carácter técnico, no fue producto del ingenio personal sino que fue un hito más en una larga cadena de ensayos, también es preciso señalar que los científicos y hombres de negocios involucrados en esta tarea buscaban asir la realidad y ser capaces no solamente de reproducirla sino también de invocarla en cuerpo y alma. Michaud llama la atención sobre esta «dimensión demiúrgica» al señalar que «el cine no trató primero de imitar lo real y dar a esa imitación una forma reproducible, sino que fue sustentado por una creencia animista relativa a la supervivencia de los cuerpos»

(Michaud, 2017:86). A esto mismo hace referencia Noël Burch cuando alude a la «ideología frankensteiniana» de la burguesía decimonónica, elemento de unión entre todos los inventos que precedieron a (y coexistieron con) el cine; ideología consistente en «la recreación de la vida, el triunfo simbólico sobre la muerte» (Bürch, 1987:29), la técnica al servicio de la supervivencia del hombre frente a los límites impuestos por la naturaleza.

De la mano con esto, señala Michaud que se establecía también una «dimensión formal», en la que «la proyección de las imágenes sobre la pantalla no hacía sino reproducir el fenómeno del pasaje del cuerpo a la representación». Esto se vería correspondido en los análisis de Warburg, en la medida que «la inscripción de las figuras en el plano parece en primer lugar traducir los procedimientos de traslación de los individuos hacia las imágenes y de transformación de los cuerpos en especies pictóricas» (Michaud, 2017:75). De esta manera, en ambos procedimientos, los cuerpos son transformados en materia representada, conservando o más bien traduciendo ciertas propiedades relativas al movimiento.

Pensamiento y montaje

Una imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica, sino porque la asociación de ideas es lejana y justa.

Pierre Reverdy, *L'Image*

Para desarrollar su noción de *Pathosformeln*, Warburg se valió de un concepto tomado de la psicología fenomenológica de Richard Semon. Este autor postulaba un modelo de funcionamiento de la memoria según el cual las experiencias de los sujetos quedarían impresas en forma de huellas, llamadas por Semon engramas; ante ciertos estímulos similares, estas huellas o engramas generarían respuestas automáticas en los individuos. En el modelo de Warburg, las *Pathosformeln* serían la condensación en formas artísticas de aquellos engramas que las sociedades han ido creando y acumulando a lo largo del proceso civilizatorio. (Burucúa, 2002:28) Warburg se propuso crear una suerte de mapa de estas *Pathosformeln*, el *Atlas Mnemosyne*, proyecto que marcó la última etapa de su trayectoria profesional y de su vida. Burucúa señala que el propósito de esta obra en la que se acumulaban imágenes de tan diversas épocas y soportes, era «construir un espectro continuo, irisado y exhaustivo de representaciones en el cual se reprodujese la trama secular de la memoria de Occidente» (Burucúa, 2002:29).

Esta obra, que busca tejer vínculos y encontrar repercusiones entre imágenes de diferentes contextos espaciales y temporales, hace una correlación entre este objeto de estudio y la metodología elegida, que cobra un carácter eminentemente visual. De esta manera, el mapa de las *Pathosformeln* busca reunir

las reiteraciones de estos motivos para «activar» una respuesta que surja en la interacción entre imágenes. Como plantea Burucúa «establecer la filiaciones entre fenómenos, representaciones y otros objetos culturales de tiempos tan dispares requería la detección de parentescos entre movimientos del cuerpo, gestos, expresiones faciales, interacciones corporales» (Burucúa, 2002:29).

El método warburgiano se imprime en la materialidad de su ejecución, generando en el acto mismo de su concreción el marco epistemológico para su abordaje. La disposición de las imágenes en un mismo plano tiende a desactivar el pensamiento lineal. Al mismo tiempo, el lugar que ocupan las imágenes en el «mapa» no es fija, sino que es relativa y movable. Tentativamente, un cambio en el lugar que cada imagen ocupa puede cambiar la lectura total de un panel, al constituir estos un sistema de posiciones. La confluencia de objetos heterogéneos rompe, según Natalia Taccetta, con la unicidad del vínculo causa-efecto y «propone una particular relación con el espacio (de la imagen, entre imágenes) y con el tiempo (imposible de recomponer en historicidades definitivas)» (Taccetta, 2016:31). *Mnemosyne* propone una alteración en la concepción lineal del tiempo, al hacer accesible el diálogo entre imágenes de diferentes períodos y procedencias. Presente y pasado dejan de ser entidades preconstituidas y su

relación excede la lógica causal, que parece quedar suspendida. El ordenamiento del espacio también debe ser puesto en suspenso, para hacer dialogar imágenes provenientes de espacios muy diversos entre sí, y para separar las que, aunque fueran provenientes del mismo espacio, no tuvieran ese vínculo.

Este ordenamiento del *Atlas Mnemosyne* abre un desafío para la propia concepción de temporalidad sostenida por la historiografía. Georges Didi-Huberman, partiendo de la concepción de la historia del arte como historia de las imágenes, propone hacer lugar en la historia para el anacronismo, cuyo surgimiento vislumbra «en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia» (Didi-Huberman, 2007:48); en ese pliegue emerge el síntoma, entendido este como lo que viene a desestabilizar la historia. Lejos de ser atemporal, la imagen posee una temporalidad que «será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa» (Didi-Huberman, 2007:49). Esta propuesta contiene la superación de la aparente paradoja según la cual «se dice que hacer la historia no es hacer anacronismo; pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente» (Didi-Huberman, 2007:55). La construcción de un discurso histórico que de esta manera incorpora y asume el

anacronismo tendría entonces un carácter más de montaje que de narrativa lineal.

La noción que desarrolla Didi-Huberman (a partir de Warburg y también de Benjamin) de un conocimiento a través del montaje, se diferenciaría de otras formas convencionales de construcción de conocimiento en un «doble nivel»: «por un lado lo que construye el montaje es un *movimiento*, aunque sea “entrecortado”: es la resultante compleja de los polirritmos del tiempo en cada objeto de la historia. Por otro, lo que hace visible el montaje —aunque sea de manera “entrecortada”, por ende parcial— es un *inconsciente*» (Didi-Huberman, 2007:176).

Así definido, este modo de conocimiento entra en resonancia directa con los procedimientos cinematográficos. Michaud señala que, al igual que los engramas, «las imágenes consignadas en las láminas del *Atlas* son “reproducciones”, pero reproducciones fotográficas: literalmente, fotogramas» (Michaud, 2017:253). En su interpretación, en el *Atlas Mnemosyne* el sentido emerge precisamente en los espacios vacíos, los espacios-entre: en la interrelación que se establece entre los distintos «fotogramas» para dar lugar al surgimiento de sentidos que no se podrían establecer de otro modo. Para fundamentar esto Michaud retoma el término «iconología de los intervalos» empleado por Warburg en su diario, que daría cuenta de «una iconología que recaería no en la significación de las figuras

(...) sino en las relaciones que esas figuras mantienen entre ellas en un dispositivo visual autónomo, irreductible al orden del discurso».

Michaud encuentra el procedimiento warburgiano reiterado en el colosal proyecto llevado adelante entre 1988 y 1998 por Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*. Esta serie videográfica consiste en el montaje de una gran cantidad de material fílmico de diferentes épocas y países, en tensión con palabras sobrepuestas y con voces *over* que repiten textos de carácter generalmente poético. Michaud entiende que Godard «trabaja el material fílmico como Warburg el de la historia del arte, haciendo surgir el sentido de la actualización de las imágenes por revelación recíproca que solo permite la técnica del montaje» (Michaud, 2017:258). Dicho esto, el procedimiento utilizado por Godard no es más que una hipérbole, la utilización llevada al extremo de las técnicas que son propias del medio cinematográfico (a expensas de que se trate de un cine narrativo tradicional o de films de orden experimental): el montaje horizontal y vertical, el encuadre, el ritmo, la creación de sentido a través de la puesta en tensión de diferentes imágenes.

Es así que, a partir de los conceptos de intervalo y de montaje, Michaud puede establecer también una relación entre el pensamiento de Warburg y el de Sergei Eisenstein: en la medida que en la concepción eisensteiniana del cine su esencia

«no reside en el contenido de las imágenes sino en la relación entre estas o incluso, en el interior de una imagen aislada, entre las partes de esa imagen» (Michaud, 2017:275), de igual modo «las cadenas de imágenes son dispuestas en *Mnemosyne* como ideogramas, produciendo un nuevo lenguaje en la historia del arte que se emparenta con la sintaxis visual eisensteiniana» (Michaud, 2017:275).

En la actualidad, la convención cinematográfica presenta la tendencia a realizar un montaje lineal: una imagen sucede a otra, brindando una ilusión de continuidad. Este procedimiento, si bien se postula hegemónico, dista de ser la única posibilidad para el cine. Como lo demuestra la ya mencionada video-serie de Godard, las posibilidades del montaje pueden ser también utilizadas para habilitar otras modalidades del pensamiento. El cine experimental y el videoarte son medios prolíficos para este tipo de experimentación. Es también lo que el documentalista Harun Farocki llama «montaje blando». En muchas de sus video-instalaciones suele trabajar con dos o más pantallas que muestran imágenes diferentes en simultáneo. En este modo de exhibición hay una voluntad de llevar al público las operaciones intelectuales que realiza quien hace una película: «Cuando se edita (...) por lo general se deja fija una imagen o se visualizan todas la imágenes siguientes posibles. Quizás trabajando con dos o más imágenes

simultáneamente podamos obtener un resultado analítico o constructivista» (Farocki, 2015:258). Estos ejemplos nos llevan de nuevo, por aproximación al *Atlas Mnemosyne*, o al menos a algunos de sus aspectos formales, como la puesta en relación de imágenes en un mismo plano habilitando un pensamiento por el montaje.

Warburg y el cine recorrieron caminos paralelos, pero las posibilidades abiertas por el historiador pueden abrir un puente para acercar herramientas metodológicas de ambos campos que sean de utilidad a la hora de estudiar las imágenes visuales y audiovisuales.

Conclusiones

¿Cómo podemos situarnos, quienes vemos cine con una intención crítica, frente a estos cuerpos reconstituidos fantasmagóricamente? ¿Cómo podemos, en tanto historiadoras e historiadores, aprehender la imagen cinematográfica desde su propia especificidad para abocarnos a través de ella a la comprensión del pasado, de la sociedad? No es la pretensión de este trabajo encontrar respuestas a estos interrogantes, pero si es posible contribuir al intento de comenzar a pensar en torno a ellos.

El acercamiento al pensamiento de Warburg aquí propuesto busca resaltar algunos de aquellos aspectos que pueden acercar el pensamiento historiográfico al pensamiento de las imágenes audiovisuales.

En Warburg, objeto, método y concepción de la historia entran en resonancia directa unos con otros, son elementos indisolubles. Didi-Huberman comenta sobre la concepción de Warburg acerca de la historia del arte:

Ya en 1888 —no tenía entonces más que 22 años— Warburg fustigaba en su diario íntimo a la historia del arte para «personas cultivadas», a la historia del arte «estetizante» de los que se contentan con evaluar las obras figurativas en términos de belleza; y apelaba a un *Kunntwissenschaft*, una «ciencia del arte» específica, escribiendo que sin ella sería un día tan vano hablar de las imágenes como para un lego en medicina disertar sobre una sintomatología. (Didi-Huberman, 2009:31)

En su búsqueda de las *Pathosformeln*, en el rastreo de sus momentos de emergencia, los signos de su pervivencia en nuevas formas, Warburg fue desarrollando un método que se distanciaba del habitualmente utilizado por la historia del arte de su época: no tenía el objetivo principal de establecer una correlación lineal entre obra, artista y contexto, sino que adoptaba un carácter indiciario, apelando al establecimiento de relaciones no convencionales y a un tipo de pensamiento que se vale tanto del análisis como de la intuición. Esta aproximación, sin prescindir totalmente de los textos, encuentra su fuente principal en las imágenes, a la

vez que posibilita un pensamiento *desde y con* las imágenes.

En este sentido, la perspectiva que desarrolla Warburg se propone como un desafío. En palabras de Didi-Huberman

«Exceder el marco epistemológico de la disciplina tradicional era acceder a un mundo abierto de relaciones múltiples, inauditas, peligrosas incluso de experimentar (...). Peligro para la historia misma, para su práctica así como para sus modelos de temporalidad: porque el síntoma difracta la historia, en un sentido la desmonta, al ser él mismo una conjunción, una colisión de temporalidades heterogéneas (...).» (Didi-Huberman, 2017:21)

Pero este desafío se constituye en función de formular un nuevo tipo de pensamiento para un objeto nuevo de análisis, abriendo la posibilidad a nuevos resultados.

La particular concepción de la historia y las posibilidades abiertas del método warburgiano ponen en juego unas premisas/experiencias que, traídas al estudio de la imagen audiovisual, permiten pensarla no solo como una fuente para la producción de conocimiento sino también como una concepción epistemológica propia; esto es, la apertura a una forma de producir conocimiento directamente a partir las imágenes, que se suma (sin reemplazarlos) al pensamiento más «letrado» que prima tradicionalmente en las ciencias sociales. Vivimos en una sociedad que se comunica en

alto grado y a varios niveles a través de imágenes. Es indispensable para las ciencias sociales comprenderlas de forma crítica y poder también intervenir en esta comunicación. El pensamiento de Warburg brinda herramientas de gran valor para este propósito: las operaciones de desmontaje y montaje de las imágenes contribuyen al análisis crítico de las mismas, a la par que siendo semejantes a algunos procedimientos propios de la realización cinematográfica brinda una particular coherencia entre objeto y metodología.

Bibliografía

- BURCH, N. (1987) *El Tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra
- BURUCÚA, J.E. (2002) *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Bs.As: Fondo de Cultura Económica
- _____ (2005) Mesa redonda Presentación de lo impresentable, *Psicoanálisis APdeBA* - Vol. XXVII - N° 3, 459 – 490
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- _____ (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores
- _____ (2017) Saber-movimiento (El hombre que le hablaba a las mariposas), en Michaud, P.A, *Aby Warburg y la imagen en movimiento*, Bs.As: Libros UNA, 17 - 25
- FAROCKI, H. (2015) *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires: Caja Negra
- MICHAUD, P.A (2017) *Aby Warburg y la imagen en movimiento*, Bs. As: Libros UNA
- TACCETTA, N. (2016) La desmaterialización de la historia en la era del archivo (cinematográfico) de Aby Warburg a Jean-Luc Godard, *Crítica Cultural*, Critic, Palhoça, SC, v. 11, n. 1, 29-48
- WARBURG, A. (2005) El nacimiento de Venus y La Primavera de Sandro Botticelli (1893), en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid: Alianza
- COWIE, E. (2014) El espectáculo de los hechos y el deseo de realidad, *Revista Cine Documental*, n° 9, 149 – 181

Alberto Worcel: «video de arte» y video en la escuela

Jorge Gagliardi

Núcleo Audiovisual Buenos Aires
Centro Cultural General San Martín

Resumen

Alberto Worcel fue un realizador de video dedicado exclusivamente a documentar la obra de artistas plásticos y arquitectos argentinos. El interés de Worcel eran las bellas artes y no el arte cinematográfico, dado que concebía al video como una herramienta para la documentación de contenidos de interés personal e institucional y su comunicación destinada a públicos específicos. A su vez, formó parte del Departamento de Comunicación Educativa (DECOED) del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas (IES) en el que realizó videos a partir de la producción de contenidos de estudiantes y docentes y documentales sobre artistas plásticos. Una parte de la producción del DECOED en el período de tiempo que Worcel integró su equipo se ligan a su idea de la utilización del video como herramienta de documentación y comunicación a partir de intereses personales e institucionales, dado que trasciende los

Palabras clave:

Alberto Worcel, Documental,
Bellas Artes, Video escuela

objetivos del DECOED de facilitar la enseñanza a los docentes con videos en las aulas.

Alberto Worcel: «art video» and video at school

Abstract

Alberto Worcel was a video maker dedicated exclusively to document the work of Argentine plastic artists and architects. Worcel's interest was the fine arts and not the cinematographic art, since he conceived video as a tool for documenting content of personal and institutional interest and its communication aimed at specific audiences. In turn, he was part of the DECOED of the IES en Lenguas Vivas in which he made videos based on the production of content for students and teachers and documentaries on plastic artists. A part of DECOED's production in the period of time that Worcel was part of his team is linked to his idea of using video as a documentation and communication tool based on personal and institutional interests, since it transcends the objectives of DECOED to facilitate teaching teachers with videos in classrooms.

Keywords:

Alberto Worcel,
Documentaries, Fine arts,
Video school

Alberto Worcel: «vídeo de arte» e vídeo na escola

Resumo

Alberto Worcel foi um produtor de vídeo dedicado exclusivamente a documentar a obra de artistas e arquitetos argentinos. O interesse de Worcel eram as belas artes e não a arte cinematográfica, uma vez que concebeu o vídeo como uma ferramenta para documentar conteúdos de interesse pessoal e institucional e sua comunicação dirigida a públicos específicos. Por sua vez, integrou o DECOED do IES en Lenguas Vivas em que realizou vídeos a partir da produção de conteúdos para alunos e professores e documentários sobre artistas plásticos. Parte da produção do DECOED no período em que Worcel fez parte de sua equipe está ligada à sua ideia de usar o vídeo como ferramenta de documentação e comunicação

Palavras-chave:

Alberto Worcel,
Documentários, Belas artes,
Video scola

baseada em interesses pessoais e institucionais, uma vez que transcende os objetivos do DECOED para facilitar o ensino professores com vídeos nas salas de aula.

Introducción

Alberto Worcel (1943 Buenos Aires–1998 Buenos Aires) fue un videasta que realizó 30 cortometrajes documentales sobre artistas plásticos y arquitectos argentinos entre 1985 y 1996, en su mayoría a pedido de la Academia Nacional de Bellas Artes, que desde 1996 son preservados por el Núcleo Audiovisual Buenos Aires del Centro Cultural General San Martín. También fue capacitador docente de realización audiovisual entre 1993 y 1998 del Departamento de Comunicación Educativa (DECOED) del Instituto de Enseñanza Superior (IES) en Lenguas Vivas, «Juan Ramón Fernández», creado en 1992 para la utilización del video en las aulas y el registro de eventos institucionales. El DECOED produjo, en el corto período de tiempo que lo integró Worcel, 61 obras con temas vinculados a lo cultural y a lo social de la educación en el Lenguas Vivas, en su mayoría grabaciones de interacciones entre alumnos y alumnas con relación a los idiomas, eventos, seminarios, clases e intercambios



Fotografía: programa del Ciclo «Memoria e identidad; videos de Alberto Worcel», 1997, Centro Cultural General San Martín. Dibujo del programa: Luis Scafati

culturales entre estudiantes argentinos y extranjeros. A su vez, produjo cinco documentos de contenidos a cargo de estudiantes y docentes sobre intereses propios acerca de la institución escolar y de la enseñanza-aprendizaje de materias teóricas, como también cinco documentales sobre artistas plásticos.¹

1 Catálogo de videos realizados por el DECOED [en línea]. Consultado el 8 de mayo de 2021 en https://ieslvf-caba.infed.edu.ar/sitio/decoed-departamento-de-comunicacion-educativa/upload/Catalogo_videos.pdf

En la década del 90, transitando sus 40 años de edad, se propuso documentar —sin ser por entonces realizador audiovisual— la obra de artistas plásticos y encontró en la Academia Nacional de Bellas Artes el modo de emprender y sostener su producción. A su vez, halló en el Centro Cultural San Martín un lugar para coproducir ciclos y convocar para su exhibición a un público joven con motivaciones sobre las artes plásticas y la arquitectura y no así al espectador de cine y de video que focaliza sobre los recursos genéricos. Asimismo, en el Núcleo Audiovisual Buenos Aires, archivo abierto al público por entonces, la consulta de estudiantes con motivaciones sobre las artes. El interés de Worcel eran las bellas artes y no el arte audiovisual, dado que concebía al video como una herramienta para la documentación de contenidos de interés personal e institucional y su comunicación destinada a públicos específicos. En acuerdo con lo expresado se ha recolectado información del Núcleo Audiovisual Buenos Aires y de Analía Saban (alumna del secundario del Lenguas Vivas en los años 90).

Por esos años también fue convocado por el Lenguas Vivas para dedicarse a la enseñanza de la realización audiovisual a los docentes del DECOED para cumplir los objetivos institucionales ya citados. Los cinco documentos gestados por estudiantes y docentes y los cinco documentales sobre artes plásticas producidos por el DECOED se ligan a la idea de

Worcel acerca de la utilización del video como herramienta de documentación y comunicación a partir de intereses personales e instituciones, dado que por una parte trascienden los objetivos del DECOED de facilitar la enseñanza a los docentes con videos en las aulas y, por otra parte, se iniciaron con su incorporación al equipo del DECOED y no continuaron luego de su fallecimiento. En este marco, el accionar de Worcel en una escuela se puede sustentar teóricamente en Joan Ferrés y Antonio Bartolomé (1991). Estos autores proponen enseñar las técnicas del video para la producción de contenidos de los alumnos y alumnas y los profesores y profesoras, estimulando el interés de los estudiantes por los contenidos áulicos y propios vinculados con la institución y con su entorno social y cultural, no quedando así el video restringido a la visualización de contenidos producidos previamente y para ser reproducidos en el aula relativos a los objetivos del DECOED. Para ello se tomaron testimonios de Adriana Cortese (profesora y traductora de francés y coordinadora del DECOED desde sus inicios hasta 2011), María Elena Filgueira (profesora de francés, que formó parte del equipo del DECOED hasta 2013), Analía Saban y —de modo institucional— del personal del DECOED en la actualidad.

El «Video de arte»

A finales de la década del 80 Worcel se adhirió al retiro voluntario de la empresa

Microfón Argentina y destinó el dinero recibido a comprar una cámara de video U-Matic, dice Jimena Worcel (2021).² Con ese formato analógico hizo exteriores de modo independiente para la ex ATC, para practicar en el uso del dispositivo y dedicarse poco tiempo después a documentar la obra de artistas plásticos. Realizó sus cortometrajes por encargo de la Academia Nacional de Bellas Artes y por solicitud de artistas de modo privado,

y en estos casos, dice Jimena Worcel que «(...) si no conectaba no funcionaba, y ha llegado a cancelar trabajos en curso si no sucedía, agradecía, devolvía el dinero y pedía disculpas (...)». Worcel dijo al respecto (*Luz, Cámara, Red*, Red de Noticias: 1997) en clave sería pero marcado por su humor característico, comentado por todos los que lo conocieron: «Yo no sé si yo elijo o el artista me elije, pero lo que sí creo que debe ocurrir son las dos cosas...»

—

Producción de la Academia Nacional de Bellas

Horacio Butler, 1985

Academia Nacional de Bellas Artes, 1986.

Premios Palanza, 1987.

Libero Badii, 1987.

Enio Iommi, 1987.

Alfredo Hlito, 1987.

Raúl Soldi, 1988.

Carlos De la Mota, 1988.

Aldo Sessa, 1989.

Ary Brizzi, 1989.

Clorindo Testa, 1989.

Eduardo Sacriste, 1989.

Jorge Diciervo, 1989.

Alejandro Puente: pinturas y materiales, 1990.

Luis Barragán, 1990.

Miguel Ocampo, 1991.

Alejandro Bustillo: Un clásico de nuestro tiempo, 1992.

Francisco Ayerza, 1993.

Alda María Armagni, 1994.

Ana María Moncalvo, 1994.

Mario Roberto Alvarez, 1994.

Noemí Gerstein, 1994.

—

Producción independiente

Luis Gowland Moreno: El pintor de la ciudad, 1988.

Alfredo Guttero: Una técnica inimitable, 1988.

Rosemary Gerdes, 1992.

Américo Balán, 1994.

Aída Carballo, 1995.

Roberto Del Villano, 1995.

Luis Scafati: La metamorfosis, 1995.

Alberto Pilone, 1996.

² Jimena Worcel, Jimena.worcel@gmail.com [consultado 2 de abril de 2021].

Sus documentales se caracterizan por una banda de imagen que recorre las obras de arte en sí mismas pero que al mismo tiempo las divide en partes, describiendo así los temas y los hechos representados, a través de movimientos horizontales y verticales de la cámara, dependiendo de cada cortometraje, y de la utilización de voz *over* y/o entrevistas. También, en muchos casos, relaciona los contenidos de las obras con su época y sus conexiones con otros momentos y movimientos del arte. La imagen realizada por Worcel es una composición de estilo de realizador audiovisual sobre las obras de arte.

Sus cortometrajes fueron exhibidos en ciclos temáticos del Centro Cultural San Martín, en los que Worcel participó en su

producción desde el Núcleo Audiovisual Buenos Aires y convocó a un público joven en edad escolar con inquietudes por las artes plásticas y la arquitectura, algunos de los cuales podrían haber conocido a los artistas y arquitectos y otros sin conocimientos o formación al respecto, a través de hacer difusión en las escuelas de la Ciudad de Buenos Aires.³ También en emisiones en el programa *Luz, Cámara, Red* del canal Red de Noticias en el que se han televisado muchas de sus obras, entre ellas algunas que se hallan online actualmente: *Rosemary Gerdes, Alfredo Gutero y Roberto del Villano*.

Para la difusión de las proyecciones públicas utilizaba el término «video de arte»⁴. Tal vez con esa alusión a sus obras

3 *Memoria e Identidad; Documentos de actualidad, Artes plásticas argentinas*, 1995 [en línea]. Consultado el 25 de junio de 2021 en <https://www.facebook.com/NABACCGSM/photos/a.253219294720970/269955976380635> *Ciclo Videoteca de Buenos Aires presenta...* [en línea]. La curaduría pertenece a Alberto Worcel y Jorge Gagliardi, a excepción de los apartados sobre arquitectura a cargo de Graciela Raponi y artes plásticas que incluye parte de las obras de Worcel a cargo de María de las Mercedes Viegas, con producción del ciclo de Alejandra Ruiz, Fabiana Lauri y Jorge De Martini. Consultado el 25 de junio de 2021 en <https://www.facebook.com/NABACCGSM/photos/a.253219294720970/269955543047345> Los programas anualmente se dividían por disciplina o temas y se convocaba a públicos específicos más allá de la difusión en los medios masivos de comunicación. En estos ciclos se enviaban cartas, programas y afiches a todas las escuelas primarias y secundarias públicas de la Ciudad de Buenos Aires, a través del Ministerio de Educación que tenía casilleros postales para los distritos escolares, y además se enviaba a la dirección de aproximadamente 200 escuelas. Alberto Worcel estuvo vinculado a la ex Videoteca de Buenos Aires, actual Núcleo Audiovisual, por su rol de realizador habiendo dejado su obra en custodia. En esos años, se lo convocó para formar parte de la producción de ciclos en los que se proyectaba parte de su obra, dada su convicción de convocar a un público específico y de no autorizar su exhibición en el caso de ser un ciclo con una convocatoria a un público en general aficionado al video. Fuente: Centro Cultural General San Martín, Núcleo Audiovisual Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina [consultado 25 de junio de 2021].

4 Entrevista a Alberto Worcel en el programa *Luz, Cámara, Red*, Red de Noticias, 1997: « Mi dedicación al video de arte fue a partir de trabajos de realización para la Academia de Bellas Artes».

buscó borrar esa expectativa acerca de lo biográfico que sugieren sus títulos, porque la obra de Worcel focaliza en lograr una conexión entre el espectador y la obra de arte y sobre los vínculos de la obra con la sociedad. Analía Saban (2021), ex alumna del IES en Lenguas Vivas y actual artista plástica residente en Los Ángeles, quien en su adolescencia realizó videos con Worcel en el DECOED, asevera que Worcel denominaba a sus documentales «videos de arte» porque «(...) en sus videos se nota el ojo de un artista sobre el arte de otro artista (...), podría haber tenido un pincel o una cámara y era lo mismo (...)». Saban dice, también, que Worcel hacía una lectura del tipo editorial, donde el encuadre, la música y los movimientos de la cámara le daban a sus obras una lectura artística sobre las mismas obras de artes plásticas.

Podría tratarse, entonces, de una conceptualización de Worcel sobre su propia obra. No obstante, hay algo que tiene una sola acepción y es que logró motivar a un nuevo público sobre la temática de las artes plásticas argentinas, utilizando al video como una suerte de vehículo que transportaba las obras de los museos

a personas que no los visitaban. Con un propósito similar lo concibe Mario Roberto Alvarez en la entrevista realizada por Worcel en 1994, que forma parte de su obra documental, quien asegura: «(...) he tenido la obstinación de incorporar siempre obras de arte en mis obras pensando en que los artistas tienen en los edificios y sobre todo cuando son públicos una oportunidad de exhibir sus obras mucho más que cuando evidentemente están en un museo.» Las estadísticas de público de los ciclos del Centro Cultural San Martín indican que asistieron un promedio de 120 espectadores por función, siendo un público joven en su mayoría, entre 15 y 25 años.

Para motivar todavía más al público consumidor de las bellas artes, Worcel tenía intenciones de que el Núcleo Audiovisual Buenos Aires proyectara documentales en las escuelas. También gestionaba con una editorial la publicación de sus obras audiovisuales en las ediciones de los libros sobre artes en soporte papel.⁵ Ambos proyectos no pudo concretarlos dado su inesperado fallecimiento. En cambio, muchas de sus obras han seguido teniendo participación

Fuente: Centro Cultural General San Martín, Núcleo Audiovisual Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina [consultado 25 de junio de 2021].

⁵ Fuente: Centro Cultural General San Martín, Núcleo Audiovisual Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina [consultado 25 de junio de 2021].

Luz, Cámara, Red, Red de Noticias, 1997. Fuente: Centro Cultural General San Martín, Núcleo Audiovisual Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina [consultado 25 de junio de 2021].

en eventos temáticos: *Praga en Buenos Aires: de Kafka a Borges, Aída Carballo: entre el sueño y la realidad*.⁶ Asimismo, el Núcleo Audiovisual tuvo una propuesta surgida de la originaria de Worcel pero *in situ* en sus cabinas, donde las escuelas llevaban a sus alumnos y alumnas: ciclos *VerAnimación*, *VerDocumental* y *VerCine* desde 2012 a 2019.

Enseñar imagen + Realización en la escuela

Worcel fue convocado en 1993 por Adriana Cortese para formar parte de su equipo con la misión de capacitar en la imagen y producir obras.⁷ María Elena Filgueira (2021) señala que «Alberto llegó al DECOED como un gran artista pero para nosotros fue más que un artista un maestro, descubrimos en él esa faceta de maestro, de formador (...)».⁸ El DECOED aprovechó esas aptitudes de Worcel para capacitar en la realización y la edición audiovisual además de a los docentes del DECOED a alumnos y alumnas que mostraran interés en la producción y la realización de imágenes. Saban fue una de las primeras alumnas que cursó con Worcel en 1993, en momentos en que

estaba en el 7mo. del nivel primario. Dice a 28 años de esos momentos que su interés eran las matemáticas pero fue un llamado de atención la convocatoria del DECOED a estudiantes para participar en el aprendizaje de la grabación de imágenes en movimiento. Agrega que cuando miró por el *viewfinder* por primera vez diferenció dos realidades, una la que estaba viviendo con la cámara en mano y otra la que estaba pasando del otro lado de la cámara, en blanco y negro, en pequeña escala y que ese momento fue muy importante en su vida, « (...) algo se despertó en mi (...) y nada fue igual a partir de entonces», asegura Saban. Por otra parte, agrega que la mirada sobre el arte y el análisis de los materiales con los que trabaja actualmente en su profesión de artista plástica remite en una parte al aprendizaje junto a Worcel y « (...) a los preceptos sobre el arte de Alberto (...)».

A partir de las situaciones reseñadas, Filgueira dice que los docentes comenzaron a diseñar sus propuestas con los estudiantes a la vez que Worcel proponía realizar otros videos documentales con el equipo del DECOED. Estas obras institucionales se vinculan con el perfil

⁶ Catálogo, 2005 [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2021 en <https://xdoc.mx/preview/programacion-5ecc2db79926a>.

Catálogo, 2009 [en línea]. Consultado el 20 de junio de 2021 en https://easnicolas-bue.infed.edu.ar/sitio/upload/img_125_carballo.pdf

⁷ Adriana Cortese, adrymel2005@gmail.com [consultado el 22 de julio de 2021].

⁸ María Elena Filgueira, <https://www.facebook.com/mariaelena.filgueira.1> [consultado el 13 de junio de 2021].

señalado de Worcel en la utilización del video como una herramienta de documentación y comunicación, diferenciada de aquellas grabaciones de actos institucionales y de los audiovisuales preparados únicamente para las aulas.

SIDA. La profesora Graciela Trípode de Llorente de Ciencias Naturales, el profesor Mariano Conterjnic de Instrucción Cívica y alumnas del 3° año del nivel secundario de 1993 analizan información sobre el SIDA en sus aspectos biológicos, de transmisión y socio afectivos.

SIDA II. La profesora Graciela Trípode de Llorente, el profesor Mariano Conterjnic y alumnas del 3° año del nivel secundario de 1994 retoman lo tratado en el primer video, agregando información sobre métodos de prevención, campañas publicitarias y discriminación. Las alumnas exponen que en acuerdo con su investigación la información sobre el SIDA dada a los estudiantes en los colegios del nivel secundario representa el 50% de los establecimientos y de éstos en su mayoría son privados. También abordan temas vinculados con la relación entre poder y saber, información y medios masivos.

El Primer Peronismo (1946-1955). Las alumnas Valeria Roig y Laura Lazzaro y el alumno Lucas Parrota del nivel secundario abordan, parodiando un programa de televisión, el rol de Perón, del sindicalismo

y ciertos aspectos de la jornada del 17 de octubre de 1945. Incluyen en esta obra una entrevista a Juan José Tacone y Bruno Ramón (Martín) Salgado e imágenes de las películas *Malambo* (1942), *Los vendedores de fantasías* (1950), *Las aguas bajan turbias* (1952) y del bombardeo en la Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955.

Aprendiendo con los chicos. Alumnas del 5° año del nivel secundario indagan en los estudiantes del primario y profesores acerca de la política de los años 90, el rol del Estado y la situación laboral de los docentes en el marco de las huelgas y protestas y el ayuno en la «Carpa Blanca», 1997.

Normas, valores, instituciones. Mención Especial por la Promoción de la participación democrática del Concurso ONU Poder Ciudadano «Cambiamos el mundo con valores y tolerancia», 1995. Obra incorporada en la década del 90 por la Unidad de Recursos Didácticos de la Sub Secretaría de Educación Básica del Ministerio de Educación de la Nación, para elaborar en las aulas de las escuelas públicas un análisis sobre las normas institucionales. El profesor Gustavo Schujman de *Formación Ética y Ciudadana* y cursantes de 1ro., 4to. y 6to. del nivel primario, trabajaron sobre las normas y las formas de participación política y reflexionaron en conjunto sobre temas éticos e institucionales. Schujman dice que es importante en el contexto de

este trabajo que los niños y niñas puedan además pensar sobre la institución escolar y pensarse a ellos mismos en la institución. En el video los niños y niñas dramatizaron un acto eleccionario y también hicieron encuestas en todos los grados de la primara acerca del izamiento de la bandera exclusivo para 6° y 7° grado. A su vez, una campaña de ayuda a la cooperadora de la escuela para que pueda tener más dinero para comprar insumos y para que el edificio esté más limpia. En este marco, realizaron una historieta con 2 personajes denominados *SuperCoop* y *Super a Dora*. Por último, el docente y los estudiantes elaboraron situaciones injustas vinculadas con los derechos de todos.

Mágica Buenos Aires. Ganadora del premio Área del SONY ICD video *constest*, Japón, 1993. Recorrido por la Ciudad de Buenos Aires a partir de fotografías de mediados del siglo xx y de 1990 de Aldo Sessa, en las que se ve representado el barrio de La Boca, Barracas, el Riachuelo, el Abasto, Plaza de Mayo y el Obelisco, entre otros sitios.

Armando Ferreyra. Ganadora del premio Área del SONY ICD video *constest*, Japón, 1994. Obra documental sobre el platero de Olavarría con imágenes de sus obras y su trabajo en su taller. La obra comprende dos capítulos: 1) América en el siglo xv. Con referencias a la historia americana del descubrimiento y la conquista y en particular

la explotación metalífera de las colonias. 2) América en el siglo xv: lo que no pudieron llevarse. Con imágenes de las tierras argentinas en alusión a las grandes extensiones y el trabajo tradicional de platería. Incluye dibujos de Oscar Conti (OSKI) y música interpretada por Rubén Distasio.

Artistas Trabajando. Grabación de las muestras ARVITRA 96 y 97 del Centro Cultural General San Martín, en las que participaron durante 30 días ciento treinta artistas en cada edición, realizando una obra cada uno frente al público.

Estela Bártoli. Testimonios de la artista acerca del arte y la docencia e imágenes de una muestra de pintura con temas vinculados con el tango, 1996.

Vida cotidiana de las estatuas. Ganadora del premio Área del SONY ICD video *constest*, Japón, 1996. Documental sobre el Museo de Calcos y Escultura comparada «Ernesto de la Cárcova», que se compone de reproducciones de obras de la América Prehispánica y esculturas originales de artistas argentinos.

El DECOED utilizó entre 1993 y 1998, período en el que Worcel integró el equipo, las nuevas tecnologías de esa época al servicio de la comunicación educativa del modo planteado por Ferres y Bartolomé, y no solamente destinadas a la búsqueda y producción de contenidos para la en-

señanza en las aulas. Puntualmente esas cinco obras con contenidos producidos por estudiantes y docentes representan un claro ejemplo. Es decir, el DECOED puso en marcha con la realización audiovisual una propuesta al servicio de estudiantes y docentes que no vincula solamente al alumno como un usuario-operador de nuevas tecnologías y receptor de la comunicación. Pero, como ya se ha dicho, la propuesta cesó luego del fallecimiento de Worcel en julio de 1998. Cortese dice que, « (...) se incorporaron otros realizadores (...) y comenzamos a editar digitalmente y webmasters del Lenguas». También «Se realizaron videos relacionados con la enseñanza-aprendizaje de las lenguas para las cátedras», cumpliendo el DECOED (...) sus objetivos de llevar el audiovisual al aula y apoyar en los eventos con soporte audio y/o informático (...). No obstante, los audiovisuales ya citados, como se ha expresado, se produjeron hasta 1998. Se informa desde el DECOED que además de las obras del catálogo online que tiene descripciones de los 71 videos desde 1993 y hasta 1998, y tres de 1999 relacionados con actos escolares, se realizó en 2004 un documental de los 100 años del Lenguas Vivas « (...) pero después no se continuó con la realización de videos a ese nivel, solo registros de algunos eventos (...).»⁹

Ferres dice acerca de este tipo de proyectos donde su desarrollo está en

manos de estudiantes y docentes, que muchas veces se logra hacer «(...) más por presión social que para dar respuesta a unas necesidades contrastadas». Asimismo, que no puede prescindir del « (...) pedagogo especializado en la expresión y en la didáctica audiovisuales (...) encargado de (...) dinamizar el audiovisual educativo (...)» Teniendo en cuenta estas consideraciones y que no solamente en los años 90 sino también en la actualidad la propuesta en cuestión no forma parte de un programa gubernamental, solamente pudo gestarse en un momento específico y con los profesionales del DECOED dispuestos a cumplimentarla con una mirada certera acerca de la aplicación práctica de la documentación y la comunicación audiovisual con propósitos e intencionalidades puntuales.

Ni ensoñaciones ni búsqueda de aplausos

Worcel cumplió objetivos claros y sencillos sobre una propuesta cultural que debería haber sido un programa de gobierno más que la iniciativa de un ciudadano de modo particular. Eligió a los artistas que, a su vez, lo eligieron para documentar su obra, porque no solamente tenía una intensa pasión por las bellas artes sino además una absoluta libertad para elegir la obra y a los artistas que quería documentar. Decidió trabajar como capacitador docente del

⁹ DECOED del IES en Lenguas Vivas, lenguasvivasjrf@gmail.com [consultado el 29 de junio de 2021].

IES en Lenguas Vivas, emprendiendo una propuesta de realización con estudiantes y docentes en el seno institucional que también debería haber sido parte de un programa gubernamental. Seleccionó los lugares donde proyectar públicamente su obra a la que denominó «video de arte», generando un horizonte de expectativa acerca de sus contenidos para convocar a un público específico. Dejó su obra en custodia en el Núcleo Audiovisual Buenos Aires con la intención de ser consultada por estudiantes y docentes. No invirtió tiempo en otros órdenes que en la realización audiovisual, no buscando tampoco

aplausos de su público. Como se dice en su obra *Luis Gowland Moreno: El pintor de la Ciudad* « (...) había algo en el interior de este artista que no estaba para mullidas ensoñaciones ni para glorias superficiales».

Tuvo esa conducta hasta dar su última clase a sus alumnos y alumnas de realización audiovisual en un curso extracurricular del Núcleo Audiovisual Buenos Aires, con quienes producían un documental sobre el artista Roberto Páez. Se comprometió con su idea de documentar las bellas artes y comunicarlas fuera de los museos desde el mismo momento que compró su cámara de video hasta su último día.

Referencias bibliográficas

- FERRÉS, J. y BARTOLOMÉ, A. R. (1991). El video como medio de información y comunicación. 3.3 La video comunicación. El video como elemento motivador. *El Vídeo: enseñar vídeo, enseñar con el vídeo* [en línea]. México: Gustavo Gili. Consultado el 10 de abril de /2021 en https://www.researchgate.net/publication/255997401_El_Video_ensenar_video_ensenar_con_el_video
- FERRÉS, J. (1994). *Vídeo y educación*. Barcelona: Paidós.
- FERRÉS, J. i Prats. *El vídeo en el aula* [en línea]. Barcelona: Universidad Ramón Llull. Consultado el 8 de mayo de 2021 en http://www.lmi.ub.es/te/any93/ferres_cp/

Referencias videográficas

- WORCEL, Alberto (1988). *Luis Gowland Moreno: El pintor de la Ciudad*. Buenos Aires.
- _____(1994). *Mario Roberto Alvarez*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Los discursos de memorias en torno a *La Forestal*. Disputas de sentidos desde un audiovisual santafesino

Paola Martinez

Facultad de Humanidades y Ciencias- FHUC
Universidad Nacional del Litoral- UNL
(Argentina)

Resumen

En este artículo proponemos una lectura de los usos de materiales fílmicos de archivo en el audiovisual *La ruta de la Forestal* (Ramazza y Benito, 2019) y las implicancias de sentido que esto conlleva. Entendemos que en tanto soportes de memorias, los audiovisuales poseen una fuerte potencialidad para la formación, reorganización y encuadramiento de las memorias individuales, por ello, debemos estudiarlos atendiendo a su historicidad y al escenario de disputas del que son parte. Encontramos en la obra de Gastón Gori el campo semántico fundante de *La Forestal* y una línea de retórica de denuncia que hace huella en diversos proyectos audiovisuales.

Palabras clave:

imágenes, archivo, La Forestal, memoria cultural, testimonios.

Memory speeches around *La Forestal*. A sense disputes from a Santa Fe's audiovisual.

Abstract

In this article, we propose a reading of the uses of archival film materials in *La ruta de la Forestal* (Ramazza y Benito, 2019) and the meaningful implications that these entail. We understand that, as memory supports, audiovisuales have a strong potential for the formation, reorganization and framing of individual memories. Therefore, we must study them according to their historicity and the scene of disputes of which they are part. We find in the work of Gastón Gori the founding semantic field of La Forestal and a rhetoric denunciation line that serve as a landmark on various similar projects.

Keywords:

images, archive, La Forestal, cultural memory, testimony.

Os discursos das memórias em torno a *La Forestal*. Disputas de sentidos desde um audiovisual santafesino.

Resumo

Neste artigo, propomos uma leitura dos usos dos materiais cinematográficos de arquivo no audiovisual *La ruta de la Forestal* (Ramazza y Benito, 2019) e as implicações significativas que isso acarreta. Entendemos que, como suportes de memória, os audiovisuais possuem um forte potencial para a formação, reorganização e enquadramento das memórias individuais, portanto, devemos estudá-los segundo a sua historicidade e o cenário de disputas do qual fazem parte. Encontramos na obra de Gastón Gori o campo semântico fundador de La Forestal e uma linha de retórica de denúncia que faz marca em diversos projetos audiovisuais.

Palavras-chave:

imagens, arquivo, La Forestal, memória cultural, testemunhas

Memorias en soporte audiovisual

Los proyectos fílmicos entorno a La Forestal conforman un corpus diverso¹, y habilitan múltiples lecturas; nuestro trabajo los entiende como soportes de memoria complejos (Feld, 2010) que configuran relatos y construyen sentidos, permean las interpretaciones del pasado y favorecen —u obstaculizan— ciertas representaciones sociales. Por esto, consideramos central atender al carácter de performatividad que los discursos audiovisuales poseen, en tanto «...las imágenes no son las cosas que representan, sino que se valen de ellas para hablar de otras» (Joly, 1999:92). Es decir, su valor documental puede ser establecido por un doble valor: por un lado, parten de un formato familiar para la audiencia, estudiable y analizable, y, por el otro, deforman ligeramente la cepa original mediante una mutación ideológica que nos sitúa ante una multidimensionalidad simbólica. Esta mutación, es creada por los agentes sociales realizadores de cada film, los que asumimos, siguiendo a Elizabeth Jelin (2002), como emprendedores de memoria: sujetos activos en un escenario político del presente, que ligan en su accionar el pasado (rendir homenaje a las víctimas, por ejemplo) y el futuro (transmitir mensajes a las nuevas generaciones) (Jelin, 2002).

Entendemos a cada film sobre La Forestal como una configuración espacio-temporal de sentidos que tensiona dentro de la semiosis social. Este tipo de pugna, siguiendo a Eliseo Verón (1993), se produce *ad infinitum* ya que «...el “mundo” al que remiten los signos es un mundo que se hace y deshace en el interior del tejido de la semiosis» (Verón, 1993:116). Es decir, cada discurso audiovisual no encuentra su sentido en sí mismo, sino que este, es producido dentro en una red amplia de procesos de producción. Por ende, indagar sobre el sentido de un discurso determinado supone un recorrido de búsqueda de las marcas de las condiciones de producción del mismo. Abordaremos estas últimas, a través de las categorías propuestas por Mozejko y Costa en su libro *Lugares del decir I* (Mozejko & Costa, 2002), allí se plantean atender a dos modos diferenciales de existencia del sujeto: por un lado, se encuentra el sujeto de la enunciación en cuanto construido en y por el texto, el enunciador, y por el otro, el agente social que produce el texto, en tanto que toda práctica social supone un sujeto (individual o colectivo) que la realiza. Desde esta perspectiva, estudiamos el discurso como resultado de una práctica que consiste en la realización de opciones posibles, y donde el peso del

¹ Realizamos el estudio exploratorio del conjunto de audiovisuales realizados en torno a La Forestal a partir de una adscripción en investigación en el marco de la cátedra «Sociología de la cultura» de FHUC-UNL, a cargo de las Profesoras Mariné Nicola y Alejandra Cecilia Carril.

análisis radica en mostrar las opciones discursivas realizadas y objetivadas en el texto, por una parte, y, por otra, abordar el problema relativo al sujeto que las ha producido (Mozejko & Costa, 2002).

Por otra lado, y continuando con la propuesta teórico-metodológica de Eliseo Verón (2004), es fundamental 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. La descripción de determinadas condiciones en producción no alcanza para, o no hace posible por sí mismas, inferir un efecto de sentido particular, determinado en su totalidad, en la instancia de reconocimiento. Lo que sí puede intentar inferirse, en cambio, es un campo de efectos de sentidos posibles, más o menos compartidos en un momento y en un lugar determinados, efectos 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 (Verón, 1993:129).

Los documentales, en tanto soportes de memorias y lugares de pasaje de los

sentidos sobre el pasado, son discursos contruidos a partir de estrategias retóricas y opciones estilísticas que es necesario evidenciar. En este sentido, el trabajo de Bill Nichols (1997) sobre los modos de representación en el film documental es fundamental como guía para examinar los diversos estilos, estrategias y estructuras posibles. La tipificación en modos de representación expositivos, de observación, interactivos y reflexivos (Nichols, 1997:66) es una herramienta útil de análisis, sin embargo, es fundamental asumir, que no existen modos puros sino combinaciones de modalidades con el predominio de una de ellas (Nichols, 1997; Nicola, 2016). Los modos de representación expositivos se estructuran en torno al relato de una voz *over*², que dirige sus argumentos al espectador con una marcada impronta didáctica e intentando persuadirlo; las imágenes ilustran o son el contrapunto del relato, y los testimonios o entrevistas quedan subsumidas a la línea de la voz de autoridad del film. La modalidad de observación es un modo de representación de corte etnográfico, que permite al realizador —intentar— registrar el mundo sin interferir con él. En la modalidad interactiva, los realizadores entran en contacto con los actores sociales a partir de nuevos estilos de entrevista y tácticas intervencionistas, y se utilizan

2 La voz *over* pertenece a la instancia enunciativa, no diegética y es la encargada de interpretar las imágenes.

las imágenes como demostración ya sea de la validez o de lo discutible de lo que estos sostienen. La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales que aparecen ante la cámara y que ofrecen lo esencial de la argumentación de la película. Se introduce una sensación de parcialidad, «de presencia *situada* y de conocimiento *local* que se deriva del encuentro real» (Nichols, 1997:79) entre el realizador y esos actores sociales. Por último, el documental reflexivo surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmitían, tiene un marcado carácter introspectivo sobre la propia construcción documental. Cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto, elaborando a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de texto con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas propias.

La construcción del documental, que se sirve de estas opciones entre posibles, parece abrir una ventana directa al pasado, es frente esta capacidad que Robert A. Rosenstone (1988) nos advierte del peligro. Es decir, en el núcleo del documental hay un argumento acerca del mundo histórico (Nichols, 1997), un conjunto de proposiciones, tácitas o explícitas, que apuntan al mundo histórico directamente y que nos pide

que lo consideremos su representación, las estrategias estéticas y narrativas que se despliegan, son opciones de primer orden al servicio de esto. El discurso documental, que según Bill Nichols (1997), se estructura desde una reivindicación de autenticidad, recurre a ciertos argumentos y pruebas, sin embargo, aunque las pruebas tienen una base histórica, la argumentación para la que sirven no la tiene. Las representaciones que se sostienen «son construcciones del texto: “reivindicaciones de autenticidad” no sencillamente de lo que existe en el mundo sino, en un sentido acuciante, del significado, explicación o interpretación que debe asignarse a lo que existe en el mundo» (Nichols, 1997:160).

Analizaremos el film santafesino *La ruta de La Forestal* (2019) de Pablo Ramazza y Pablo Benito, atendiendo a su construcción, apoyada en materiales filmicos y sonoros de antiguos documentales sobre el objeto, y a las implicancias de sentidos que esta conlleva. Este documental, que se estructura como film de montaje de compilación informativa (García Martínez, 2006) construye su prueba documental en base a materiales visuales y sonoros antiguos que son re-contextualizados en el nuevo provocando, en algunos casos, una fuerte discordancia entre el significado actual y el contexto original de la imagen fílmica. Veremos como este formato, al igual que la narrativa documental de los

modos expositivos, pueden enmascarar o disminuir su propia actividad de determinación de modo que parezca evidente que el mundo está hecho a imagen de lo que propone la película (Guarini, 2010).

Construir sentidos desde Santa Fe

El documental *La ruta de la Forestal. Una historia de pasado, presente y futuro*. (2019) de Pablo Ramazza y Pablo Benito estrenó adelantos durante el año 2018 al cumplirse un nuevo aniversario del estreno de *Tire Dié* (1958) de Fernando Birri y de *Los Pibes de la Película* (1998) de Pablo Ramazza, un trabajo realizado en el marco del 40° aniversario de la película de Birri en cuya realización coinciden Ramazza y Benito. En 2018 la productora De SantaFe.aR (a cargo de *Los Pibes de la Película* y *La ruta de La Forestal*) organizó junto a otras entidades³ homenajes a Birri donde se proyectaron estos films y los adelantos de *Tito busca la identidad* y *La Ruta de la Forestal*. Estos proyectos audiovisuales, se enmarcan en un trabajo de relevamiento para el Proyecto de Ley de creación del Corredor Turístico *La Ruta de La Forestal* (Expediente 349II CD-FP-UCR) presentado por el diputado provincial Claudio Fabián Palo Oliver (UCR-FPCS)⁴ (con mandato

cumplido al 2020) quien además es Productor Ejecutivo del documental.

La narrativa de *La Ruta de la Forestal* nos propone una mirada desde la subjetividad de un joven de 18 años que encuentra en una vieja caja de su abuelo, monedas con el sello de la empresa y algunas fotografías, que remiten a una historia que desconoce.

«yo soy Tito, tengo 18 años, soy de santa fe. Me gusta sacar fotos. El año que viene tengo que empezar a estudiar y no sé qué voy a estudiar porque me gusta viajar y no se puede estudiar de eso» (Tito, representado por el actor Justo Benedetto, *La ruta de La Forestal*)

Así comienza un recorrido por los pueblos forestales, realizando entrevistas a expertos locales y a ex trabajadores de La Forestal. La construcción de este viaje, está fuertemente delimitado por marcas de enunciación que dan cuenta de las opciones narrativas y estéticas realizadas por los directores. Sobre el personaje de Tito, Daniel Imfeld (2020) subraya la inscripción de un «yo adolescente» en el discurso filmico que le otorga un tono provocador, que se traslada al

³ El Consejo Deliberante de la ciudad de Santa Fe, el Centro de Estudiantes ISCAA, el ISCAA, el Instituto Superior de Cine Fernando Birri, el Centro Cultural Provincial Paco Urondo y el Gobierno de Santa Fe.

⁴ El proyecto perdió estado parlamentario y fue presentado nuevamente el 21/02/2020 (Exp.37602) a la fecha de escribirse este artículo seguía sin tratamiento parlamentario.

movimiento de la cámara, al manejo de las entrevistas, a la espontaneidad y el lenguaje juvenil con marcado énfasis en las dimensiones afectivas (Imfeld, 2020).

El documental establece en el inicio su marco de enunciación. Utiliza como epígrafe, la sentencia final del libro *La Forestal* (1965) de Gastón Gori: «El país está enfermo de latifundios...»⁵ —letras blancas sobre placa negra—, esta referencia intertextual conjugada en presente extiende temporalmente la problemática y reutiliza los puntos suspensivos de Gori posicionándose como continuadora del relato. El libro *La Forestal* es el campo semántico por excelencia del objeto, allí el autor realiza una investigación que retoma las denuncias hechas a la empresa desde los primeros años de su instalación, las huelgas de los años 1919 y 1921, las condiciones de precariedad de los hacheros y el éxodo poblacional que significó el cierre de las fábricas hacia finales de los años '50, cuando la empresa se va del país. Gori sostiene que La Forestal funcionaba como «un Estado dentro del Estado» con un control total en todos los aspectos de la vida social, económica y política; denuncia la violencia de la Gendarmería Volante; la ineficacia del gobierno Provincial y el Nacional por defender los intereses nacionales frente

al avance del imperialismo inglés y la destrucción ambiental producida.

El prólogo de Osvaldo Bayer al libro *La Forestal* es la excusa para comenzar el viaje con la visita de Tito a su casa. En una nota para el diario El Litoral, Pablo Benito sostiene que la entrevista con Bayer era compleja de realizar debido a las precarias condiciones de salud en las que él se encontraba, pero «Ya sin Gastón Gori, de no contar con Osvaldo, debíamos renunciar al trabajo. (...) Queríamos su imagen y palabra casi como una bendición, secular, para embarcarnos en “La Ruta de La Forestal”». ⁶Entendemos la incorporación de esta entrevista (el último registro filmico antes de su muerte) como huellas de un campo de sentidos donde el espacio patagónico y el chaco-santafesino dialogan, sin embargo, estas problemáticas no se abordan, los fragmentos de entrevista que se incorporan dan cuenta solo del valor simbólico y emocional que tiene para los realizadores su encuentro con el escritor.

En la trama narrativa del film, Tito es un recurso que permite avanzar e hilar la información expuesta, bajo la lógica del desarrollo de una investigación, el joven —«que no tiene a quién preguntarle» según su relato— recurre a «san google» donde encuentra algunas

⁵ Gastón Gori, *La Forestal. La Tragedia del Quebracho Colorado*. 1965.

⁶ Noticia de: *El Litoral* (www.ellitoral.com) [Link:https://www.ellitoral.com/index.php/id_um/186756-la-ultima-entrevista-por-pablo-benito-opinion.html]

opciones audiovisuales, entre las que selecciona: *Quebracho Colorado* (Sucesos Argentinos, 1953);...*hachero nomás* (Goldemberg, Sonomo, Coll y Zanger, 1966) y *Quebracho* (Wullicher, 1974).

Antes de abordar la re-contextualización que se hace de los materiales filmicos visionados, revisaremos brevemente las condiciones de producción y los sentidos que pusieron en juego cada uno de ellos.

Quebracho colorado. Film documental sobre la fuente primordial de la industria Tánica del país (1953) es un capítulo del noticiario Sucesos Argentinos (1938-1972), en el que se reconstruye el proceso productivo del tanino desde su inicio, con los hacheros en el monte, hasta su envío fuera del país. Estos noticiarios poseen una fuerte impronta expositiva y fueron la voz oficial de todos los gobiernos entre 1943 y 1972 (Marrone & Allegratti, 2006). Los noticieros tenían el privilegio de ser exhibidos con obligatoriedad —en virtud al decreto N° 18405 (1943) —en todas las funciones cinematográficas, recibían subsidios del Estado y publicitaban actos de gobierno (Krieger, 2007) además de notas de interés general, culturales, deportivas, etcétera.

El punto de vista del capítulo establece un discurso civilizador, de conquista y dominio sobre la naturaleza, y, al mismo tiempo, sobre «la barbarie» de territorios sin desarrollo. En una secuencia la voz *over* sostiene: «De esta tierra ubérrima, incorporada al quehacer nacional por Pe-

rón...» vemos cómo se atribuye esa «acción civilizatoria» a la política peronista, incluso contrafactualmente porque las imágenes sí nos muestran la rúbrica de *La Forestal* en las bolsas de tanino que se cargan en los trenes. El discurso documental, construye sobre las imágenes de hombres anónimos diferentes connotaciones que remiten a un estereotipo del ser nacional, del ser hombre, del ser mujer, etc. En la poética del relato, vemos aparecer un abanico de valores con referencia moral en el sacrificio, el esfuerzo y el trabajo (Imfeld, 2020) que funcionan no como una declaración directa sobre el mundo, sino, al contrario, como una evocación indirecta de un modo de estar en el mundo (Nichols, 1991).

...*hachero nomás* (1966) de Jorge Goldemberg, Hugo Luis Sonomo, Patricio Coll y Luis Zanger. Fue una producción documental realizada en el marco de la Escuela de Cine de Santa Fe (Instituto de Cine-Universidad Nacional del Litoral), institución creada por Fernando Birri en 1956. En ella, el cine era concebido como una herramienta fundamental para investigar el campo social, en el desarrollo de la praxis artísticas *de hacer cine* podían ser abordados los problemas locales, y difundir las condiciones de (sub)desarrollo de las mayorías populares, deconstruyendo la imagen «falsa, reduccionista y reaccionaria» que, a juicio de Birri, existía sobre la realidad popular argentina (Carril, 2018; Aimaretti, M., y Bordignon, L., 2009; Neil, 2007).

El documental aborda las condiciones de vida de los hacheros en Fortín Olmos luego de culminado el ciclo de La Forestal. En su estructura encontramos elementos de carácter expositivos como la voz *over* que explica la instalación de la empresa en tierras santafesinas, y otros de tipo interactivos construidos alrededor de entrevistas situadas. En la representación documental que se hace de los hacheros —los hermanos Monzón— podemos observar marcas diferenciales de politización: uno, en forma resignada se define como «pobre que no tiene nada, nada de nada» y otro, que se posiciona como trabajador y reconoce su poder, sosteniendo que la solución a su situación de vulnerabilidad es el acceso a una porción de tierra para trabajarla. La modalidad de presentación de los testimonios frente a la cámara, genera un contacto muy cercano con el espectador, transformándose en una herramienta de denuncia social. En palabras de Mariano Mestman:

«la apuesta sesentista de “dar la voz al pueblo” o de la “toma de la palabra” (asociada al 68), encuentra su expresión más aparentemente genuina en este tipo de film donde escuchamos el testimonio de sus protagonistas emitido por ellos mismos y en los ambientes en que los conflictos se debaten o desarrollan». (Mestman, 2010)

Quebracho (1974), es la ópera prima de Ricardo Wullicher, con guión de José

María Paolantonio. Esta película es parte de lo que conocemos como el Nuevo cine Latinoamericano, un tipo de cine que pretendió dar protagonismo a los sectores populares permitiendo que la elaboración del discurso político del film estuviera impregnado por la vivencia real de los explotados. Este cine enfatizó la función revolucionaria de las películas, gestándose con él un movimiento anti-imperialista y nacionalista/regionalista en el que la praxis se constituyó en el motor de la actividad cinematográfica y donde el discurso recaía en sus protagonistas (Flores, 2011).

La línea argumental da cuenta de la explotación del quebracho colorado para la producción de tanino y la política empresarial que garantizó su comercialización monopólica. En este sentido, se coloca a los capitales ingleses en el lugar de responsables absolutos frente a lo sucedido. La película está segmentada temporalmente en: 1918-1920 donde se aborda la sindicalización de los obreros de la fábrica de Villa Guillermina y el trabajo social y educativo que realizaban los anarquistas; las dos huelgas obreras en 1919 y 1921 y la represión de la Gendarmería volante. 1930-1940, donde se destaca la actividad política de Rogelio Lamazón, un líder enmarcado en la UCR Yrigoyenista y exjefe de la Gendarmería Volante, quién defiende a los trabajadores de los atropellos de la empresa y es asesinado por «sicarios de la empresa La Forestal»;

y el segmento, 1945-1963, que aborda las implicancias del cumplimiento de la Ley del Peón y el cierre de las fábricas. La película culmina con un recorrido de la cámara por las ruinas del casco de la fábrica en 1974, mientras utiliza el recurso sonoro de repetir fragmentos de discursos de los personajes: los anarquistas en las asambleas, del representante del gobierno peronista y de Lamazón hablando a los obreros, el montaje busca dar la impresión de que todas esas voces están guardadas dentro de las ruinas, que no han podido ser silenciadas.

Huellas e implicancias de sentidos

El film *La ruta de La Forestal* (2019) recontextualiza el material fílmico y sonoro que hemos analizado y los utiliza como soporte documental en función de sus necesidades narrativas.

Su estrategia de representación se estructura, por un lado, sobre un modo interactivo en base a entrevistas a expertos locales y diferentes testimonios a ex rabajadores de La Forestal recolectados durante el viaje, y, por otro, utiliza complementariamente los fragmentos expositivos de...*hachero nomás* para validar la palabra de los entrevistados. En el fragmento, la voz *over* lleva adelante un relato, ilustrado con imágenes de documentos históricos, y nos explica que la provincia de Santa Fe vende «las tierras con reserva de quebracho colorado más rica del mundo» (...*hacheros*

nomás, 1966) para cancelar una deuda con la firma Murrieta y Co. de Londres, y que la persona designada por el estado provincial es Lucas González quien además «se desempeñaba simultáneamente como apoderado de la firma acreedora» (...*hacheros nomás*, 1966). Entendemos que en este uso del fragmento se renueva su montaje probatorio original y, además, se establece un punto de vista que replica los argumentos de denuncia que el documental toma del ensayo de Gastón Gori.

En sentido opuesto, se utilizan los fragmentos de *Quebracho colorado* (1953), un ejemplo es el uso del segmento que registra a hombres —con el torso desnudo— que cortan a mano un chorro de tanino oscuro mientras cae a altas temperaturas de una máquina, sobre estas imágenes la voz *over* del noticiero de 1953 narra: «Una vez más, el hombre supera a la máquina. Las manos encallecidas del diario laboral de estos criollos, cortan así a ojo el fluir constante del tanino». En el nuevo contexto, las imágenes fílmicas sin su registro sonoro original, dejan de ser una evocación indirecta de un modo de estar en el mundo (Nichols, 1997) para transformarse en una declaración directa sobre el mundo del trabajo. Este cambio, tienen además, connotaciones ideológicas, ya que la construcción narrativa del noticiero asociaba la explotación de quebracho con los beneficios del país y, en ningún momento, se hacía referencia a la empresa La Forestal. En este nuevo marco, no hay

dudas en señalar que la única beneficiaria de la explotación de quebracho colorado fue la empresa inglesa.

Otra forma de re-contextualización es el uso demostrativo de las imágenes a los fines de ilustrar las descripciones de los relatos de los ex trabajadores de La Forestal, es decir, las viejas imágenes se utilizan —sin el sonido original— pegadas a relatos actuales. Analizaremos a continuación algunos ejemplos, en el caso de los fragmentos de la película *Quebracho* (Wullicher, 1974) estos se utilizan fundamentalmente para ilustrar con datos numéricos las cifras del éxodo poblacional que sufrieron los pueblos tras salida de la empresa del país. Este encuadramiento refuerza el valor indicial de las imágenes filmicas, generando un elemento de soporte factual —un documento— para la validez del testimonio, al tiempo que el testimonio construye nuevos anclajes para las imágenes. El testimonio de Eduardo Duarte —extrabajador de la empresa—, se monta sobre imágenes de...*hachero nomás* (1966) en las que vemos bueyes y carros *cachapés* cargando troncos, mientras lo oímos decir: «Tenía a mi padre que trabajaba en los obrajes. Tenía carros y bueyes para llevar la madera del monte hasta la playa», aparece el rostro de Eduardo y completa su relato: «en la playa se cargaban los vagones. Había trenes, que traían la madera del monte». Sobre esa línea argumental, Tito pregunta «¿pero

los bueyes la llevaban hacia dónde a la madera?», el que responde es Román Miño, otro ex empleado de La Forestal, «y la traían a la playa. (...) Ahí traían los rollizos. Y Ahí entraban a la fábrica», vemos cómo los relatos se enlazan a partir de las imágenes filmicas que estructuran la lógica de la secuencia del trabajo. Tito pregunta: «¿y después cuando tenían las bolsas de tanino, a dónde las llevaban?» esta vez la respuesta recae en Librado Villanueva «las bolsas de tanino las ponían en los depósitos y después venía un tren y ese lo llevaba al puerto de Piracuacito» vemos ilustrar nuevamente el relato con las imágenes filmicas de vagones de trenes.

Esta construcción polifónica se completa con el fragmento del testimonio de Monzón de...*hachero nomás* (1966), en ese segmento la cámara hace un plano corto del hacha ubicada en el piso de tierra, al lado del entrevistado, vemos sus alpargatas oscuras y sus pantalones arremangados, permanece en ese plano lo que dura el relato «Este es el hacha con que corto todo (...) Lo que he juntado es todo pa' los hijos, así que yo no tengo nada. Nada es lo que yo tengo» La imagen pasa del plano corto a uno más amplio donde vemos niños y niñas y algunos adultos sentados a la sombra de un árbol. El montaje, pega esa escena central de la película, con la entrevista a Susana Vera Coronel (Docente-Vecina de Villa Guillermina) quien le muestra a Tito una escultura tallada en madera,

colocada como memorial en el pueblo, representa el trabajo de los hombres en La Forestal, se detiene en una parte y señala: «este sería un hachero que viene del obraje, acá está el hacha y mirá la cara de sufrido que tiene» (*La ruta de La Forestal*, 2019). Vemos cómo el montaje pliega dos momentos sobre sí mismos y actualiza la representación documental sobre este grupo social. En el film de 2019 se replican las tomas de 1966, la cámara hace foco sobre el cuerpo y las herramientas de trabajo, sobre las manos y el hacha de Ramón Miño, en ese recorte podemos leer las huellas del poder disciplinario de la empresa en la representación documental. Es decir, un cuerpo resumido como cuerpo productivo, en ese espejo económico —tanto Monzón como Miño— se reconocen, consideramos que esa mirada recortada en su valor productivo, y sobre la que se construyen connotaciones de explotación y marginalidad, es reeditada en la construcción de sentidos que los audiovisuales sostienen.

Entendemos que en las formas de la representación documental se refuerzan arquetipos, en tanto, el sujeto registrado por la cámara tensiona en el contexto de la narración documental con la carga simbólica que asume como personaje representante de un determinado grupo social, en este caso los hacheros. Esta tensión es inherente al intento del documental por hacer declaraciones generales, mientras necesariamente utiliza sonidos

e imágenes que tienen la huella de sus orígenes históricos específicos (Nichols, 1997). Estos sonidos e imágenes pasan a funcionar como signos, su sentido se adjudica por su función dentro del texto, tanto las imágenes como los sonidos captados por el dispositivo o insertados por el montaje son presentados como pequeños fragmentos de la realidad pero se articulan dentro de un discurso que les otorga valor simbólico. Las voces de ex trabajadores que aparecen en *La ruta de La Forestal* (2019) son presentados como testigos del pasado, pero operan y tensionan sentidos desde su carga simbólica como sujetos explotados por la empresa. Vemos un Tito emocionado decir: «este hombre trabajó en La Forestal, o sea... era hachero de La Forestal. Esta es la primera vez que veo, que hablo, con alguien que de verdad estuvo ahí, estuvo en la época y está acá también», completa la frase sonriendo mientras escuchamos el sonido extradiegético del quejido de hacheros en el monte y el ruido del golpe de las hachas contra un árbol (material sonoro de ...*hachero nomás*), el rostro de Tito se pega con imágenes fílmicas —en blanco y negro— donde vemos caer un árbol y oímos el sapucay de los trabajadores (material visual y sonoro de ...*hachero nomás*), sin dudas, un ejemplo claro de lo que venimos sosteniendo.

Por último, queremos señalar que si bien todo testimonio es un relato en pasado, la inclusión de estas voces en un

texto fílmico responde a una necesidad presente al momento de su articulación, pueden anclarse en una comprensión profunda del pasado, pero pueden asimismo procurar una interpretación del presente inmediato o con miras a una transformación de la realidad social, próxima y cercana. En este sentido, en el documental *La ruta de La Forestal* (2019), la construcción de sentidos renovada sobre el objeto que enmarca la situación de testimonio, se da desde el epígrafe de Gastón Gori, donde se afirma que el problema del país son los modos de tenencia de la tierra, que continúan siendo de tipo latifundista y con un uso extractivista de sus riquezas naturales. A través de las entrevistas, se sostiene que el monocultivo de la soja, resulta ser hoy mucho más dañino que la explotación de quebracho, Alba Bruzzone (maestra santafesina, hija de empleado de la empresa) afirma: «hoy es más descarnado el extractivismo (...) el daño que produce en el ecosistema», o en otro momento el agrónomo Mario Marganitini afirma:

«así como la forestal encontró los parches de quebracho como restos de una selva que antes había existido, nos dejó sabana y pradera y se llevó lo otro. Cuando exportamos granos de soja, lo que estamos exportando son millones y millones de toneladas de nitrógeno, fósforo y potasio que quedó en nuestro suelo. Que todavía está.» (Mario Marganitini en *La ruta de La Forestal*)

Entendemos que de esta manera, el film cierra su recorrido del pasado, renueva una mirada crítica al presente y construye relatos de memorias.

Recapitulaciones finales

Sostuvimos, apenas iniciado este recorrido, el carácter de performatividad de los discursos fílmicos, entendiendo que cada proyecto audiovisual busca intervenir en el espacio público disputando sentidos a partir de agentes sociales que accionan como emprendedores de memoria. En este caso, hemos señalado que el film se encuadra en un proyecto de Ley que busca establecer un circuito turístico para los pueblos que a comienzos del siglo xx formaron parte del territorio de la empresa La Forestal. Esta iniciativa, busca enlazar el pasado con un presente donde es necesario atender a las necesidades de inserción laboral de los actuales pobladores.

Revisamos las opciones estéticas y retóricas de la construcción fílmica que Pablo Ramazza y Pablo Benito desarrollaron y, dentro de la multiplicidad de lecturas posibles, nos hemos centrado en los «efectos de sentido» (Verón, 1993:130) que observamos materializados en el audiovisual. Subrayamos las huellas de la obra de Gastón Gori, el marco institucional de la histórica Escuela de cine de Santa Fe (UNL) y la presencia de Osvaldo Bayer como figura de autoridad y maestro, desde ese punto de anclaje el

documental actualiza su mirada sobre la realidad santafesina.

La re-contextualización de los materiales fílmicos de otros realizadores, nos ha permitido leer en el uso que se hace de los fragmentos, puntos de vistas en los que se refuerza o se discrepa con los sentidos producidos en los originales. Señalamos que el uso de las imágenes del noticiario *Sucesos argentinos* sin el soporte sonoro original, conlleva un borramiento de las huellas argumentales en función de su valor indicial como registro y documento del mundo productivo. Esta opción tiene implicancias de generalización y de yuxtaposiciones temporales que fomentan visiones anacrónicas del pasado.

Por el contrario, en el caso de...*hachero nomás* (1966) y *Quebracho* (1974) observamos un desplazamiento de sentidos desde un paradigma de denuncia a otro que se instala en una gramática de producción desde el paradigma de la memoria. Este cambio en el encuadramiento de enunciación, no impide que el documental gravite dentro del universo de significantes de la obra de Gastón Gori otorgándole un peso significativo a la figura del hachero como corporalidad atravesada por la explotación. Los materiales fílmicos que pertenecen a...*hachero nomás* conforman junto a los testimonios, una polifonía que se valida mutuamente y re-dirige su mirada crítica, hacia las prácticas extractivistas de la actualidad, las que se nos presentan como más dañinas que las

efectuadas por La Forestal. Por último, cuando vemos a Tito abrazar a Román Miño, y este llora emocionado por haber podido dar testimonio, el documental evidencia la importancia que le otorga a la transmisión intergeneracional.

Hemos señalado que los audiovisuales constituyen soportes de memoria para nada neutros, al contrario, son materiales creativos que reconstruyen sentidos desde el presente, y encuadran sus contenidos según sus propios marcos enunciativos. Por esto, afirmamos que el discurso audiovisual funciona como un «instrumento de poder» del que los sujetos se valen en la pugna por imponer ciertos sentidos. Un instrumento no simplemente que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino que es aquello por lo que —y por medio de lo cual— se lucha, «aquél poder del que quiere uno adueñarse» (Ilardo & Moreiras, 2013).

Retomando, cada proyecto audiovisual posee un impacto performativo en tanto los agentes sociales que los realizan disputan, a través de ellos, sentidos que afectan y determinan los usos públicos y políticos del pasado. Asumir esto, implica aceptar que las memorias deben ser formuladas siempre en plural (Burke, 2011), ya que existen versiones que se yuxtaponen y compiten entre sí. Las memorias sobre La Forestal de los dispositivos audiovisuales, encuentran en la obra de Gastón Gori, el punto de inicio de una política memorial que encuentra en ese pasado argumentos

de denuncia aún vigentes. Se trata, dice Elizabeth Jelin (2017), de trayectorias históricas en las expresiones de memorias, lo que se hace en un escenario y un momento dados, depende de trayectorias previas. Este juego de dependencias condiciona sus desarrollos futuros y es lo que permite abrir o cerrar las posibilidades de construcción de sentidos para las nuevas generaciones.

Referencias bibliográficas

- AIMARETTI, M., y BORDIGON, L. (2009). La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. En A. L. Lusnich, *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969)* (págs. 359 - 394). Buenos Aires: Nueva Librería.
- BURKE, P. (2011). Historias y memorias: un enfoque comparativo. ISEGORÍA. *Revista de Filosofía Moral y Política*.
- CARRIL, A.C. (2018). El cine: entre el relato histórico, el arte y la política. *Culturas 12*. Debates y perspectivas de un mundo en cambio., 197-217.
- DE LA PUENTE, M. (2013). Memoria y cine documental: el derrotero de las producciones de propaganda. *Culturas 7* · Debates y perspectivas de un mundo en cambio, 13-27.
- FELD, C. (2010). Imagen, memoria y desaparición: Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *Aletheia*,1.http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf.
- FLORES, S. (2011). *Regionalismo e integración cinematográfica*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Filo Digital.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2006). El film de montaje. Una propuesta tipológica. *Secuencias Historia del Cine.*, 67-82.
- GUARINI, C. (2010). Antropología visual argentina: apuntes sobre una bibliografía «imperfecta». *Revista Imagofagia*. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- GORI, G. (1988). *La Forestal. La Tragedia del quebracho colorado*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones Argentina, S.A.
- ILARDO, C., & MOREIRAS, D. (2013). *Mirando 25 miradas*,

análisis sociosemiótico de los cortos del Bicentenario. Córdoba: Proyecto CePIAbierto.

· IMFELD, D. J. (2020). La Forestal en clave fílmica. Un pasado que no termina de pasar. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (108). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi108.4045>

· JAMESON, F. (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción.

· JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid/Bs.As.: Siglo Veintiuno editores.

· _____ (2017). *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.

· JOLY, M. (1999). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora.

· KRIEGER, C. (2007). Una lectura de Sucesos Argentinos. *XI Jornada Interescuelas de Historia*. Departamento de Historia. Tucumán.

· MARRONE, I., & ALLEGRETTI, S. (2006). La historia se escribe con «i» de imágenes. *Culturas 10. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, 177-179. Santa Fe: Ediciones UNL.

· MARRONE, Irene; MOYANO WALKER, Mercedes. (2011). *Subjetividad, cine y memoria (s)*. *Culturas 5 - Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, 20-39. Santa Fe: Ediciones UNL

· MESTMAN, M. (2010). Testimonios obreros, imágenes de protestas. *Cine Documental*.

· MOZEJKO, D., & COSTA, R. (2002). *Lugares del decir I*. Homo Sapiens.

· NEIL, C. (2007). 1956-1976. Instituto de Cinematografía de la UNL. En R. Beceyro, *Fotogramas Santafesinas Instituto de Cinematografía de la UNL 1956-1976*. Santa Fe: UNL.

· NICOLA, M. (2016). Narrativas fílmicas documentales y dilemas desubjetivación de la experiencia. *Culturas 10. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, 29-57. Santa Fe: Ediciones UNL.

· NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

- POLLACK, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- REBOLLO, J. G. (2005). Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos. Obtenido de *Gazeta de Antropología*: <http://hdl.handle.net/10481/7177>
- ROSENSTONE, R. (1988). La historia en imágenes/la historia en palabras. 91-108.
- VERÓN, E. (1993). *La semiosis social*. . Barcelona: Gedisa Editorial.
- _____ (2004). *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires: Gedisa.

Situarse en el presente, mirar al pasado y pensar el futuro: dos reflexiones audiovisuales sobre transiciones democráticas

Viviana Montes

Instituto de Artes del Espectáculo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
CONICET

Resumen

Se intenta observar el vínculo reflexivo entre dos productos audiovisuales, sus contextos de producción y las transiciones entre procesos autoritarios y democracia en los países que representan, España y Argentina. Los filmes analizados son el español *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013) y el argentino *Lo que vendrá* (Gustavo Mosquera, 1988). A pesar de la distancia temporal y geográfica entre ambas películas resulta interesante su puesta en serie con el objetivo de observar cómo la centralidad de sujetos jóvenes motorizando el relato y los modos peculiares de trabajar el elemento temporal estructuran estrategias narrativas que destacan en el marco de las narrativas de transición de sus cinematografías. En este sentido, sin desconocer las diferencias entre los filmes, sus contextos de producción y su relación con el pasado, la lectura conjunta permitirá derivar reflexiones sobre ciertos modos de expresar en

Palabras clave:

cine en democracia,
narrativas de transición,
posdictadura, posfranquismo

imágenes miradas sobre el presente siempre atravesado por su correspondiente pasado.

Being in the present, looking at the past and thinking about the future: two audiovisual considerations on democratic transitions

Abstract

This article attempts to observe the reflexive link between two audiovisual products, their production contexts and the transitions between authoritarian processes and democracy in the countries they represent: Spain and Argentina. The films analyzed are the Spanish *El futuro* (Luis Lopez Carrasco, 2013) and the Argentinian *Lo que vendrá* (Gustavo Mosquera, 1988). Despite the temporal and geographical distance between the two films, we detect some points in common, such as the centrality of young subjects motoring the story and peculiar handlings of the temporal element as a narrative strategy, which allow us to structure the comparative analysis in order to study them as original references within the framework of the transition narratives of their cinematographies. In this sense, without ignoring the differences between the films, their production contexts and their relationship with the past, joint reading will allow us to derive reflections on certain ways of expressing in images views of the present always traversed by their corresponding pasts.

Keywords:

democracy cinema, transition narratives, post-dictatorship, post-franquismo

Localizar-se no presente, olhar o passado e pensar o futuro: duas reflexões audiovisuais sobre as transições democráticas.

Resumo

Este artigo procura observar o vínculo reflexivo entre dois produtos audiovisuais, seus contextos de produção e as transições entre processos autoritários e democracia nos países que cada um representa, a Espanha e a Argentina. Os filmes analisados são o espanhol *El Futuro*

Palavras-chave:

cinema em democracia, narrativas de transição, pós-ditadura, pós-franquismo

(Luis López Carrasco, 2013) e o argentino *Lo que vendrá* (Gustavo Mosquera, 1988). Apesar da distância temporal e geográfica entre os dois filmes, a sua serialização é interessante com o objetivo de observar como a centralidade dos sujeitos jovens na condução da história e as formas peculiares de trabalhar o elemento temporal estruturam estratégias de relato que salientam no quadro das narrativas de transição de suas cinematografias. Neste sentido, sem ignorar as diferenças entre os filmes, seus contextos de produção e sua relação com o passado, a leitura conjunta nos permitirá derivar reflexões sobre certas formas de expressar em imagens olhares sobre o presente sempre atravessado por seu correspondente passado.

Introducción: la transición en la historia, la transición en el cine

Las transiciones de regímenes autoritarios hacia otras formas de gobierno son procesos complejos, dinámicos e irregulares que no suelen constituirse como un sendero de mano única hacia la consolidación democrática. A tal punto que O'Donnell y Schmitter explican que la transición es

el intervalo que se extiende entre un régimen político y otro. [...] Las transiciones están delimitadas, de un lado, por el comienzo del proceso de disolución del régimen autoritario, y del otro, por el establecimiento de alguna forma de democracia, el retorno a algún tipo de régimen autoritario o el surgimiento de una alternativa revolucionaria (2010:27, 28).

Tanto en España como en Argentina, la construcción de la democracia demandó procesos complejos y singulares, cuyo análisis excede los propósitos de este escrito. Tampoco nos detendremos en las discusiones historiográficas sobre las correspondientes periodizaciones de cada transición. De todos modos, resulta ineludible señalar ciertas diferencias entre los procesos transicionales, sobre todo en lo que atañe al juzgamiento de los crímenes de cada dictadura y a las políticas de memoria. En Argentina se instituyó en 1983 la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), se publicó en 1984 su informe final titulado *Nunca Más*, entre los meses de abril y diciembre de 1985 se desarrolló el Juicio a las Juntas Militares; luego, se establecieron las leyes de Punto Final (1986) y de Obediencia

Debida (1987) y más adelante, entre 1989 y 1990 los indultos del entonces presidente Carlos Menem a civiles y militares que hubieran cometido crímenes durante la última dictadura. En España, en cambio, la Ley de Amnistía de 1977 (Ley 46/1977) evitó que la justicia juzgue a los responsables y provocó que la transición estuviera marcada por «el olvido de la memoria. Un olvido que fue, por un largo momento, memoria desencarnada» (Vilarós, 2018:11). Un atisbo de reversión de esta memoria desencarnada que señala Vilarós se inició en 2007 con la sanción de la Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007) que instaló el reconocimiento y la ampliación de derechos para las víctimas de la guerra civil y del franquismo.

En este trabajo nos proponemos analizar dos textos audiovisuales que advierten —cada uno a su estilo y en diálogo con su propio tiempo de producción— la complejidad del momento transicional al tiempo que reflexionan en imágenes sobre las expectativas y derivas de esas dos transiciones a la democracia. Los filmes presentan una distancia temporal y geográfica que resulta pertinente reconocer a fin de no falsear argumentos o extraer conclusiones dislocadas. En un caso, una voz de alerta se enciende desde el presente de la última transición democrática argentina en la cinta *Lo que vendrá* (Gustavo Mosquera, 1988); en el otro, la película *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013) plantea una mirada retrospectiva y crítica de la

transición española. No obstante, en ambos casos se observa, por un lado, la centralidad de sujetos jóvenes protagonizando las historias que se narran y vehiculizando el relato; por otro, un interesante enhebrado del elemento temporal que organiza la narración. No son solo estos puntos de contacto los que motivan el análisis conjunto, es el modo original en que estos dos filmes construyen relato sobre esos procesos tan complejos y dinámicos que son las transiciones democráticas. Por lo tanto, nos resulta productivo elaborar un trabajo comparativo entre textos temporal y geográficamente dispares con el objetivo de indagar características comunes y diferenciales.

En las dos películas, el relato se encuentra protagonizado por sujetos jóvenes atravesados por la historia, esto quiere decir, marcados por el presente que habitan y por el pasado que arrastran. Otro punto coincidente es el uso particular del elemento temporal para estructurar la narración con cierto margen de ambigüedad, tensando las coordenadas y complejizando la estructura narrativa. Sobre estos dos ejes se vertebró nuestro análisis considerando a ambos filmes exponentes representativos y originales de las narrativas transicionales. Por *narrativas transicionales* comprendemos aquel corpus de productos culturales vinculados a la representación de ese tiempo liminal que son las transiciones entre procesos autoritarios y otras formas de gobierno;

ese *entre* dos tiempos que suscita su propia narrativa constituida tanto por procesos políticos como por procesos y fenómenos culturales. Es habitual que este tipo de narrativas evidencien tensiones que expresan la coexistencia de las marcas del pasado reciente junto con los desafíos y deseos del presente en construcción.

El enfoque teórico con el que nos proponemos avanzar sobre estos ejes articula nociones historiográficas (O'Donnell y Schmitter, 2010; Ansaldi, 2006; Portantiero, 1987) con otras propias de los estudios culturales que nos permitirán la puesta en serie de los filmes, sus contextos de producción y el pasado que tematizan. En este sentido, nos resulta relevante la recuperación de la perspectiva de Stuart Hall que hace José Colmeiro entendiendo que «la representación literaria y cinematográfica no es vista como parte de “un espejo de segundo orden que sirve para reflejar lo que ya existe, sino como esa forma de representación que es capaz de constituirnos como nuevos sujetos, permitiéndonos, de ese modo, descubrir lugares desde los que hablar”» (Colmeiro, 2011: 29).

En *Lo que vendrá* se narra la historia de Miguel Galván, un joven que regresa a una Buenos Aires que hace muchos años no veía, encuentra violencia y una bala perdida se aloja en su cerebro para confinarlo al limbo de un hospital en constante cese de actividades por problemas gremiales. En una extraña habitación

Miguel reflexiona sobre lo que sucede afuera, qué hace la gente, dónde están. En *Lo que vendrá* el afuera es el escenario de una distopía, un país arrasado por los efectos de la misma violencia que inmoviliza a Galván al principio del filme.

El futuro muestra escenas de una fiesta situada en los años ochenta que se entrelazan con distintos momentos de la historia, con el pasado de esa fiesta y con su futuro, cercano a nuestro presente. Algunas de las particularidades de la estructura narrativa del filme son el modo singular en que impera el fragmento como elemento constitutivo del relato, el desencuentro entre voz e imagen y el ruido que obtura el entendimiento. El filme se construye a partir de un falso *found footage* que permite recorrer imágenes del franquismo, la transición y el después enlazando las expectativas y promesas propias de ese tiempo con el presente de producción de la película en 2013. Esa materialidad de las imágenes interpela la noción misma de archivo aportando la construcción de un falso archivo para plantear una nueva lectura de la historia, una lectura que incluye, además, la actualización de ese pasado en el presente, sus reverberaciones y sus ecos acallados.

Jóvenes miradas sobre las transiciones

En primer lugar, hay que consignar que los dos trabajos son las óperas primas de sus directores, es decir, son los filmes que

inauguran sus respectivas trayectorias cinematográficas. La categoría de operaprimista suele asociarse a la idea de joven realizador, aunque juventud y debut filmográfico han transitado muchas veces por caminos separados, por ejemplo, durante los primeros años de la posdictadura argentina esto se vio afectado por la incorporación de directores y directoras que no habían tenido acceso al estreno de su primer largometraje durante la dictadura cívico-militar de los años previos y elevaban el promedio de edad habitual para la categoría de operaprimista. Gustavo Mosquera fue uno de los jóvenes cineastas que iniciaron su carrera en la dirección durante la última transición democrática argentina. Su formación académica en el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC) se vio interrumpida porque fue convocado a alistarse al servicio militar obligatorio.¹ Luis López Carrasco nació al inicio de la década del ochenta, época en la que sitúa el primer trabajo audiovisual que lleva su firma personal como director.² Evidentemente, cada director se ve implicado en el pasado que narra de maneras diferentes, Mosquera transitó su juventud en dictadura y vivenció el advenimiento de la democracia y desde allí enuncia su

mirada sobre el presente posdictatorial, López Carrasco observa el tiempo pretérito atravesado por sus consecuencias, pero no por su inmediatez.

En los primeros años de la posdictadura argentina, la representación cinematográfica de las y los jóvenes oscilaba, mayormente, entre las víctimas del pasado reciente y sujetos a los que el mundo alrededor se les volvía difícil de descifrar, un territorio amenazante, un espacio opaco y hostil. Andrés Farhi encuentra llamativo el destino mortal que el cine de la apertura democrática reserva para los jóvenes, a tal punto que se pregunta: «¿por qué en un momento en que se resignificaba el valor de la vida, el cine nacional habló con cierta regularidad de la tragedia juvenil?» (2005:12). Al cine argentino le llevó más de treinta años recobrar a los jóvenes faltantes de sus pantallas. A partir de la segunda década del siglo XXI películas como *La peli de Batato* (Peter Pank y Goyo Anchou, 2011), *La Organización Negra (ejercicio documental)* (Julieta Rocco, 2016), *Cemento, el documental* (Lisandro Carcavallo, 2017) o *Stud Free Pub (una buena historia)* (Ariel Raiman, 2019) recuperan a los y las jóvenes protagonistas de la fiesta cultural de la apertura democrática restituyendo

¹ En Argentina, la instrucción militar obligatoria para hombres de entre dieciocho y veintiún años estuvo vigente hasta 1994.

² Luis López Carrasco forma parte del Colectivo de cine experimental y documental Los Hijos fundado en 2008.

la rebeldía, el carácter productor, experimental e innovador de esa juventud, esa necesidad de crear, celebrar y descargar toda la energía reprimida.

En la cinematografía española producida durante la transición aparecen, entre otros, los y las jóvenes de *La Movida*.³ Durante aquellos años la cultura subterránea dice presente en las pantallas, por ejemplo, en filmes de Pedro Almodóvar correspondientes a ese período como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) o *Laberinto de Pasiones* (1982). Luego, podría utilizarse la distinción que planteamos respecto del cine argentino para catalogar películas como *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979) con su intento desesperado de buscar en la imagen cinematográfica las respuestas que ese sujeto escindido no puede hallar en la realidad que lo circunda o, *Volver a empezar* (Luis Garcí, 1982) como representativa de la serie que retoma la reflexión sobre el pasado reciente, una cinta emblemática para recuperar la representación de las jóvenes víctimas del franquismo que termina con la leyenda: «Esta película quiere rendir homenaje a los hombres y mujeres que empezaron a vivir su juventud en los años treinta... A esa generación interrumpida, gracias».

Los y las jóvenes asistentes a la fiesta que nuclea la narración en *El futuro* son

un eco de *La Movida*, pero también de sus efectos. Beben, bailan, consumen drogas, conversan, ensayan en y con sus cuerpos la experiencia de haber sobrevivido al franquismo. Tienen acceso al centro del relato, sin embargo, hay algo que provoca una ruptura, un extrañamiento porque sus cuerpos se fragmentan en los planos y porque imagen y sonido no presentan una relación de correspondencia. Gadamer explica que «el carácter temporal de una fiesta [consiste en que] se ‘celebra’, y no se distingue en la duración de una serie de momentos sucesivos [...], es también característico de la fiesta que por su propia cualidad de tal ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos» (1991:47, 49). Eso hace el filme, acepta la invitación a la demora e introduce a espectadores y espectadoras en el terreno de la incertidumbre, en un tiempo que es pura sucesión de momentos celebratorios. Sin embargo, hay un instante en que la intrusión de imágenes del pasado suspende el presente festivo de la diégesis subrayando el peso de ese pasado sobre el presente.

Los materiales que componen el filme simulan ser restos de archivo encontrados. No obstante, son imágenes de ficción, filmadas y montadas en base a un guion que tiene como objetivo borrar los

³ Utilizamos la expresión genérica *La Movida* para referirnos a ese movimiento contracultural surgido inicialmente en Madrid en el posfranquismo, pero que pronto irradió en otras zonas del territorio español replicando la experiencia.

límites entre ficción y documental, entre historias e Historia, entre representación y reflexión. La impronta de los ochenta es innegable en las festivas imágenes de la película de López Carrasco, pero se tensa en el encuentro con las fotografías de familias tradicionales y, aún más con la última imagen, signo del capitalismo global. En este filme el futuro es el presente y el pasado una clave para leerlo. La mirada que filtra esa lectura es la mirada joven y las tempranas promesas de la posdictadura se plasman en el desencanto del cuadro final. Vale recordar que la película se inscribe en un contexto socioeconómico que inicia en 2009 y se profundiza en los años siguientes, marcando su punto de ebullición en las movilizaciones sociales que se producen en España en 2011 cuando «después de unos años inolvidables de renovado esplendor optimista, estalla una crisis que obliga a torcer la mirada para reconsiderar el pasado cercano [provocando un] cuestionamiento radical al milagro español y sus efectos festivos en la cultura posterior a los años noventa» (Fernández, 2014:210, 211).

A diferencia de lo que ocurre en *El futuro*, que en su última imagen sella la mirada al pasado, en el filme argentino la joven mirada no se dirige hacia atrás porque el pasado está vivo en el presente y no cesa de manifestarse (tanto en el plano de la ficción como en la realidad que vive el país, ya que en Argentina se sucedieron diferentes intentos de reversión autoritaria

entre 1987 y 1990). En la primera secuencia de *Lo que vendrá* Miguel maneja por la ruta al amanecer y en primera persona relata que hacía mucho tiempo que no volvía a Buenos Aires, que ya cuando se fue no era la misma y que alguien le dijo que ahora se sorprendería. No sabemos, sin embargo, cuándo se fue, adónde, por qué, ni por qué regresa. De esa manera comienza a instalarse una ambigüedad que aparenta, pero no confirma el diálogo con el presente inmediato que el país vivía en 1988 cuando el filme se estrenó.

La ciudad lo recibe con grafitis, una manifestación, fuerzas represivas y un policía de civil comandando el operativo (representación de los resabios del pasado reciente). Se desata la represión y un disparo de bala impacta en el parietal izquierdo del protagonista. Lo trasladan al hospital, un extraño territorio desértico y laberíntico, un hospicio de pasillos vacíos y habitaciones oscuras. En el desconcierto de Miguel, en su coma profundo hay una pregunta que insiste a lo largo de toda la trama. Hay una fijación en torno a lo que sucede afuera y sobre la gente afuera. «¿Dónde están? ¿Qué hacen?» La pregunta parece funcionar en un doble sentido, por un lado se dirige a las calles de la ciudad de Buenos Aires en la película pero, sobre todo, interpela al público como si ese afuera no se manifestara solo en relación al espacio otro respecto del hospital sino, fundamentalmente, al afuera de la pantalla cinematográfica.

En algún momento, el personaje del filme logra acceder a su afuera inmediato. Su compañero de habitación, un anciano, le dice: «-Pibe andate, no es tu turno todavía, volá.» Afuera es el escenario de la devastación, primero recorre los pasillos solitarios, mezcla de abandono y fin de fiesta. Tras los muros del nosocomio, la noche (que contrasta notablemente con el amanecer con que inicia el filme) y sobre la oscuridad más absoluta, las luces de la ciudad. Escuchamos el pensamiento de Miguel: « -Esto sí lo reconozco, es mío. Pero dónde está la gente, tiene que estar en algún lado.» Entonces aparece la gente, cierta gente, parecen sobrevivientes noctámbulos de alguna catástrofe, inmersos en un callejón donde impera la violencia. Esa presencia articula las diferentes capas del campo cultural de los ochenta en Argentina ya que se encuentra «en su deambular urbano con una escena en la que varios integrantes de *La organización negra* y de *Las gambas al ajillo* exhiben situaciones que mezclan el teatro físico y la estética del shock propio del primero de estos grupos» (Sala, 2020:58).

Esta inclusión de los protagonistas de la escena cultural joven, *La Movida* en España y el *under teatral* en Argentina permite que en ambos filmes se exprese el anclaje con el momento transicional, que es siempre político, social y cultural. Esta juventud situada en la historia, en el presente de sus contextos de producción está innegablemente atravesada por el

pasado autoritario y su mirada urgente puesta en el futuro que les pertenece. Su tiempo lleva impresas y expone las marcas de ese pasado autoritario representado por la violencia y el desconcierto en *Lo que vendrá*, por la exuberante efervescencia de lo que ha permanecido demasiado reprimido en *El futuro*. En los dos casos algo nubla el sentido y distancia de la realidad, la bala en el primer caso, el alcohol y las drogas en el segundo. Finalmente hay, también, en uno y en otro una apelación al porvenir, en el futuro sobre el que Mosquera intenta advertir o en la catástrofe neoliberal desde la que sitúa su enunciación López Carrasco.

Los pliegues del tiempo

Además de la centralidad atribuida a los sujetos jóvenes como punto nodal que articula la narración, las dos películas que analizamos presentan modos interesantes de imbricar el componente temporal en la narración para trazar vínculos con sus contextos históricos. En *Lo que vendrá* se toma un hecho de la realidad para impulsar el relato y se utilizan ciertas marcas temporales que operan como indicios sin llegar a la referencia literal. En *El futuro* las diferentes temporalidades que atraviesan la trama se construyen a través de la materialidad visual y sonora del filme.

A los pocos minutos del inicio, *Lo que vendrá* presenta un hecho que provoca una detención total y la narración misma

se teje en torno a ese instante en el que la bala daña el cerebro de Miguel Galván y lo suspende todo. La mayoría de las películas se ocupan de hacer avanzar la acción, pero *Lo que vendrá* se detiene, observa, reflexiona, se instala en un estado de latencia en el que el mundo alrededor se expresa evidenciando su conflictividad mientras que el sujeto se encuentra paralizado, esforzándose por ubicar algún asidero que funcione de acceso a una realidad que, *a priori* le resulta incomprendible. Gustavo Mosquera, director de *Lo que vendrá* reconoce haber tomado como inspiración para el guion de su película el asesinato de Dalmiro Flores, un joven obrero que resultó muerto por un disparo durante la Marcha de la Multipartidaria⁴ en diciembre de 1982. Flores quedó tendido en el suelo sin que se identificara al tirador. Mosquera recuerda con preocupación este hecho y subraya la decisión de incorporar cierto elemento atemporal en la atmósfera del relato para señalar que «la violencia traspasa distinta épocas y se camufla de diversas maneras.»⁵

Buenos Aires se construye en el filme como un territorio arrasado por una conflictividad que no acaba de extinguirse, sino que permanece con expresiones

que acentúan su actualidad. Si bien el juego temporal no permite, ni apela a fechar con precisión el presente de la diégesis, es posible reconocer las referencias que configuran un entramado en el que se manifiesta la «estructura de sentimiento» (Williams, 1997:155) de la inmediata posdictadura argentina. Esas figuras semánticas, que según Williams, suelen aparecer primero en el arte como indicios de la conformación de una nueva estructura de este tipo pueden encontrarse en el filme representadas por el que regresa (de un posible exilio que, no obstante, no se explicita en el universo ficcional), los que no se sabe dónde están (y se igualan en esa incógnita con las y los treinta mil detenidos desaparecidos de la dictadura argentina), la sociedad relegada a la inacción, el policía corrupto que opera en las sombras haciendo un uso desmedido y criminal de su condición de fuerza represiva del Estado, el comisario (también corrupto) que en unas pocas frases resume que el accionar represivo no fue desarticulado y continua condicionando el presente.

El desconcierto que propicia la trama es consecuente con el funcionamiento del filme de Gustavo Mosquera como

⁴ Bajo la denominación abreviada la Multipartidaria se nombra a la Multipartidaria Nacional, una agrupación de diversos partidos políticos argentinos que se creó en 1981 con el objetivo central de presionar políticamente en pos de recuperar la democracia. A partir 1982 definieron un plan de movilización. Véase Velázquez Ramírez (2019).

⁵ Entrevista realizada por la autora el 12/07/2018.

contrapunto de una narrativa de transición que en la inmediata posdictadura apostó por estructuras lineales, representaciones miméticas de la realidad e historias que, en muchos casos se (sobre) explicaban a sí mismas. El porvenir que la película enuncia se debate entre la calamidad y el escepticismo y el presente de la enunciación se evidencia como el momento propicio para plantear los interrogantes que puedan derivar acciones capaces de torcer el rumbo de los acontecimientos.

En *El futuro* el tiempo se encadena y se pliega sobre sí mismo. La propia materialidad de la imagen, remitiendo a un archivo falso, disfrazando de material encontrado lo que es una ficción revela en su artilugio las trampas que la historia nos tiende. Aquí, el filme de López Carrasco funciona como la cápsula del tiempo que él mismo revela que anhelaba hacer⁶, «una cápsula del tiempo, que contiene el revelado simbólico de una época, el archivo de sus sucesivas discontinuidades» (Labrador Méndez, 2014:90). López Carrasco explica con mucha claridad la relación entre los tiempos y la necesidad de construir archivo, de construir memoria en una entrevista concedida a la revista chilena *La Fuga*:

España tiene un déficit de memoria muy fuerte a lo largo del siglo xx. Y creo que, precisamente es difícil encontrar el archivo, es importante que seamos capaces de generar un archivo hecho desde el pasado —esto puede ser muy pretencioso— desde mi punto de vista pero, de acuerdo, necesario sobre todo ahora que hay una verdadera crisis casi sistémica, en el cual de repente toda la identidad colectiva que tenía la sociedad española, se ha quebrantado (Pinto Veas, 2014).

Al inicio del filme, sobre el fondo negro de una pantalla sin imagen o sin más imagen que un plano negro se interrumpe la música. La ausencia de imagen dialoga con esa canción trunca e irrumpe la noticia. La historia se hace presente a través del audio grabado en la rueda de prensa del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en 1982. Se anuncia la victoria electoral y Felipe González llama a todos los sectores de la política y la ciudadanía a unirse en el bien común de la consolidación definitiva de la democracia española y en la superación de la crisis económica. Luego, la aparición del título invierte la relación de fuerzas entre sonido e imagen, en el más absoluto silencio la estridencia del amarillo de la tipografía anuncia *EL FUTURO* en el centro del plano. De allí en más la relación entre

⁶ Luis López Carrasco ha expresado que «quería hacer con la película una especie de cápsula de tiempo anacrónica. Y que, cuando salgas de la película y veas el día y salgas a la actualidad, jugar un poco a la ambivalencia de no saber si has estado en una época o en dos épocas a la vez» (Pinto Veas, 2014).

lo que se ve (se da a ver), lo que se oculta, lo audible y el ruido forman un complejo conjunto de sentidos.

La cámara recorre una casa y un joven (el propio director del filme) fuma en primer plano, canta la canción que se oye, pero lo que se escucha no es su voz, sino la pista original de la canción. Esa decisión de implicarse visualmente en su película, de aparecer en primera persona y en primer plano revela el profundo sentido de pertenencia con la historia que, experimentación formal mediante, se narra. Su voz, reemplazada por la canción original señala la relevancia que las canciones elegidas tendrán en lo que resta de película. A tal punto que las últimas palabras se ceden a *Nuclear sí*, tema del grupo de música electrónica *Aviador Dro* creado en 1979. También se subvierte aquí la lógica musical, no se escucha la canción, solo se leen las frases de su letra, una por pantalla, como si lo que no se dice en la voz de los personajes que aparecen a lo largo de todo el filme pudieran expresarlo mejor las canciones de los años ochenta que, por otra parte, no son aquellas que han quedado en el acervo de la memoria sonora de la época:

Yo quiero bañarme en mares de radio, con
nubes de estroncio, cobalto y plutonio.

Yo quiero tener envolturas de plomo y
niños deformes montando en sus motos.

Desiertas ruinas en bellas piscinas, mujeres
resecas con voz de vampiras.

Mutantes hambrientas buscando en las
calles cadáveres frescos que calmen su
hambre.

Colinas ardientes de sol abrasadas y bos-
ques de luces de pieles quemadas.

Serpientes monstruosas devorando casas
y enormes desiertos cubiertos de brasas.

Otro rasgo llamativo es el montaje del filme. No hay transición entre las escenas consecuentes, sino cortes abruptos entre instancias que más que encadenarse se convierten en fragmentos dispuestos en una línea de sucesión. En las escenas de la fiesta propiamente dicha, el plano sonoro lo protagonizan la música, el ruido y fracciones de conversaciones que solo por momentos se rozan con el entendimiento del público, todo parece tener los mismos cortes que el montaje entre planos. Las frecuentes interrupciones visuales o auditivas de lo que podría conformar un sentido acabado, incluso la elección de temas musicales poco conocidos para el oído del espectador promedio, no permiten que afloren el recuerdo, ni la identificación. Por el contrario, el distanciamiento —en sentido brechtiano— habilita la reflexión.

De pronto el pasado vuelve a irrumpir, ahora en plena fiesta y lo hace a través de la inclusión de una serie de fotografías de un tiempo claramente anterior. Son familias, mujeres, niños y niñas. ¿Un álbum de recuerdos encontrado por alguno o alguna de las participantes de la

fiesta? No se explicita y como si se tratara de una insignificante interferencia visual la fiesta continúa, pero solo puede ser insignificante para quienes participan de la fiesta, no para quien observa desde este lado de la pantalla. Esas fotografías están al servicio de activar cierta alerta en el público, la fiesta y el pasado tienen algo en común.

Al minuto cuarenta y nueve, aproximadamente, la película muestra un efecto similar al de las cintas que se trababan durante la proyección manual de las películas realizadas en material filmico, algo aparenta romperse. La imagen se detiene por unos segundos, vuelve el fondo que había acompañado el título inicial del filme seguido por una pantalla completamente blanca y se retoma la fiesta. Sin embargo, algo ha cambiado, la fiesta se encuentra borrosa y silenciada, ningún sonido corteja los minutos siguientes y un agujero negro gana gran parte de la pantalla sobreimprimiéndose sobre las imágenes festivas. Finalmente, un recorrido arquitectónico por la ciudad quieta, solitaria e igual de silenciada impide resituarnos temporalmente con facilidad. ¿En qué época estamos? El 2013 y los ochenta se confunden en las imágenes ciudadinas, la fiesta queda ubicada entre el pasado franquista y el presente de una España en crisis; el público cautivo, atravesado por todos esos tiempos que componen capa sobre capa, pliegue sobre pliegue, el presente.

Conclusiones preliminares para dos ficciones reflexivas

Si *Lo que vendrá* advertía ciertos riesgos por la actualización de un pasado que no cesaba de hacerse presente durante la transición y no permitía la consolidación de la democracia naciente, *El futuro* traza líneas temporales enlazando jóvenes distantes, los y las jóvenes de la fiesta de la transición y los del presente del filme, testigos de las promesas incumplidas de aquellos años previos. La preocupación de Mosquera por lo que el terrorismo de Estado lega a la posdictadura le permite enunciar su idea en un presente aplicable a muchos tiempos, pero absolutamente coherente con el contexto de producción del filme. La película de López Carrasco, por su parte, contiene en su enunciación el devenir de una historia muy bien representada en la dedicatoria de la reedición de un libro paradigmático para pensar la transición española: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* (Vilarós, 2018). Allí la autora expresa:

A esa nueva generación, pues, dedico esta nueva edición. A todas las personas jóvenes en situación de precariedad; a todas aquellas a las que las promesas de una vida mejor y de una mejor democracia patrocinadas por el consenso político y de olvido en el posfranquismo se les han revelado o bien cínicamente falsas o bien profundamente desafortunadas (2018:28).

A esa nueva generación pertenece el director de *El futuro*, quien revela a través de su audiovisual la matriz del infortunio de su tiempo. López Carrasco reconoce en los años cercanos a la producción del filme la aparición de una corriente crítica que renueva cierta mirada dominante y homogénea sobre la transición. Esa tendencia revisionista habilitó nuevos relatos, como por ejemplo *El futuro*. En palabras de su director:

me parecía interesante que nadie nunca hablaba de los '80 en España. Era como si en los '80 hubiera una especie de halo maravilloso en el que todo el país se modernizó, hubo un enorme progreso social y me parece que esa homogeneidad del relato de los '80, había llegado la hora de desestructurarlo (Pinto Veas, 2014).

Desestructura la imagen agujerada, las irrupciones de otros tiempos distintos al presente de la representación, el dificultoso acceso al discurso de los personajes, el juego con un archivo inexistente creado para la ocasión, las situaciones que no están dispuestas simplemente para la cámara y por tanto exceden el plano o son interceptadas por cuerpos que se interponen. Todo ello provoca que, en consecuencia, el espectador quede por fuera de la fiesta, alejado, extrañado. Este tipo de elección formal para representar la transición ubica al espectador del siglo XXI ante una historia fragmentada, cuyos

sentidos son constantemente interrumpidos y obstruidos. De esta manera, el presente de producción del filme, compartido con espectadores y espectadoras es el resultado de una superposición de capas de historia que forman un conglomerado sobre el que la película pone una lupa por momentos borrosa, complejizando la idea de acceso al entendimiento de la historia.

En el caso de *Lo que vendrá* la estructura narrativa no se compone de tantas capas y hay que reconocer que entre ambas producciones hay una distancia temporal importante, lo cual implica muchos cambios en términos políticos, audiovisuales y tecnológicos. Sin embargo, la estructura de personajes y la indeterminación que se crea alrededor del protagonista, de su propia vivencia del trauma y del espacio que habita configuran una película que se distingue de gran parte de la escena audiovisual de la última transición democrática argentina. Si como sostiene David Oubiña «el cine de los ochenta es un cine de películas hechas de respuestas apresuradas antes que de preguntas reflexivas» (2018:24), *Lo que vendrá* es uno de los filmes que consigue con una mirada novedosa del cine y de la política provocar preguntas que no encuentran fácil respuesta.

Ambos filmes rompen con «cierta tendencia a reconstruir el pasado como una narrativa sin fisuras» (Colmeiro, 2011:31) tan habitual en gran parte de la representación cinematográfica del pasado traumático tanto en Argentina como en España.

El capital simbólico con que las dos películas le dan forma al pasado permite la expresión de las fricciones que implica toda transición. En este sentido los filmes analizados, como el ángel de la historia benjaminiano⁷ fijan su mirada el pasado y ante la catástrofe que amontona ruinas sobre ruinas, muertos sobre muertos son arrastrados irremediadamente, de espaldas hacia el futuro, mientras articulan luces y sombras, voces y silencios para plantear su mirada sobre la historia, que es a la vez pasado, presente y futuro. Las dos películas son verdaderas memorias palimpsestos, memorias que se siguen escribiendo, que continúan centelleando y que más que acceder al entendimiento de la historia nos permiten seguir interrogándola para pensar el presente y proyectar otros futuros posibles. Allí, en el terreno en que el muchas veces las políticas oficiales ofrecen sutura, este tipo de narrativas pone en jaque la pretensión de construir la historia en base a relatos cerrados para proponer que los públicos, es decir, las sociedades se sigan pensando y construyendo a sí mismas.

Referencias bibliográficas

- ANSALDI, Waldo (2006). *Juego de patriotas. Militares y políticos en el primer gobierno posdictadura en Bolivia, Brasil y Uruguay* en Pucciarelli, Alfredo (coord.) *Los años de Alfonsín*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- BENJAMIN, W. (2007). *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*. Buenos Aires: Ed. Piedra de Papel.
- COLMEIRO, J. (2011). ¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4,17-34.
- FARHI, A. (2005). *Una cuestión de representación: los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- FERNÁNDEZ, A. (2014). La mirada histórica. Estrategias para abordar la cultura de la transición española. *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 4, Diciembre, 189-207.
- GADAMER, H-G. (1997). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.

⁷ Véase Benjamin, Walter (2007)

- LABRADOR MÉNDEZ, G. (2014). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española*. Madrid: Siglo XXI/Akal.
- O'DONNELL, G. y SCHMITTER, P. (2010). *Transiciones desde un gobierno autoritario*. Buenos Aires: Prometeo.
- OUBIÑA, D. (2018). La ficción, lo teatral y lo documental. De la Generación del 60 al nuevo cine argentino. En Bernini, E. (ed.) *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- PINTO VEAS, I. (2014). Luis López Carrasco: director de *El futuro* (2013, España). *La Fuga*, 16.
- PORTANTIERO, Juan Carlos y José NUN (1987). *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*, Buenos Aires: Puntosur.
- SALA, J. (2020). Clics modernos: las relaciones cine-teatro durante la postdictadura argentina. *Significação, São Paulo*, v. 47, N° 54, julio-diciembre, 43-61.
- VELÁZQUEZ RAMÍREZ, A. (2019). *La democracia como mandato. Radicalismo y peronismo en la transición argentina (1980-1987)*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- VILARÓS, T. (2018). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- WILLIAMS, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península S.A.

Lindas y carismáticas. Las inmigrantes argentinas en el cine español (2002-2010)

Verónica Chelotti

Universidad Nacional Arturo Jauretche
(Argentina)

Universidad Nacional de Quilmes-UNQ
(Argentina)

Resumen

En este artículo proponemos analizar la representación de las inmigrantes argentinas en el cine de ficción producido en España entre los años 2002 y 2010. Nos interesa indagar en las estrategias que utilizan los filmes para construir personajes femeninos que refuerzan los prejuicios del mundo real, y su contexto histórico: la crisis económica, política y social argentina del 2001. Para ello proponemos un recorrido interdisciplinar que entrama los estudios de género, la historia, la comunicación y el cine.

El corpus fílmico está compuesto por las ficciones españolas: *Abrígate* (Costafreda, 2007) y *Pagafantas* (Cobeaga, 2009).

Palabras clave:

exilio económico, emigrante argentino, identidad, crisis del 2001.

Charismatic and beautiful. The argentinian women inmigrants on spanish cinema (2002-2010)

Abstract

The aim of this article is to analyze the representation of Argentine women inmigrants in fictional films produced in Spain between 2002 and 2010. We will focus on tracking the strategies and resources used by the films to shape the female characters, taking as a hypothesis that these constructions reinforce the prejudices that come from the real world. Moreover, we suggest to inquire about the historical context: Argentina's 2001 economic, political and social crisis. We propose an interdisciplinary journey that weaves together gender, history, communication, and cinema.

The corpus of films is made up of: *Abrígate* (Costafreda, 2007) and *Pagafantas* (Cobeaga, 2009).

Keywords:

economic exile, argentinian migrant, identity, crisis of 2001.

Lindas e carismáticas. As inmigrantes argentinas no cinema espanhol (2002-2010)

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar a representação das inmigrantes argentinas em filmes de ficção produzidos na Espanha entre 2002 e 2010. Interessa-nos questionar nas estratégias que empregam os filmes para a construção de personagens femeninos que sustentam um modelo pre-determinado que reforçam os preconceitos do mundo real, e seu contexto histórico: a crise econômica, política e social argentina de 2001. Para isso, propomos uma rota interdisciplinar que entrelaça o gênero, a história, a comunicação e o cinema.

O corpus filmico é composto pelos filmes espanhóis: *Abrígate* (Costafreda, 2007) e *Pagafantas* (Cobeaga, 2009).

Palavras-chave:

exílio econômico, emigrante argentino, identidade, crise de 2001.

Introducción

En este artículo proponemos indagar en los discursos que construye el cine español sobre las mujeres argentinas que emigraron en el contexto de la crisis económica, política y social de fines del 2001. Siguiendo a Robert Rosenstone (2014) sostenemos que los filmes producen versiones de la historia que invitan a reflexionar sobre cómo se reconstituye el pasado en tanto representación.

Partimos de la lectura de autores que estudian el cine en tanto fuente histórica, producto cultural y productor de sentido. También indagamos en trabajos sobre la historia de las migraciones argentinas, la identidad y la interculturalidad.

El marco teórico está inscripto en los estudios culturales en tanto área común de conocimiento y espacio de articulación entre las disciplinas; que abreva tanto en el campo de la Historia, del Cine, de la Comunicación y de los Estudios de Géneros.

En tanto la memoria colectiva es imprescindible en la formación de la identidad de un grupo social porque sus miembros reconstruyen el pasado, lo seleccionan e interpretan a través de la interacción que les permiten sus marcos de referencia comunes, consideramos que el cine –en cuanto dispositivo técnico, estético y cultural– es un legitimado constructor y reproductor de memorias e imaginarios sociales en una época y en un espacio, y sus narraciones inciden en las formas en las que estructuramos al mundo.¹

En ese mismo orden de ideas nos preguntamos desde una mirada feminista ¿cómo ha colaborado el cine en la construcción estereotipada de la mujer inmigrante argentina residente en España: blanca, heterosexual, de clase media y profesional que emigra porque las condiciones sociopolíticas de su país de origen no le permiten su realización personal?.²

1 En primer lugar se realizó una investigación exhaustiva en los catálogos y en el archivo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales argentino, así como en el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España. Luego se sistematizó información proveniente de la web del programa de cooperación Ibermedia, y de diversas revistas especializadas en cine, en soporte digital y en papel. Construida esta información, se realizó el primer visionado de filmes, que constó de veinte filmes españoles producidos durante la primera década del siglo XXI que narrasen la emigración de argentinos. Conformado un primer corpus se eligieron filmes de ficción clásicos, que como señala Rosenstone (Rosenstone: 1997) siguen los códigos del realismo y la narración de Hollywood. Finalmente el corpus quedó constituido por los filmes *Abrígate* de Ramón Costafreda (2007) y *Pagafantas* de Borja Cobeaga (2009). Para la selección se priorizó la representación de mujeres argentinas y de la sociedad española en tanto receptora de inmigrantes.

2 Partimos de la noción de «estereotipo», en tanto figura que sintetiza a la vez que ayuda a consolidar ciertos imaginarios sociales (Amossy y Herschberg Pierrot, 2010).

El análisis de los filmes *Abrigate* (Costafreda, 2007) y *Pagafantas* (Cobeaga, 2009) nos permiten indagar sobre las representaciones construidas respecto de las inmigrantes, del país que las ha expulsado y del país que las ha recibido con el objetivo de hallarle respuesta a la pregunta que guía este trabajo: ¿los filmes refuerzan o se alejan de los estereotipos preexistentes sobre las mujeres argentinas en España?

¿Qué bueno que viniste?

La imagen, como parte de un lenguaje performativo, produce y reproduce a través de distintos soportes una cosmovisión determinada. Construye subjetividades de acuerdo con lógicas de clase y de género.³ Distribuye los valores, las jerarquías, las identidades como parte de una matriz cultural que se aprende y se transmite, constituyéndose en prácticas muy arraigadas pero posibles de transformar, siempre y cuando haya una mirada crítica sobre la sociedad patriarcal en la que son producidas esas imágenes.

Los medios de comunicación, a través de diferentes grados de sutileza, reproducen imágenes de mujeres subordinadas que

penetran con éxito en los imaginarios colectivos. Como señala Rita Segato (2003)⁴ esos estereotipos se refuerzan por la rutinización de procedimientos de crueldad moral que trabajan la vulnerabilidad de los sujetos subalternos. La antropóloga denomina «patriarcado simbólico» a esta operatoria de desmoralización que hay detrás de toda estructura jerárquica y que articula todas las relaciones de poder. Porque sin desmoralización no hay subordinación.

Esta situación que se reproduce en todo el mundo (Chaher, 2016)⁵ —a pesar de las normativas que recogen principios de no discriminación por razones de sexo y de género— evidencia la existencia de regulaciones no escritas que operan fuertemente, y una constante tensión entre costumbre y ley. Aunque la norma avanza, las formas de disciplinamiento y jerarquía permean nuestras prácticas de una manera acrítica y condicionan nuestras opciones. Estas huellas que arrastramos «naturalizan» representaciones sociales que disciplinan y sostienen el orden de subalternidad instalado.

Tal como señala el lingüista Teun van Dijk (2006):

³ Definición de Butler, J (1990) de su libro *Gender Trouble*, en dónde la autora señala que el género produce un efecto performativo, «masculino y femenino no son rasgos inherentes a la biología de los individuos, sino el resultado de una construcción social que impone a los seres humanos formas y conductas que les convierten en individuos socialmente inteligibles»

⁴ Segato, Rita (2003) *La argamasa jerárquica: Violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho*

⁵ Chaher, Sandra (2016) Introducción en *Políticas públicas de comunicación y género en América Latina. Entre andares y retrocesos*.

(...) el prejuicio y la discriminación no son innatos, sino aprendidos, y se aprenden principalmente del discurso público. Este tipo de discurso, como los debates políticos, las noticias y los artículos de opinión, los programas de televisión, libros de texto y trabajos de investigación académica están en gran parte controlados por las élites. Si este discurso fuera sistemática y predominantemente no racista o antirracista, sería muy improbable que el racismo estuviera tan extendido en la sociedad como lo está, asumiendo que en muchos sentidos las élites son los guardianes morales de la sociedad y normalmente dan el buen o mal ejemplo de prácticas sociales (p. 16).

Acerca de las mujeres inmigrantes y el discurso público, Clara Pérez Wolfram (2003) señala primero la poca presencia, y luego la victimización con las que se las representa en los medios de comunicación españoles, a través de los calificativos: traficadas, engañadas, vendidas, etc. Maíra Dias Pereira⁶ (2016) subraya que en la producción cinematográfica

española más reciente opera la visión neocolonialista de la construcción ideológica del *nuevo mundo* y los pueblos latinoamericanos. Según su trabajo de investigación solo el 16,51% de los personajes latinoamericanos han protagonizado filmes, mientras que el 83,48%⁷ son personajes secundarios. Un dato que corrobora su tesis es que la mayor cifra de los inmigrantes latinoamericanos representados como trabajadores son mujeres que ejercen la prostitución, siendo un 16,51% del total de las actividades profesionales.

Porque el análisis no se limita al filme, sino que se integra al momento histórico que lo rodea y con el que está necesariamente comunicado, es necesario señalar el contexto social en el cual las películas que analizaremos —*Abrígate* (Costafreda, 2007) y *Pagafantas* (Cobeaga, 2009)— fueron producidas. España experimentó un exponencial aumento de inmigrantes entre 1997 y 2005: pasó de 637.000 a 4,1 millones. De los cuales, en 2001 eran argentinos 93.872 y en 2008 ascendían a 295.401 (Actis y Esteban, 2007)⁸. A esos

6 Dias Pereira, M. (2016). *Representaciones del inmigrante económico latinoamericano en una selección cinematográfica española (1996-2008)* [Tesis doctoral]. Departamento de Geografía e Historia, Programa de Doctorado Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Pública de Navarra.

7 En relación con las composiciones por nacionalidad, la autora sostiene que la mayoría de los personajes provienen de Cuba, totalizando un 36,69% del total de la muestra, mientras que el 13,76% son argentinos.

8 En relación con el proceso histórico es necesario señalar que en el 2001 había 93.872 argentinos en España, número que se elevó en 2008 a 295.401 empadronados. A pesar de las políticas de arraigo y la crisis europea, en 2013 se registraban 270.419 argentinos en suelo español (Instituto Nacional de Estadísticas de España).

inmigrantes relacionados con todos los males de España (Van Dijk, 2003), se los hace competir con los más pobres de la escala social y se los usa de chivos expiatorios —en tanto sujetos que sin ser culpables padecen la violencia punitiva de la otredad— para ocultar las problemáticas estructurales de la maquillada «Marca España». En ese colectivo los argentinos no se autopercebían inmigrantes (Actis y Esteban, 2007; Bekenstein, 2009). Y aunque los españoles tampoco los consideraban en la misma categoría discursiva que a otros latinoamericanos, la situación jurídica de esas personas no dependía del acento ni del pasado migratorio de su país de procedencia, sino de la posesión del permiso de residencia. El 78% de los empadronados argentinos en 2002⁹ estaba en situación irregular, 18.271 poseían pasaporte italiano y 25.000 pasaporte

español (Actis y Esteban, 2008). En 2005, el 59% solo poseía ciudadanía argentina, el 29% ciudadanía española y el 12 % ciudadanía de otro país de la Unión Europea.¹⁰

Esa familiaridad de los nacionales con los argentinos, que los diferencia del resto de los inmigrantes, está asociada a los lazos familiares de los exiliados en sentido contrario, pero también a esa construcción social histórica que llamamos raza y que está centrada en una gradación fenotípica mediante la cual una sociedad construye sus criterios de rechazo a los otros. La identidad etnocentrista de los españoles está más cerca de los argentinos —con quienes comparten no solo rasgos físicos, sino también determinados esquemas culturales¹¹— que de los marroquíes, a pesar de compartir frontera. *Sudaca*, aunque sea

9 La crisis social argentina no es la única causa de ese incremento, hay que agregar la restrictiva política migratoria del gobierno de Aznar, que impedía la obtención de residencias de trabajo. Y luego con la regularización de inmigrantes en situación irregular, realizada en 2005 por el gobierno de José Luis Rodríguez solo se permitía acceder a la residencia a aquellas personas que obtuvieran un contrato de trabajo y que pudieran demostrar la existencia de vínculo laboral por más de un año; o que llevaran en el país tres años para argumentar *arraigo social*, además de tener la oferta de trabajo. De los 80.000 argentinos irregulares presentaron solicitud menos de 25.000. En 2006, los empadronados con nacionalidad argentina eran 137.837 (Actis y Esteban, 2008).

10 En 2006 descendieron los argentinos empadronados de 150.252 a 137.837. Esas más de 10.000 personas de diferencia con el año anterior indica, o bien que no pudieron regularizar su situación jurídica y continúen residiendo en España en situación irregular, o bien que regresaron al país de origen (Actis y Esteban 2008).

11 De los argentinos que vivían en 1992 en España, cuatro de cada diez trabajadores con permiso ocupaban puestos de profesionales y técnicos. Eso implica la más alta proporción de personas en una categoría alta entre los colectivos de inmigrantes extracomunitarios, o de los trabajadores europeos que necesitaban permiso. Esto permeó el inconsciente colectivo y los argentinos que llegaron

peyorativo, no tiene en el discurso social el mismo uso discriminatorio que *moro*, como se nombra despectivamente a los marroquíes o subsaharianos.

Los investigadores Walter Actis y Fernando Esteban (2007) confirman que:

los «lugares» de inserción (físicos y sociales) de los migrantes argentinos muestran una situación de relativo privilegio (...) los «sudacas», tienden a ser percibidos como una especie de parientes venidos a menos: están en peores condiciones pero resultan mucho más cercanos que otros latinoamericanos, y mucho más que africanos o asiáticos. (...) Una Cenicienta poco conocida, oculta tras los efímeros ropajes principescos que la hacen aparecer como una «no emigración», supuestamente en un plano de casi igualdad con la población española (p. 244).

Las películas *Abrígate* y *Pagafantas* estrenadas en España durante la primera década del siglo XXI nos hablan del rol

de la mujer inmigrante en la sociedad española, cuya matriz de sentido, todavía arraigada en preceptos patriarcales, se ve interpelada por una mirada de realidad fuertemente conservadora.

Los filmes

Abrígate de Ramón Costafreda es una comedia que según su director «tiene un fondo dramático» (mayo de 2008), coproducida con las productoras argentinas Pol-ka y Patagonik y estrenada en España en 2007. Y *Pagafantas*, una comedia «para reír a carcajadas» según la prensa especializada, dirigida por Borja Cobeaga y estrenada en 2009.

Comenzaremos dando cuenta brevemente del argumento de *Abrígate*: Valeria (Manuela Pal)¹² es una porteña de 25 años emigrada en Betanzos, un pueblo de La Coruña en Galicia, del cual emigró su familia después de la guerra civil española. En el velorio de Yves, su pareja muchos años mayor que ella, conoce a Marcelo (Félix Gómez¹³),

luego no fueron percibidos con necesidades económicas. No solo su aspecto sino también su educación eran signos de clases más favorecidas que otros colectivos. Sin embargo, los últimos análisis aseveran el carácter heterogéneo de las muestras, además de profesionales y personal técnico, arribaron personas con otras ocupaciones y sin formación terciaria no universitaria.

¹² La actriz argentina trabajó en la serie de TV *Vientos de agua* dirigida por Juan José Campanella sobre la emigración en doble sentido entre España y Argentina, coproducida y estrenada en los dos países en 2006, un año antes del estreno del filme. El guionista de *Abrígate*, Fernando Castets, trabajó junto a Campanella en *El hijo de la novia*, como dijimos anteriormente, película que significó una puerta de entrada para el cine argentino.

¹³ El protagonista ha realizado varias series televisivas que le dieron popularidad entre el público español.

hijo del difunto, y ambos se enamoran a primera vista. Los amantes transitan una historia de amor en un pueblo conservador que no ve con buenos ojos la falta de respeto de ambos a la fidelidad y los tiempos que requiere el luto. La pareja enfrentará sus propios miedos y triunfará el amor.

Sobre *Pagafantas* diremos que cuenta la historia de Chema (Gorka Otxoa), quien se separa de su novia de toda la vida y conoce a Claudia (Sabrina Garcarena)¹⁴, una inmigrante argentina *sin papeles* de la que se enamora perdidamente. A pesar de hacer lo imposible para conquistarla, ella solo lo verá como un amigo hasta el final del filme. Su madre, el enamorado de su madre, su mejor amigo y la novia de este intentan ayudar al muchacho para deshacerse de ese amor que lo humilla, pero no tienen éxito. La palabra *pagafantas* es un neologismo, proviene de la acción *pagar las fantas en el bar*. No aparece en el diccionario, pero en España se usa para describir la actitud que uno tiene cuando está enamorado y hace lo que sea para complacer y gustar al otro, lo que muchas veces comporta situaciones que pueden llegar a ser ridículas, en las que una de las partes está dando demasiado, en comparación con lo que recibe.

Las pibas

En los diálogos y alocuciones de los diferentes personajes encontramos una serie de marcas textuales que se inscriben dentro de lo que podría definir como «discurso disruptivo» por un lado, y «discurso patriarcal» por otro. Hay estrategias discursivas, metáforas o huellas que vale la pena analizar para entender la construcción heteronormativa en la que están insertos los personajes (Lobato, 2008).¹⁵

Los filmes son en sí mismos miradas sobre un universo imaginario. Traen consigo el bagaje cultural y social de sus realizadores y las huellas del lugar y el momento histórico en el que fueron realizados. Y sus representaciones responden a múltiples entes: narradores, personajes, puntos de vista.

En *Abrígate* el punto de vista es el de Valeria, la que se fue. A través de sus ojos —que cubre con unas enormes gafas negras— conocemos su vida en España y la del resto de personajes de la diégesis que hacen avanzar su historia. En cambio, en *Pagafantas* hay una distinción entre lo que el narrador sabe y lo que ve la cámara. A Claudia, la inmigrante argentina, coprotagonista del filme, la conocemos por un narrador omnisciente, que cambia de punto de vista según la

¹⁴ Los dos actores ya habían coincidido en la serie de TV española *Cuestión de sexo*.

¹⁵ Lobato, Mirta (2008), *Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual para los historiadores en Historias con mujeres, mujeres con historia. Teorías, historiografía y metodologías*. Buenos Aires UBA.

secuencia. En ocasiones es el de Chema y en otras, el de sus afectos más cercanos. Quien habla en este film –lugar de la enunciación– es Chema y quienes ven –o punto de vista– son el resto de los personajes, exceptuando a Claudia. Valeria, la protagonista de *Abrigate*, tiene 25 años y nació en Argentina. Su residencia en España es producto de la inversión de la corriente migratoria de su abuelo y su papá: ella vino a Europa, ellos se fueron de allí hacia Sudamérica. No sabemos hace cuánto llegó. Por la descripción de su relación amorosa con un hombre mayor que ella podemos deducir que no es una recién llegada, aunque su estancia en Betanzos –un pueblo pequeño del interior de Galicia– tampoco parece ser de larga data. Vive en un departamento (que compartía con su novio ahora muerto) muy pequeño en el centro del pueblo, arriba del local donde trabaja.

Su apariencia física responde al ideal europeo de belleza hegemónica.¹⁶ Su tez blanca y su delgadez están remarcadas por el vestuario y el maquillaje. Es sensual (el vestido escotado en el velorio se justifica porque, según ella, le gustaba al muerto), apasionada, verborrágica, libre, sensible, divertida y soñadora. Trabaja como maquilladora en una peluquería de pueblo, donde aparece como algo excéntrica

en comparación a las mujeres locales/clientas más conservadoras en su forma de vestir, de decir y de andar. La protagonista tenía como objetivo emprender un negocio de estética femenina con su novio, que queda interrumpido cuando este muere, y que al parecer seguirá su curso con el hijo del muerto, su actual pareja. Es por él, y con él, que se queda en Galicia.

La narración no ofrece datos sobre su vida en Argentina, ni se explican los porqués de su emigración. No alude a problemas económicos propios, pero puede deducirse que su familia no atraviesa el mejor de los momentos. Su papá, con el que habla por teléfono a diario, necesita dinero para comprar una computadora, gasto que no puede afrontar. Ella es la intermediaria entre su padre y las primas/tías gallegas que pueden ayudarlo a resolver ese problema.

Por su parte, el filme *Pagafantas* abre la trama utilizando como recurso la exhibición de un documental sobre la serpiente cobra. La voz en *off* dice: «Especie intimidante y de picadura mortal». Pasados unos segundos, el espectador advierte que el documental explica lo que es *hacer una cobra* en alusión al comportamiento de inclinarse hacia atrás, en rechazo de un posible beso. La metáfora relaciona al

¹⁶ El modelo de belleza hegemónica o dominante ha sido impuesto por la cultura occidental y alude en la actualidad al cuerpo sano, estilizado, joven y sobre todo blanco con rasgos predominantemente caucásicos.

reptil con la escena siguiente, en la cual Claudia está dentro de un contenedor de basura buscando las llaves de su casa que ha tirado por distracción y Chema la ayuda a salir, literalmente, de allí. Esta asociación entre la descripción del animal y el contenedor que «huele a mierda» [sic] condensan la primera descripción de Claudia y condicionan la mirada del espectador sobre la mujer argentina inmigrante, que protagoniza el resto del filme.

Claudia es una joven veinteañera, bella —en tanto comparte el estándar de belleza europeo—, sensual y valiente. Su acento y sus modismos del castellano dan cuenta de su origen citadino. En varias escenas la vemos bebiendo alcohol. Ha tenido novios de varias nacionalidades —italianos, australianos, mexicanos y argentinos— y las anécdotas que cuenta sobre esas experiencias la describen como una *chica de mundo*. Es fanática del músico español Enrique Bunbury, vocalista del grupo Héroes del Silencio. La argentina trajo sus pósteres desde su país de procedencia y se alegra cuando se entera de que a Chema también le gusta, a pesar de que eso no sea cierto.

A Claudia no le preocupa la mirada de los otros y por eso no advierte que ponen en ridículo a Chema tantas veces como el filme soporta el chiste. Es desfachatada, se ríe de todo a carcajadas, no tiene filtros. Su inocencia provoca la duda: ¿es o se hace? Las subtramas parecen indicar que, bajo esa apariencia, se aprovecha de la bondad de Chema para lograr su objetivo: vivir en

España y obtener los papeles. Las virtudes del personaje de Claudia se reconocen en el espejo de su antagonista Lisa —la ex novia vasca de Chema— que es humilde, sumisa, aburrida, previsible y rutinaria.

Claudia consigue un trabajo como peluquera, pero improvisa, no ha estudiado ese oficio ni tiene experiencia laboral, tampoco permiso de residencia. A pesar de esa precariedad, vive sola en un departamento amplio y luminoso en el centro de Bilbao, la ciudad más poblada del País Vasco. Su cabello y su ropa responden a la tendencia de la moda del momento. Busca trabajo pero su forma de vida no denota ausencia de dinero. Su acento y forma de hablar la hacen miembro de la clase media porteña.

El cine, al igual que el resto de medios, participa activamente en la construcción de un marco ideológico determinado por las relaciones de poder dominantes. Se conjugan la percepción entre los grupos, los prejuicios, las estrategias cognitivas y los valores que los comunicadores atribuyen a los mensajes.

Sobre el prejuicio, Teun van Dijk (1997) sostiene que es un fenómeno tanto cognitivo como social. No es simplemente una característica de las creencias individuales o emociones acerca de los grupos sociales, sino una forma común de presentación social de los miembros del grupo, adquirida durante los procesos de socialización, y se transforma y se aprueba en la comunicación e interacción social.

Además, el autor agrega que el «desconocimiento controlado» acerca de los otros combinado con «el autointerés de grupo» hace posible que tengan efecto los «estereotipos y prejuicios» (1997, p. 79).

En ambos filmes la construcción estereotipada de las inmigrantes argentinas las hace compartir, en el plano de la diégesis, rasgos de personalidad, aspecto físico y el proyecto migratorio, más allá de las particularidades propias de cada película (diferentes géneros, tono, comunidad autónoma y año de estreno).

Como plantea Barthes (1969) «el realismo es todo discurso que acepta enunciaciones acreditadas solamente por la referencia» (p. 145). Al respecto, sostenemos que el estereotipo de la mujer argentina funciona porque en esa construcción intervienen no solo los códigos del lenguaje cinematográfico, sino de la realidad que le sirve de referente: es verosímil—entendiéndolo, desde Metz (2001), como aquello posible de ser verdadero— en cuanto nos hace creer que se corresponde con lo real, en este caso el contexto de *invasión* de inmigrantes latinoamericanos.

Tanto Valeria (*Abrigate*) como Claudia (*Pagafantas*) expresan un imaginario social admitido: apelan al *sex appeal* natural e

irresistible para los varones de ambos filmes con la intención de *acomodarse*¹⁷ en España. Vale la pena ejemplificar este punto. El argentino ex novio de Claudia relata lo desinhibida que es ella sexualmente:

Sebastián: —A mí todo lo contrario, a mí me pone como loco. Yo en mi vida vi una cosa así. Es de ese tipo de mujeres que no se corta un pelo a la hora de hacer cualquier tipo de guarradas.

En el barco donde se casan los protagonistas para impedir la deportación de Claudia, vemos a Chema, a su tío (que es en realidad el enamorado de su madre) y a los varones de la tripulación apoyados en la puerta del camarote escuchando gemir a la mujer que está con su novio argentino.

Segato (2016) dice que la capacidad de dominio y el poder social ya no residen en el valor del territorio, sino en la identidad de las personas, a las que se atribuye el control social en la convivencia y evolución del Estado. Como en cualquier proceso de institucionalización, el Estado moderno/colonial se ha apropiado del cuerpo de las mujeres y lo ha transformado y vulnerado en un intento de colonizar los territorios

17 Hacemos referencia a los modelos de integración de los inmigrantes que da como respuesta el Estado ante la preocupación por asegurar la cohesión social: integración o asimilación que implica la adaptación de los inmigrantes a la normas jurídicas y culturales de la sociedad de acogida abandonando sus raíces, y el multiculturalista, donde la convivencia de identidades culturales diversas es una ganancia para todos.

de un mundo globalizado que mide sus posesiones por el dominio del cuerpo. En este sentido, en ambos filmes el cuerpo de la mujer aparece como un espacio simbólico en el que la distribución desigual de poder deja sus marcas. Este se convierte en objeto de la mirada más o menos sexualizada de personajes y espectadores. Ellos las desean —lo digan o no— y ejercen esa colonización del cuerpo de la mujer, en este caso argentina, como territorio.

En *Abrígate* una cámara subjetiva de la mirada de dos personajes, Coco y Telmo, con edades disímiles, uno preadolescente y el otro adulto mayor, se dirige hacia un plano detalle de la cola de Valeria. Después de un silencio, se produce el remate del mayor al menor: «tienes buen gusto». La escena encubre bajo una supuesta forma inocente la expresión de deseo hacia el cuerpo de la argentina.

En el mismo sentido pero con otra retórica, Chema se accidenta mirando a Claudia. El conductor del carro de limpieza con el que colisionó lo acusa de distraído por estar mirándole «el culo [sic] a la chavala», cosa que el protagonista niega. El montaje da cuenta de la contestación de ella, desde un plano picado, que le otorga inferioridad o sumisión a su enamorado: le da igual que la mire. Luego lo levanta del piso.

Las dos mujeres toleran *el piropo* sin cuestionar ese ejercicio cotidiano de dominación patriarcal, de dominación sobre los cuerpos, que es a la vez obligación heteronormativa para los varones y que en todas sus versiones demuestra el poder del varón sobre otros cuerpos.

Claudia: —Tranquilito, ¿por qué me hablas así?

Chema: —Porque soy tu marido.

En la escena Chema maltrata furioso a Claudia porque se da cuenta de que sigue enamorado de ella y que nunca será correspondido. En este breve diálogo es posible observar la justificación del maltrato por su condición de cónyuge. Se trata de una imagen naturalizada de la cultura machista y en el contexto actual impone la reflexión sobre las relaciones de desigualdad entre mujeres y varones, en las que estos utilizan la agresión para mantener el poder sobre ellas.¹⁸

En este enfoque lo doméstico y la familia no son vistos como parte del mundo privado, sino como parte de lo «social», dónde el varón es el dueño de la mujer y regula lo que sucede en el seno privado de lo familiar (Jelin, 1994)¹⁹

Los filmes reproducen tramas normativas no escritas que permean nuestras

¹⁸ Borja Cobeaga lo define como una comedia «loca y antirromántica» (Larrauri, 30 de junio de 2009).

¹⁹ Jelin, Elizabeth (1994) ¿Ante, de, en, y? Mujeres y Derechos Humanos en América latina hoy. Mujeres, identidad y participación ¿Los Derechos Humanos de quiénes?

prácticas sociales. La vida de las mujeres representadas en ésta época de grandes avances en materia de derechos civiles y en materia laboral, aunque con ramas de ocupación típicamente femeninas —ambas protagonistas trabajan en peluquerías— gravitan alrededor de la vida de los varones. Es en función a «ellos» que «ellas» son: las viudas, la que espera el regreso de su marido, las primas abandonadas por el tío emigrante, la novia no amada, la soltera que espera, etc. El amor de un varón las salva o las condena. Solo Claudia parece romper la regla, pero su relación con el *chanta argentino* y luego la *salvación* a través del matrimonio de conveniencia con Chema²⁰ impiden ubicarla en el rol disruptivo que aparenta.

En ambos filmes, las inmigrantes argentinas obtienen el pasaporte a la *legalidad* a través de la relación con varones. Claudia pasa de la categoría de *illegal* o *sin papeles* a la de residente gracias al casamiento con el español. Un acto administrativo evita su expulsión y promueve su recategorización social.

Por su parte, la protagonista de *Abrígate* posee la documentación que establece que es española gracias a su padre español, aunque quienes conforman el mundo diegético del filme la ven como argentina y se la caracteriza como tal.

¿Con los brazos abiertos?

La sociedad receptora desempeña un papel decisivo en la *acomodación* de los inmigrantes. Sus instituciones definen las políticas y el marco en el que se realizará la pretendida integración, que en España, como en toda Europa, alude a las normas establecidas desde posiciones de poder, que tienen que seguir los inmigrantes para que la sociedad receptora los acoja.

La percepción del extranjero y su rechazo se agudiza con la conformación de los Estados nación y «lo nacional», identificado con lugares y sociedades que se piensan a sí mismas como una comunidad política, remite a una población y un territorio sobre el que reclaman soberanía. El extranjero se convierte en un riesgo que amenaza lo propio, lo nativo (Anderson, 1993).

Si bien en *Abrígate* hay una tolerancia hacia los dos personajes argentinos, hay que tener en cuenta que su migración está asociada al parentesco. Aun con esta salvedad, un personaje poco trascendente en la historia como puede ser una clienta de la peluquería donde trabaja Valeria, al escuchar el acento de su padre recién llegado, exclama con fastidio: «Otro argentino más».

En *Pagafantas* esta apreciación cobra más consistencia. Nos detendremos en

²⁰ Según el Registro Civil español, en 2005 se registraron 22.682 matrimonios con un cónyuge extranjero y el otro español, mientras que en 2009, año del estreno del filme *Pagafanta*, ese número se elevó a 30.494. No hay datos sobre fraudes (Serrat Sanahuja, 2014).

el análisis de los personajes que encarnan la sociedad de acogida para argumentar esta idea: hay una construcción permanente de imágenes por medio de las cuales ambas comunidades, que remiten a una misma (la española), perciben sus diferencias a través del *otro* distinto, sea este social, étnico o cultural. Este *ajeno* es definido siempre en función de un *nosotros* que se supone idéntico y que se instituye mediante la exclusión.

En el filme vaco Chema es para Claudia un confesor, es el abrazo que necesita antes de ir a una entrevista de trabajo y la cabeza para practicar los peinados; es la compañía en la noche de soledad, la risa compartida. De este modo, el amor romántico no correspondido funciona como motivo/excusa del comportamiento hostil que la sociedad de acogida manifiesta hacia Claudia.

Otra mujer, la madre de Chema, quien mira la escena con vergüenza y asombro, pone su mano en el pecho y actualiza el malestar que le provoca el sufrimiento que *la argentina* le provoca a su hijo.

A diferencia del rechazo de la madre y de la amiga de Chema, los varones miran con deseo, en el caso del primo, o con alegría, en el caso del pretendiente de la madre. Aunque cuando este se acerca a felicitarlos, confunde a Claudia con una ecuatoriana. En ese pequeño detalle revela que hasta el más empático de los miembros de la sociedad responde al «tropo espacial» que señala Stam (2001) para nombrar esa conducta

que «presupone que la vida europea es central y la no europea es periférica». Se confunde lo *latinoamericano* como un todo indiscriminado. La misma situación se da cuando la exnovia de Chema nombra a Claudia como «mexicana». Los *otros* son siempre intercambiables e indiferenciados para esa mirada (Stam, 2001).

Entre la acogida y el rechazo, las nuevas poblaciones condensadas en el personaje de Claudia son percibidas como un colectivo, más o menos homogéneo, que viene a alterar la conciencia de una identidad compartida por los antiguos residentes, para los cuales los recién llegados son distintos y no deseados.

Otra escena en la que podemos inferir la condena hacia la *extranjera* es la detención de Claudia. El comisario, después de escuchar sobre el amor no correspondido, como si de un acto de justicia de *machos* se tratara, le dice al abogado:

—Pues los problemas de su amigo se van a acabar, la chica estaba trabajando sin papeles.

—Se vuelve a su país en 48 horas.

Claudia es una chica sin papeles, no importa su nacionalidad, es igual a un ecuatoriano, un mexicano o un senegalés. No importa su belleza ni el camuflaje *europeo* que le otorga su aspecto físico. Tampoco le sirven los vínculos culturales que unen a su país con España para evitar su deportación.

Su amigo, como remate, le dice a Chema:

—Es lo mejor que te podía pasar. Claudia estaba trabajando sin papeles, no hay remedio.

La situación dramática encuentra un cauce cuando Chema decide ayudarla y contrae matrimonio con ella, a pesar de no ser correspondido y a pesar de que ella esté con otro hombre. Lo hace para que no sea expulsada de España, tal vez más por él que por ella. Lo ridículo que se siente en esa situación lo simboliza el director con una bolsa de pescado que cae sobre él en el único momento que podría haber besado a Claudia. Ahora es él «el que huele a mierda» [sic].

Respecto a Claudia, a partir de que su relación con su novio argentino fracasa, se convierte en la causa de la incomodidad, de tensión, de amenaza cuando se reencuentra con Chema y su entorno (aunque ella no lo nota porque está contenta por visitar a su único amigo). El deseo de permanecer, de pertenecer hace que la argentina imite los modismos y el acento de los españoles con un tono de voz alto, chillón que irrita a los comensales, al decir:

—Como era el cumple de Chemita me dije: venga tío, esto es la hostia, de puta madre [sic], ¡jodeeeer!

Pero solo se ríe ella, el resto la encuentra grosera e inoportuna. Ella es la competencia de la actual y de la ex novia de Chema. Sus suegros, su madre y sus amigos la ven como amenaza de su estabilidad emocional, amorosa y laboral.

Claudia le dice a Chema que sí cuenta que se casó con ella para ayudarla, estarán orgullosos: «Se nota que son gente razonable, lo van a entender». Pero la reacción del suegro y empleador es golpearlo y arruinarle el coche. El desenlace dramático se vislumbra cuando Claudia es presionada por Chema para que regrese a Argentina, sin siquiera consultarle si quiere retornar a su país de origen. Es tratada como un objeto: arrastra a Claudia como arrastra su maleta, vaciándola de subjetividad. Ella sigue viéndolo como el mejor amigo. Bajo la máscara del humor, vemos como los amigos de Chema también la quieren lejos.

Claudia: — ¿Nos vamos juntos a Argentina?

Chema: —No, te vas tú sola a Argentina.

Chema: —Rubén. Es el último favor que te pido.

Rubén: — ¿Pero para qué quieres 1.400 euros?

Chema: —Para mandar a Claudia a Argentina.

Rubén: —Apunta, te doy mi número de tarjeta. Para que se pire Claudia a Argentina.

Ana: — ¡Dale también mi número!

La verosimilitud de esta escena nos invita a reflexionar sobre el referente real: la percepción que tienen los españoles sobre los inmigrantes en cuanto competidores. La concepción como amenaza socioeconómica cuando compiten con los autóctonos por el trabajo o por el acceso a bienes públicos (salud, educación, servicios sociales). También constituye una amenaza a la definición político-identitaria.

El historiador francés Marc Ferro (1995) llama a estas marcas que hemos hallado, *contenidos aparentes*, es decir, las informaciones visibles del filme que tienen la intención de develar lo no visible de la realidad histórica: *contenidos latentes* o aspectos ideológicos.

Otro aspecto a destacar es el rol de las mujeres como transmisoras de la *verdad*. En *Abrígate* es la amiga, jefa y madrastra de Valeria. En *Pagafantas*, Begoña —personaje que actúa como «enunciatorio de enunciaciones intradiegeticas» (Gómez Tarín, 2010, p. 9) desde una silla de ruedas mira y sabe todo, tal como el espectador— habla por primera vez para decirle al protagonista lo que no quiere ver: «Eres un pagafantas», algo que saben todos menos él, aunque continúe sin querer reconocerlo. Es la verdad revelada.

En el filme el recurso otra vez del documental nos explica qué significa *pagafantas*:

Se conoce así a aquella persona que cree llevar una vida de pareja sin darse cuenta

de que no va a acostarse con la otra persona en la vida. No despierta absolutamente ningún interés sexual en la otra persona (...) en el reino animal no hay ninguna persona que siga este comportamiento.

Las películas *Abrígate* y *Pagafantas* fueron producidas y realizadas en la misma época y estrenadas en las pantallas locales con solo dos años de diferencia, en 2007 la primera y en 2009 la segunda. También comparten el contexto social de producción: la España de la primera década del siglo XXI, la que experimentó entre 1997 y 2005 un exponencial aumento de inmigrantes que pasó de 637.000 a 4,1 millones. De los cuales, en 2001 eran argentinos 93.872 y en 2008 ascendían a 295.401 (Actis y Esteban, 2007).

El tiempo diegético de *Abrígate* nos habla de una Argentina que está a punto de explotar económica, social y políticamente. Aún no hay corralito, ni los ciudadanos gritan a coro «que se vayan todos». Pero en el contexto de producción sus hacedores sabían el final de esa historia y nos atrevemos a sugerir que intuían que España estaba muy cerca de experimentar una situación similar.

Pagafantas fue estrenada dos años después, después del estallido de la crisis económica europea. Tal vez por eso habla de inmigrantes indocumentados, de trabajadores sin contrato legal, de jóvenes españoles sin trabajo estable que dependen de sus padres o redes sociales de contención

para tener una vivienda y un ingreso mínimo. El contexto de producción opera en aquello que la película problematiza. Tal como lo expresa Pierre Sorlin (1991), los filmes están «íntimamente penetrados por las preocupaciones, las tendencias y aspiraciones de la época» (p. 43). En este sentido, se puede destacar cómo cambian los datos macroeconómicos de España en los años que separan un estreno del otro: en 2007 el crecimiento interanual del PIB era del 3,8, en cambio, según la Encuesta Financiera de las Familias, la ratio de desigualdad entre el 25% de hogares más ricos y más pobres pasó de 39,3 en 2005 a 50,4 en el primer trimestre de 2009 (Colectivo Ioé, 2011).

Profundizando en el contexto de producción y en las preocupaciones de la sociedad que dio origen a los filmes, cabe señalar que los atentados terroristas del 2001 cambiaron la percepción del riesgo asociado a las migraciones. Los inmigrantes, más allá de su situación legal, pasaron a ser un asunto político en las agendas de los Estados, como mano de obra barata y como potenciales amenazas a las identidades nacionales de las sociedades de acogida.

En España un numeroso listado de encuestas y estudios académicos que analizaron la percepción de los españoles sobre los nuevos vecinos o recién

llegados hace hincapié en la desconfianza y el temor ante la inmigración como un problema, como una *invasión* no deseada, invisibilizando las ventajas que este fenómeno traía aparejado:

Sin embargo, y en simultáneo, se producía el *efecto llamado*. Las investigadoras españolas Anna Ayuso y Gemma Pinyol (2010) establecen que los nichos informales en las economías de los países del sur de la Unión Europea, entre ellos España, favorecieron el acceso de los inmigrantes latinoamericanos al mercado de trabajo informal.

Si bien durante los contextos de producción de los filmes los argentinos continuaban llegando a España, para el estreno de *Pagafantas* los flujos comenzaron a cambiar de sentido.

Rosenstone (1997) afirma que «las películas son el reflejo de la realidad política y social del momento en que fueron hechas» (p. 45) y de eso habla *Abrígate*. Muchos hijos de gallegos nacionalizados, como el personaje de Valeria, accedieron al subsidio de desempleo para retornados españoles, aunque no habían estado antes allí. Las comunidades autónomas contaban con políticas de retorno propias, a las que se acogieron miles de argentinos, hijos o nietos de españoles emigrados.²¹

España era el destino preferido para los exiliados económicos pos 2001, pero a la

²¹ Galicia posee una oficina de atención al retornado como política pública: <https://emigracion.xunta.gal/es/actividad/retorna>

par se deterioraba la tradicional imagen positiva de los argentinos entre la opinión pública española, influida por la crisis y por el cambio de perfil y crecimiento de los migrantes provenientes de ese país. Walter Actis (2011) sostiene que los exiliados económicos componen un colectivo migrante maduro de mayores de 35 años y de ambos sexos. Estas personas llegaron a España con empleos de menor cualificación y, a diferencia de los años setenta y ochenta, era mayor la cantidad de desempleados en el momento de emigrar. Entre los que sí tenían ocupación en Argentina, la mayoría eran trabajadores manuales, del comercio, la industria o la hostelería.

Por otro lado, los argentinos que llegaron durante el último ciclo migratorio tenían —en promedio— una formación más baja que la alcanzada por los migrantes del período del exilio.²²

El hecho de traer a este trabajo el referente real, es decir, los números y las estadísticas del colectivo argentino en momentos de la realización de los filmes, es relevante porque va en el sentido de la hipótesis planteada: las representaciones audiovisuales están más cerca de los imaginarios que de las estadísticas. En lo

que se refiere a la representación de los exiliados económicos podemos concluir que tanto *Abrígate* como *Pagafantas* construyen personajes más cercanos al estereotipo que circula en el imaginario de la sociedad española que al referente real.

En el filme *Pagafantas* enunciador y enunciatario se mantienen en un plano de igualdad. Comparten la mirada desconfiada sobre los inmigrantes. En *Abrígate* el enunciador es el que mira y hace mirar. Advierte sobre la deuda histórica contraída con los argentinos (Casetti, 1983).

Tanto la ciudadana española como las *sin papeles* siguen siendo percibidas como extranjeras en la *madre patria*. Argentina es, a la vez, símbolo de recepción y expulsión de ciudadanos. Lugar asociado a las pérdidas, a la hostilidad, a la imposibilidad de sobrevivir y de concretar sueños.

En síntesis

Durante décadas se ha representado a la mujer con un ideal occidental, una edad, un parámetro de belleza y una forma de pensar que se ha transformado en la mujer que los hombres desean ver y las mujeres desean ser. En otras palabras el cine ha comunicado la postura patriarcal

²² Actis (2011) enumera los datos de la Encuesta de Población Activa (2º trimestre 2009): entre los inmigrados de Argentina en la época del exilio que tienen actualmente entre 16 y 64 años los titulados universitarios son el 46%, en cambio, los de los siguientes ciclos migratorios se sitúan en torno al 25%; lo contrario ocurre con quienes tienen el nivel secundario completo (del 14% al 34% entre el exilio y el corralito) y los que no superaron la escolarización primaria (de 7% a 11%)” (p. 4).

y la ha cimentado en los imaginarios de millones de telespectadores en el mundo, construyendo, como señala Butler (2001)²³ términos disciplinantes, prescriptivos y funcionales

El cine sigue funcionando como herramienta de reproducción de actitudes, visiones y posiciones patriarcales. Este trabajo de análisis desde una perspectiva de género, nos ha permitido desenmascarar estos mecanismos porque siguen vigentes. Por un lado la feminidad clásica supeditada bajo la fuerza e independencia del orden masculino, por otro hay una representación estereotipada de las inmigrantes argentinas que reproduce el imaginario de la sociedad española. Y esos estereotipos funcionan porque no existen aislados, sino que se construyen por repetición a lo largo del tiempo en diferentes filmes producidos en un mismo contexto cultural.

En términos de Siles Ojeda (1998)²⁴ Valeria es negociable, aunque se penaliza su relación con el hijo del marido muerto a través de la culpa y el ocultamiento del sentimiento. Claudia es consumible porque se lo *merece*. Se legitima la estructura patriarcal de la sociedad del contexto de producción, en constante

tensión entre normativa y costumbre. Los personajes que representan a las inmigrantes argentinas en España están investidos de las siguientes características: mujeres heterosexuales, jóvenes de entre 25 y 35 años, blancas, de rasgos europeos. El vestuario, sus modelos de consumo, el acento citadino y los modismos lingüísticos con los que se expresan refieren a la clase media de la ciudad de Buenos Aires. Aunque no se corresponde con el referente real que hemos detallado en el recorrido de este trabajo.

Ellas son valientes, rebeldes, verborrágicas, extrovertidas, desenvueltas, emprendedoras, sensuales, bellas (en tanto patrón occidental), delgadas, irresistibles y despreocupadas, atrevidas y libres; pero esta caracterización, que podría romper el estereotipo de género, se configura como causante de todos los conflictos que sufren los varones españoles, ellas atentan contra la armonía de la sociedad de acogida.

Ninguna de las dos inmigrantes evidencia falta de trabajo o hambre. El exilio económico está asociado a la falta de oportunidades para mantener el estatus de vida que tenían como miembros de las clases medias antes de la crisis. En ambos casos prevalece la conciencia del

23 Butler, Judith en Femenías, M Luisa (2008) De los estudios de la Mujer a los debates sobre Género en *Historias con mujeres, mujeres con historia. Teorías, Historiografía y metodologías*. Buenos Aires, UBA

24 Siles Ojeda, Begoña (1998) La mirada de la mujer y la mujer mirada: (en torno al cine de Pilar Miró), Revista Razón y Palabra.

sin retorno y el deseo de fundirse con la población española.

El cuerpo racializado y la etnicidad se constituyen de manera discursiva a través del ideal normativo regulatorio que impone el «etnocentrismo compulsivo» (Hall, 2003). Las argentinas inmigrantes son objeto de la mirada sexualizada de personajes y espectadores españoles, quienes podríamos arriesgar ejercen la colonización de sus cuerpos como territorio.

Lo europeo excluye y marginaliza las otredades culturales, limitando y negando la singularidad de las identidades subalternas a través de la producción de categorías de identidad discriminatorias que acaban siendo normalizadas dentro del discurso.

Rechazar las herencias culturales o las formas de pensar supone deconstruir el conjunto de ideas que formaron parte de nuestro andamiaje de sentido, el cual, ba-

sado en un simbolismo patriarcal, opera como guía de lectura de nuestra realidad y naturaliza prácticas discriminatorias.

Los filmes no se corresponden con la totalidad de las personas que pretenden representar, sino que responden a una identificación o identidad ficticia en torno a una supuesta homogeneidad. En este sentido es preciso, como sostiene Butler (1990) «desestabilizar» conceptos como mujer y varón para mostrar de qué manera la realidad socio cultural los limita discursivamente, produciendo sus cuerpos en y dentro de las categorías del sexo binario, originario y naturalizado. A la vez, es necesario trabajar junto a la ley, en tanto voz legitimadora, sobre la «sensibilidad ética», como propone Segato (2003)²⁵ porque es la única condición para desarticular la moralidad patriarcal y violenta que sustenta el esquema jerárquico de la sociedad.

Bibliografía

· ACTIS, W. (2011). Migraciones Argentina-España. Características de los distintos «ciclos» migratorios, sus inserciones en España y el impacto de la crisis actual. En Cynthia Pizarro (coord.), *Migraciones internacionales contemporáneas. Estudios para el debate*. Buenos Aires: CICCUS. Recuperado de <https://www.colectivoioe.org/uploads/a1400be0af3d25479912beb3e5e4f3f88b899d6d.pdf>

²⁵ Segato, Rita (2003) *La argamasa jerárquica: Violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho*.

- ACTIS, W. y ESTEBAN, F. (2008). Argentinos en España: inmigrantes a pesar de todo. *Migraciones* (23). Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- _____ (2007). Argentinos hacia España («sudacas» en tierras «gallegas»): el estado de la cuestión. En Susana Novick, *Sur-Norte. Estudios sobre la emigración reciente de argentinos*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- AMOSSY, R. y HERSCHBERG A. (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ARANGO, J. SANDELL, R. y CRIADO, M. (2004). *Inmigración: prioridades para una nueva política española*. Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, Instituto Universitario Ortega y Gasset, Fundación Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos.
- AYUSO, A. y PINYOL, G. (2010). *Inmigración latinoamericana en España. El estado de la investigación*. Barcelona: Fundación CIDOB.
- BARTHES, R. (1969). *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Ed. Tiempos Contemporáneos.
- BEKENSTEIN, G. (2009). Las actitudes hacia los inmigrantes en España. El caso argentino. *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.
- BUTTLER, J. (1990) *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós
- BUTLER, J en Femenías, M Luisa (2008) De los estudios de la Mujer a los debates sobre Género en *Historias con mujeres, mujeres con historia. Teorías, Historiografía y metodologías*. Buenos Aires: UBA
- CASSETTI, F. (1983). Les yeux dans les yeux. En *Communications* núm. 38: Enonciation et cinéma. Paris: Éditions du Seuil.

- CHAHER, S. (2016). Introducción en *Políticas públicas de comunicación y género en América Latina. Entre andares y retrocesos*.
- COLECTIVO IOÉ (2011). Efectos sociales de la crisis. Una evaluación a partir del Barómetro social de España. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, nro. 113, pp. 11-178. <https://www.colectivoioe.org/uploads/7e1c664dfac50790cc0469b22331dc5c60c0d814.pdf>
- DIAS PEREIRA, M. (2016). *Representaciones del inmigrante económico latinoamericano en una selección cinematográfica española (1996-2008)* [Tesis doctoral]. Departamento de Geografía e Historia, Programa de Doctorado Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Pública de Navarra.
- FERRO, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2010). ¿Quién narra en un film? Herencias teóricas, jerarquías e hibridaciones varias. Lab Com.
- HALL, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En Hall, S. y Du Gay, P. (comps). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- JELIN, E. (1994). ¿Ante, de, en, y? Mujeres y Derechos Humanos en América latina hoy. Mujeres, identidad y participación ¿Los Derechos Humanos de quiénes?
- LOBATO, M. (2008). Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual para los historiadores en *Historias con mujeres, mujeres con historia. Teorías, historiografía y metodologías*. Buenos Aires:UBA
- METZ, C. (2001). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ WOLFRAM, C. (2003) Las inmigrantes en la prensa: víctimas sin proyecto migratorio, en *Mugak*, n° 24. <http://revista.mugak.eu/articulos/show/260>
- RODRIGO ALSINA, M. (2003). Identidad cultural y etnocentrismo: una mirada desde Catalunya, en:<http://www.intercultural-communication.org/documents.htm>.
- _____ (1999). *Comunicación intercultural*, Anthropos, Barcelona.

- _____ (1996): Etnocentrismo y medios de comunicación, en: *Voces y culturas*, núm. 10
- ROSENSTONE, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- _____ (2014). *La historia en el cine. El cine sobre la historia*. Madrid: Rialp.
- SANTAMARÍA, Enrique (2002): La incógnita del extraño. Una aproximación a la significación sociológica de la «inmigración no comunitaria», *Anthropos*, Barcelona.
- SEGATO, R. (2003). *La argamasa jerárquica: Violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho*.
- _____ (2016). *La Guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SERRET SANAHUJA, J. (2014). Flores de otro mundo: inmigración internacional y mercados matrimoniales. España en perspectiva comparada [tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_284950/jss1de1.pdf
- SORLIN, P. (1991). Historia del cine e historia de las sociedades. *Film-Historia* (Vol. I, No.2).
- STAM, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- TASSARA, M. (2001). *El Castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine, la percepción del narrador en el relato fílmico*. Buenos Aires: Atuel-Colección del Círculo.
- VAN DIJK, T. (1997). *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2006). Discurso de las élites y racismo institucional. En Lario Bastida, M. (coord.), *Medios de comunicación e inmigración*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. Recuperado de <http://www.pensamientocritico.org/mediosinmig.pdf>

Material de internet y notas periodísticas

- COSTAFREDA, R. (mayo de 2008). Ramón Costafreda escribe sobre *Abrígate*. Abc Guionistas [sitio web]. <http://www.abcguionistas.com/noticias/articulos/ramon-costafreda-escribe-sobre-abrigate.html>

- DNM-INDEC (2004). Dirección Nacional de Migraciones. Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. Buenos Aires. <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel4-Tema-2-18-78>
- FilmAffinity (24 de abril de 2009). *Pagafantas*. <https://www.filmaffinity.com/ar/user/rating/512277/621306.html>
- Instituto Nacional de Estadística de España [sitio web]. <https://www.ine.es/>
- Instituto Nacional de Estadística de España [sitio web]. Principales series de población desde 1998. <https://www.ine.es/jaxi/Tabla.htm?path=/t20/e245/p08/>
- Larrauri, E. (30 de junio de 2009). Las penas de un 'paga-fantas'. *El País*. https://elpais.com/diario/2009/06/30/paisvasco/1246390814_850215.html
- Vigo, R. C. (26 de mayo de 2008). *Abrígate*, historia de un retorno. Galicia en el Mundo. <http://www.cronicasdelaemigracion.com/articulo/galicia/abrigate-historia-retorno/20080526121352013445.html>

Fichas de los filmes analizados

Pagafantas (España, 2009)

Director: Borja Cobeaga

Guion: Borja Cobeaga y Diego San José

Protagonistas

Gorka Otxoa: Chema

Claudia: Sabrina Garcarena

Abrígate (Argentina/España, 2007)

Director: Ramón Costafreda

Guionista: Fernando Castets, Ramón Costafreda

Productor: Pancho Casal, Carmen de Miguel,
Juan Vera, Antonio Chavarrías

Protagonistas

Manuela Pal: Valeria

Félix Gómez: Marcelo

Desestabilizaciones de una memoria brasileña en clave documental: voces de un yo singular y colectivo en la producción audiovisual de Petra Costa

Eleonora Soledad García

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires-UBA (Argentina)

Resumen

Los films *Elena* (2012) y *Al filo de la democracia* (2019) de la directora brasileña Petra Costa proponen la apertura de un espacio de memoria autobiográfica en el que voces y cuerpos configuran un paisaje discursivo de resistencia y análisis político reflexivo. Fuertemente poético, el primero, busca abrazar los espacios fragmentarios de recuerdos, melodías, fantasmas y otras formas de escritura simbólica acerca de la muerte por suicidio de Elena Costa, su hermana. El segundo, innegablemente político, presenta el derrotero de la destitución de la mandataria Dilma Rousseff y el posterior enjuiciamiento de *Lula da Silva*. La politicidad del afecto permite a Costa, inscrita en el giro subjetivo de la producción documental, pensar la conexión histórica entre el espacio público y aquel de lo íntimo privado. Su cine visibiliza la palabra pública y privada, a partir de un archivo de imágenes, que dicen de la historia y las memorias.

Palabras clave:

cuerpos, documental, democracia, primera persona, Petra Costa.

Destabilization of a Brazilian memory in a documentary key: voices of a singular and collective self in the audiovisual production of Petra Costa

Abstract

Brazilian director Petra Costa's films *Elena* (2012) and *Al filo de la democracia* (2019) propose the opening of a space of autobiographical memory in which voices and bodies configure a discursive landscape of resistance and reflexive political analysis. Strongly poetic, the first seeks to embrace fragmentary memories, melodies, ghosts and other forms of symbolic writing about the death by suicide of Elena Costa, her sister. The second, undeniably political, presents the course of the impeachment of president Dilma Rousseff and the subsequent impeachment of Lula da Silva. The politicization of affection allows Costa, inscribed in the subjective turn of documentary production, to think about the historical connection between the public space and that of the private intimate. Her films make public and private words visible through an archive of images that speak of history and memories.

Keywords:

bodies, documentary, democracy, first person, Petra Costa.

Desestabilizações de uma memória brasileira em chave documental: vozes de um eu singular e coletivo na produção audiovisual de Petra Costa

Resumo

Os filmes do diretor brasileiro Petra Costa *Elena* (2012) e *Al filo de la democracia* (2019) propõem a abertura de um espaço de memória autobiográfica no qual vozes e corpos configuram uma paisagem discursiva de resistência e análise política reflexiva. Fortemente poético, o primeiro procura abraçar os espaços fragmentados de memórias, melodias, fantasmas e outras formas de escrita simbólica sobre a morte por suicídio de Elena

Palavras-chave:

organismos, documentário, democracia, primeira pessoa, Petra Costa.

Costa, sua irmã. O segundo, inegavelmente político, apresenta o curso do impeachment da presidente Dilma Rousseff e o subsequente impeachment de Lula da Silva. A politização do afeto permite a Costa, inscrita na virada subjetiva da produção documental, pensar sobre a conexão histórica entre o espaço público e o do íntimo privado. Seus filmes tornam visíveis palavras públicas e privadas através de um arquivo de imagens que falam de história e memórias.

Introducción

Petra Costa, directora de cine brasileña, asume la voz en primera persona para presentarse. «Me llamo Petra en honor a Pedro Pomar» periodista militante fundador del Partido Comunista de Brasil durante los primeros años del siglo xx muerto en 1976 a manos de las Fuerzas Armadas.¹ Y continúa: «La democracia brasileña y yo tenemos casi la misma edad», es decir, aproximadamente, unos treinta años. Ambas frases pertenecientes al film *Al filo de la democracia* resumen la intención de poner en vínculo esfera pública y privada mediante el gesto político de dar luz y montaje a un corpus de imágenes. Petra Costa es hija de militantes políticos de los

'70, arrestadxs, liberadxs, autoocultadxs durante diez años sin que siquiera sus familias supieran dónde vivían, vinculadxs a lo que luego sería el PT (Partido de los Trabajadores). Pero además es nieta por parte de madre – que estudiara compartiendo colegio con Dilma Rousseff– de uno de los más grandes y acaudalados empresarios de la construcción en Brasil, enriquecido durante la última dictadura militar. Estas contradicciones en la vida privada y singular de la autora sirven en principio como pivote para pensar el entramado social en el que tienen lugar recuperando parte del pasado reciente brasileño, así como los años más inmediatos y anteriores a la llegada de Jair Bolsonaro.

¹ Pedro Pomar fue asesinado en diciembre de 1976 durante los episodios conocidos como Masacre de Lapa a cargo de las Fuerzas Armadas bajo el régimen militar imperante. Otros tres dirigentes del PCdoB (Partido Comunista do Brasil) también fueron desaparecidos y muertos. La Masacre de Lapa ha sido investigada a posteriori por la Comisión Nacional de Verdad que entre los años 2011 y 2014 asumió el compromiso de investigar las violaciones a los derechos humanos cometidas desde 1945 y hasta 1988.

Lo íntimo, lo privado y lo público se ponen a la vista en un lazo complejo y lábil que queda visible a partir de las imágenes organizadas en cada uno de los films. Tal disposición abre sentidos posibles en tanto conforma un archivo entendido como un encuadre escriturario que hace posible el acto de ver (Castillo: 2020) en una operación discursiva como la narración fílmica. En estos términos, la potencia del archivo radicaría en provocar la alteración de los afectos que cargan las imágenes poniendo en crisis los modos en que ellas afectan la dimensión escópica espectral. Para abordar ambos films el presente trabajo acuerda con las propuestas teóricas de Castillo quien desde una perspectiva latinoamericana y de género

en particular pone en vínculo las nociones de archivo e imagen con la figurabilidad de los cuerpos en el orden visual.

Elena (2012) con un tono fuertemente poético arma una dialéctica entre la finitud de la existencia y la infinitud ante la muerte. En un cruce de registros que va del documental autobiográfico a la ficción fílmica y sin intención de suturar los espacios fragmentarios de memoria, el relato se encarna en imágenes de video, melodías, documentos, fantasmas y otras formas de escritura simbólica que contribuyen en la reconfiguración de la subjetividad de la directora.

La vida y la muerte son los dos principales tópicos sobre los que se anuda la historia familiar sin dejar por fuera un Brasil



Elena



Elena

dictatorial y expulsivo en los años '70 o una Nueva York impiadosa e impía con el extranjero, para con quien ser hospitalario parece un ejercicio de constante desavenencia. El suicidio de Elena Costa Andrade, hermana de la directora, a los veinte años, en un río de Nueva York, funciona como el nudo trágico que veinte años después, puede ser narrado en imágenes. La figura de la circulación aparece como principio constructivo del film a partir del cual voces y cuerpos se cargan de afectos y deseos, abren un paisaje de memoria autobiográfica y reconfiguran un relato.

Danza, luz y agua proponen un camino hacia la figuración y oponen resistencia discursiva a la ocusión de la palabra en la muerte. La inscripción de la primera

persona en el plano como momento en que el yo discursivo se hace presente es doblemente tensionado. Por un lado, por el diálogo que el yo de la directora mantiene con esa segunda persona ausentada en la muerte y que vuelve al presente de la enunciación tanto por vía de la voz de Petra Costa como por los registros de los videos caseros que la misma Elena realizó siendo adolescente. Por otro lado, la tensión sobre el yo del discurso se opera en aquellas imágenes correspondientes a la ficcionalización de la persona de la directora que entra en el campo visual.

Al filo de la democracia (2019) se corre de la ficción y a la luz del documental en primera persona encabalga dos archivos que sin embargo arman una sola

posición enunciativa: Petra Costa, sujeto mujer joven y blanca, mira el presente de su Brasil y su vida personal a la luz del pasado y en subrayada continuidad con el ideario de sus padres que bogaron por una justicia social posible y que, en los primeros años del siglo XXI, continúa siendo socavada. La primera línea de trabajo versa sobre el archivo personal de la familia Costa, del que Petra selecciona videos de su primera infancia, así como fotografías de sus padres y folletos de militancia política. A estos suma imágenes de planos que presentan el territorio de Brasil donde todos han vivido. Son estas últimas las que funcionan como el eslabón entre lo familiar privado y lo colectivo público. El imperativo de orden y progreso del que las grandes ciudades latinoamericanas se apropiaron a alto costo social, económico y político, queda expuesto en la sucesión de planos cinematográficos, muchos en encuadre cenital, que dan cuenta de la extensión de las vías de comunicación y

ensanchamiento de espacio geográfico. Las calles, las manifestaciones a favor de un régimen democrático y su posterior transformación en el signo contrario, la ofensiva de las Fuerzas Armadas y los violentos actos represivos, ocupan importante parte del documental. A su vez, este incluye otro punto de vista con la utilización de fragmentos recortados del documental *ABC de huelga* (León Hirsman, 1990). Costa recurre a él con la intención de reconstruir como en una suerte de *Bildungsroman* el camino de Luis Lula da Silva desde sus comienzos en las primeras organizaciones de movimientos obreros hasta su encarcelamiento. Este camino del héroe es el que en una hipótesis de lectura como la que propone este trabajo, el que aparecería duplicado en la biografía de la directora, que en condición de libertad física mira, se piensa como mujer adulta, ciudadana y con la inquietud artística de volver sobre la historia personal cosida en un entramado histórico nacional y regional.



Al filo de
la democracia

Desde comienzos de los años noventa las prácticas cinematográficas han visto una renovación del interés por la autobiografía que, muy probablemente, como señala Alain Bergala (2008) responde a múltiples factores. Uno de ellos se concentra sobre la apertura y tolerancia hacia distintas formas de libertad narrativa en tanto y en cuanto cumplan con ciertas cláusulas previstas por los sistemas de producción, distribución y difusión, hoy planteados a escala planetaria. Bastará en este sentido atender a las estrategias discursivas puestas en juego en la organización de la página web oficial del film *Elena* (<http://elenafilm.com/>). Tim Robbins y Fernando Meirelles, dos reconocidas figuras de la cinematografía internacional, son los productores, pestañas correspondientes a prensa y difusión por las redes sociales más frecuentadas por los usuarios como Instagram, Twitter, *Youtube* y *Facebook*, papers de críticas y algunas entrevistas con la directora posibles de ser descargados, además del detalle de premiaciones recibidas. En lo que atiende a *Al filo de la democracia*, su producción corresponde enteramente a la plataforma *Netflix* y a partir de su estreno fue candidateada para el premio Oscar 2020 en la categoría «mejor documental».

De la propuesta teórica de A. Bergala, conviene atender la aparición de nuevas tecnologías que han renovado los formatos de las cámaras de video acercándolas cada vez más a lo que se denominara

caméra-stylo ya en los años cuarenta. Los nuevos dispositivos hacen posible nuevos modos de poner en campo y fijar un punto de vista desde el cual mirar, además del registro del propio cuerpo que filma. Sin embargo, el autor señala, que quizás la causa que mejor colabora en explicar esta centralidad de lo autobiográfico que reaparece, deba buscarse en lo que Freud nombrara como «el malestar en la cultura» pero ahora en referencia a los cambios bruscos y desmembramientos de las principales estructuras sociales, organizadoras de la vida simbólica. Ya en las postrimerías del siglo xx ni la familia, ni las posibilidades laborales concretas, ni la asimilación inmigratoria y las consecuentes divisiones de clase y género se desempeñan en los términos que lo hicieron durante casi los últimos cien años; bien por el contrario, conforman el paisaje de decaimiento de los sistemas tradicionales de pertenencia en coincidencia con los fuertes resquebrajamientos de los sistemas democráticos. De aquí que ambos films se proponen como dos textos que recuperan a partir del montaje y en gesto estético-político, lo íntimo y lo privado que se abre al mundo, volviendo presentes las huellas y el registro de esos cuerpos que nos hablan de los otros para hablar de sí mismos. Interpelados como semejantes en el gesto autobiográfico, volvemos a sentir la impresión de las emociones y el eco del devenir de pensamientos peregrinos acerca de todos los yoes susceptibles de hacerse film.

Performatividad autobiográfica

Bill Nichols (1994) propone una categorización de la producción documental dentro de la cual distingue una variante que es la del documental reflexivo, preocupado por el contexto político de la obra. Sin embargo, al interior mismo de la reflexividad señala una suerte de desplazamiento que denomina documental performativo. La condición de performatividad estaría dada por la intención de distraer la atención del espectador del aspecto referencial de modo tal que un corpus de modulaciones poéticas —expresividad, retórica, poesía— se presentan como las nuevas dominantes de la textualidad audiovisual. Por esta vía el espectador devendría el mismo referente y anudaría sobre sí lo personal con lo político, lo concreto con lo abstracto, la subjetividad individual con otra colectiva, en un movimiento dialéctico, en definitiva, transformador de mundo.

Tanto los problemas de definición del género (*genre*) autobiográfico como lo concerniente a la especificidad del cine documental se hacen presentes en *Al filo de la democracia* y *Elena*, en los que la voz autoral se encarna principalmente en el género (*gender*) femenino. Teniendo en cuenta la proximidad existente entre el sujeto de discurso y el objeto que lo ocupa, el teórico de cine Pablo Piedras (2014), especialista en el cine documental en primera persona, señala la existencia de tres modalidades por medio de las

cuales se hace manifiesta la presencia del realizador. A modo de síntesis inicial, estas podrían resumirse en: textos en los que el sujeto habla de sí —*autobiográficos*—, textos en los que el sujeto habla *con* los otros —*de experiencia y alteridad*— y textos en los que el sujeto habla *de o sobre* los otros —modalidad *epidérmica*.

Atendiendo a las características de cada una de estas categorías, que tal como señala Piedras «no deben pensarse como compartimentos estancos en los cuales enmarcar cada uno de los films» (2014: 77) sino que por el contrario constituyen un conjunto de estrategias narrativas que atraviesan distintos corpus de obras, proponemos ambos documentales en términos de lo *autobiográfico*. La «autobiografía cinematográfica», ya desde su linaje literario, pone en suma proximidad sujeto y objeto de discurso, de modo tal que la primera persona se encarna como «una identidad en crisis y/o en proceso de introspección y cuestionamiento» (Ibidem: 77). Por su parte *Al filo de la democracia* siguiendo la clasificación de Piedras se inscribiría además dentro de la modalidad *de experiencia y alteridad*. Resulta necesario destacar la intimidad desplegada en este film entre Petra Costa y los dos principales representantes del período democrático brasileño como son Lula da Silva y Dilma Rousseff en conversaciones sostenidas en encuadres sumamente cerrados al interior de los autos en que ambos mandatarios se trasladan

en distintos momentos. En este sentido, otros usos que Costa hace del dispositivo se emparentan con el desplazamiento humano. La cámara homologada al cuerpo del sujeto de la enunciación recorre una y otra vez la inmensa sala interior del Palacio del Planalto, sede del Poder Ejecutivo, deteniéndose incluso «a mirar por la ventana» cuando no, saliendo a la explanada curvilínea.

Dentro del espectro de usos diferenciados del dispositivo al que referimos anteriormente, quisiéramos traer brevemente, los señalamientos que hacen Andrea Franca y Patrícia Machado (2021) al film *Al filo...* a partir de lo que denominan «tres imágenes tóxicas²» Las autoras, quienes en su artículo se preguntan de qué modos las prácticas documentales contribuyen a forjar un imaginario contemporáneo sobre el acontecimiento del *impeachment* de la expresidenta Rouseff, así como cuáles

son las narrativas acerca del pasado en general posibles de ser construidas a partir del gesto cinematográfico, subrayan la necesidad insoslayable de pensar por separado: la historia de los acontecimientos históricos y la historia de las imágenes. Entendiendo por historia de las imágenes el momento de registro, las personas que tenían las cámaras en sus manos, el referente de las situaciones registradas, así como otros textos que pudieran haber acompañado a las imágenes producidas como entrevistas o mismo otras imágenes para leer de modo relacional, todo en su conjunto, inscribiría un espesor de visualidad, cuya reducción más acabada podría ser la deshistorización. Este gesto de deshistorización de las imágenes —las tres «imágenes tóxicas», que aparecen en los primeros cinco minutos del film— constituyen la crítica principal³ de Franca y Machado al trabajo de Petra Costa.

2 Las tres imágenes tóxicas analizadas en el artículo—nuestra es la traducción— refieren a una fotografía de los padres de la directora en una fiesta popular de trabajadores rurales, en la que miran a una cámara casi cenital, durante el período en que vivieron de manera clandestina. La pregunta crítica es: ¿por qué dos personas que se encuentran viviendo a escondidas a consecuencia de su militancia política, se exponen de tal modo? ¿Cuál era el contexto de en el que el acontecimiento registrado tuvo lugar? La segunda imagen tóxica corresponde al momento del asesinato de Pedro Pomar y Angelo Arroyo y la manipulación de la imagen que hace Petra Costa a través del uso de tecnología digital para quitar las armas junto a los cadáveres en la escena del crimen, aunque éstas a su vez hubieran sido «plantadas» tal como demuestran las autoras tras sus trabajos de investigación. Por último, la imagen de un desfile en el que dos indios vestidos con uniforme militar sostienen a un hombre colgando de un palo de guacamayo – antigua técnica de tortura, deshistoriza los vestigios de tortura de los cuerpos de los propios indios, víctimas de un exterminio cultural.

3 Franca y Machado en el derrotero argumentativo que presentan colocan en lugar central la pregunta por la organización de lo visible en el montaje cinematográfico – como gesto político por

Tal como señala María Luisa Ortega (2008) la primera persona se identifica con la voz del cineasta, la que convive además con otras prácticas narrativas de autoexpresión ya instaladas desde los años de las vanguardias artísticas como el diario filmico o el autorretrato.

El trabajo de selección y organización de materiales permite a la realizadora hacerse presente e indagar en sus vínculos tanto familiares y políticos como afectivos. Petra Costa apela a distintas estrategias discursivas, que la resitúan, aunque de forma mediada, como sujeto donante de relato. En términos de Bill Nichols (1994), un marcado acento sobre la subjetividad caracterizaría la instancia enunciativa del documental de modalidad performativa, cuyo eje sería justamente el desplazamiento de la referencia hacia una cualidad poética y expresiva. El itinerario de la memoria arma su curso en la experiencia de mujeres. En el caso de *Elena* se trata de tres mujeres unidas alguna vez por un cordón, simbólico o no, del cual resulta

imperioso soltarse comprendiendo la necesidad de experiencia de individuación del sujeto. Sin embargo, la experiencia del devenir mujer, requiere, también imperiosamente el reconocimiento de esa filiación que conecta ancestralmente en la historia individual y colectiva. Elena, Petra, Li An, se multiplican hacia atrás y hacia adelante en el canto arquetípico de Ofelia. Elena vuelve a ser presencia en las imágenes de video que traen su cuerpo adolescente filmado y su voz. Pero también su ausencia se desdobra en la presencia de un cuerpo inventado al final del film. Para *Al filo...* también se unen tres mujeres, esta vez por el cordón de la conciencia social, la militancia política y la praxis artística. Dilma, Petra y su madre comparten un tiempo histórico que pivotea al pasado para comprender el presente e interrogar no sin cierta desesperanza el futuro en lo personal y en lo colectivo de un Brasil que es mucho más que un territorio nacional. Vale decir que, de un film a otro la utilización de la primera persona, varía. Mientras que

excelencia- y el relato de la Historia que a partir de ella se hace o no posible. Vale decir, Costa, ¿organiza el montaje de modo tal que las contradicciones de la Historia, sus huecos, lagunas e incompletudes quedan visibles al espectador? ¿O bien sutura esos espacios intersticiales y de ese modo forja un modo totalizante de ver que en definitiva espejan su propio deseo y mirada? Por lo demás las autoras, hacen hincapié en la dimensión ética de quien investiga o bien del artista al manipular imágenes históricas, así como tienen en cuenta el contexto de exhibición y circulación del documental en cuestión en la plataforma Netflix, como medio de comunicación de vasto alcance por el que Costa pareciese al decir de Franca y Machado «hacer justicia del pasado y aún de los crímenes de la historia, en la asunción de la primera persona del relato» (2021. 71-72).

en el primer caso la experiencia poética coloca la experiencia personal y política en primer plano, para el segundo, se trata de una voz, cuya intención preeminente está en dar voz a lxs otrxs, por vía de delegaciones enunciativas, accedemos tanto a esos testimonios como a las imágenes de archivo a las que recurre la directora que soportan el ejercicio de memoria.

El gesto performativo en Elena coloca su preocupación en un decir poético del mundo, en el que la captación de la textura, la experiencia y la duración son capaces de capturar lo real (Ortega, 2008). La filmación de la escena final resulta un ejemplo poético altamente elocuente desde el punto de vista de los elementos de puesta y la edición de fotografía-ángulo cenital sobre fondo negro, vestuarios de colores pasteles y con flores, viraje del fondo negro a la transparencia del agua, banda de sonido que funciona como comentario de lo visible-todo en su conjunto da realidad a una transformación de la vivencia de Petra Costa. La disposición emocional hacia la experiencia afectiva colabora en la suspensión de una representación realista del referente proponiendo así una narración fílmica autobiográfica capaz de modular la inscripción del yo en el texto, así como de resituar al sujeto mismo en el entramado simbólico de los propios vínculos familiares. El gesto performativo adquiere otro tono en el segundo film analizado. La trayectoria de la democracia brasileña

y sus contradicciones estructurales organizan un sentido explícito en el film que es la mostración de tales irregularidades, aunque no sin cierto tinte comprensivo, que como hemos dicho, siguiendo a Franca y Machado (2021) respondería a la voluntad de un relato totalizante, atravesado por una cierta unidad de sentido sin posibilidad de dispersiones ni saltos en el montaje enunciativo. Si «una imagen es una condensación de lo escópico y por eso es siempre más que una imagen» (Castillo, 2020: 18), entonces es el modo en que lo performático tiene lugar. La puesta en visibilidad de procesos judiciales, escuchas capturadas y dispuestas en el plano como si perteneciesen a un film policial, lectura de la gestualidad de algunos mandatarios al momento de asumir sus funciones, o incluso la banda sonora, iluminan un campo visual cuyo centro es un ojo que aparece duplicado por el artificio y la técnica cinematográfica. Costa pone en escena fragmentos de vidas, historias y relatos que a través de una superficie de inscripción como el cine conforman no sin ciertas contradicciones, una especie de contra-archivo. Es decir que la selección de imágenes contribuye a configurar un régimen escópico no demasiado diferente a aquel que fuera organizado por los medios de comunicación hegemónicos respecto de la caída del régimen democrático liderado por el PT, a manos del ascenso de grupos empresarios y partidos políticos alineados

fuertemente a políticas neoliberales de derecha, considerando la inscripción del film en la dimensión del documental mainstream así como su narrativa con pinceladas de tinte romántico.

Un espacio biográfico: entre viajes y experiencias

La figura del viaje que se repite organiza la narración de *Elena*. Retomar los pasos que no pudieron avanzar más allá de un camino que quedó trunco e incluso trascenderlos hicieron posible para Petra Costa en el trayecto Brasil –Nueva York y viceversa, la revisión de la historia íntima. Así ambos viajes se proponen como dos tiempos entre los cuales un pasaje de identidad se opera. A cada uno de los viajes de las hermanas se pliega el viaje del padre, un intelectual que hacia fines de los sesenta regresaba a Brasil desde Nueva York, trayendo consigo el deseo de la revolución. La revisitación de distintas capas de pasado que hace Petra Costa contribuye en el presente de la enunciación el despliegue de una nueva subjetividad para sí. Si la escritura autobiográfica como señala Bergala (2008) funciona a veces como un apoyo psíquico que intenta combatir cualquier amenaza traumática que pudiese atravesar al sujeto y su mundo, *Elena* constituiría entonces esta posibilidad.

En línea con el autor citado, Pablo Piedras (2014) sostiene que la función reparadora presente en las escrituras del

yo pone de manifiesto una voluntad por alcanzar algún tipo de impacto social puesto que de otro modo no resultaría necesario para los autores hacer visibles sus discursos. Esta necesidad de tornar público lo privado podría entonces deberse a la falta de representación o referencia de sí en los relatos sociales constituidos en un determinado momento histórico. Aunque también, siguiendo a Piedras, «[e]sta dinámica reparatoria involucra inherentemente cierta conflictividad» (2014: 115). Esta última estaría en la necesidad de enfrentarse con otro –familia, sistema de valores o posicionamientos ideológicos—para definir la propia identidad.

Nueva York, ciudad prohibida por mandato paterno, así como la profesión de actriz, constituyen las dos prohibiciones transgredidas por ambas hermanas. Tanto Elena como Petra Costa vivieron a un tiempo distinto en la ciudad de Nueva York, a la que llegaron buscando una posibilidad artística que en Brasil no habría, más que en sentido escueto. Doble es el viaje a su vez para Petra Costa: primero como estudiante de actuación y tal como lo hiciera Elena y años después como directora del film, en calidad de artista profesional, que se distancia por vía de la cámara para acercarse y volver la mirada sobre sí. El ejercicio de memoria, casi en un tono ensayístico, contagia los lugares, objetos e imágenes del pasado trayéndolos al presente en las distintas

modulaciones de la voz narrativa. La noción de tránsito, de recorrido va configurando en *Elena* una enunciación que plantea un imaginario geográfico vinculado a un paisaje afectivo sobre el que la directora busca organizar el lazo entre mundo histórico y vida afectiva de esxs otrxs que habitaron esos paisajes (Depetris Chauvin, 2019).

La cámara en mano durante la secuencia de apertura pone de manifiesto un espacio geográfico complejo en el que la circulación de los cuerpos deviene confusa cuando no inestable. El registro de Nueva York de noche y de día desdobra también la ciudad. Planos cortos y cercanos fragmentan los cuerpos, la cámara se adentra en la multitud y se suma a ese ritmo de megalópolis. Sin embargo, es la atención casi obsesiva sobre los rostros la que busca dar con Elena. La voz *en off* así lo confiesa, como si cada uno de esos sujetos capturados en un instante pudieran ser Elena. La filmación de lo cotidiano inscribe de este modo las percepciones y sensaciones de la cineasta en un tiempo de puro presente e inmediatez. Afecto: capacidad de afectar y ser afectado. Afecto que introduce la dimensión del cuerpo en una experiencia que excede la esfera lingüística para dejar paso « a la percepción y a la sensación como otros modos de cognición posibles para pensar negociaciones sociales y políticas» (Ibid: 12), individuales y colectivas. Afecto, memoria y tiempo arman la tríada del

paisaje por el que pasea Costa y por el que nos invita a compartir su errancia en una trama social que salta del presente al pasado y viceversa.

Pero no solamente lo cotidiano en las calles responde a ese tiempo presente del registro, sino que también aparece por vía de fotografías y un insert documental que retrocede al año setenta en que nació Elena. Las imágenes corresponden a una de las tantas persecuciones llevadas adelante en el marco de la Guerrilla de Araguaia (1967-1972) en la que los miembros de una facción del Partido Comunista luchaban contra la dictadura militar brasileña. Alineados en las filas del Partido, los padres de Elena, se disponían a partir hacia el frente campesino de la guerrilla cuando las Fuerzas detuvieron a la madre, embarazada de seis meses de Elena, y la obligaron a permanecer en la ciudad. «Fuiste vos en el vientre de nuestra madre quien salvó a nuestros padres» dice Petra Costa.

La red compleja que enlaza lo público y lo privado puede ser pensada con la noción de «espacio biográfico» que Piedras (2014) estudia a partir de los aportes de Leonor Arfuch. Esta línea asentada en los géneros discursivos de Mijail Bajtín que postula la imposible coincidencia entre autor y narrador, permite un alejamiento de la idea de lo autobiográfico a partir de definir lo biográfico como el territorio discursivo en el que la subjetividad contemporánea encuentra un lugar

complejo de expresión. De este modo tanto Arfuch como Piedras, lejos de disociar lo público y lo privado, subrayan la necesidad de concebir la subjetividad a través de procesos de intersubjetividad, en los que lo colectivo aloja lo individual armando un espacio biográfico amplio y heterogéneo. *Al filo de la democracia* funcionaría como un contrapunto a *Elena* en términos del acento subjetivo puesto sobre lo público-colectivo y donde ya no hay más viaje que hacia el pasado político reciente. Así, todo documental en primera persona podría pensarse en diálogo con la experiencia colectiva, aunque el acento sobre una u otra esfera dependerá de la intención de los directores respecto del tratamiento de su experiencia personal para lo que utilizará como se ha visto, distintas estrategias enunciativas. En uno y otro caso, de todos modos, tal como lo plantea Mario Rufer (2020) al pensar la noción de archivo, existiría un vínculo visible a aquello que muere o al menos que no cesa de morir –de aquí el interés del autor en pensar en términos de lo espectral (Derrida, 1997; Mbembe, 2001). Democracia que no cesa de morir. Regímenes totalitarios que insisten en pervivir. Una historia personal que hace lo posible por restituir presencia al ausente: Pomar, el padre, el Estado en libertad. Sin embargo y tal como se lo pregunta Rufer «¿puede el archivo constituirse en hecho social como acción ritual que incluye simbolización, drama y trama?»

(Ibid: 02). Probablemente acercar una respuesta exceda los límites de este trabajo, aunque en todo caso, coincidimos con las autoras Franca y Machado, citadas anteriormente, en repensar los grados de «toxicidad» de las imágenes seleccionadas de los archivos con los que trabajan los films, así como la necesidad de hacer visible la lupa desde la cual se mira y se recorta la historia, al menos la que habrá de escribirse luego con mayúscula.

Modulaciones de la autoexposición

El documental, como práctica socioestética, ha puesto entonces desde finales de los años noventa su interés por prácticas que conciernen a distintas modulaciones del yo como índice de sí mismo y también de experiencias y pensamientos sobre las contradicciones del mundo que lo rodea y en el cual se inserta (Ortega:2008). La mostración de aspectos íntimos y de sucesos relevantes en la historia personal promueve la utilización de distintas estrategias que hacen posible en mayor o menor medida la exposición del cineasta. Para atender las distintas estrategias enunciativas puestas en juego en ambos films seguimos nuevamente los ejes propuestos por Pablo Piedras (2014): la escritura en el plano, la voz en off y la figuración del cuerpo.

En lo que respecta a la escritura en el plano, Petra Costa, como operación rectora elige la yuxtaposición. De una

parte, de aquellos materiales video, cinemáticos y fotográficos con lo específicamente registrado para el film; de otra parte, yuxtapone, tal como hemos señalado al documental, la ficción, para el caso de *Elena* únicamente. El acta de defunción de Elena, el diagnóstico de su propia psicoanalista, el video de la madre y su pasión por hacer películas a través del cual se desliza la cuestión de la herencia, la cinta que registra una entrevista laboral de Elena en una productora cinematográfica, Elena performer en el grupo de teatro con el que comienza su formación de actriz en Nueva York así como los muchos home videos que devuelven a Elena y Petra a un tiempo de infancia, conviven con los espacios de regreso a Brasil. En ambos documentales abundan los primerísimos planos sobre el rostro de la madre, quien suma su voz y su cuerpo al relato, interpelada por Petra.

El eje de la voz *en off* otorga cohesión a los films y organiza un elemento fuerte de autoridad textual en tanto la voz de Petra Costa abre un espacio narrativo que se encabalga sobre la banda de imagen. En el caso de *Elena* en particular, la autora tensiona la voz en primera persona en un pseudo-diálogo con la Elena ausente. Ana Amado a propósito de las fisuras y desacuerdos entre la imagen y la voz en la imagen-recuerdo propone: «... cuerpo y voz, biografía e historia, inconsciente y memoria, son disyunciones que resisten una vía homogénea de re-

presentación»(2009: 187). Aún más este desacuerdo se profundiza considerando los desplazamientos constantes entre el ensayo documental y la ficción, aunque esta última también trabaja sobre desvíos y reenvíos desde el momento en que a partir de la figura del viaje pliega capas de pasado sobre un tiempo presente enunciativo.

Como espectadores asistimos entonces, a la escucha en calidad de testigos, pero al mismo tiempo nos convertimos en los destinatarios –el tú– de los diálogos registrados. Petra le habla a Elena. Petra Costa nos habla de sí en imagen y palabra. La posibilidad de armar un encuentro entre un yo y un tú mediante el uso casi constante de vocativos –*Elena*– permite como si se tratara de un hilo de Ariadna, organizar los espacios de recuerdo y memoria familiar e histórica. La atención fijada sobre las imágenes y el dispositivo de registro (Ortega, 2008) es un acto tensionado además en el primer film por las canciones que abren mundo hacia la ficción introduciendo otras voces, que funcionan también a modo de comentario sobre lo visible.

Por último, la estrategia en torno a la figuración visual del cuerpo cobra en *Elena* y en *Al filo de la democracia* máxima centralidad. La inscripción en la imagen del cuerpo ausente de Elena encuentra en el quehacer de Petra Costa múltiples instancias mediadoras. Las cintas de video de Elena adolescente con su hermana en brazos, o enseñándole a

cantar y a bailar reponen en el presente de la enunciación, el cuerpo ya desaparecido. Sin embargo, es la puesta en cuerpo más que la puesta en escena del cuerpo, la colocación del cuerpo en la cámara (Piedras, 2014) de Elena en la escena final la que revela, mediada por el gesto poético, la identidad que en la muerte ha dejado de ser tal. Por su parte también la inscripción del cuerpo de Petra Costa resulta mediada por distintos tratamientos del dispositivo. Su exposición frente a la cámara no resulta franca a los ojos del espectador en *Elena*, aunque sí la directora decide inscribirse a sí misma en el plano en el segundo documental. Así, mientras que, en *Elena* al comienzo del film, podemos acceder a su rostro a través del vidrio de la ventanilla del autobús que llega a Nueva York, en *Al filo...* la conocemos adentrándose con su cámara en los pasillos del Congreso brasileño. La presencia de su voz que organiza todo el relato audiovisual desplaza de un modo casi completo su cuerpo físico del campo de lo visible. Pablo Piedras recurriendo a Paul Ricoeur para pensar la construcción de la primera persona en algunos documentales autobiográficos, subraya en primer lugar la autorrepresentación como si se tratase de otro que escinde la identidad del sujeto:

Por un lado la identidad surge como mismidad, que conlleva la idea de permanencia temporal de los caracteres psíquicos

y físicos del sujeto; por el otro como ipseidad, en la cual el cuerpo no está dotado de una imagen preexistente, sino que el sujeto lo construye en el acto discursivo de reclamarlo como propio. (2014: 91)

Conclusiones tentativas

Un recorrido autobiográfico como el que puede ser realizado junto a Petra Costa a partir de sus films funciona como la posibilidad real de hacer lazo en el entramado de lo simbólico. Si, por un lado, a nivel de lo exclusivamente personal, la primera persona de la cineasta, encuentra en el devenir poético de su historia, un canal de reparación de lo doloroso; por otro, es esa misma puesta en cuerpo de la historia personal la que deja ver las puntas de iceberg de configuraciones político-sociales en dos grandes centros urbanos representativos de América del Norte y Latinoamérica. Y si bien podríamos pensar en las numerosas esferas de lo público que las presentan como sociedades irreconciliables, es la representación de la micro historia, individual, única, íntima, de Elena Costa desde los ojos de su hermana, que las acerca. Se suma a lo anterior, la reconstrucción como hemos propuesto, a modo de *Bildungsroman*, de un cuerpo social y político que se resquebraja y los impactos de esto sobre dos personas de carácter público como Lula da Silva y Dilma Rousseff, así como sobre la propia Petra y los millones de personas que conforman el Estado de Brasil.

Voz y cuerpo, voces y cuerpos, performan las identidades de tres mujeres en el espesor del tiempo y la heterogeneidad de espacios, geográficos, biográficos y simbólicos, pero también la de muchxs otrxs que fueron quedando fuera de escena a causa y consecuencia de una corrupción estructural y sistémica que nunca ha dejado ni deja de asolar a los países latinoamericanos. «Las democracias frágiles tienen una sola ventaja sobre las otras: saben cuándo se terminan» puede escucharse en *Al filo de la democracia*. Las imágenes que dan forma a un archivo

entendido como el marco visual imperante de una época dada (Castillo, 2020) contienen la potencia de propiciar un cambio en la conciencia y más aún en el cuerpo político sobre el que lo íntimo, lo privado y lo público se entrecruzan de tal modo que pueden alterar las democracias y la justicia difuminando peligrosamente, los límites y funciones de las instituciones de un Estado. De aquí que la apuesta fílmica de Costa resulte un acto de responsabilidad que sondea lo inestable de las memorias y la historia, para abrirse a la comprensión de lo propio.

Bibliografía

- AMADO, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- BERGALA, Alain (2008). Si yo me fuera contado en *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores.
- CASTILLO, Alejandra (2020). *Adicta imagen*. Buenos Aires: La cebra.
- DEPETRIS CHAUVIN, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas d estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (202-2017)*. Pittsburg, Estados Unidos: Latin American Research Commons.
- FRANCA, A. y MACHADO, P. (2021) Adendo sobre a historia de tres imagens tóxicas. Disponible en: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/950>.
- NICHOLS, Bill (1994). El documental performativo Publicación original en *Blurred boundaries. Questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.p. 92-106
- ORTEGA, María Luisa (2008). Las modulaciones del yo en el documental contemporáneo en *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores.

- PIEDRAS, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- RUFER, M. (2020). Presentación: Prácticas de archivo, teorías, materialidades, sensibilidades en Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana. [en línea]. Vol. 10, nro. 02. P.01-03. Disponible en: <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/3811>

Material audiovisual

Al filo de la democracia

2019, Brasil

Dirección: Petra Costa

Narración: Petra Costa

Producción: Netflix

Elena

2012, Brasil

Dirección: Petra Costa

Narración: Petra Costa

Producción: Tim Robbins y Fernando Meirelles

La señorita maestra y la ciencia en *El Cojo Ilustrado* (1892-1905)

Claritza Arlenet Peña Zerpa

Universidad Católica Andrés Bello. Caracas
(Venezuela)

Resumen

La mujer fue rezagada en la búsqueda de la ciencia. A finales del siglo XIX y principios del XX, en Venezuela, formarse como maestra implicaba ingresar a la Escuela Normal de Mujeres o en el Curso Normal de los colegios para poder estudiar Aritmética, Fisiología y Pedagogía. Un acercamiento básico si se le compara con cátedras universitarias tomadas por los hombres. La desigualdad de género era notoria en las publicaciones científicas de la época, el ejercicio profesional y la formación. Para este estudio se revisaron fuentes primarias: algunos números de la revista *El Cojo Ilustrado* y leyes de la época. El propósito se centró en estudiar la formación en ciencias positivistas de las estudiantes (señoritas) de la Escuela Normal y el Curso Normal en el período 1892-1905. Constituye un acercamiento más directo a las prácticas educativas de la época a partir de los textos y los grabados.

Palabras clave:

señoritas maestras, *El Cojo Ilustrado*, ciencia, positivismo, formación de maestras.

The Miss Teacher and Science in *El Cojo Ilustrado* (1892-1905)

Abstract

Women were left behind in the pursuit of science. In the late nineteenth and early twentieth centuries, in Venezuela, training as a teacher meant entering '*Escuela Normal de Mujeres*' or '*Curso Normal*' of the colleges in order to study Arithmetics, Physiology and Pedagogy. A basic approach if compared to university professorships taken by men. Gender inequality was notorious in the scientific publications of the time, professional practice and training. For this study, primary sources were reviewed: some issues of the journal '*El Cojo Ilustrado*' and laws of the time. The purpose was studying the positivist science training of the students (young ladies) of '*Escuela Normal*' and '*Curso Normal*' in the period of 1892-1905. It constitutes a more direct approach to the time from the texts and engravings.

Keywords:

young ladies, *El Cojo Ilustrado*, science, positivism, training

A Professora e a ciência em *El Cojo Ilustrado* (1892-1905)

Resumo

A mulher foi deixada na retaguarda na busca da ciência. No final do século XIX e início do século XX, na Venezuela, a formação como professora significava entrar na Escola Normal de Mulheres ou no Curso Normal das Faculdades para estudar Aritmética, Fisiologia e Pedagogia. Uma aproximação básica se é comparada com as cátedras universitárias tomadas por homens. A desigualdade de gênero era notória nas publicações científicas da época, na prática profissional e na formação. Para este estudo, foram revistas fontes primárias: alguns números da revista *El Cojo Ilustrado* e as leis da época. O foco centrou-se em estudar a formação em ciências positivista das estudantes (jovens) da Escola Normal e do Curso Normal no período 1892-1905. Constitui uma

Palavras-chave:

moças, *El Cojo Ilustrado*, ciência, positivismo, formação de professoras

abordagem mais direta das práticas educativas da época a partir dos textos e das gravuras.

La Ciencia y la mujer

Para inicios del siglo xx se concebía desde el positivismo dos escenarios: civilización y barbarie. La literatura y la medicina bebían ideas europeas y las traducían como progreso. Las páginas de *El Cojo Ilustrado* representaban una ventana para esa búsqueda a través de los textos publicados por destacados escritores y doctos. «La Ciencia y la Literatura son la mayor gloria de este siglo, los dos más poderosos factores de la civilización moderna» (López, 1901, p. 7). Esta clara afirmación conforma el espíritu de aquella élite, orientadora de algunos espacios públicos del Estado.

Coexistía de manera irregular la transformación de las ciudades con las nuevas vías ferroviarias y la aparición de industrias, junto al atraso educativo de la población. La élite ilustrada, se impregnaba de los sabores de la ciencia en Europa. Ese importe de ideas se materializaba a través de los estudios y las publicaciones científicas y literarias.

Los bachilleres constituyeron una referencia. Ellos podían publicar sus disertaciones, proseguían sus estudios hasta

el grado de Doctor en Ciencias Políticas, Ciencias Médicas y Ciencias Eclesiásticas. Además, enseñaban en los colegios. A este grupo, luego se sumarían los ingenieros y los arquitectos. Cuantiosos títulos lucían sus conquistas epistemológicas. Era habitual leer palabras de felicitaciones por las tesis o el grado de instrucción. Tuberculosis pulmonar, fiebre prolongada, disentería, divorcio y delincuencia eran los temas estudiados que se mostraban con orgullo.

Las mujeres apenas figuraban en los números de las revistas por sus poesías o talentos musicales. Se reservaba especial atención a la vida de mujeres casadas o las *señoritas de la sociedad*. Ellas, representaban la figura central de la familia en la crianza de los hombres.

La ciencia y las ciencias eran claramente diferenciadas por sus seguidores. Se reconocía, los avances de una sociedad por los aportes científicos. Se veía, también, la importancia de la actualización ante la inminente caducidad¹ de los conocimientos. Aparece esto de forma reiterada en diferentes números de la revista. Avances en fisiología, química, biología, medicina

¹ Uno de los textos de Polita de Lima, señorita poetisa lo señala de modo claro: « Porque nada es estable en la perpetua mutabilidad de las cosas humanas» (De Lima, 1902, p. 222).

y matemáticas eran mostrados a través de breves notas traducidas por hombres. En ocasiones eran firmadas. La mayoría de las veces, no. Quizá, en tono premonitorio, se adelantaba De Gourmont (1902): «Dentro de cien años la ciencia de hoy no será sino un montón de supersticiones... entre las cuales apenas se distinguen algunas nociones exactas» (p. 184). Esto explicaba el empeño de algunos gobernantes —especialmente del entonces presidente Joaquín Crespo— por cubrir a través de los fondos del Estado la perfección de estudios de médicos.

Resulta evidente el principio de autoridad en la ciencia. Era una condición escuchar a un ingeniero, médico o bachiller. Las direcciones de algunos colegios fueron ocupadas por reconocidos ingenieros. La autoridad no se separaba del poder de argumentación. Si se trataba de un tema naciente, los estudiosos se acercaban a los autores y sus textos. Se tomaban ideas o pensamientos para mostrar posibilidades a partir de las citas. La cita permitía dar cuerpo y solidez. No faltaba la lectura y sus interpretaciones. Sobran los ejemplos. Basta leer las investigaciones de aquel momento y las populares réplicas entre los intelectuales.

Las mujeres al no contar con conocimientos sobre las ciencias ¿cómo podían estar a la par de los hombres? La única vía era la educación formal. Incluso, era inaceptable la opinión de quien no tuviera formación científica. «No es preciso que

un sabio hable de lo que no es profesión, y si lo hace que sea con la prudencia » (ob. cit.). La profesión tenía un lugar privilegiado.

La ciencia resultaba un dispositivo discriminatorio en términos de género. Eran comunes los artículos donde se mostraba la inferioridad mental de la mujer a partir de estudios científicos. Las ideas de Lombroso y Moebius eran detalladas como una burla al trabajo doméstico. El hecho de ser mujer se reducía a una condición. Estos textos gozaban de gran frecuencia de aparición en las publicaciones de la revista; competían con la poesía dedicada a la *mujer pura* o la *madre de un hogar*.

La presentación de estudios científicos desarrollados por hombres, curiosamente enaltecían a su género. Lo ubicaban con un nivel de superioridad. No era tanto en lo fisiológico que el cerebro masculino era capaz de lo posible e imposible, sino en las características más simples como la escritura. La grafología cultivó otro terreno para la discriminación. Así se observa en algunas palabras de M Crepieux-Jamin: «el tipo de escritura es feo; a menudo, sin gracia, desmañado» (De Parville, 1904, p. 486).

Las conclusiones de las investigaciones servían para justificar las diferencias según el sexo. Apoyados en esos incipientes saberes se conquistaban cuotas de poder de modo que se admitía una relación dominante-dominado, visible en la sociedad. Quien tenía voz a través

de los medios era quien poseía profesión, conocimiento y un cargo público de importancia. Estas dos características estaban presentes en los hombres de ciencia. En *El Cojo Ilustrado* esas expresiones discriminatorias estuvieron presentes en la publicación de aquellos resúmenes de trabajos foráneos que sirvieron para justificar las brechas existentes.

En esa relación de poder fue fortaleciéndose la idea de progreso. Quienes apostaban por ella representaban una élite intelectual con estudios fuera del país o con un sólido nivel cultural. En Venezuela *la civilización* sería una realidad cuando las armas se depusieran y cediera al trabajo (Febres 1902). Gracias a la instrucción científica se podría dirigir los asuntos públicos (Perrier, 1902). La fe, nunca se dejaría de lado. Fe y razón eran compatibles. La intelectualidad, la perfección, el acercamiento al cristianismo y los hechos contestables del cristianismo por la ciencia resaltan como argumentos del progreso (Tejera, 1902).

En un país con tradición católica el progreso representaba un discurso para manifiestas reticencias. Algunos veían la justificación de una libertad sin medidas ante la cual las generaciones nuevas buscaban guiños a nuevos valores — más cercanos a la búsqueda de cambios justificados por las ciencias—. Servir a la ciencia se traducía en la posibilidad de iluminar a otros en el ejercicio de una profesión, aportar al país nuevos caminos

en el abordaje de enfermedades y/o situaciones sociales, formar parte de sociedades científicas. Se abordaba las ciencias médicas y las ciencias políticas desde la escritura académica. El alcance limitaba a quienes desconocían la especificidad de cierta jerga. Se trataba de pocos lectores en la comprensión de saberes.

La profesionalización de la mujer: obstáculos y diferencias

A finales del siglo XIX y principios del XX formarse como maestra implicaba ingresar a la Escuela Normal de Mujeres para aprender algunas nociones de las ciencias exactas, naturales y sociales. Un breve tiempo de estudio justificaba un *pensum* cargado de conocimientos considerados no científicos: música, dibujo y gimnasia. Apenas, un tímido acercamiento a los números y la geografía. De seguro, nada comparable a lo ofrecido en las cátedras universitarias colmadas de varones.

Ser maestra normalista fue una conquista para el año 1893. También, ponía de manifiesto desigualdades de orden epistemológico. Así, por ejemplo, se observaba en el Decreto Ejecutivo de fecha 1° de enero de 1893 —artículo 4— pocos estudios relacionados con las ciencias. La Lengua francesa e inglesa fue agregada por considerarse componentes necesarios para el acceso a la abundante literatura que disponía el país. El dominio de otro idioma significaba una ventana a la producción intelectual fuera del país.

Leída, interpretada y traducida en *El Cojo Ilustrado*. En ocasiones, el lenguaje técnico era predominante. Lo atinente a la Medicina era traducido por médicos. Razeti, por ejemplo, tradujo la obra de un célebre cirujano: Dr. Fayre.

Algunas señoritas en formación de la Escuela Normal de Mujeres de Caracas se destacaron precisamente por traducir obras del idioma francés al castellano para la *Revista de Instrucción Pública*. Dichas obras estaban relacionadas con la enseñanza. María Teresa Silva, fue una de esas traductoras. Aparecía en los Suelos Editoriales de *El Cojo Ilustrado* gracias a sus extraordinarios talentos para la música y el idioma. Un nivel cultural alto, el cual no era el denominador común en los Estados Unidos de Venezuela. El país tenía relaciones importantes con Europa, se abría un hervidero de ideas² donde no todos(as) eran invitados(as) para el disfrute. Las diferencias de orden social y económico representaban otros obstáculos. Un conservatorio, estudiar idiomas o ingresar al Curso Normal no era una opción para muchas mujeres.

Nuevamente, al leer el decreto citado, se advierte un aspecto de orden

económico que resultaba una importante limitante. El artículo 29 indicaba como requisito para la permanencia de las jóvenes estudiantes una determinada suma de dinero. Ser alumna interna y semi interna dependía de una pensión mensual, la cual variaba entre 20 Bolívares (almuerzo de las semi internas) y 80 Bolívares (gastos de alimentación, libros, uniformes, calzado, ropa y lavado para las internas). Las señoritas sin poder adquisitivo se quedaban sin educación, aprendían en casa las labores del hogar (como antesala a una posterior vida marital).

Antes de 1893 muchas mujeres habían ejercido la enseñanza sin título y dirigían institutos. Al insistir por vía legislativa, a través de resoluciones del Ministerio de Instrucción Pública, como la del 14 de agosto de 1895 donde se solicitaba como requisito el diploma de Maestro o Maestra para ejercer la docencia en las Escuelas Federales, aquellas serían afectadas. Una de las opciones se explicitaba en el mismo instrumento legal: «acta del examen de suficiencia, rendido ante una Junta compuesta por el director del ramo en este Ministerio y de dos personas más, nombradas libremente por el ministro»

² Una vía era por los estudios fuera del país para destacados médicos quienes percibían pensiones por el Estado. El Estado disponía de recursos para la suscripción de periódicos científicos de la Biblioteca Nacional. Se estimulaba la producción científica con publicaciones, medallas para quienes escribieran obras científicas. Invertían en institutos (destaca el Pasteur, el cual sería eliminado en 1901) y laboratorios creados para cátedras universitarias. También, se abrían concursos para médicos y certámenes científicos anuales para bachilleres.

(p. 239). Desde luego, esto implicaba someterse a la demostración y rendir ante autoridades el conocimiento aplicado en aulas por varios años. Para 1902, tres mujeres solicitarían a través de exámenes y una Junta examinadora demostrar sus dominios, obteniendo así el grado de maestras y profesora.

Ante la libertad de petición, presente en las constituciones de 1893 y 1901, (ambas contempladas en el artículo 10) se observa lentitud en el proceso. ¿Por qué no aplicaron gracias académicas? Es una interrogante recurrente cuando se revisan las leyes y se observa una recurrencia de hombres esperando por un examen para ser bachilleres o alcanzar el grado de doctores, mientras señoritas y señoras esperaban una respuesta a su situación.

Si bien, se reconocía a través de pensiones, otorgadas a señoras y señoritas —con años de servicio en la enseñanza— el derecho al disfrute de un beneficio civil, se identifican montos variables en el tiempo, para los años de estudio 1892-1905. En 1893 era equivalente a 600 Bs, luego se estimó por un monto de 80 Bs, en 1896. Ya en 1897, equivalía a 400 Bs y en 1900 se ubicaría en 400 Bs. Luego sería suspendido. Únicamente pensiones para viudas e hijas de militares al servicio de la nación eran publicadas en las leyes.

Este panorama —nuevamente— permite replantear otra interrogante ¿por qué se reconocía la pensión y no se proponía una vía expedita a las titulaciones de maestra?

Marcadas contradicciones rodean el curso de la formación para el grado de maestras. En 1900, ya con siete años de establecida la Escuela Normal de Mujeres, el Decreto Ejecutivo de fecha 11 de agosto de 1900 acentúa más la preferencia por formar hombres³. En el Artículo 5 se señala la creación en cada una de las capitales de la Escuela Normal para Varones. Sigue siendo la capital el único espacio para las señoritas interesadas en formarse.

En 1902, por vía Resolución del 9 de mayo, se indica claramente que las divisiones de Maestra de Primera Enseñanza, Maestra de Segunda Enseñanza y Profesora Normal no podrán ser recibida «antes de los diez y seis años cumplidos» (p. 98). Además, de este requisito, la presentación de los exámenes ante la Junta nombrada por el Ministerio de Instrucción Pública solicitaba el pago en bolívares equivalente a ocho (8) Bs. a los examinadores, los cuales variaban según las divisiones en tres, cinco y siete miembros. Al revisar nombres de examinadores publicados en resoluciones se identifican entre los nombres eminentes doctores

3 La Escuela Normal de Institutores en Venezuela aparece en el año 1876 con el Decreto N° 2008 del 9 de noviembre a través del cual se crea un curso de seis meses en Caracas y Valencia, para mayores de 18 años.

y presbíteros. ¿Por qué el pago para los examinadores?

Entre las comisiones encargadas de redactar el Código de Instrucción Pública, llama la atención una en particular. El 22 de mayo del año 1901 se reúne un grupo de hombres reconocidos, entre ellos figura el General Ismael Pereira Álvarez, poseedor de buques de vapor. Su hija, Virginia Pereira Álvarez, es la primera mujer en obtener el título de Profesora Normal, tal como se señala en ley de 21 de agosto de 1902. Si bien poseía talento y, es reconocido de forma pública en *El Cojo Ilustrado*, también es cierto que recibió apoyo del padre para lograr esta hazaña. Para la evaluación de la señorita Pereira se conformó una junta de veintidós (22) profesores y obtuvo la calificación de «sobresaliente en grado máximo». Ese mismo año, se aprueba el grado de Maestra Elemental de Segunda Enseñanza a las señoritas: Eduvigis Castro R y Ana Espinal en la ciudad de Valencia.

A partir de estos detalles se comprende mejor el reto de un país para formar a las jóvenes mujeres. En principio, un atractivo elitescos. Hijas de doctores, militares y señores de renombre podían responder a ciertos requisitos de orden económico para alcanzar la instrucción. Al abrirse la posibilidad de petición para las señoritas y señoras en ejercicio se garantiza una regulación, aunque tardía. A ello se agrega la creación de materias del «curso normal» en los colegios autorizados para

posibilitar la formación de quienes ejercían, garantizando la continuidad para las señoritas interesadas sin necesidad de cambiarse a la Escuela Normal de Mujeres.

Estudiar en la Escuela Normal de Mujeres equivalía a cultivarse. No había duda de la razón de un país por educar para una ciudadanía, pero no significaba necesariamente el despojo de mentes masculinas de su poderío. Aparece la posibilidad de opinar y la independencia económica como unas amenazas potenciales para la constitución de una familia (proyecto social, ampliamente aceptado).

Para el año 1903, se menciona en la revista *El Cojo Ilustrado* el folleto *Profesorado Normal de la Mujer Venezolana*, escrito por el General Ismael Pereira Álvarez. Esta publicación enaltecía el aporte de la mujer al acervo cultural del país. No se transcribe la lista, exclusivamente se recuerda en primer lugar a su hija y los motivos de esta iniciativa. «Hago esta publicación, no para celebrar triunfos, sino para asegurar en la forma duradera del libro a mi hija Virginia, quien es la primera en el orden de lista de las Profesoras Normales de Venezuela, la efectividad de su carrera profesional» (Profesorado Normal, 1903, p. 723). Razones familiares soportan el argumento, pese a las negativas. Lo curioso de esta nota es el señalamiento un año después — a manera de recordatorio — del trabajo de una de las hermanas Limardo,

nombradas en la revista en años anteriores. Mercedes Limardo aparece como forjadora de Virginia Pereira Álvarez y otras señoritas, pero sin ninguna vinculación a las maestras y profesoras con títulos. Este aspecto es importante mencionarlo para comprender el contexto y los actores.

Las señoritas Limardo formadoras de futuras maestras

La forja de futuras señoritas maestras no se le atribuye, exclusivamente, a la Escuela Normal. Se encuentran nombres de directoras de colegios quienes inspiraron a jóvenes generaciones. Ejemplo de ello, las señoritas Luisa Limardo y Mercedes Cecilia Limardo. Estos nombres resultan una referencia en *El Cojo Ilustrado* y *El Occidental* (periódico de Barquisimeto), por los méritos en la enseñanza.

Núñez (1904) muestra en *El Cojo Ilustrado* la trayectoria de la señorita Mercedes Limardo. Allí se encuentran detalles de importancia. Obtuvo el grado de Institutora en Francia, así como la certificación del dominio del idioma francés.

Señoras y señoritas, ex alumnas de Limardo, tenían colegios particulares en Tinaquillo y Caracas, enseñaban en institutos de Valencia habían sido directoras (Colegio Peñalver), formaron parte del

4 La directora de la Escuela Normal según el artículo 36 del decreto 1-1-1893 ganaba mensualmente 500 Bolívares y la subdirectora 250 Bolívares. Si se le compara con el sueldo del director de la Escuela de Comercio era de 800 Bs así como el director de Estudios agronómicos. Es notable las diferencias con el cargo de dirección por género.



Grabado. Señorita Limardo, directora del Colegio. *El Cojo Ilustrado*, publicado el 15 de agosto de 1904, p. 518.

Instituto Primario de varones y codirigían colegios. Algunas eran egresadas de la Escuela Normal como las señoritas Ana Teresa Rodríguez -Azpuruu, María Elena Alhama y Graciela Herrera- Figueredo.

Dirección de la Escuela Normal de Mujeres de Caracas

La dirección⁴ de la Escuela Normal de Mujeres en Caracas correspondió a

Antonia Esteller⁵ quien era conocida por la sociedad caraqueña por su asociación directa a uno de sus antepasados: Simón Bolívar. A fuerza de su trabajo en la enseñanza y la producción escrita fue vista como una de las señoritas maestras formadoras de las nuevas generaciones. La revista *El Cojo Ilustrado* la mostró entre las primeras páginas, aspecto destacable si se piensa en la cantidad de semblanzas de hombres de la esfera pública venezolana quienes también ocuparon ese espacio.

Antonia Esteller escribió textos escolares, uno de ellos *Catecismo de Historia de Venezuela, desde su descubrimiento hasta la muerte del Libertador* (1886), presentado a modo de preguntas y respuestas sobre acontecimientos. En las palabras iniciales indicaba: «buscaba hace algún tiempo el medio de grabar en la memoria de mis discípulos los grandes hechos de nuestros antepasados...recoger datos en todos los autores...y narrárselos luego de viva voz» (p.sn). Fue usado en las Escuelas Federales de acuerdo con el Ministerio de Instrucción Pública, cuando Manuel Pimentel estaba a cargo.

Además, del ya citado libro también publicó *Compendio de la Historia de Cristóbal Colón y Manual de mitología*. Estos no aparecen entre las búsquedas



Grabado. Señorita Antonia Esteller en *El Cojo Ilustrado*. Publicado el 1 de septiembre de 1896.

de bibliotecas digitales de universidades renombradas de Venezuela. A pesar de ser un libro de texto, no se le conoce de manera particular sino dentro del listado de producciones de aquella señorita maestra. Entre los títulos publicados por Esteller no se encuentra la literatura científica.

La formación de la señorita maestra

El Curso Normal se enriqueció desde el año 1893 con contenidos de las ciencias. No se desdeñó la importancia de la

⁵ Al igual que las directoras del Colegio Nacional de Niñas de Caracas eran señoritas. Al no poseer su propio hogar, en su mayoría las señoritas maestras (adultas), se dedicaban con gran devoción a la enseñanza o al cuidado de niños huérfanos. Claramente esta acción era vista con respeto.

Historia Patria y Universal. A medida que avanzaban los años se daba sentido e importancia a la Geometría y Fisiología. La directora y subdirectora estaban a cargo de la enseñanza de las materias: Pedagogía, Lengua castellana e Historia Universal. También se ameritaba de profesores —catedráticos— para Filosofía, Ciencias Naturales, Dibujo, Música y Gimnástica.

La formación para el grado de Maestra enaltecía los logros académicos, de comportamiento y otros que poseyeran las estudiantes. Bajo un sistema de enseñanza basado en la comprobación de aprendizajes a través de exámenes, el registro de premios y castigos por buena conducta y buenas notas; se buscaba un trato con dulzura y cortesía, así como discreto y firme, conforme a los deberes de la directora — en el Artículo 15 del Decreto Ejecutivo del 1 de enero de 1893—.

Los exámenes como prueba del conocimiento

Particularmente, llama la atención la aplicación de exámenes para optar al Grado de Maestras. Esta práctica no era nada nueva y contradecía algunos estudios científicos mostrados en la revista. Uno de ellos concluía que «Los exámenes son una enfermedad especial pero absoluta, puesto que produce las mismas consecuencias que todas las afecciones del sistema nervioso» (Estragos de exámenes, 1898, p. 662). El anuncio de

calendarios era muy común en la tradición educativa. Más aún, los colegios caraqueños enviaban a la revista las fotos de los más destacados. Así, por ejemplo, en el año 1899 se observan los primeros lugares de Primaria y Elemental. Ahora bien, al buscar en los Grados de Maestra se observa en un Suelto Editorial a la señorita María Teresa Silva «Alumna sobresaliente del Colegio Nacional y de la Escuela de Piano» (Suelto Editorial María Teresa Silva, 1897, p. 417). Al año siguiente, nuevamente, aparece mencionada en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

En otro número se encuentra: «Después de haber rendido brillantes exámenes en el acreditado Colegio de Nuestra Señora de Lourdes de Valencia, fueron calificadas de sobresalientes, por unanimidad de votos... Clara Avelina Betancourt y Rosalía de Castro» (Suelto Editorial Dos maestras, 1901, p. 177).

Los exámenes de cada una de las materias del curso se realizaban ante una Junta examinadora. Resultaban extensos en términos del tiempo. Entre 1897 y 1904 la duración era de dos horas y media. La vía para obtener un título adicional al de Maestra, el de Preceptora de Escuelas Federales, era a través de un examen. El ejercicio de la enseñanza se relacionaba con la demostración en un acto público de conocimientos teóricos. Los exámenes evidenciaban lo aprendido, aún si se tratara de nociones básicas.

Pensum con baja dosis de Ciencias

Las ciencias exactas, duras y políticas se esparcían en los *pensum* de las escuelas para varones y en cátedras universitarias. En las comisiones de redacción para los códigos de instrucción participaron destacados hombres de ciencia del país. Esto no era una garantía, para los *pensum* del curso normal, de decisiones más acertadas y lejanas a las nociones científicas. Cuando se invitó al Dr. Rafael Villavicencio, Francisco A. Rísquez, Agustín Aveledo, Alberto Smith, Martín F. Feo y Adolfo Ernst, para redactar el proyecto de Código de Instrucción Pública (según decreto ejecutivo de 31 de diciembre de 1895), el resultado es de pobreza para la Escuela Normal de Mujeres y así puede notarse en el Código de Instrucción Pública de 1897. No se ven avances sustanciales. Al contrario, se suprime la Geometría y ya no se cuenta con la ventana al exterior a través de otros idiomas. (Ver Cuadro 1).

Un acercamiento a las ciencias desde algunos grabados y testimonios dan cuenta de la necesidad manifiesta de ampliar los conocimientos científicos en medio de las brechas. Más adelante se presentarán algunos grabados y prácticas educativas. A continuación, se señala un breve inventario de asignaturas consideradas científicas en el marco de la Venezuela Positivista:

Acercamientos a las ciencias en el marco del positivismo

Aritmética. Era una de las asignaturas constantes en el pensum de estudios. Se observa en los años 1897, 1902 y 1904 del Cuadro 1. Tanto para el grado de Maestra de Segunda Enseñanza como para el grado de Profesora Normal, está presente. Con la información de *El Cojo Ilustrado* y las leyes se identificaron algunos textos escolares cuyo denominador común lo conforma el ejercicio y la aplicación:

Guía práctica de reducción de monedas y otras medidas al alcance de los niños. Resolución del Ministerio de Instrucción Pública del 30 de septiembre de 1895. Autor: Alfredo Pacheco.

Tratado de Aritmética Práctica. Texto de enseñanza en las Escuelas. Autor: Antonio Urdaneta 1903.

Fisiología. Era común identificar referencias de estudios en Europa los cuales eran traducidos y compartidos para el disfrute de lectores(as). Con un lenguaje técnico se introducía a nuevos descubrimientos y mostraba constantemente la evolución de esa ciencia. En el país se crea el estudio de la Fisiología el 4 de noviembre de 1891 en la Universidad Central.

En materia de enseñanza algunos textos resultaban interesantes por lo llamativo de sus títulos. *El Cojo Ilustrado* los difundía. Para el año 1902 aparecen las conclusiones del experimento de

Cuadro 1. Las Ciencias en el Pensum del Curso Normal

Decreto Ejecutivo de 1-1-1893 sobre establecimiento de una Escuela Normal de Caracas (Art. 4) Duración 2 años	Código de Instrucción Pública de 3 de junio de 1897 (Art. 119) con una duración de 3 años (Art. 120).	Resolución de 9 de mayo de 1902 sobre división del grado de Maestro (a) y Profesor (a). Maestra elemental 1ª enseñanza: 2 años. Maestra elemental de 2da enseñanza 3 años. Profesora normal: 5 años.	Código de Instrucción Pública 18-4-1904 (Art. 61) Duración 3 años (Art. 62).	Código de Instrucción Pública 1905 Duración: 3 años (Art. 62).
Álgebra, Geometría, Nociones objetivas de Ciencias Naturales.	Aritmética, Nociones de Anatomía, Higiene y Fisiología.	Maestro (a) elemental 1a enseñanza: Las cuatro reglas de la Aritmética. Maestro (a) elemental de 2da enseñanza: Aritmética (hasta quebrados y decimales y denominador), elementos del sistema métrico. Profesora Normal: Aritmética desde la regla de 3 hasta los elementos del Álgebra. Geometría elemental, Sistema Métrico, Física elemental, Principios de Botánica, Zoología y Mineralogía, Elementos de Anatomía, Fisiología e Higiene.	Aritmética, Nociones de Anatomía, Higiene y Fisiología.	Primer año Historia Natural (Principios Generales y Elementos de la Botánica), Higiene Escolar. Segundo año Psicología Pedagógica (Primer año), Historia Natural (Elementos de la Zoología). Tercer año Psicología Pedagógica (segundo año), Historia Natural (Elementos de la Mineralogía).
Historia de la Pedagogía.	Pedagogía.	Profesora Normal: Pedagogía.	Pedagogía.	Segundo y Tercer año Métodos de enseñanza y su aplicación en la escuela anexa. Tercer año Teoría de la dirección y organización de las escuelas.
Lengua Francesa e inglesa.		Profesora Normal: Inglés y Francés. Maestra elemental de 2da enseñanza: Idioma Inglés.	Idioma Francés.	
		Profesora Normal: Geografía Universal, Geografía de Venezuela, nociones de Agricultura. Maestra elemental de 1ª enseñanza: Geografía de Venezuela. Maestra elemental de 2da enseñanza: Geografía de Venezuela, Geografía de Europa.	Geografía de Venezuela y Universal.	

Nota. Elaborado por la autora con la revisión de Decretos y Códigos.

Vaschide y Pelletier quienes consideraron la tipología de criaturas perezosas y de escaso desarrollo intelectual. En las leyes de Estados Unidos de Venezuela se indicaba de manera tácita la excepción de niños especiales a la educación.

Al estudiar fisiología y, más aún, contar con estas notas de la época, las jóvenes de la Escuela Normal de Mujeres tenían claro dos aspectos: a) no todos los niños y las niñas eran iguales y b) la inteligencia tenía una relación con la actividad cerebral.

Geometría. La incorporación de la Geometría en la formación de las maestras representó un deseo y un reclamo de las mujeres. Ya otras maestras habían escrito en periódicos escolares del año 1897. Camargo (citado por Mora 2020) así lo expresaba: «Siempre se habían desterrado del plan de estudios de la mujer, las ciencias exactas... La geometría da solución de problemas de uso diario, enseña las leyes de la simetría, facilita y da idea para el dibujo; y aun moralmente, acostumbra la exactitud en todo» (p. 14).

La maestra Camargo estaba clara en dos aspectos. Primero, la mujer requería de las ciencias exactas para desarrollar otras habilidades. Segundo, esperaba al menos nociones para las generaciones más jóvenes. A ello, se agregaría la búsqueda por la igualdad en el acceso a la ciencia.

La Geometría era mostrada en las páginas de la revista *El Cojo Ilustrado* de manera atractiva. Se aludía a Tan, creador



Grabado del Colegio Nacional de Niñas de Caracas en una clase de Geometría. Año 1898. Tomado de *El Cojo Ilustrado* p.817.

en China de los tangramas (siete figuras geométricas) y de las múltiples figuras creadas (animales, hombre, mujer). Un material de acceso público no vinculado a algún texto escolar.

En el grabado anterior, se observan los cuerpos geométricos en las láminas colgadas y en el pizarrón. Llama la atención la posición central del profesor, de seguro se trataba de un bachiller. Como conocedor de la materia concentra el saber. Las mujeres vestidas de color negro también integraban la institución. Eran sus directoras, las señoritas Francisca y María Adrianza.

Geografía de Venezuela y Universal.

De acuerdo con el pensum de estudios presente en el *Código de Instrucción Pública* (1904) se incluye la Geografía (artículo 61). Esto significó un aporte en la formación en Ciencias para las señoritas. Para la fecha se veía ya como



Grabado del Grupo de alumnas de la Escuela Normal. Año 1895. Tomado de *El Cojo Ilustrado*, p. 370.

una ciencia porque «comprende para muchos, además de todo lo referente a su propia historia, la parte matemática, física y la topografía del planeta... cuanto han aportado los progresos de la geología y la biología» (Evolución de la Geografía como ciencia y como objeto de enseñanza, 1902, p. 208).

Hubo decretos legislativos, como el emitido el 20 de abril de 1896 y el decreto ejecutivo del 20 de noviembre de 1896, donde se indicaba el levantamiento de la nueva carta geográfica. Esta labor correspondía a los ingenieros. Por vía Ministerio de Instrucción Pública (2 de enero de 1894) se prohibían textos y mapas geográficos, entre ellos la Enciclopedia Británica el Mapa de Venezuela y América del Sur. Salieron de circulación por atentar contra los derechos territoriales de Venezuela.

Dentro de los materiales aprobados en la Resolución 8567 — correspondiente al 6 de diciembre de 1901— para el Colegio

Nacional de Niñas, estaban los mapas y cartas geográficas, cartas murales para la enseñanza de la Geografía Universal, Física e Historia Natural. Los datos de la fábrica correspondían a un material importado de C. Boysen en Hamburgo.

Entre los textos identificados para Geografía se encuentran:

- Compendio de la Geografía de Venezuela. Decreto Legislativo de 30 de mayo de 1895. F. Vizcarrondo. Imprenta Nacional.
- Cartilla de Agricultura del Dr.A.P. Mora texto de enseñanza obligatoria según la Resolución de 2 de marzo de 1901.

Higiene. Era común en la revista una sección dedicada a la mujer soltera y casada: *El Tocador y Página para damas* de Josefa Pujol. Si bien, no fue considerado texto escolar acercaba a lectores(as) a grandes temáticas: alimentación, aseo, limpieza, consejos de economía doméstica y otros. Ideas tomadas de España y muy alineadas a textos de la época, por ejemplo, las *Leciones de Higiene y Economía Doméstica* de D. Antonio Surós que data de 1892.

En los textos de *El Tocador* se insistía en la atención al cuidado de la piel y el cabello a través de remedios sencillos y naturales. Previamente, se incluía explicaciones muy breves del cuerpo humano. Se recordaba, por ejemplo, la importancia del baño antes de acostarse. El aseo es un aspecto clave asociado a la salud. A

la par de consejos, también era común aspectos de coquetería femenina un poco contradictorios a la presentación de las señoritas en las aulas. En *Página para damas*, Josefa Pujol escribía sobre modas europeas, algunos consejos de economía doméstica y textos donde se enaltecía el talento y la ilustración de las mujeres venezolanas.

Uno de los textos escolares de Higiene fue escrito por un médico:

Principios elementales de Higiene dispuestos en forma de diálogo. Resolución del 30 de septiembre de 1890. Dr., José Manuel de los Ríos. Imprenta Nacional.

Consideraciones Finales

El progreso de un país con una escasa formación en ciencia representó un desafío para las mujeres. Implicaba la búsqueda de conocimientos por vías alternas (estudios foráneos, idiomas o mentores). La figura paternal aparece como referente inmediato para admirar y seguir. De allí que se identifiquen señoritas directoras o profesoras con padres de elevado nivel cultural y cargos de poder en el país.

La formación femenina para el grado de Maestra contó con la voluntad y disposición de jóvenes quienes vieron en la educación formal la oportunidad para crecer intelectualmente, en medio de una riqueza de oportunidades marcadamente varoniles. Aun cuando la Escuela Normal o los cursos en los colegios no se equiparaban a los grados académicos

universitarios, representaron las primeras ofertas educativas para las mujeres a favor del proyecto civilizatorio.

La vinculación al positivismo es más clara en el año 1902 cuando se agregan asignaturas de carácter científico. Ya en el año 1905 se incorpora la asignatura Historia Natural (mucho después que la universidad la creara en el año 1874). En consecuencia, el pensum estaba a tono con la literatura y los debates mostrados en la revista *El Cojo Ilustrado*. Este enriquecimiento permitiría a las jóvenes un breve acercamiento las ideas de la época.

Entre los cambios observados en los primeros años de la Escuela Normal de Mujeres está la introducción de métodos y técnicas de las ciencias en el pensum de estudios. Más allá de la comprobación de hechos era importante el reconocimiento, el dominio y la transferencia de los aprendizajes. De modo que no se trataba exclusivamente de demostrar ante una junta cuánto se conocía sobre un asunto sino que también era necesario una práctica en las Escuelas Federales. La teoría y la práctica tenían especial atención durante el proceso formativo.

Con el paso de los años (1892-1905) se mantenía el interés de las señoritas por formarse. Ellas eran representadas en las páginas de *El Cojo Ilustrado* como los espíritus más puros y dignos de admiración. Quizá, muy cercanos a la imagen de la Virgen. Dejar en sus manos la ilustración de los ciudadanos era un acto de

total confianza. Le confería especial valor. Apegadas a las normas de la época y bajo la premisa de enseñar, debían: atender a la generación de niños y niñas, cambiar la imagen de «la letra con sangre entra» (ampliamente compartida por autores dentro y fuera del país) y ejercer una profesión en un sistema liderado por hombres.



Grabado del Colegio Nacional de Niñas de Caracas. Clase de Pedagogía. Año 1898. Tomado de *El Cojo Ilustrado* p. 817.

Referencias

- Antonia ESTELLER. (1 de septiembre de 1896). *El Cojo Ilustrado*, N° 113, p. 654.
- Código de Instrucción Pública promulgado en 3 de junio de 1897. Tomo XX.
- Código de Instrucción Pública. (18 de abril de 1904). Tomo XXVII.
- Código de Instrucción Pública 9944, de 18 de agosto de 1905. Tomo XXVIII.
- Decreto Ejecutivo 1 de enero de 1893 sobre establecimiento de una Escuela Normal de Caracas. En Recopilación, Leyes y Decretos de Venezuela. Tomo XVI. Edición Oficial. Imprenta Bolívar 1896.
- Decreto de 9 de noviembre de 1876, por el que se establece dos Escuelas Normales de Instructores en Caracas y una en Valencia. No 2008. En Recopilación, Leyes y Decretos de Venezuela. Tomo VII.
- Decreto Ejecutivo de 31 de diciembre de 1895, que crea una comisión para redactar un Proyecto de Código de Instrucción Pública. No 6414. Tomo XVIII.
- Decreto Ejecutivo de 11 de agosto de 1900 por el cual se organiza provisionalmente la Instrucción Pública. No 7968. Tomo XXIII.
- DE GOURMONT, R. (15 de Febrero de 1992). *El Cojo Ilustrado*, N° 244, p. 184.

- DE LIMA, P. (1 de abril de 1902). Nubes que pasan, *El Cojo Ilustrado*, N° 247, p. 222.
- DE PARVILLE, H. (1 de agosto de 1904). Grafología. El sexo de la escritura. *El Cojo Ilustrado*, N° 303, pp. 485-486.
- ESTELLER, A. (1886). *Catecismo de Historia de Venezuela, desde su descubrimiento hasta la muerte del Libertador*. https://books.google.co.ve/books?id=KKMXAAAAIAAJ&hl=es&source=gs_similarbooks
- Evolución de la Geografía como ciencia y como objeto de la enseñanza. (15 de marzo de 1902). *El Cojo Ilustrado*, N° 246, p. 246.
- FEBRES, T. (1 de mayo de 1902). De la América Latina. En el siglo XIX. *Cojo Ilustrado*, N° 249, pp. 284-286.
- Grabado. Colegio Nacional de Niñas. Curso de Pedagogía. (1 de diciembre de 1898). *El Cojo Ilustrado*, N° 167, p. 817.
- Grabado del Colegio Nacional de Niñas de Caracas en una clase de Geometría (1 de diciembre de 1898). *El Cojo Ilustrado*, No 167, p. 817.
- Grabado Escuela Normal. (15 de junio de 1895). *El Cojo Ilustrado*. N° 84, p. 373.
- Grabado. Grupo de alumnas de la Escuela Normal. (15 de junio de 1895). *El Cojo Ilustrado*, N° 84, p. 370.
- LÓPEZ, J. (1 de enero de 1901). Nuevo siglo. *El Cojo Ilustrado*, N° 217, p. 10.
- MORA, J. (2020). La construcción de nuevas subjetividades en las maestras/os venezolanos, siglo XIX: Simón Rodríguez, Dolores Entrena, Jesús Manuel Jáuregui y Beatriz Camargo. *Trayectorias Humanas Trascontinentales*, (8), pp 1-17. <https://doi.org/10.25965/trahs.3026>
- NÚÑEZ, J. (15 de agosto de 1904). Institutoras venezolanas. *El Cojo Ilustrado*, N° 304, pp. 518-519.
- PERRIER, E. (1 de Febrero de 1902). El balance de la ciencia. *El Cojo Ilustrado*, N° 243, pp. 92-98.
- Profesorado Normal. (1 de diciembre de 1903). *El Cojo Ilustrado*, N° 287, p. 723.

- Resolución de 9 de mayo de 1902, sobre división del grado de Maestro o Maestra, de que hablan los artículos 20, 21 y 129 del Código de Instrucción Pública No 8700. Tomo XXV. Recopilación de Leyes y Decretos de Venezuela.
- Resolución del Ministerio de Instrucción Pública, de 2 de marzo de 1894 sobre títulos de Maestra. Tomo XVII 1893-1894. Recopilación de Leyes y Decretos de Venezuela. Imprenta Bolívar 1896.
- Resolución del Ministerio de Instrucción Pública del 14 de agosto de 1895 sobre requisitos para el magisterio de las Escuelas Federales. No 6354. Tomo XVIII.
- Resolución de 6 de diciembre de 1901 para la enseñanza de la Geografía Universal, Física e Historia Natural. Tomo XXIV.
- Sección Recreativa. Estragos del examen. (15 de septiembre de 1898). *El Cojo Ilustrado*, N° 162, p. 662.
- Suelos Editoriales. Dos maestras. (1 de marzo de 1901). *El Cojo Ilustrado*, N° 221, p. 177.
- Suelos Editoriales. Fiesta Escolar. (1 de julio de 1900). *El Cojo Ilustrado*, N° 205, p. 428.
- Suelos Editoriales. Instituto Nacional de Bellas Artes. (1 de agosto de 1898). *El Cojo Ilustrado*, N° 159, p. 564.
- Suelto Editorial. María Teresa Silva.(15 de mayo de 1897). *El Cojo Ilustrado*, N° 130, p. 417.
- TEJERA, F. (15 de abril de 1902). El símbolo apostólico. Estudio Histórico-Filosófico. *El Cojo Ilustrado*, N° 248, pp. 257-261.

Nuevas fuentes, nuevos archivos históricos. *La Biblioteca Científica* de Editorial Claridad: una colección de manuales de divulgación sexual, Argentina, 1924/1941

María Luisa Múgica

Universidad Nacional de Rosario-UNR
(Argentina)

Resumen

Desde mitad del siglo xx se produjo una reformulación de la noción de documento y archivo. Acá analizamos desde una perspectiva histórica cómo se configuró la Biblioteca Científica (1924-1941) de la Editorial Claridad de Buenos Aires reconstruyendo sus repertorios bibliográficos, autores, textos, características, su materialidad y cuáles eran los principales problemas que aparecían especialmente relacionados con la sexualidad. La colección de libros estaba integrada por numerosos autores y títulos, no necesariamente homogéneos ideológicamente. Estos textos/archivo instalaban miradas de género, de clase, etarias, científicas y dicotómicas que reconocían exclusivamente la heterosexualidad normativa. Estos textos baratos eran fundamentalmente manuales de divulgación sexual escritos con lenguaje sencillo y muchas veces reimpresos, establecían las conductas sexuales consideradas «normales» y las patológicas.

Palabras clave:

archivo, Biblioteca Científica, Editorial Claridad, manuales de divulgación sexual.

New sources, new historical archives. The Scientific Library of Claridad Press: collection of popular sex manuals, Argentina, 1924/1941

Abstract

Since the middle of the 20th century, the notion of document and archive has been reformulated. We analyse from a historical perspective how the Scientific Library (1924-1941) of Claridad Press, located in Buenos Aires, was built up, reconstructing its bibliographic repertoires, authors, texts, characteristics, material, and those main problems related to sexuality. The book collection consisted of numerous authors and titles, not necessarily ideologically homogeneous. These books conveyed gender, class, scientific, age, and dichotomous views that exclusively recognised a normative heterosexuality. These inexpensive books were mainly sex manuals written in plain language, often reprinted, that established which sexual behaviour was considered 'normal' or 'pathological'.

Keywords:

archive, Scientific Library, Claridad Press, collection, popular sex manuals.

Novas fontes, novos arquivos históricos. A Biblioteca Científica da Editorial Claridad: uma coleção de manuais de divulgação sexual, Argentina, 1924/1941

Resumo

Desde meados do século xx, houve uma reformulação da noção de documento e arquivo. Aqui analisamos, desde uma perspectiva histórica, como se configurou a Biblioteca Científica (1924-1941) da *Editorial Claridad* de Buenos Aires, reconstruindo os seus repertórios bibliográficos, autores, textos, características e a sua materialidade, como assim também quais eram os principais problemas que surgiam especialmente relacionados com a sexualidade. A coleção de livros estava composta por numerosos autores e títulos, não necessariamente ideologicamente homogêneos. Estes textos/arquivos

Palavras-chave:

arquivo, Biblioteca Científica, Editorial Claridad, manuais de divulgação sexual.

instalavam opiniões de género, de classe, etária, científica e dicotómicas que reconheciam exclusivamente a heterossexualidade normativa. Estes textos baratos eram fundamentalmente manuais de divulgação sexual escritos com linguagem simples e muitas vezes reimpressos, estabeleciam as condutas sexuais consideradas “normais” e as patológicas.

Introducción

Pensar el archivo es, sin duda, parte de cualquier operación historiográfica y una fase fundamental del trabajo de quien escribe historia. Esa fase documental, heurística como se decía en el siglo XIX es tan escrituraria como las demás (Ricoeur, 2008, Certeau, 1993). El historiador es acá un lector entrenado e intérprete, un buscador de vestigios, huellas del pasado, que indican «aquí, por lo tanto en el espacio, y ahora, por lo tanto en el presente, el paso pasado de los vivientes» y orienta la indagación. La huella es efecto–signo y combina el vestigio del pasado, su significado, sentidos y su marca temporal que la convierte en documento. Esos restos del pasado están frecuentemente resguardados en espacios que llamamos también archivos. De modo que este concepto supone significados diferentes, desde lugar, repositorio donde se resguardan documentos de cierto tipo; conjunto de registros de diferente naturaleza efecto o resultado de una institución, actividad profesional,

institucional, pública o privada (Ricoeur, 1999: 802–816; 2008: 215–219); gesto de archivación ligado a la preocupación de preservación o conservación hasta «sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados», en tanto práctica que hace surgir multiplicidad de enunciados que se transforman, como acontecimientos regulares, como tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación (Foucault: 1988: 220–221). Los archivos resultan inseparables de la noción de documento que paulatinamente abandonó el sentido que lo igualaba a documento escrito o colecciones documentales ligadas en general al poder, memorias del poder para ser pensado como cualquier vestigio del pasado, para decirlo como Febvre (1982:232) «con todo lo que siendo del hombre depende del hombre, sirve al hombre, expresa al hombre» en tanto testimonios/restos de un pasado o un presente al que proferirle inteligibilidad, de diferente naturaleza, datado, esto es atravesado por la perspectiva temporal.

En esa clave la sexualidad en tanto dimensión constitutiva de la vida humana no ha escapado al interés de la historia. Sometida según Foucault a distintos regímenes de producción de verdad en tanto *scientia sexualis* utiliza el procedimiento de la confesión como técnica para hablar sobre ésta y como tal se expandió en campos muy diversos como la medicina, la justicia, la educación, las relaciones familiares, entre otras, obligación de hablar, contar y hacer hablar. Como técnica se valió de diferentes formatos a través de los cuales se plasmaron sus resultados: interrogatorios, consultas, relatos autobiográficos, cartas, expedientes, libros científicos, de divulgación (como los que analizamos acá), artículos, prontuarios, notas médicas, entre otras. Esa diseminación de procedimientos múltiples, multiplicados, polifacéticos de confesión, de «decir la verdad» sobre la sexualidad y el sexo, por su extensión permitió ir construyendo grandes archivos sobre los placeres sexuales. La técnica de la confesión cristiana no dejó huellas (por el secreto del confesionario) impidiendo construir enormes archivos sobre el asunto hasta que pedagogos, médicos, psiquiatras se empezaron a ocupar de ello. Krafft Ebing, Havelock Ellis, Forel, Lombroso, por citar algunos empezaron a configurarlos registrando muy minuciosamente los placeres y prácticas occidentales codificando especialmente las anomalías y heterogeneidades sexuales. Clasificar, describir,

anotar rarezas, anomalías que se debían confesar como parte de los ejercicios pensados para las curas se materializaron en discursos, textos algunos transformados junto con autores como los citados en «fundadores de discursividad» y que dan cuenta tanto de los procedimientos de medicalización que sufrió la sexualidad en Occidente como de las dicotomías entre lo considerado normal y lo patológico (Foucault: 1985a: 73-91, 1985b: 31)

La *Biblioteca Científica* (en adelante *BC*) de la Editorial Claridad de Buenos Aires puede leerse como archivo dedicado a la cuestión sexual en las claves enunciadas y como colección en tanto conjunto de libros que tuvieron cierta estructuración y sentido organizada por un editor el socialista Antonio Zamora y un artefacto cultural/restos de un pasado que se hace presente (Ceballos Viro: 2017). Sin embargo a diferencia de otros repertorios de esa Editorial no ha sido prácticamente trabajado y menos como archivo. Acá nos proponemos analizar desde una perspectiva histórica cómo se configuró la Biblioteca Científica de Buenos Aires en tanto archivo especializado reconstruyendo sus repertorios bibliográficos, autores, textos elegidos para su organización, su materialidad, características y cuáles fueron los principales problemas considerados acuciantes para pensar cuestiones ligadas a la sexualidad en un contexto muy particular del país que fue el de extensión de la alfabetización a

través de la escuela pública, de transformación de los intereses del público relacionados con la lectura y de circulación de publicaciones que también apostaron por los precios baratos, los trabajadores y las capas medias en una Argentina que se estaba modernizando. El concepto «sexualidad» empezó a utilizarse desde 1859, tal vez ya desde 1845 y apuntalaba casi exclusivamente a el/los caracteres de lo sexuado (Corbin, Perrot: 1991: 230-231). Sin embargo, adquirió especial entidad al ser investigado en clave de ciencia sexual, en tanto organizaba discursos científicos que tenían como objetivo analizar, controlar y normalizar el goce sexual. La sexualidad se configuró como un dominio objetivado a través de discursos, reglas, aunque no exclusivamente, sino también de prácticas encapsuladas en tanto se enfocaban en asuntos específicos, como la prostitución, las venéreas, por citar algunos de los focos más temidos entre el siglo XIX y principios del XX que más allá del éxito o no obtenido tuvieron impacto sobre los cuerpos. Esto nos obliga a separarnos de los discursos que la presentan como un «objeto natural», restos de «animalidad» o lo meramente pulsional, o «instintivo», como una suerte de variante trans-histórica que por cierto nada explica, que la remontan a través de ejemplos a los griegos, a los pueblos antiguos, etc. debe, por el contrario, pensarse en términos históricos, como construcción temporal, cultural, discontinua, con

marcas y características específicas en un momento y lugar determinado, como configuraciones dinámicas y por cierto móviles, cambiantes, que permiten establecer juegos de similitudes y diferencias, como acontecimiento en sentido foucaultiano, en tanto «ruptura de evidencia». «Allí donde se estaría ciertamente tentado a referirse a una constante histórica o a un rasgo antropológico inmediato, o aún a una evidencia que se impone del mismo modo a todos, se trata de hacer surgir una “singularidad”. Mostrar que no era “tan necesario eso”; no era tan evidente (...)». (Foucault: 1983: 219-220- Davidson: 2004)

La Biblioteca Científica: un archivo para pensar la sexualidad

Desde 1924 Claridad empezó a editar textos y folletos dedicados a la cuestión sexual, término utilizado por August Forel, autor que abrió la colección, y se terminó de organizar y estabilizar hacia 1940/1941 aunque los libritos siguieron reeditándose por largo tiempo y tuvieron amplísima circulación no solo en Argentina. Su catálogo (reconstruimos más de 90 títulos) estuvo integrado por numerosos autores y títulos, no necesariamente homogéneos ideológicamente y consistió fundamentalmente en manuales de divulgación sexual escritos con lenguaje sencillo que instalaban miradas de género, de clase, etarias, científicas y dicotómicas que reconocían exclusivamente la

heterosexualidad normativa y establecían las conductas sexuales consideradas «normales» y las patológicas¹. Entendemos por género a «una relación entre sujetos socialmente constituidos en contextos específicos», punto de convergencia entre series de relaciones culturales e históricas determinadas. (Butler: 2001: 43) Es un concepto utilizado para definir identidades, roles (tareas y funciones), valores, representaciones, atributos simbólicos, femeninos y masculinos, como los productos de una socialización de los individuos y no resultados de una «naturaleza» (Dorlin: 35), incluye también conceptos normativos expresados en doctrinas religiosas, científicas, legales, etc. que afirman el significado de varón y mujer, masculino y femenino, incluye nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales y la identidad subjetiva. (Scott: 2011:64-67) Los manuales instalaron ciertas marcas de género que se plasmaban en apuntalar características como: dimorfismo ideal, sexual, complementariedad/funcionalidad heterosexual de los cuerpos, base de la configuración de las teorías del feminismo europeo de la diferencia sexual, idealtipos

y dominios de lo masculino y femenino, lo apropiado o inapropiado válido para cada uno, basados en códigos culturales y tabúes, que establecían las matrices de inteligibilidad de lectura de lo humano siempre en esa clave dicotómica, que funcionaba también como límite para pensar lo humano versus lo animal/primitivo, de allí la apelación frecuente acerca de la necesidad de civilizar la sexualidad en la colección (Butler: 2001: 23).

Hasta finales de los años '80 del siglo xx era factible encontrar los libritos en las librerías de usados, actualmente son más bien objetos raros y efímeros, difíciles de hallar, pero no por ello menos significativos para los historiadores, en especial o los científicos sociales en general. Hoy se venden a través de catálogos, a precios altos y son consumidos por bibliómanos, resignificándose el sentido que tuvieron originalmente. No obstante para quienes nos dedicamos a la historia constituyen fuentes, con la carga semántica e historiográfica que esto implica. Reconstruir este archivo y sus documentos resulta valioso para pensar problemas de historia cultural, de los libros, de la lectura, de la sexualidad, del género, de la salud/

¹ Solo a modo de ejemplo y sin pretensiones de exhaustividad Mayoux, *La educación sexual de los jóvenes*, M Wood Allen, *Lo que deben saber las jóvenes. Estudio sobre la higiene y la vida sexual de las mujeres. Consejos prácticos*, Besséde, *La iniciación sexual. Lo que todos deberían saber. Conversaciones con nuestros hijos de 3 a 20 años*, Curtis, *Guía sexual para los casados y solteros de ambos sexos*, Climent *Higiene sexual del soltero y la soltera*, El *apetito sexual*, Forel, *La Lujuria Humana (Estudio médico social)*, de L. M. de Aguirre, *La mujer en el amor y en la voluptuosidad*, Tairens Drangs, *Como se evitan los peligros de la lujuria* de L.Sommer, *Perversiones sexuales*, B. Tarnowsky

enfermedad y también significa construir instrumentos de trabajo indispensables para los historiadores —aunque no únicamente— profesión que desde el siglo XIX estableció nuevas marcas de historicidad para mostrar que sus narraciones eran menos fruto de la invención del escritor que de un conjunto de técnicas filológicas y críticas, calificadas por entonces como «método crítico–filológico», esfuerzo que junto con archiveros o bibliotecarios llevaron adelante.

En cuanto a las fuentes aquí utilizamos fundamentalmente dos series documentales: por una parte, más de noventa títulos entre folletos y libros de la llamada *Biblioteca Científica* (en adelante *BC*) que hemos ido reuniendo y que configuran las dos series de la colección y la segunda está constituida por *Claridad. Revista de Arte, Crítica y Letras. Tribuna del pensamiento izquierdista* entre 1926 y 1941 (en adelante *RC*, sufrió distintos nombres) consultamos los 225 ejemplares. Esta resulta imprescindible porque la revista y otras publicaciones de la Editorial informaban también sobre los textos que se publicaban en las distintas colecciones, ya fuera adelantándolos, caracterizándolos, indicando precios o algún otro detalle. Justamente la segunda serie carece de fechas, a diferencia de la primera (salvo alguna excepción), de allí que confrontar fuentes diversas es imprescindible para ver desde índices de la *BC* hasta cuándo se editaron los textos, entre otros aspectos.

También revisamos algunos ejemplares de *Los Pensadores* (1922–1924) y de otras colecciones de Claridad que indicamos oportunamente.

Claridad Editorial

La *Biblioteca Científica* no fue la única ni la primera experiencia de esa editorial, que tan solo dos años antes, en 1922 se había conformado como Cooperativa Editorial Claridad en la ciudad de Buenos Aires. Por entonces comenzó a publicar unos pequeños textos semanales de obras seleccionadas de la literatura universal dentro de una colección llamada *Los Pensadores*. Además organizó Zamora otras Bibliotecas: *Cosmos*, *Teosófica*, *Clásicos del amor*, *Los Nuevos*, *Jurídica*, *Ciencias Políticas*, *Novelas de aventuras*, *Cultura Marxista*, *Los Poetas*, *Cultura Moderna* y otras (Ferreira, s/F, 1998; Montaldo, 1990) tal vez siguiendo modelos utilizados en España (Guereña, 2018) de donde era oriundo, aunque Pastormerlo y Merbilháa (2014) muestran esa forma de nominación en ciertas colecciones decimonónicas argentinas o en la de *La Nación* (1901). Botrel (2017) al analizar bibliotecas populares ilustradas españolas decimonónicas indica que allí se usaban tanto los conceptos bibliotecas, desde el siglo XVIII para aludir a «conjunto o colección de libros» como colecciones. En España o Francia las llamadas Bibliotecas o Colecciones dedicadas a la sexología popular o de divulgación sexual estaban

redactadas o bien firmadas en general por un solo autor que escribía varios volúmenes, eran Bibliotecas de un autor específico, como M. [Mario] de Alba, Ángel Martín de Lucenay, Jaff, entre otros. En Francia se daba el mismo fenómeno y las colecciones sexuales o bibliotecas eran escritas por médicos o polígrafos con seudónimo que a menudo se otorgaban el título de doctor para asentar de este modo su autoridad (Guereña, 2018). No era esta la característica de la Biblioteca Científica argentina, que estaba conformada por títulos y autores muy diversos no por uno en particular.

La Editorial Claridad se presentaba como una empresa cultural más que comercial, especie de universidad popular que aspiraba a formar «hombres libres» decía en la *RC N° 130* y que, a través de ediciones baratas y de extensas tiradas daba a conocer textos de escritores de distintas épocas, antiguos, modernos, contemporáneos y cualquier producción que mostrara un «espíritu libre», en distintos campos, desde el literario hasta el científico, textos que al mismo tiempo apostaban —pensamos— por modelar nuevas sensibilidades. Publicitaba sus distintas colecciones insertando catálogos, avisos de sus publicaciones, como fechas de salida, breves resúmenes o índices de lo que se anunciaba y, habitualmente colocaba en las contratapas de sus libros información sobre sus colecciones. Resumía el espíritu de la *Biblioteca Científica*

diciendo: «Manuales de divulgación y estudios sobre el problema sexual» (*BC. V.36–2a serie*, Montaldo, 1990, Sarlo, 1988, Romero, 2007). Delgado y Espósito (2014) señalan que en la década del '20 del siglo XX surgieron y se consolidaron proyectos editoriales que apuntaron a conquistar un público interesado en consumir materiales a precios menores de 50 centavos, lectores que compraban en espacios no especializados como estaciones de trenes y subterráneos. La extensión de la cultura letrada de posguerra ligada a la escuela pública y su obligatoriedad produjo un fuerte proceso de alfabetización en la población, junto con los cambios que la sociedad argentina sufrió, configurándose un público de lectores nuevos y ávidos por conocer o entretenerse, contexto en el que hicieron furor las novelas semanales «por entregas» y los libros baratos, como estos (Romero, 2002). Adriana Puiggrós (1996) mostró que entre 1916 y 1930 la situación escolar básica de los sectores populares había mejorado durante las administraciones radicales, en 1914 había un 58 % de personas inscriptas en la escuela primaria, porcentaje que creció hacia 1925 junto con la población al 70,6 %, se mantuvo de modo más o menos estable hasta 1932, en tanto el analfabetismo había bajado de 35,6 % en 1916 a 21,9 % en 1930 y los analfabetos enrolados en el servicio militar eran 17,6 % en 1914 y 13,3 % en 1936. Cifras que mostraban ese potencial

público de lectores al que aludíamos. Precios módicos, grandes tiradas fueron posibles por el bajo costo del papel y el no pago de los derechos de autor o de las traducciones (*Todo es Historia*: 1981). Recuérdense que la Ley de Propiedad Intelectual 11723 se promulgó recién en 1933 (Delgado y Espósito: 2014).

La Biblioteca Científica

Ya señalamos que la *Biblioteca Científica* era una colección dedicada casi exclusivamente a la sexualidad. La aparición y proliferación de manuales de divulgación, de estudios dedicados a la sexualidad permitía bascular la enorme importancia que estos asuntos gozaban por entonces. Estos libritos podrían leerse como «manuales de comportamiento» pues pretendían regular estableciendo idealtipos, las conductas sexuales «debidas», «normales» y las otras consideradas «perversas» o «desviadas». Esos manuales intentaban modelar —no siempre con éxito— los comportamientos sociales y al mismo tiempo daban cuenta de ciertas sensibilidades, costumbres que imperaban sobre otras y que señalaban los propios umbrales de tolerancia de las sociedades. Estos manuales de divulgación solían estar escritos en lenguaje sencillo, cruzado con terminología médica, a veces en clave autobiográfica o coloquial, recreaban o inventaban situaciones, algunas muy poco creíbles que se repetirían en más de uno, diálogos con los hijos o pacientes, rodeados de un aura propia de la ciencia,

que los revestía de seriedad. Describían las enfermedades y no solo plasmaban los desarrollos de la ciencia, sino también creencias o representaciones sociales. El texto de G.M. Bessède (v.36, 2ª s) nos sirve de ejemplo: cuestiones como el onanismo en los diferentes momentos infancia, adolescencia; generación; fecundación; atracción sexual; prostitución; amor; matrimonio; venéreas aparecían a través de conversaciones, situaciones o diálogos, probablemente imaginarias, como los principales temas a tratar con los hijos. No sabemos cómo se armó el catálogo —aunque el texto de Guereña (2018) que reconstruye distintos repertorios franceses y españoles permite ver de donde seguramente los habría tomado Zamora— sí, que tenía objetivos pedagógicos e impartía consejos prácticos a veces por medio de láminas o descripciones exhaustivas o simples, que buscaban conmover, asustar, «hacer tomar conciencia» a los lectores, no exclusivamente masculinos que consumían los textos. Esta colección trazaba un programa caracterizado en exhibir diferentes interpretaciones sobre asuntos relacionados con la sexualidad, plan muy ecléctico en cuanto a autores y posturas que, en muchos casos, estaban francamente encontradas.

Las series

La *BC* estuvo conformada por dos series de libritos y especies de folletos como los de la primera (1924–1925), de la que

hemos reconstruido unos 35 textos, de los cuales solo seis no estaban específicamente encuadrados dentro de la sexualidad (17%), uno dedicado a la ciencia y a la muerte ambos de Flammarion, otros a la radiofonía, a la enseñanza teosófica, al evolucionismo y uno de Krishnamurti. Estos textos se publicaban el primer o segundo y cuarto miércoles de cada mes o bien cada quince días (v.IX, XV, III), su costo era de 0,20 centavos y todos tenían el mismo valor a diferencia de la segunda que rondaba entre los 0,20 hasta 0,50 centavos de acuerdo a la cantidad de páginas. El valor era muy bajo si se compara con las ediciones de la *Biblioteca Argentina* de Ricardo Rojas (1915) cuyos libros costaban 1,50 pesos, precios conservados hasta 1928 o bien otros comercializados vía el catálogo de textos importados de la Librería El Ateneo como *El arte de conservar el matrimonio* del Dr. Jaff de 1932 que se vendía por 1,50 pesos contra 0,40 centavos de la edición de Claridad de 1930 y se mantuvo hasta por lo menos diciembre de 1941 (Merbilhaá, 2014, Cedro: s/F, v 29 2da serie BC, RC N° 204 y 347).

La segunda serie empezó a editarse en julio de 1927 con *Fisiología de la vida sexual en el hombre y la mujer* del Dr. Otto Schwartz y recién se terminó de organizar y estabilizar en 1940/1941 aunque los textos siguieron reeditándose por largo tiempo más. Hemos reconstruido 58 títulos, debiéndose señalar que obras que aparecieron en algún momento

desaparecieron luego de los catálogos, el último en *Revista Claridad* en diciembre de 1941 y salvo cinco (8,6%), todos versaban sobre la sexualidad y sus problemas. Grandes tiradas a precios módicos fueron posibles por el bajo costo del papel y la inexistencia o muy reducidos derechos de autor o de las traducciones (*Todo es Historia*: 1981). En las ediciones de los años '50 puede verse la referencia a la Ley 11.723 de copyright aunque aludían a derechos y traducciones de 1927 (v. 1-2 s). La colección no solo se caracterizó por las grandes tiradas sino también por las permanentes reimpressiones, según mostraban las contratapas de los libros de la segunda serie en los que se mencionaban esos volúmenes (v. 38, 24,31, 13, 4, 11,27,16,21, 39, 35), a veces las tapas especificaban el número de la edición (v.I, 3era ed.) o bien la propia marca del lector cuando no constaba la fecha puede funcionar como un indicador, sobre todo porque los de la segunda serie carecían de fecha de edición (firma y fecha del v.22 era de 1940).

Los textos de las dos series eran físicamente diferentes: los de la primera, más bien pequeños, con aspecto de folletos, su tamaño era de 11 x 15 cm y los de la segunda, de un tamaño mayor 13 x 18 cm (Fig. 1 y 2). En ambas la cantidad de páginas rondaba las 100.

En la primera serie se advertía que si la obra a publicar no alcanzaba ese número se completaba con otra hasta obtenerlo, si



Figura 1. Primer volumen publicado de la Biblioteca Científica-Serie 1 - 1924- 3era edición. Volumen 1 de la 2da serie 1950, editado en 1927, best seller.



Figura 2. Primer volumen publicado de la Biblioteca Científica-Serie 1 - 1924- 3era edición. Volumen 1 de la 2da serie 1950, editado en 1927, best seller. 1era serie 1925 y 2da serie, S/F

por el contrario, el tamaño era mayor, se la imprimía en dos volúmenes, evitando mutilarla, intentando así diferenciarse de otras editoriales que tenían éstas y otras prácticas, como Tor (Abraham, 2016). Sin embargo, pese a esta enunciación Claridad tampoco publicaba necesariamente textos completos dentro de la colección, alcanza con ver el de la Dra. Mary Wood Allen (v.38–2ª s) del que se publicaron solo algunos capítulos de su texto original

(1913) o el del mismo Forel, sin advertir al lector. En el caso de este último, en el VI de la serie 1 *El apetito sexual* no se mencionaba que se trataba de un capítulo, el 4, de su célebre obra *La cuestión sexual* (tampoco en la serie 2), sí se indicaba que el texto debía completarse porque no alcanzaba el número de páginas aludido. Ese folleto se rellenó con una conferencia de José Ingenieros *Cómo nace el amor*. También se publicaron del mismo libro el

capítulo 5 *El amor y el apetito sexual* (VI–Iª s), el 6 (v.XXII–Iª s), el 8 (v.IO 2ª s) y el 13 (v.50–2ª s) sin ninguna referencia. En cambio en la presentación de *Ética sexual*, un opúsculo de Forel publicado como n° 75 de *Los pensadores*, se señalaba que no se podía editar *La cuestión sexual*, por su tamaño, 19 capítulos y que solo se habían publicado en castellano estas dos cosas. *Ética* apareció, además, en las dos series de la BC y fue más de una vez reeditado (v.VIII–Iª s y v.3 2ª s). Los libros carecían de índices, excepto algunos de la segunda serie. Tampoco contenían información sobre los autores, ni siquiera breves presentaciones, salvo excepciones, de modo que se ha perdido información importante sobre estos, ya que resulta difícil hoy obtener alguna referencia, pues han sido olvidados.

De la materialidad y otros asuntos

El aspecto de los libritos de ambas series se caracterizaba por su austeridad y despojo, el papel era rústico, prácticamente sin presencia de fotografías o gráficos que seguramente encarecían su precio, así *Secretos del matrimonio* (v.8.2ª s) a medida que iba creciendo el número de grabados también lo hacía su precio de venta. En cuanto a las tapas en la 1ª serie apenas se diferenciaba del papel del libro, salvo por su brillo y textura; en cuanto a los de la 2ª su grosor era mayor en algunos. En ambas series las tapas contenían en general una fotografía de alguna pintura

o escultura sin ningún dato filiatorio y otras tenían carácter sexual seguramente a fin de estimular su venta. Mujeres desnudas exhibiendo sus pechos recostadas en *chaise-longue*, en posturas sensuales, en un harén, hombre con turbante, piscina para practicar abluciones, espacio colectivo con mujeres y hombres en actitudes ociosas, imagen que parecía estar en contradicción con el título *Impotencia y Esterilidad*, más allá que insistía Zamora que la colección no era «inmoral». Las tapas eran en dos colores con clara primacía del blanco, azul, verde, rojo, negro (v.3, 4–1ªs). Otras tenían solo columnas que se cerraban con el logotipo de la editorial y unos libros que coronaban la base; en el friso el título de la colección BC y debajo los datos del libro y autor (v.XXV–1ªs) parecían invitar al lector a entrar al libro/templo, otros libritos tenían únicamente una guarda pequeña y el título (v.VIII 1ªs). Las portada y tapas traseras solían contener anuncios como: el próximo ejemplar, fecha de salida, título y algún dato del autor, textos de otras colecciones o en existencia y en las contraportada solían insertarse índices de la *Biblioteca Científica* anotando cuidadosamente cuáles estaban reimprimiéndose. Así la 1ª s. alertaba al lector acerca de «interesantísima obra» sobre teosofía (v. XXXI) o que explorarían «otras ramas del vasto mundo de la ciencia» y que considerarían los comentarios de los lectores al publicar nuevas (v.XIV), un poco en el mismo

sentido que en *Los Pensadores* (De la Torre Olivera: 2010).

En la contraportada de esa serie I se advertía sobre textos dedicados a la cuestión sexual de otras editoriales que eran incompletos y se prevenía al público que no se dejara «meter gato por liebre» (v.IV), que mirara el clise que identificaba a Claridad para no ser sorprendido en su buena fe (v. 4): «Confiamos en que el público corresponda a nuestros esfuerzos y propósitos». Obsérvese la retórica coloquial, especie de *tête-à-tête* utilizada para interactuar con ese público al que se dirigía la editorial.

Los primeros números del I al IV, el IX de la serie I incluían en la portada las intenciones de la colección indicando que se proponía publicar obras exclusivamente científicas priorizando las versadas en asuntos sexuales, problema tan intrincado «como o más» que el económico pues había escasas o «malas» obras sobre el tema. Destacaba que primaba la ignorancia en materia de educación sexual que había sido proscripta por la religión católica «empresa comercial» que «explotaba» la religión de Cristo y, a los efectos de combatir la «estúpida educación escolástica del pecado, la virginidad y otras mil tonterías», difundiría textos de científicos que hubieran abordado el problema sexual en diferentes planos científicos: fisiológicos, etnológicos, patológicos y sociales y sobre todo, de la vida.

La Editorial Claridad iniciaba esa biblioteca como una suerte de cruzada,

como un asunto de conciencia y ejercicio pedagógico de educación «del pueblo» en diferentes aspectos del saber y al mismo tiempo como un desafío a la interpretación eclesiástica establecida. Hacía suya así la perspectiva analítica de Forel, su concepción sobre la «cuestión sexual», su modo de describir el asunto, los temas planteados, no en vano precisamente este texto abrió la colección junto con uno de José Ingenieros. En el volumen I se acicateaba al lector indicándole que si no aspiraba a «formarse una inteligencia» no leyera ni esa colección ni otras de la editorial y si se interesaba por la cultura del pueblo difundiera esas publicaciones enfatizando el rol educativo, formativo y didáctico que se arrojaba la editorial. En otro caso interactuando con el lector lo incitaba a «secundar» la acción cultural que realizaba la Editorial (v II-2^a). Precisamente la materialidad de los textos a la que ya nos hemos referido, su valor módico o también los lugares de venta eran indicadores claros respecto del público al que estaban destinados. Vemos en ambas series de la colección una clara primacía del texto, sin prácticamente gráficos insertos intentando mantener por sobre todo el interés de los lectores evitando que su atención se desplazara en otros sentidos. Fuerte confianza pedagógica en la palabra escrita, en ese saber científico que se procuraba difundir y compartir.

La 2^a serie también plasmaba sus propósitos aunque cambiaba el estilo

enunciativo, se iba a ocupar de divulgar a través de ediciones baratas las principales obras científicas sobre la cuestión sexual, aunque de vez en cuando intercalaría obras sobre otros temas científicos. «Tiene por fin la Editorial Claridad con esta biblioteca la divulgación en ediciones económicas de las principales obras que tratan el problema sexual desde el punto de vista científico» y «Nos anima un propósito cultural y en prueba de ello ajustamos el precio de estas ediciones a su costo más aproximado. Si no fuera así, con el mismo material podríamos hacer ediciones para vender a uno y dos pesos como generalmente hacen otras editoriales». Señalaba que priorizaba los problemas sexuales por ser uno de los tres que la humanidad no había aún resuelto y por el desconocimiento que reinaba en la materia, aunque no se explicitaban los otros dos. Remarcaba que sus intenciones eran de orden cultural por ello apostaba a ajustar los costos y sostener precios muy módicos cuando ese mismo material era comercializado a mayor monto por otras editoriales. Otra vez la noción de empresa cultural, universidad popular y la fuerte confianza en el saber (Cedro, 2012, 2006, s/f). Enfatizaba y aparecía más de una vez que «Ninguna obra de las publicadas en esta colección ni de las que se publiquen es inmoral». Hacía suyas las reflexiones del Dr. Ceresole de Lausana, para quien un hecho o verdad científica nunca podía ser calificado así, sí lo era la

hipocresía o el ocultamiento sobre estos asuntos (v. 34).

La misma Editorial publicaba también en otros catálogos escritos sobre la temática sexual como *Secretos del Matrimonio* del Dr. Mac Hardy, que fue parte de la *BC* y a partir de 1940 el volumen 2 de *Colección Claridad; Gozar del amor* del Dr. Hans Fervers de 1971, incluido en la *Biblioteca de Cultura Sexual*; en la *Biblioteca de Obras Famosas* estaban la *Enciclopedia del conocimiento sexual*, editada en 1939, v. 30 (revisamos la edición n° 16) de los Dres. (que no eran tales) Costler y Willy o *El matrimonio perfecto* (también estuvo en la colección *Claridad* “*Problemas sexuales*”) y los otros dos que conformaban la famosa trilogía de Van der Velde; *Las concepciones modernas de la sexualidad* del Dr. René Allendy era parte de la *Biblioteca de cultura moderna*, pensada para el hogar, por mencionar algunos, daba cuenta del interés que despertaba por entonces la sexualidad.

En el mismo sentido si prestamos atención al número de ejemplares publicados de algunos textos como el v.1 de la serie 2 *Fisiología...* del Dr. Otto Schwartz, editado en julio de 1927, en ocho días se vendieron 50.000 ejemplares y en un mes unos 100.000 y no era éste el único caso, ya que los distintos libritos de las series eran frecuentemente reimpresos. El muy citado *El matrimonio perfecto* de Van der Velde conoció 40ª ediciones en veinte años (no era parte de la *BC* sino de

Claridad «*Problemas sexuales*», aunque estuvo también en la *Biblioteca de Obras famosas*), Claridad sacaba dos ediciones por año y según Romero fue probablemente uno de los principales sostenes económicos de la editorial. Los textos dedicados a la sexualidad representaban el 25% del catálogo de esa editorial y una cifra equivalente se podía encontrar en otras como la Sociedad Luz (Romero, 2007, Barrancos: 1996).

Vezzetti (1996) menciona además del indicado la *Enciclopedia del conocimiento sexual* que se reeditó más de veinte veces. Sin embargo éste no era un fenómeno exclusivamente argentino, basta señalar que el libro del Dr. Mayoux, *La educación sexual de los jóvenes*, publicado en 1924 en la BC, llevaba vendidos en Francia hacia 1936 más de dos millones de ejemplares según *Estudios Revista Ecléctica* N°150 de febrero de 1936 de Valencia y el galeno reconocía que la vulgarización de los conocimientos científicos sobre estos asuntos despertaba una curiosidad mórbida y malsana. Fernanda Nuñez (2007) indica que en México *Higiene y filosofía del matrimonio* del médico Auguste Debay traducido al español por primera vez en 1848, hacia 1881 llevaba 125 ediciones. Si bien Guereña (2018) al referirse a España advierte que muchas cifras podían estar infladas, los datos nos permiten mostrar la fuerte atracción que generaba la sexualidad, mezcla rara de fascinación, morbosidad, combinada con

el potencial público de lectores efecto del importante proceso de alfabetización que sufrió Argentina en la época.

Manuales de sexualidad de la Biblioteca Científica

Algunos textos de la BC ya habían sido publicados previamente en *Los Pensadores* como el de Gruber y uno de Forel. Algunas de las características generales de la colección eran su eclecticismo, el pluralismo ideológico plasmado en autores de tradiciones diferentes y encontradas, la fuerte confianza en la lectura como forma de conocimiento y de aprehensión del mundo y una caracterización muy peculiar respecto de lo que debía entenderse por ciencia, concepto que, además, estaba envuelto en misterios diversos, como así se nombraban incluso algunos de los libritos de la BC. Si miramos el conjunto de títulos vemos que en esa categoría se incluían cuestiones tan disímiles como la muerte, la teosofía, la radiotelefonía, el universo y lo relacionado con la sexualidad. Eclecticismo, que por otra parte era reivindicado por el propio Zamora, no solo temático sino en cuanto a las perspectivas que atravesaban las obras y los autores. Si analizamos los tomos relacionados con la sexualidad que eran los que tenían primacía, el listado de autores dificulta la posibilidad de encontrar un concepto que los englobe o una caracterización ideológica que los encerrara y que tal vez resulte cómoda

para quien investiga, por el contrario la colección como programa mostraba, temas, autores, perspectivas, muchas veces que estaban francamente en las antípodas. Según H. Vezzetti (1996) la sexología nació como un discurso híbrido que combinaba medicina social, biología de la reproducción, eugenesia, psicología, filosofía de la naturaleza y ética aplicada, fundada en el presupuesto que los impulsos sexuales eran el fundamento de la perpetuación de la especie y fuente permanente de desviaciones y excesos. Si estudiamos la colección como todo veremos que textos como el de la Dra. M. Wood Allen o el del Dr. Curtis por mencionar alguno eran obras decimonónicas, a las que la edición de Zamora les borró todas las marcas temporales/condiciones de producción y estaban más bien relacionados con una medicina entre romántica e higiénica el segundo y el otro ligado a una medicina social e higiénica cruzada con perspectivas morales y religiosas. El texto de Wood Allen originalmente fue publicado con recomendaciones de clérigos eminentes, mujeres cristianas, profesores, filántropos, educadores y sufragistas norteamericanas, que desaparecieron en la edición argentina y el de Curtis sin las cartas de los pacientes, algunas de las cuales databan de 1840 en adelante.

Los manuales estaban mayoritariamente escritos por médicos (y divulgadores) varones, europeos y otros argentinos

(Sirlin, Ingenieros, Giménez), unas pocas mujeres médicas extranjeras y estaban los autores que Guereña llama polígrafos. Los textos de la *BC* abarcaban un amplio abanico de categorías sobre el asunto de la sexualidad tales como: cultura, higiene, vida, apetito o ética sexual y plasmaban representaciones epocales de género. En las obras puede verse como preocupaciones: la iniciación sexual, el matrimonio, la noche de bodas, la higiene sexual de los solteros, de los jóvenes, la lujuria, el apetito sexual, el amor y sus placeres, las prácticas anticoncepcionales y medios preservativos, la educación de la mujer, niña, niño, la pubertad, el arte de tener niños, la educación y unión sexual, la ética, la continencia, cómo nace el amor, amor sin peligros, los placeres del amor, lo que deben saber las jóvenes, guías sexuales para los casados junto a otras cuestiones del mismo tenor como la prostitución o las venéreas que eran tópicos infaltables.

Las temáticas y enfoques de los textos más allá de la no homogeneidad ideológica instalaban miradas de género difundiendo presupuestos epocales que trasudaban normas de comportamiento, estableciendo lo que se consideraba válido o normal para hombres y mujeres, cónyuges de ambos sexos, niñas, niños, jóvenes, adultos sin, por cierto dejar de recorrer las conductas consideradas inadecuadas o patológicas, miradas generizadas que además estaban atravesadas

por perspectivas culturales, médicas o higiénicas, etarias, filosóficas, de clase y que naturalizaban la heterosexualidad normativa. Sin embargo, la cuestión sexual desde esta producción manualística no centraba solo su atención en las patologías o desviaciones como se decía entonces, sino más bien en la sexualidad considerada «normal», por ello eran especies de guías de comportamiento sexual para el matrimonio, el noviazgo, *etcétera*.

La publicación de manuales dedicados a la cuestión sexual, según menciona Steward (2001) configuraba una especie de género nuevo que definía como de manuales sexuales pre-maritales y aparecieron desde 1880, por lo menos en Francia, en tanto que en EEUU e Inglaterra lo remonta a una década antes. Sin embargo el texto de Curtis *De la Virilidad* se publicó en Inglaterra en 1840 y la *Guía sexual para los casados y solteros de ambos sexos* c. de 1863 y 1865 (Fernández: 2005) en España a través de la Editorial de Salvador Manero, seguramente de ese fondo editorial lo debía haber tomado Zamora que lo publicó en 1927, con la misma traducción y una leve modificación en el título. Leonard (s/f) indica que las guías o manuales relacionadas con lo sexual, se habían constituido en una suerte de moda en Europa desde el siglo XIX y estaban dirigidas, agregamos, a los jóvenes de ambos sexos, a matrimonios y a los que estaban por casarse. Muchos de esos autores estuvieron incluidos en las series

de Claridad, como Besséde, Jaff, Curtis, Wood Allen, Marañón, Bayo, Taimrens o Tairens Drangs, M. de Alba, Suárez Casañ, K. Stump, Dupuy, Mayoux, Climent, Mantegazza, Luis M. Aguirre, Escalante Escandón, Vargas Marty, por eso la *Biblioteca Científica* como colección era una suerte de mezcla de autores muy diversos, incluyéndose las autoridades en la materia, como Forel, Fournier o Havelock Ellis, además profusamente citados. Respecto a los autores, la mayoría hoy son no solo desconocidos sino difíciles de rastrear, prácticamente no se sabe nada de ellos, en muchos casos el uso de seudónimos o más de uno, como Jaff (también Jaf o Brennus), uno de los alias de Jean Fauconney, que fue médico militar en las colonias francesas y publicó un centenar de obras de sexología entre 1901 y 1950, lo dificulta o de Tairems (o Tairens) Drangs (quien aparentemente habría traducido del alemán al español la famosa novela *Quo Vadis* (1895)) o de Suarez Casañ o M de Alba, por citar algunos (Guereña: 2018).

Otro aspecto a destacar en la colección argentina es que algunos autores o textos se repetían en ambas serie, como *El apetito sexual* de Forel, junto con Ingenieros que abrió la colección, se agotó y se reeditó varias veces o *Ética sexual*. Se publicaron en ambas el de Bayo, el de Aguirre, el Tairens Drangs, el de Flammarion sobre la muerte, ambos de Climent, *etcétera*. Otros textos de la

primera serie aparecieron con alguna variación en la segunda, como, por ejemplo, *La sífilis. Sus orígenes y medios para combatirla* (1925) en la primera serie están únicamente los trabajos de los Dres. Fournier, Bloch y Peacan, en la otra se agrega el Dr. Narbel y hay una leve modificación en el título *La sífilis y demás enfermedades venéreas. Sus orígenes y medios para combatirla* (S/F); al librito del Dr. Climent *Higiene sexual del soltero y la soltera* que incluía un opúsculo del Dr. Calmette *Conversación familiar para la educación sexual de jóvenes de 15 años*, se le sumó *La virginidad estancada*; otro del mismo Dr. Climent dedicado a la prostitución clandestina en la segunda incluía dos textos, uno de Emma Goldman *La tragedia de la emancipación femenina* y otro, de Ángel Giménez *La prostitución en Buenos Aires*, que no estaban presentes en la primera serie (v 34); al de Sommer, se le agregó un escrito de Jullien, al de Lacassen, Arias Vallejo.

Con respecto a la tirada o cantidad de ejemplares editados salvo lo mencionado en el de *Fisiología*, no encontramos registros o información, aunque hay indicios que permiten indicar que su número debe haber sido importante como las permanentes reimpresiones. Tenemos ejemplares que han sido editados tres, cinco y más veces, en algunos casos con cierta modificación en el título, seguramente como estrategia de venta y que sorprendería al lector desprevenido,

como nos ha pasado buscándolos, como el texto de Gruber, v. 18 de la 2ª serie, que era el mismo editado en *Los Pensadores* y luego apareció en 1950 con otro título y la misma traducción *Los peligros de la vida sexual*. Delgado y Espósito (2014) mencionan que una de las claves para mantener tan bajo precio, en general debajo de los 0,50 centavos, debía estar relacionada con las tiradas de entre 5 mil a 10 mil ejemplares, aunque Sarlo (1988) valiéndose de un reportaje a Zamora indica que en los años treinta llegará hasta los 25.000. Éste había creado una red de libreros sudamericanos que recibían los libros «en firme», tomaban pocos ejemplares, dos, tres, cinco, diez en cuenta corriente con la condición de no devolverlos (AAVV: 1981). Los textos de Claridad —entre los que se encontraban los de la *Biblioteca Científica*— armaron como dice Sarlo la biblioteca del lector aficionado pobre y respondían a un nuevo público que se estaba configurando, al mismo tiempo que se iba democratizando la cultura en cuanto a la distribución y el consumo. Si miramos los sellos y marcas materiales que los lectores estamparon en los libritos de la colección, veremos, por ejemplo, que Enrique Félix Didier coleccionó muy prolijamente la 1ª serie, cuatro de los múltiples ejemplares que revisamos pertenecían a la Biblioteca de Tor, otros tienen sellos de librerías rosarinas no necesariamente relacionadas con el pensamiento de izquierda como Ameghino de San Luis

1260, la Ibérica de Benítez de Castro de Mitre 826, o y ésta sí, Librería Ruiz ligada al pensamiento libertario, de Córdoba 1281, que también enviaba los títulos que publicaba a la *Revista Claridad* a los efectos seguramente de promocionarlos. Rogelio Falcone Rey estampó su firma con pluma azul en *La prostitución clandestina* el 11/7/33 o el abogado Filippini, en algunas de las reediciones de los años '50 plasmó su sello con contundencia. Otros libritos fueron prolijamente encuadernados conteniendo varios ejemplares o solo uno, aunque en esos desaparecieron las tapas originales y otras marcas. Muchos ejemplares tienen firmas inentendibles o sellos de librerías que ya no existen. La *BC* comercializaba sus textos en Buenos Aires a través de kioscos, puestos de diarios y estaciones de ferrocarril y subterráneos y se fueron estableciendo lugares de venta en distintos puntos del interior del país y América. Esa nueva forma de distribución y comercialización a través de los kioscos de diarios y revistas estaba relacionada tanto con la ampliación del público o con un público nuevo y permite observar ese proyecto cultural fundado en la pedagogización de los sectores populares.

Conclusiones

Estudiar la *Biblioteca Científica* significa pensar cómo se configuró un archivo en este caso dedicado a la sexualidad y que por su propia materialidad se podría

catalogar dentro de los *efimera* (Botrel, 2016). Desde 1924 en adelante empezó a organizarse esa colección publicada por la Editorial Claridad de Buenos Aires que dirigía el socialista Antonio Zamora. Como colección consistía en un conjunto de textos de autores muy diversos en cuanto a perspectivas y épocas, algunos habían sido publicados poco después de mediados del siglo XIX, y tenía como tópico fundamental, aunque no únicamente los asuntos dedicados a la sexualidad. La sexualidad como constructo epocal fue efecto o resultado de discursos científicos, médicos, sociológicos, de regulaciones, reglamentaciones, creencias y de prácticas y no podía pensarse exclusivamente como un asunto ligado al proceso de privatización de costumbres o la esfera de lo meramente individual, sino también en términos colectivos, públicos y biopolíticos. Si bien durante el siglo XIX y principios del XX parecía centrarse casi únicamente en el ámbito familiar/matrimonial como algunos de los manuales de divulgación médica lo indicaban o más bien, apostaban, al mismo tiempo desarrolló, como ciencia sexual argumentos higiénicos, médicos, sociológicos, culturales y de género para justificar y hacer comprensible lo que antaño era considerado natural. Saberes, teorías, discursos y prácticas circularon y se articularon para pensar a la sexualidad como acontecimiento despojado de cualquier naturalización. Las patologías,

anomalías, los vastos conjuntos de «degenerados», alcohólicos (alcoholistas como se decía entonces), sifilíticos, tuberculosos, masturbadores, despertaban un interés increíble. Sin embargo en la producción manualística elegida los textos no necesariamente ponían más atención en las desviaciones que en las relaciones conyugales consideradas «normales», aunque no faltaban las referencias a las prácticas, gustos o preferencias consideradas anómalas por entonces. Los temas que estaban muy presentes en los textos de Claridad eran los de la frecuencia, cantidad, posiciones, duración, horarios de las relaciones sexuales de las parejas, excesos, abstinencia/continencia, la higiene, la noche de bodas, el apetito sexual en el hombre y la mujer, la menstruación femenina, tema que ya se sabe también obsesionó al mismísimo historiador francés Jules Michelet, junto con la masturbación, poluciones nocturnas, virginidad, las venéreas, la herencia degenerada, la prostitución, fundamentalmente.

Su organizador asimismo los calificaba como «manuales» de divulgación sexual para el gran público aunque no intentaban responder a ningún programa determinado de educación formal sobre el asunto. Estos textos funcionaban al mismo tiempo como guías prematrimoniales o preparatorias en ese sentido. Instaban miradas de género respecto de los roles, comportamiento, higiene y naturalizaban la heterosexualidad

normativa diseminando presupuestos acerca de lo que se consideraba «natural» y «normal» para hombres y mujeres de la época. Difundían discursos y prácticas y clasificaban los comportamientos en normales y patológicos.

Estaban además atravesados por perspectivas etarias, de clase, médicas que circulaban por entonces. Algunos estaban escritos en forma de consejos prácticos, otros como conversaciones con los hijos, sin embargo el abanico de preocupaciones presentes, los constituyó en verdaderos manuales. De modo que la construcción social de la sexualidad por lo menos desde esos ejemplares parecería poner en entredicho los presupuestos de Foucault acerca de que la sexualidad se habría configurado a partir de la atención puesta en las patologías y desviaciones. Estos libritos, por el contrario —y en consonancia con lo que el historiador francés Corbin (1987:3) señalaba— intentaban configurarse en guías de comportamientos sexuales no solo para los cónyuges sino para las mujeres, varones, niños, jóvenes, solteros, casados, etc.

Pensar esta colección como archivo está ligado al esfuerzo de producción de documentos/fuentes que los historiadores vienen generando desde la década del '70 del siglo pasado y que al retomar los presupuestos de Febvre mostraron su enorme expansión, ni documentos condensados exclusivamente en lo político ni solo producidos por el Estado. Los

nuevos temas, problemas, enfoques que nos enseñaron los *Annales* nos obligaron a ampliar la mirada respecto de fuentes, archivos unido al proceso de patrimonialización epocal que fue *in crescendo*, a la eclosión y producción de memoria que no se abordó exclusivamente en clave traumática como *Les lieux de mémoire* de Nora nos mostraron (Bourdé, Martin, 1992:169–185, Dosse, 1988, 173–187). Ves-

tigios, documentos, archivos, memorias e historia entablaron nuevos diálogos al mismo tiempo que nuevos regímenes de historicidad impugnaron la noción de futuro para apostar por la eternización del presente o presentificación lo que coadyuvó en la producción y reproducción de memorias, signos epistémicos que obligan a los historiadores a repensarlos. (Hartog, 2014, 2007)

Catálogos que reconstruimos cruzando fuentes y comentarios

Figura 3. Índice Biblioteca Científica serie 1- 1924-1925

V.I	<i>El apetito sexual (en el hombre y la mujer)</i> , Dr. Augusto Forel y <i>Cómo nace el amor</i> , Dr. José Ingenieros
V. II	<i>Impotencia y esterilidad sexual</i> , Dr. Carlos Lacassen
V. III y IV	<i>La educación sexual de los jóvenes</i> , Dr. Mayoux
V. V	<i>Higiene sexual del soltero</i> , Dr. Ciro Bayo
V. VI	<i>El amor y las demás irradiaciones del apetito sexual en el alma humana</i> , Dr. Augusto Forel y <i>El delito de besar</i> , Dr. J.Ingenieros
V.VII	<i>Pintura del amor conyugal</i> , Dr. Venette
V. VIII	<i>Higiene del matrimonio. Consejos prácticos para la conservación de la salud</i> , por el Dr. Rosch y <i>Ética sexual</i> , Dr. A. Forel
V. IX	<i>El arte de tener hijos. Misterios de la generación. Procreación masculina y femenina</i> , Dr. L. Sosiac
V. X	<i>La Lujuria Humana (Estudio médico social)</i> , Dr. Luis M. de Aguirre
V.XI	<i>Enfermedades Sexuales. Causas, síntomas, tratamiento y cura</i> , Dr. Daniel Sánchez de Rivera y Moset
V. XII	<i>Hacia la cultura sexual</i> , Dr. Lázaro Sirlin
V.XIII	<i>El Amor Fecundo. Embarazo, parto, aborto y lactancia</i> , Dr. Juan Escalante Escandón y <i>La esterilidad voluntaria</i> , Dr. Pablo Mantegazza
V. XIV	<i>La Prostitución</i> , Dr. M. de Alba y <i>La prostitución en Buenos Aires</i> , Dr. Ángel Giménez
V. XV	<i>La mujer y el niño</i> , Prof. Escipión Sighele

V. XVI	<i>La Ciencia</i> , por Camilo Flammarion
V. XVII	<i>La Radiotelefonía Vulgarizada</i> , por J. J. Escanciano
V. XVIII	<i>Higiene sexual del soltero y la soltera</i> , Dr. T. de R. Climent y <i>Conversación familiar para la Educación sexual de jóvenes de 15 años</i> , Dr. Calmette
V.XIX	<i>¿Es contagiosa la tuberculosis? (Tesis original sobre inmunidad y profilaxis antituberculosa)</i> , Dr. Luis Oscar. Romero y <i>¿Estoy sano o enfermo? (Estudio sobre el origen de las enfermedades, sus consecuencias y los medios curativos)</i> , Luis Kuhue
V.XX	<i>La vida sexual. Conocimientos necesario al hombre y a la mujer antes de casarse</i> , Dr. Dupuy
V.XXI	<i>Semillas de oro</i> , J. Krishnamurti
V.XXII	<i>Historia de la vida sexual del hombre y del matrimonio</i> , Dr. A. Forel
V. XXIII	<i>Fenómenos sexuales</i> , Dr. V. Suárez Casañ
V.XXIV	<i>El matrimonio, el divorcio y el adulterio</i> , Dr. Vargas Marty
V. XXV	<i>Profilaxia de las enfermedades sexuales</i> , Dr. D. Sánchez de Rivera y <i>Cómo combatir las enfermedades venéreas en su ciudad</i> , publicación del Servicio de Sanidad de los E. Unidos de América
V. XXVI y XXVII	<i>La mujer en el amor y en la voluptuosidad</i> , Dr. E. Tairens Drangs (sic)
V. XXVIII	<i>La muerte y su misterio</i> , C. Flammarion
V.XXIX	<i>La sífilis. Sus orígenes y medios para combatirla</i> , Dres. Fournier y Bruno Bloch y Dr. Lúcas Peacan
V.XXX	<i>Historia de la Doctrina Natural (Fundamentos de la teoría evolucionista)</i> , Dr. L. Gambara
V.XXXI	<i>Cómo se evitan los peligros de la lujuria</i> , Dr. Luis Sommer y <i>El poder del hombre</i> , publicación del Servicio de Sanidad Pública de los Estados Unidos
V.XXXII	<i>Enseñanza Teosófica</i> , por Aimée Blech
V. XXXIII	<i>Estudios sexuales</i> Dr. Lázaro Sirlin
V.XXXIV	<i>La esterilidad</i> , Dr. Luis Gutiérrez Salazar
V.XXXV	<i>La prostitución clandestina (Estudio de patología social)</i> , Dr. F. de R.Climent.

Figura 4. Parte 1 y 2- Índice Biblioteca Científica serie 2- 1927-1940/41

1	<i>Fisiología de la vida sexual en el hombre y la mujer</i> , Dr. Otto Schwartz (todavía en edición de 1950 llevaba esa numeración)
2	<i>Higiene sexual del soltero y la soltera</i> , Dr. Climent, <i>Educación sexual de los jóvenes</i> , Dr. Calmette y <i>La virginidad estancada</i> , Hope Clare
3	<i>Ética sexual</i> , Dr. Augusto Forel e <i>Higiene del matrimonio</i> , Dr. Rosch
4	<i>Higiene sexual del hombre</i> , Dr. E. Pozner
5	<i>Guía sexual para los casados y solteros de ambos sexos</i> , Dr. J. L. Curtis
6	<i>Miseria sexual de nuestro tiempo</i> , Dr. Starkenburg
7	<i>Dos ensayos sobre la vida sexual</i> , Dr. G. Marañón se editó en febrero de 1928, agotado en 1929, luego en el Catálogo de 1937 apareció en ese lugar <i>Cómo se evitan los peligros de la lujuria</i> , Dr. Luis Sommer, <i>El poder del hombre</i> , publicación del Servicio de Sanidad Pública de los Estado Unidos y <i>La vida sexual y sus peligros</i> , Dr L. Jullien se mantuvo hasta 1941 (aunque en catálogo de obras en existencia de 1935 ya figuraba el de Sommer. Se anunciaba como reeditado, como parte de la BC sin numeración y seguramente ocupó el lugar de Marañón, aunque en ningún número de RC se informó cuando se sumó a la segunda serie)
8	<i>Secretos del matrimonio</i> , Dr. Mac Hardy, se editó en 1928, en el catálogo de 1929 estaba con este número anunciándose como edición extraordinaria con 39 grabados, el 28/6/1930 apareció publicado junto con el de María Winter, <i>Carta abierta a las mujeres. Procedimientos anticoncepcionales</i> y en las sucesivas ediciones se fueron incrementando los grabados y el precio, que subió de 0,40 a 0,50 y finalmente 1 peso con 83 grabados en noviembre de 1937; ya en octubre de 1940 formó parte de "Colección Claridad" V. 2 y su lugar en la BC fue ocupado por <i>Secretos de la vida sexual</i> del Dr. Dupuy hasta diciembre de 1941
9	<i>La lujuria humana</i> , Dr. Luis M. de Aguirre
10	<i>Patología sexual</i> , Dr. Augusto Forel
11	<i>La prostitución clandestina. Estudio de patología sexual</i> , Dr. T. de R. Climent, <i>La tragedia de la emancipación femenina</i> , Emma Goldman y <i>La prostitución en Buenos Aires</i> , Dr. Ángel Giménez
12	<i>La sífilis y demás enfermedades venéreas. Sus orígenes y medios para combatirla</i> , Dres. Narbel, Fournier, Bloch y Peacan
13	<i>Libertad sexual de la juventud. Ensayos sobre ética sexual y sexología</i> , Juan Antonio Senillosa
14	<i>El apetito sexual</i> , Dr. Augusto Forel y <i>Cómo nace el amor</i> , José Ingenieros;
15	<i>La mujer en el amor y la voluptuosidad. Estudio psico-fisiológico</i> , Dr. E. Tairens Drangs
16	<i>Enfermedades sexuales. Divulgación científica para uso de los jóvenes</i> , Dr. Lázaro Sirlin

-
- 17 *A la conquista de la vida*, Dr. Sergio Voronoff apareció en el catálogo del 23/2/1929; luego en el de octubre-noviembre de 1936 hasta diciembre de 1941 ese lugar lo ocupó *La revolución sexual*, Hildegart y *Socialismo y matrimonio*, Riazanov que en 1932 era parte de los "Manuales de Cultura Marxista" de Claridad aunque el de Riazanov figuraba como *Comunismo y matrimonio*
-
- 18 *La higiene en la vida sexual*, Dr. Max von Gruber, fue el N° 79 de "Los pensadores" y en 1950 llevaba por nombre *Los peligros de la vida sexual*, como V.2, era el mismo texto y traducción
-
- 19 *La libertad de amar*, Dr. Luis Jiménez de Asúa se anunció el 12/1/1929 y permaneció en los catálogos hasta los de abril-junio de 1937 y en el de octubre de 1940, de ahí en más ese lugar fue ocupado por *Normas para el matrimonio. Conceptos sobre la virginidad y reglas para la armonía y la higiene matrimonial*, Dr. Alfredo Max
-
- 20 *El arte de tener hijos*, Dr. L. Sociac
-
- 21 *El tratamiento de la sífilis*, Dr. Antonio Peyri
-
- 22 *El amor*, Prof. S.A. Radetzky
-
- 23 *La muerte y su misterio*, Camilo Flammarion
-
- 24 *Tres ensayos sobre la vida sexual*, Dr. G. Marañón estuvo en el catálogo del 8/6/1929 y desde octubre de 1940 *La vida sexual normal y psicopatológica*, Dr. Eugenio Mesonero Romanos
-
- 25 *Las curas prodigiosas* del Dr. Asuero, Jerónimo Martínez según catálogo del 10/8/1929 y desde octubre/noviembre de 1936: *Hacia la cultura sexual*, Dr. Lázaro Sirlin
-
- 26 *La lucha por la existencia. La selección sexual*, C. Darwin
-
- 27 *La maravilla de lo infinito. Inmensidad del universo. Nuestra tierra. Influencias siderales*, Maurice Maeterlinck estuvo en el catálogo de diciembre de 1929 (anunciado en septiembre de ese año), figuraba aún en el de 1935; luego desde abril de 1937 *La salud por el ejercicio. Gimnasia natural*, Prof. J. B. Olavarrieta
-
- 28 *Amor, conveniencia y eugenesia. El deber de las edades, juventud, modernidad, eternidad*, por Dr. G. Marañón publicado en 1930 y en el catálogo de octubre de 1940 en adelante *El hambre sexual*, Dr. Carlos Stump
-
- 29 *El arte de conservar el amor en el matrimonio. El arte de hacerse amar. La virginidad. Impotencia y esterilidad*, Dr. Jaff
-
- 30 *Historia natural del hombre*, Dr. Otto Schwartz (en dos ejemplares que consultamos de la 8va edición lleva el N° 50, la firma del lector con la fecha era del 31/1/1939, en un tercero el 30)
-
- 31 *La tragedia biológica y social de la mujer*, Prof. A. W. Nemilow
-
- 32 *La inquietud sexual*, Dr. Pierre Vachet
-
- 33 *Higiene sexual del soltero*, Ciro Bayo
-
- 34 *La perfección sexual en el matrimonio*, Dr. Herbert Leitd
-
- 35 *Amor sin peligros*, Dr. W. Wasroche
-

36	<i>La iniciación sexual. Lo que todos deberían saber (Conversaciones con nuestros hijos de tres a veinte años)</i> , por G. M. Besséde
37	<i>Perversiones sexuales</i> , Dr. Benjamín Tarnowsky
38	<i>Lo que deben saber las jóvenes. Estudio sobre la higiene y la vida sexual de las mujeres. Consejos prácticos</i> , Dra. Mary Wood Allen y <i>La educación sexual para la juventud civilizada</i> , Mary Ware Dennett
39	<i>El histerismo</i> , Dr. Otto Schwartz apareció así en catálogo de octubre/noviembre de 1936, en el de abril y junio como <i>Curiosidades del histerismo</i> y en el de octubre de 1940 como <i>El histerismo</i>
40	<i>El problema sexual en las prisiones</i> , Dr. Julio Altmann Smithe (en los catálogos figura Smythe, pero en el libro con i)
41	<i>Impotencia y esterilidad sexual</i> Dres. Carlos Lacassén y Arias Vallejo
42	<i>El amor conyugal. Historia de la procreación</i> , Dr. Otto Schwartz
43	<i>La armonía sexual</i> , Prof. Henri de Rochambeau
44	<i>El onanismo. Un estudio acerca de sus causas y medios para combatirlo</i> , Havelock Ellis
45	<i>La selección sexual</i> , Dr. Carlos Stump
46	<i>Amor y matrimonio</i> Dr. Alfred Max
47	<i>El amor físico</i> Dr. Carlos Stump
48	<i>El arte de elegir mujer</i> Pablo Mantegazza
49	<i>Esterilidad y fecundación. Herencia fisiológica y arte de tener hijos sanos y hermosos</i> Dr. L Sociac
50	<i>El derecho en la vida sexual</i> , Dr. A. Forel

Catálogos que reconstruimos cruzando fuentes y comentarios. Fig.3- 4, parte 1 y 2

Referencias bibliográficas

- AAVV. (1981). *Todo es Historia*. A. XV, N ° 172, septiembre, N° dedicado a Claridad, editorial del pensamiento izquierdista.
- ABRAHAM, C. (2016). *La Editorial Tor: medio siglo de libros populares*. Temperley: Tren en movimiento.
- BARRANCOS, D. (1996). *La escena iluminada. Ciencias para trabajadores 1890–1930*. Buenos Aires: Plus Ultra.

- BOTREL, J.F (2017). Las bibliotecas populares ilustradas en España (1850–1868). En Rivalan Guégo, C. y Nicoli, M. *La colección. Auge y consolidación de un objeto editorial (Europa/Américas, s. XVIII–XXI)* (pp.111–140). Bogotá: Universidad de los Andes y Universidad Nacional de Colombia.
- BOTREL, J.F (2016) Pour les *ephemera*, des nomenclatures sans frontières. En *Fabula / Les colloques*, Les éphémères, un patrimoine à construire. [En línea]. Consultado: 6/10/2020 en: <http://www.fabula.org/colloques/document2941.php>.
- BOURDÉ, G. y MARTIN, H. (1992). *Las escuelas históricas*. Barcelona: Akal.
- BUTLER, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- CEBALLOS VIRO, Á. (2017). Las colecciones editoriales y la construcción nacional. En Rivalan Guégo, C y Nicoli, M. *La colección. Auge y consolidación de un objeto editorial (Europa/Américas, s. XVIII–XXI)* (pp.203–218). Bogotá: Universidad de los Andes y Universidad Nacional de Colombia.
- CEDRO, J. (2012). El negocio de la edición. Claridad 1922–1937. *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. La Plata. [En línea] Consultado: 3/5/2018 en <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar/actas/Cedro.pdf/view?s>.
- CEDRO, J. (S/F). Mercado editorial: los cambios en las librerías en el período de entreguerras. Mimeo.
- CEDRO, J. (2006). Claridad o la cultura a granel. *La Biblioteca. Revista fundada por P. Groussac, La crítica literaria en Argentina*, N° 4–5. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp.402–407.
- CERTEAU, M. de (1993). *La escritura de la historia*. México: Univ. Iberoamericana.
- CORBIN, A. (1987). Pequeña biblia de los jóvenes esposos. [En línea] Consultado: 7/2/2016 en http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_18_3-11.pdf
- CORBIN, A. y PERROT, M. (1991). Entre bastidores. En ARIES, P. y DUBY, G. (Dir). *Historia de la vida privada. T.8. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, (pp. 115-313). Buenos Aires: Taurus.

- CRYLE, P. (2009). Female Impotence in Nineteenth-Century France: A Study in Gendered Sexual Pathology. En BETROS, G. M. *French History Civilization*. Vol3. 2008 Seminar Papers (Published 2009). [En línea]. Consultado: 16/2/2017 en: <http://www.h-france.net/rude/rudevolumemiii/CryleVol3.pdf>.
- DAVIDSON, A. (2004). *La aparición de la sexualidad: la epistemología histórica y la formación de conceptos*. Barcelona: Alpha Decay.
- DE LA TORRE OLIVERA, R. (2010). *Públicos lectores en formação: popularização das coleções de libros na Argentina (1901–1924)*. (Tesis de Maestría). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, Brasil.
- DELGADO, V. y ESPÓSITO, F. (2014). 1920–1937. La emergencia del editor moderno. En De Diego, J.L. (Dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880–2010*, (pp.63–96). Buenos Aires: Ampersand.
- DORLIN, E. (2009). *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- DOSSE, F. (1988). *La historia en migajas*. Valencia: Alfons El Magnànim.
- FEBVRE, L. (1982). *Combates por la Historia*. Barcelona: Ariel, 1982
- FERNÁNDEZ, P. (2005). Los “soldados” de la República Literaria y la edición heterodoxa en el siglo XIX. En Desvois, J.M. (Ed.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo ibérico e iberoamericano contemporáneo Homenaje a Jean-François Botrel*, (pp.105–117). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- FERREIRA DE CASSONE, F. (S/F). Editorial Claridad. Una revolución en los espíritus [En línea]. Consultado: 16/10/2016 en: <http://museo.bn.gov.ar/media/page/florencia-ferrerira.pdf>.
- FERREIRA DE CASSONE, F. (1998). *Claridad y el internacionalismo americano*. Buenos Aires: Claridad.
- FOUCAULT, M. (1988). *Arqueología del Saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1985a). *Historia de la sexualidad. Tomo 1: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1985b). *¿Qué es un autor?*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala

- FOUCAULT, M. (1983). Debate con los historiadores. En FOUCAULT, M. *El discurso del poder*, presentación y selección de O. Terán, (pp. 216–232). México: Folios Ed.
- GUEREÑA, JL (2018). *Detrás de la cortina. El sexo en España (1790–1950)*. Madrid: Cátedra.
- HARTOG, F (2014). *Creer en la historia*. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae
- HARTOG, F (2007). *Regímenes de historicidad*. México: UAI.
- LEONARD, J. (S/F). Eugenismo y Darwinismo. Esperanzas y perplejidades en los médicos franceses del Siglo XIX y principios del Siglo XX [En línea]. Consultado: 15/1/2016 en http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/Leonard_Eugenismo_darwinismo.htm
- MERBILHAÁ, M. (2014). 1900–1919. La organización del espacio editorial. En DE DIEGO, J.L. (Dir). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880– 2010* (pp.31–61). Buenos Aires: Ampersand.
- MONTALDO, G. (1990). Los pensadores y Claridad: una propuesta cultural de la izquierda argentina (1922–1941). *América: Cahiers du CRICCAL*, n° 4–5, Vol. 4, N° 1. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre-deux guerres, 1919–1939*, pp. 421–430. [En línea]. Consultado: 30/1/2017 en www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1990_num_4_1_1002 .
- NÚÑEZ, F. (2007). Los secretos para un feliz matrimonio. Género y sexualidad en la segunda mitad del siglo XIX. *Estudios de Historia moderna y contemporánea de México*, N° 33, enero–junio de 2007, pp. 5–32.
- PASTORMERLO, S. (2014). 1880–1899. El surgimiento del mercado editorial. En DE DIEGO, J.L. (Dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880- 2010*, (pp.1–29). Buenos Aires: Ampersand.
- PUIGRÓSS, A. (1996). *Qué pasó en la educación argentina desde la conquista hasta el menemismo*. Buenos Aires: Kapeluz.
- RICOEUR, P. (2008). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- RICOEUR, P. (1998). *Tiempo y narración. T. 2. La configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.

- ROMERO, L.A. (2007). Una empresa cultural: los libros baratos. En Gutiérrez, L y Romero, L.A. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra* (pp. 47–69). Buenos Aires: Siglo XXI.
- ROMERO, L.A. (2002). *Breve Historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: FCE.
- SARLO, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SCOTT, Joan W (2011). “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En Scott, J.W., *Género e historia*, (pp.48–74). México: FCE.
- VEZZETTI, H. (1996). *Aventuras de Freud en el país de los argentinos. De José Ingenieros a Enrique Pichon-Rivière*. Buenos Aires: Paidós.
- STEWART, M.L. (2001). *For Health and Beauty. Physical Culture for Frenchwomen 1880s–1930s*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Fuentes

- *Biblioteca Científica*- 1era (35 V.) y segunda serie (58 V.)
- *Claridad. Revista de Arte, Crítica y Letras. Tribuna del pensamiento izquierdista* entre julio de 1926 y diciembre de 1941– N° 1 a 347 (225 números, la numeración cambia a partir del N°8)
- FOREL, A (1923). *La cuestión sexual. Expuesta a los adultos ilustrados*. Madrid: Bailly-Bailliere (el texto es de 1905)
- WOOD ALLEN, M (1913). *What a young woman ought to know*. Filadelfia, Ed Sylvanus Stall Self and Sex Series. [En línea]. <https://archive.org/details/whatayoungwomano00wooduoft>. Consultado el 20/10/2017
- GRUBER, M. von (1924). *La higiene en la vida sexual*. Buenos Aires: Claridad. N° 79 de Los Pensadores.
- GRUBER, M. von (1950). *Los peligros de la vida sexual*. Buenos Aires: Claridad. (Biblioteca Científica V 2)
- FOREL, A (1923). *Ética sexual*. Buenos Aires: Claridad. N° 75 de Los Pensadores.

Reseña de la serie documental **Archivo de la Memoria Trans**, de Agustina Comedi y Mariana Bomba (2021).

Florencia Ponce

FHUC-UNL (Facultad de Humanidades y Ciencias. Universidad Nacional del litoral, Argentina)

Elías Rodríguez

FHUC-UNL (Facultad de Humanidades y Ciencias. Universidad Nacional del litoral, Argentina)

El arte de plasmar momentos en imágenes siempre ha sido un poderoso transmisor de mensajes. Las fotos y videos, capturan situaciones tan espontáneas como producidas, pero sobre todas las cosas dan visibilidad y permiten contar historias desde sus propias sobrevivientes. Este es el fin principal de la serie documental del Archivo de la Memoria Trans de Agustina Comedi y Mariana Bomba para Canal Encuentro.

Aquí, se haya una forma de dar voz e individualidad a problemáticas que hasta no más de unas décadas eran relegadas al mundo de lo privado (Pecheny, 2001). Nos adentramos entonces a relatos de vida seleccionados a través de cuatro capítulos de aproximadamente 15 minutos

de duración, cuyas voces en off de mujeres trans y travestis resuenan bajo una extensa recopilación de fotos y videos.

«Valijas», «Plumas», «Besos» y «Reveladas» son las cuatro palabras que titulan cada capítulo, retomadas de aquellos relatos contados por sus protagonistas: María Belén Correa, Cynthia Samanta Almeida Gorgoña Greyman, Edith Rodríguez y Julieta Gonzáles.

Tal como relata su fundadora, María Belén Correa, este tipo de archivo con el que hoy nos topamos no hacía más que formar parte de los registros psiquiátricos y policiales. Otras veces, era quemado por familiares sumidos en la vergüenza y rescatados por compañeras en medio de funerales faraónicos que acostumbraban

organizar para una y otra de las tantas víctimas de un destino casi inevitable. Conservar aquello que intentaba ser ocultado en la marginalidad, significaba una hazaña propia de rescates que dieron comienzo a esta idea de contar la historia por ellas mismas, fuera de las instituciones que de alguna u otra forma marcaron sus vidas.

Una breve historicidad

Resulta interesante repensar en este contexto la historia de la conformación de la identidad del Estado Argentino marcada por la exclusión de las mujeres, las personas que no respondían al binarismo implantado, obreros y obreras inmigrantes, los pueblos originarios y prostitutas; exclusión que condice con los valores en torno al orden y el progreso. Sin embargo, las indagaciones sobre estos procesos de exclusión no han abordado todos los ejes planteados (Ben, 2000).

Es por ello que la conformación del Archivo de la Memoria Trans, reviste una importancia que rompe con un largo proceso de criminalización de las identidades travesti-trans, las cuales solían derivarse a consultorios médicos y su consecuente patologización (Fernández, 2004).

La vuelta a la democracia en los años 80 significó un gran impulso de los movimientos de las diversidades que vieron sus frutos en materia de derechos una vez avanzadas las primeras décadas del siglo XXI. Estas recientes conquistas son

un reflejo de años de lucha que además implican la transición hacia una nueva etapa en la cual comienzan a cristalizarse voces que habían sido acalladas. Así, este proceso de auto-relato que presenta el Archivo de la Memoria Trans, vislumbra lo que constituyó la otredad durante mucho tiempo y nos brinda la posibilidad de conocer una parte de la historia silenciada. En este encuentro de la disidencia, lo *queer* ya no quiere ser nombrado sino que decide y logra nombrarse a sí mismo.

Este documental, exhibe desde herramientas de defensa hasta historias de exilio o momentos de amor y libertad; diferentes relatos de vida que resumen centenas de vivencias en épocas de dictadura y de democracia con vigencia de edictos policiales que cercenaban libertades. Edictos como recursos del Estado que legitimaban a las fuerzas policiales a ejercer diferentes y constantes formas de persecución y torturas. Queda en claro así, el carácter selectivo vinculado a las formas represivas de la heteronorma y del ejercicio de la violencia estatal post-dictadura (Ferji Neer, 2003).

Resulta imprescindible mencionar que ese marco normativo de exclusión, compuesto por brigadas de moralidad pública y edictos policiales, constituyeron violaciones a garantías y derechos promulgados por la Constitución Nacional, las constituciones provinciales y las declaraciones, convenciones y tratados

internacionales en materia de derechos humanos; y que son un claro ejemplo de la persecución política a identidades disidentes.

La visibilidad de la diversidad

Al momento de articular reivindicaciones en torno al movimiento de las diversidades, siempre debe tenerse en cuenta que no se representa una identidad monolítica desafiante de la heteronormatividad. Sin embargo, resulta de común acuerdo para este movimiento, llevar a cabo estrategias de visibilización de las sexualidades que escapan de esa norma heterosexual para llevar a cabo estandartes de acción contra la discriminación (Moreno, 2008).

En este sentido, esta serie documental representa un gran avance en cuestiones de una visibilidad construida históricamente en términos individuales y colectivos. Así, a lo largo de la misma, encontramos historias que marcan particularidades de un colectivo signado por la discriminación y el ostracismo social.

La palabra «adaptación» aparece en los diferentes episodios: adaptarse a la norma heterosexual socialmente impuesta, a los cuestionamientos, al abandono de la escolaridad, al rechazo familiar, a las persecuciones policiales, al exilio, a la muerte.

Sin embargo, no deja de haber momentos en los cuales se recapitula la alegría. La historia detrás de los carnavales tiene su propio capítulo titulado «Plumas»,

en el cual la aceptación y la fantasía (tal como su relatora lo describe) cobran una suerte de espejismo entre tantas penurias a sortear. Los «ritos de pasaje» (Zambrini, 2008) también cobran gran importancia al ser un momento de disrupción atravesado por la osadía de una vestimenta, el brillo de un maquillaje y la transformación ante la toma de hormonas, todas situaciones que exteriorizan aquello que describen como un sentir.

A su vez, constantemente se retoman momentos que han marcado sus vidas como comunidad travesti-trans. Desde un cumpleaños devenido en la primera reunión de lo que a futuro sería la Asociación de Travestis Transexuales y Transgéneros de Argentina (ATTA), hasta la rememoración de los hoteles tomados en donde encontraban un hogar en el exilio y las primeras marchas que empezaron a realizarse en protesta contra los asesinatos y la persecución policial.

Reivindicación y reconocimiento

Aparece también y de forma explícita, esta idea de reapropiación del lenguaje de los derechos humanos a la hora de llevar adelante este proyecto (Moreno, 2008). Su fundadora, relata cómo se retomó el modelo de reconstrucción de la memoria por parte de las Abuelas de Plaza de Mayo, trazando un paralelismo de lucha que reivindica la memoria de las sobrevivientes que hoy reclaman un reconocimiento.

Es importante mencionar aquí la trayectoria y el antecedente que constituye la reivindicación de la memoria en Argentina a partir del trabajo realizado por Madres y Abuelas de Plazo de Mayo. La memoria colectiva, no solamente como un recuerdo vívido de dolor, sino como una herramienta política para que aquello no vuelva a ocurrir, y que a través del reconocimiento podamos comenzar una etapa de reparación.

En este aspecto, cada capítulo de la serie documental del Archivo de la Memoria Trans finaliza con la leyenda:

El promedio de vida de las personas trans en Argentina no supera los 40 años. En el año 2021 las mayores de 50 años son menos de 450. Por esto, el Archivo de la Memoria Trans exige que el estado argentino reconozca el genocidio, la violencia y la persecución sistematizada que ejerció sobre la comunidad a través de políticas de reparación para las sobrevivientes.

Así, no solo se intenta dar visibilidad a una problemática que aun hoy en día se presenta en diferentes aspectos sino que también es una forma de reclamo por aquellos derechos cercenados que signaron la vida de las sobrevivientes y la memoria de las que ya no están.

El Archivo de la Memoria Trans es un colectivo audiovisual que hoy cuenta con redes sociales y una página web oficial en las cuales se publican fotos, videos, historias y actividades. También se ha publicado en el año 2020 un libro donde se recopilan imágenes recuperadas. En sincronía a la escritura de esta reseña, se han publicado recientemente diferentes documentales entre los cuales encontramos producciones como la realizada por el Archivo de la Memoria Trans de Santa Fe que permite adentrarse desde las particularidades de lo local en una parte de la historia que necesita ser reescrita.

Bibliografía consultada

- BEN, Pablo (2000) Muéstrame tus genitales y te diré quién eres. El hermafroditismo en la Argentina finisecular y de principios del Siglo XX. En Barrancos, Dora: *Cuerpos, géneros e identidades: estudios de historia de género en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- FARJI NEER, Anahí (2017). *Travestismo, transexualidad y transgeneridad en los discursos del Estado Argentino. Desde los Edictos Policiales hasta la ley de Identidad de Género*. Buenos Aires: Teseo.

- FERNÁNDEZ, Josefina (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa.
- MORENO, Aluminé (2008). La invisibilidad como injusticia. Estrategias del movimiento de la diversidad sexual. En Mario Pecheny, Carlos Figari y Daniel Jones (compiladores): *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- PECHENY, Mario (2001). De la «no discriminación» al «reconocimiento social». Un análisis de la evolución de las demandas políticas de las minorías sexuales en América Latina. Preparado para el XXIII Congreso de la *Latin American Studies Association*, Washintong DC.
- ZAMBRINI, Laura (2008). Cuerpos, indumentarias y expresiones de género: el caso de las travestis de la Ciudad de Buenos Aires. En Mario Pecheny, Carlos Figari y Daniel Jones (compiladores): *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Reseña y comentario sobre el cortometraje documental experimental *Hackeo identitario*, dirigido por Juan J. Díaz y J. Alirio Peña (2021)

José Alirio Peña

Candidato a Doctor por la Universidad Central de Venezuela.

Becario de la OIM en el Profesorado Universitario para Nivel Secundario y Superior por la Universidad Austral.

Hackeo Identitario es el título de un documento experimental de 7 minutos que realicé con Juan José Díaz. Tuvo su estreno el 16 de junio de 2021 en Atenas, en el marco del *Thessaloniki Queer Arts Festival* (TQAF) de Grecia y fue el inicio del recorrido por festivales de cine. *Hackeo Identitario* es un mix del activismo de calle y las propuestas nocturnas teatrales, musicales y literarias que dan forma a la vida marica en Buenos Aires y Paraná, Argentina.

Sho y un par de ameeegas coreando bandera *queer* se convierte en un primer intento de *leitmotiv* ante una diversidad de imágenes irreverentes gestadas por voces y cuerpos políticos. Una política identitaria que toma fuerza ante el veneno de la

discriminación y exclusión. Ese veneno que canta *Rocío Rocha* se constituye como segundo intento de *leitmotiv* en medio de agitaciones dolorosas que claman justicia. Las redes sociales han aparecido para complementar la construcción de las identidades e impulsar el activismo. Al mismo tiempo, están bombardeadas de un sin número de imágenes producidas por el activismo de sofá (sin consciencia ni vivencia). El *hackeo identitario* es una respuesta frente a la anulación conceptual que podría emanar del estado, de las instituciones religiosas y/o del propio activismo de sofá. Una voz que dialoga -o no- con algunas de las imágenes. Puede incomodarnos y — siempre— llevarnos a múltiples interpretaciones.



Póster de
Hackeo identitario

El documental siempre ha tenido una potencialidad enorme para visibilizar las disidencias. En el caso argentino son relevantes los trabajos de Agustina Comedi, Santiago Giralt, Martín Farina, Diego Frangi, Diego Schipani, Ernesto Ardito, entre otros. En el cortometraje documental, la apuesta a la narración autobiográfica — recuperadora de las voces en primera persona— tuvo una experiencia interesante en La Plata a cargo de la *Escuela Audiovisual Al Borde* en el

año 2014. Se produjeron 4 documentales: *A la cama con Francisco*, *Nómade*, *Rompecabezas trans* y *El beso*. Todas estas narrativas cuestionaron el binario de género y las corporalidades dominantes, mostrando otras posibilidades de vivir, amar y desear.

Justamente, menciono la Escuela Audiovisual Al Borde porque quiero rescatar dos elementos fundamentales que tiene la institución y que sirvieron como punto de partida para estructurar nuestro

cortometraje documental. El primero, refiere al videoactivismo, activismo con la cámara o activismo audiovisual. Es decir, esa potencialidad para exponer y difundir unas ideas y vivencias que amplían el abanico sobre la diversidad sexual y el género. El segundo, la posibilidad de experimentación que siempre está acompañada de un componente creativo, provocador y convocante.

Hackeo Identitario tuvo el propósito claro de repensar las identidades como cuerpos-ethos-pathos-logos que ocupan el territorio hackeando formas ontológicas dominantes. Sin embargo, ante una compleja cantidad de imágenes en movimiento producidas entre 2012 y 2021 con cámaras de celulares, no queríamos saturar al espectador. Fue, entonces, cuando recordamos la experimentación como posibilidad de intervención-deconstrucción de narrativas tradicionales y no más que eso. Sería muy impreciso clasificar — de modo exclusivo y tajante— a Hackeo Identitario como una obra perteneciente al cine experimental. Tan impreciso como pretender conceptualizar el propio cine experimental.

Hackeo Identitario inicia con un canchero que fue presentado en el ciclo N° 100 del *Festival Desdibujadxs* realizado en el Bar Cultural Ambigú el 21 de noviembre de 2016. Estas imágenes aceleradas y acompañadas con una *voice-over* de palabras crocantes y aéreas sugieren la maleabilidad y amplitud de las identidades.

Diversidad de identidades recuperada por la escritora Zulema Lázaro al recitar el poema *Humanes* para la audiencia del CINE VERSATIL el 11 de septiembre de 2020. *Humanes* fue escrito en 1998 y actualizado con lenguaje inclusivo en 2020. La voz de Zulema se combina con la *voice-over* que matiza de modos diferentes la palabra *yo*. La misma escritora aparece, más adelante con otro poema dedicado a Magdalena — su hija— recitado en el Festival Desdibujadxs el 19 de noviembre de 2016. De nuevo, una *voice-over* juguetona. Esta vez deconstruyendo a partir de antónimos. Vivimos en un mundo plagado de antónimos, dicotomías y binarismos.

Un artista que aparece con los personajes *René* y *El huesito* (luego llamado *Guitarra llorona*) es Rodrigo Peiretti, creador del Festival Desdibujadxs. El huesito acompañado de La huesuda, en el Espacio Cultural MU (4 de junio de 2016) interpreta el tango *Se dice de mí*, popularizado por Tita Merello. Se ajusta la letra a la vida marica. René, interpreta en el Festival Desdibujadxs, el 1 de septiembre de 2016, *Ain't nobody's business if I do*, un blues de la década de 1920 que exponía las críticas frente a lo considerado amoral en torno a lo que se hacía y decía. La *voice-over*, en esta ocasión, hace un juego de palabras que recuerda la performatividad inclusiva: nadie, ninguno, ninguna, algunos, algunas, todos, todas, todes.

El actor Pol Ajenjo interpreta *La solterona* en el Bar Cultural Ambigú, el 19 de noviembre de 2016. También, participa en la pieza teatral *Troyanas* (autoría de Charlee Espinosa), especial anti-Navidad, el 28 de diciembre de 2017. La solterona desafía los límites del binarismo a través de un juego estadístico simple: «...cada 100 niños nacen 103 niñas, yo soy una de las tres que sobran». Esta jocosa ironía recuerda que cuando nacemos nos registran como varones o hembras, con base en el aspecto biológico. Con el transcurrir del tiempo el género se construye constantemente, pudiendo desafiar la biología. En *Troyanas* la recurrente *voice-over* asoma los verbos cortar, reasignar, castrar y decapitar. La imposibilidad de la reasignación sexual es una manera de decapitar y apartar de la sociedad.

Así como las imágenes del candombe son aceleradas, la misa criolla dirigida por Cristian Maldonado en el Teatro Astros, el 15 de septiembre de 2016, es presentada, también, en métrica rápida. La *voice-over* reitera el jadeante: bailo, sudo, giro y nuevo; mientras el grupo de bailarines rodea una cruz con Jesús incluido. Más que irreverencia, es el recordatorio de una Argentina donde un buen porcentaje de la población no mueve fácilmente sus creencias cristianas y católicas.

Es innegable que algunas religiones o cultos religiosos parecen tener un muy buen marketing y capacidad de convencimiento. Algunos chicos gays muestran

mayor empatía con las iglesias y cultos religiosos que practican que con los movimientos LGBTI. A estos jóvenes ya no les importa salir del clóset. Se sienten cómodos situarse ante una pequeña puerta a medio abrir donde dejan escapar su yo marica en aquellos escenarios que le ponen sazón a su vida: *grindr*, discos, saunas, *cruising*, fiestas. El escape es sigiloso y la diversión desmesurada. Cuando se trasnochan y saturan se colocan la investidura del hijo correcto que jamás traicionará a su familia de férrea moral cristiana o católica. Si antes salir del clóset significaba asumir unas cuantas características de la vida marica y el activismo LGBTI, ahora no importa hacerlo. No hay interés en identificarse con estos rasgos de manera pública. Selectivamente hay una apropiación de algunos elementos que se degustan en la esfera de lo que ellos consideran privado, íntimo y personal. Son estos algunos de los nuevos maricas y son parte de la diversidad sexual. No tendrían por qué no serlo.

En Hackeo Identitario se recuerda la transgresión, el dolor y la constante lucha de las personas trans y travestis por tener una vida con todos sus derechos garantizados. El discurso de la activista Noelia Belén Luna en el marco de *El Banderazo* realizado el 6 de mayo de 2012, tres días antes que se sancionara la ley de identidad de género en Argentina, apuntaba a la apropiación de la identidad por parte del estado y su urgente reconocimiento.

El aumento exponencial de los crímenes de odio a las personas trans resalta en el documental. El 2 de noviembre de 2015 la *Marcha por Justicia de Diana Sacayan*, realizada en San Justo, Provincia de Buenos Aires, coreaba: «se va a acabar, se va a acabar, esa costumbre de matar». Con mucho sarcasmo en unas imágenes en movimiento sobre la concentración por el debate de la ley de identidad de género en las afueras del Congreso de la Nación Argentina (09 de mayo de 2012) la *voice-over* dice en forma de ametralladora: LGBTTTTTTTTT...

Las coreografías presentadas en el Encuentro Nacional MISER (Movimiento de Integración Sexual, Étnica y Religiosa) realizado en Casa de la Cultura de la ciudad de Paraná, el 19 de octubre de 2016, son presentadas en forma inversa junto a la *voice-over* que enuncia el activismo de sofá. Un término propuesto por el sociólogo Zygmunt Bauman para referirse a ese activismo que se limita a compartir imágenes y textos en las redes sociales, dejando de lado las acciones y decisiones específicas. En este sentido, la furia travesti invocada por Susy Shock en el ciclo Poemario Transpirado, celebrado en Casa Brandon, el 9 de abril de 2016, es un recordatorio a la solidaridad de travestis y maricas, ofreciendo la contra-información necesaria en la dinámica de la información dominante. El performance sobre la prensa compartido en el Bar Cultural Ambigú, el 04 de febrero de 2016, expone magistralmente esta idea.

Rocío Rocha en una noche en los jardines del museo Larreta (12 de febrero de 2021) y *Sho y un par de ameeegas* (7 de diciembre de 2015) son las imágenes a color que contrastan con el resto de las imágenes en blanco y negro. Esto se justifica por la necesidad de resaltar dos generaciones de artistas del universo LGBTQ+ argentino. Por un lado, Charlee Espinosa, Emanuel Abello y Busacca representan un grupo de jóvenes que con su bandera *queer* constantemente proponen, burbujan, abandonan y vuelven a reinventarse. Mientras, Rocío resiste al olvido por parte de los mismos miembros de la comunidad LGBTQ+. El precio de ser una travesti camino a la tercera edad.

En Argentina, Walter Giribuela, Ernesto Meccia y Fernando Rada Schultze son pioneros en los estudios sobre vejez y diversidad sexual. Sus acercamientos a personas adultas mayores LGBT han generado varias entrevistas cualitativas que arrojan como resultados tres vulnerabilidades: por edad, por género y por clase social. Han producido un puñado de características sobre la vejez LGBT en torno a los espacios eróticos privatizados, las segundas familias y el carácter performativo del lenguaje. Contenido de interés para investigadores e investigadoras que se comprometen a leer páginas, tras páginas de pastiche teórico que, luego, dan nacimiento a otra investigación que agrega un par de características más, en otro contexto más.

El Balkan Can Kino curó una muestra especial para el *Thessaloniki Queer Arts Festival* (TQAF) de Grecia. Hackeo Identitario, o Identity Hacking en inglés, formó parte de la selección oficial de esta muestra denominada *BCK goes to TQAF 2021*. El Festival de Artes Queer de Thessaloniki (TQAF) es una iniciativa de base que se propone alterar conceptos erróneos y prejuicios profundamente arraigados hacia la comunidad queer y LGBTQIA a través de prácticas artísticas y culturales. Tesalónica, o Salónica, se

encuentra estratégicamente ubicada entre los Balcanes, Turquía y Medio Oriente, regiones donde las comunidades LGB-TQIA a menudo están marginadas. Los productores de TQAF afirman que el festival es un vínculo político e inspirador con las sociedades vecinas.

Hackeo Identitario es un documento experimental de sus creadores que busca generar sensibilidades, incomodidades y reflexiones tanto en la sociedad argentina como en el propio seno de la comunidad LGBT+.

Ficha Técnica:

País: Argentina

Año: 2021

Dirección, edición y experimentación

de imágenes: J. Alirio Peña y Juan J. Díaz

Producción: CINEVERSATIL (cineversatil.com)

Género: documental experimental

Metraje: corto

Duración: 7 minutos

La eternidad y las luces. Notas sobre/desde el mirar de Gustavo Fontán. Reseña del libro *Maraña* de Gustavo Fontán. VerPoder ediciones.

Buenos Aires. 2021.

Sebastián Russo Bautista

Universidad de Buenos Aires-UBA (Argentina)

Universidad Nacional de José Clemente Paz-

UNPAZ (Argentina)



I

Hay algo que nos impregna, una duración de lo otro en nosotros, que es siempre el origen de un nuevo conocimiento¹

Gustavo Fontán hace un culto a la luz. Un culto que es sagrado, por supuesto, más no por ello no terrenal. Un rito (nombrado arte) cultural y pagano que entrelaza la experiencia, lo cotidiano como ámbito donde reside lo mágico y común, con lo político, en tanto una mirada que no se deja arrasar ni por el cliché, ni por

¹ Las citas de comienzo de apartados son todas de Gustavo Fontán. Extraídas del libro *Maraña. Escritos sobre cine* (Ver Poder, 2021). Agradezco a Luciana Gandolfo el hallazgo de algunas de ellas.

una intimidad abstractizada, fuera de mundo. Una convocatoria contagiosa a experimentar una mirada encarnada, vuelta cuerpo y fantasma, una mirada rasgada, quebradiza y potente, que rasgue, que rasque, que se haga presente, herida vital. Un llamado a hacer de un mirar, «desobediente a lo aprendido», un acto político: tanto por la desconfianza y alerta ante lo que se repite, lo que se automatiza (la imagen confort), como por el arrojito vitalista, total, cual don, ante la experiencia del ver/ser (de nuevo, todo)

II

¿Qué sombra, qué espejo, qué habitación vacía, resguardan los relatos para nosotros?
¿Qué intemperie?

El modo de ver en y de Fontán (el de sus imágenes, sus palabras) puede concentrarse en tres hipótesis intempestivas, emergidas desde el capricho de este ojo avizor (que oye y toca)².

Primera. La táctica de la denegación. Hay en Fontán tanto un cuestionamiento a la maquinización de la mirada, como los intentos de desactivarla, y de reactivar otro orden, otra máquina (deseante, mirante). De detectar las maquinizaciones

y accionar lo que resiste a la captura alienada de y en la imagen. De allí sus referencias y puestas en acto —*tandem* fundamento de su política también del mirar—: del silencio y la sustracción («entiendo por sustracción una austeridad expresiva, una renuncia al trazo grueso, visible; la elección del silencio al grito, de la sugerencia a la evidencia», dirá en Maraña), del «desierto retórico», citándolo a Juan José Saer («del que vayan surgiendo espejismos inéditos que impongan nuevos procedimientos adecuados a estas visiones»). Vale decir que su universo textual/visual está compuesto por una comunidad de lecturas (Saer, Ortiz, Calveyra, Viel Temperley) que actúan como otras vitales formas de la denegación, del flujo hiperquinético y arrogado de sí de la palabra. Un habla/ un mirar que esté llena de nombres, de fantasmas, que se entremetan, interrumpen, obliguen, alienten. Deteniendo —la máquina alienante y arrasadora— para reactivar —la máquina conmocionante y sutil—, a través de ciertas orientaciones, alertas, que pongan en estado de suspensión el orden de lo siempre igual (incluso pareciendo «nuevo») He allí ciertos de sus «elogios» denegados en el orden de la transparencia: elogio a lo que se atisba, a lo que (se) rasga, a la inquietud (que nos

² Parte de las ideas aquí vertidas surgen (además del visionado de parte de su obra) de la conversación que compartimos en el ciclo «Parar la máquina. Para una imagen (de lo) común» y la lectura de su libro, «Maraña. Escritos sobre cine» (Ver Poder Ediciones)



impone una interrupción de la continuidad, nos saca del cauce).

Segunda intempestiva hipotética sobre el mirar (de) Fontán.

La política (de lo) vislumbrante.

«Pienso que tal vez la palabra *vislumbrar* sea más precisa que mirar para pensar al cine en su interrogación del mundo». Un modo de ver vislumbrante, al sesgo, dice, desconfiado de las luminarias y atento a lo que emerge de forma sutil. Siendo que son «lo borroso, lo ambiguo, cualidades del mundo». Y ante ello: «un balbuceo, que reconoce que no hay lenguaje que nos libere del desconcierto». Menos aún, en un mundo donde predomina una lengua afásica (dirá Hernan Sassi³), que presuntuosamente alardea de la no necesidad de mediación, tal los preceptos de una lengua/política transparente, que cree mirar/hablar de frente. Tal la estrategia dominante a enfrentar, la de

una paradójica alienación pseudo desalienante/ también llamada «libertaria», desde y con las imágenes y sus formas «celulares» como sus instrumentos primordiales. La mirada vislumbrante, al sesgo, balbuceante mas no por temerosa sino por hablar desde la fuerza de lo que se atisba, lo inminente, aparece allí no solo como sosiego, o método, sino como afrenta, arma, política. Incluso plan de acción: «Un buen mapa debe negarse a la transparencia». Donde hablar de lo innombrable, invisible: la memoria, el sueño, el fantasma, desde sus retóricas: no del todo decibles, inevidentes. El vislumbrar así como un mojón exploratorio para una epistemología de la creación, de la no repetición. Vislumbrando lo que emerge, lo que renace en una sutil rasgadura, en una demolición de rutina. Desde un mirar, que configure un ojo soberano en un paradójal territorio/superficie utópica. Donde todo ya anida en potencia, pero

3 En su columna en el programa radial Reseña insumisa.

negado ahora y cotidianamente en la replicación de lo que aparenta aires de diferencia. Vislumbrar, entrecerrar los ojos, para mirar lo mismo de nuevo, como por vez primera, alerta al espejismo en donde anida la vida, pero también lo muerto.

La tercera hipótesis.

La constitución de una obra/cine experiencial.

Desde una apuesta a una corporalidad emancipada/recuperada, en el marco de un cine, una obra, un mirar desde un cuerpo, un con-texto. Desde allí, el cine de Fontán no es ni experimental, ni documental, ni estrictamente ficcional, ni siquiera ensayístico, la obra de Fontán responde a una des-categoría: cine experiencial. En tanto un proceso de temporalidad vivida en acto, que cuando se empieza a desprender demasiado de la experiencia empático-narrativa (cuando parecería por caso devenir experimental,

abstracta), genera algún enlace, un puente referencial. Lo mismo y contrario en sus propuestas más «representacionales», lo indicial agujerea el artificio, algún elemento se extraña y extraña la experiencia, haciéndola emerger (hay experiencia solo en el borde de su desaparición -entre la idea y la cosa-) Un cine, una escritura: física. Sensorial. Anclada y lanzada desde el/un mirar. A través de la experiencia expuesta, de un estar allí. Siendo. Y a través instrumentos que evidencien tal estar/siendo. De allí su acompañar su obra fílmica con escrituras reflexivas, ensayísticas, incluso con diarios de filmación. Textos menos técnicos que emocionales, experienciales, atentos a una interioridad que se nutre de y nutre a un entorno. Que no casualmente es de ríos, islas, orillas, espacialidades concretas, densificadas, fantasmagorizadas, y junto a sus habitantes, sus compañerxs de filmación, sus lecturas. Como un magma vivencial, experiencial que en su contemplación



amplia deviene una política/ética del vivir. De allí que Laura Martins aludiera a un «respeto por lo viviente»⁴ de su cine. Un respeto extendido a la imagen, la palabra. Se puede entender así, a la obra de Fontán, asociada a la idea/ética del cuidado. Siempre y cuando se entienda a este concepto no como falta de audacia, sino por el contrario como un arma en medio del descuido y la intemperie neoliberal. Los tiempos pandémicos nos hablaron de ello.

III

El confinamiento a categoría de error de cualquier actitud contemplativa, de cualquier descanso, asimila los relatos a una maquinaria de producción donde no hay tiempo ni espacio para el silencio ni para cualquier acercamiento a lo humano que sobrevive en cada uno de nosotros: el temblor, la fragilidad, la angustia

Gustavo Fontán hace un culto de la luz. Decíamos, y porque él mismo lo dijo en la charla mentada. Culto a la luz que en sus palabras es un culto de lo que lo atrae, conmueve, desde siempre, también dijo. Algo que le costó reconocer, detectar, darle carácter de propia conmoción para poder finalmente dedicarse a ello («finalmente», decimos, pareciera, no dando cuenta del carácter fundamental de tal decisión, de tal posibilidad). Crear, vivir, en estado de conmoción. Hermosa y proactiva palabra ésta, con-moción, que podríamos

traducirla como «mover juntos». Traducción caprichosa (entendiendo al capricho como una forma vital). Conmover, en tanto un mover, un movernos juntos. Quiénes, estiremos el capricho: las sombras, las propias, las heredadas, unas y otras indistinguibles. La pregunta que (con)mueve (a) Fontán es la que puede rehacerse y expandirse, con cierto carácter de designio, como: qué nos hace mover, a unx y sus fantasmas, es decir, a unx y a los deseos ocultos, borrados, denegados, que no se expresan más que de forma difusa, balbuceante, incluso como una incomodidad. Se podría decir que abrirse a esa escucha, a esa visión, de aquello que se expresa tímida, oscura, caprichosamente, es una tarea, la gran tarea para todo acto creativo, que si no se funda en lo que las sombras mandan, será algo que finalmente nos aparte de lo conmocionante, en definitiva de lo que trascienda el acto enunciativo, o de lo que haga de este una con-moción, y no un mero alimento de la máquina, de la intemperie (que por caso vendrían a ser lo mismo).

IV

Un hombre regresa a su sitio natal, una isla profunda del Paraná,
donde ya no queda nada... a reencontrarse con sus muertos

Y es que con Fontán parece retornar cada vez lo que nunca se fue, pero que se

presume ido (*out*), desde la solemnidad o la banalización (que podrían también ser lo mismo): como es el valor de la no-superficie, «lo profundo», lo que trasciende. Es Fontán así tanto el último moderno (como se autodenominaba Pasolini), como el que permite recomenzar todo de nuevo, cada vez. Como Horacio González, a quien dedicamos aquella conversación no casualmente, hombre de lectura y expansión de los restos, desde donde todo renace, solía decir. Es decir, Fontán, González, Pasolini, quienes hacen de su conexión densa, honda con el mundo, las cosas y los otros, los dilemas y las emociones, la materia no solo de su creación, sino de la recreación pagana de mundos sagrados (y a la inversa, emergencia de lo sagrado en lo pagano -un bote, una casa, un rostro), de respeto, celebración y contagio por lo super-viviente.

¿Pero en qué momento esto fue despreciado? En tiempos (infra) vividos, que

ensalzan el yo intrépido, la intrepidez ensimismada, el flujo raudo de interconexiones infinitas. Que desprecia «el» infinito. Cual universo aurático, salvífico, intocado, inexplorado. Solo recuperable por el camino inverso al de la agitación «infinita», el de detenerse a mirar una luz, la luz. Allí el infinitivo (como sustantivo y no como adjetivo), lo eterno, lo trascendente, lo que va más allá del deseo ya no caprichoso sino esquizoide de pensar en la próxima conexión, el próximo click. Estar en el mundo es hacer del infinito el anhelo inalcanzable, cárnico-utópico, político-experiencial, mas no el dejarse arrastrar por las infinitas intrascendencias que adormecen y calman narcóticamente. Habitar el infinito, es hacer del estar precisamente una práctica sagrada: estar en una conversación, estar con otro, estar mirando una nube, estar escribiendo sobre lo que duele. No estar, presente, no detener máquina alguna, por el contrario



alimentarla, permite fluir, desanclarse del mundo, de uno, de sus fantasmas. Volverse una mera sombra, sin dialéctica corporal-territorial-comunal alguna.

El culto a la luz que hace Fontán le permite partir de allí, de su deseo/temor último y primero, de lo que dicta su cuerpo/sombra, para estar en el mundo,

convencido de su conmoción, convencido de explorar lo que lo conmueve, dejarse mover por tal convicción, por tal emoción intensa (otra posible, caprichosa traducción de conmoción). No más, no menos, para el capítulo uno de un plan de operaciones para la creación (de sí/ de mundo).

Bibliografía

· FONTÁN, Gustavo. *Maraña. Escritos sobre cine*. VerPoder ediciones. Buenos Aires. 2021

Reseña del libro *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, de Álvaro A. Fernández y Ángel

Román Gutiérrez (coords.) (2020) Zacatecas y México: Universidad Autónoma de Zacatecas «Francisco García Salinas» y Cineteca Nacional.

290 páginas – ISBN 978-607-555-023-7

Gabrielle Pannetier Leboeuf

Université de Montréal y Sorbonne Université

Laboratorio de investigación CRIMIC – Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (Sorbonne Université)

¿De qué manera han sido representados los presidentes mexicanos en las películas del cine nacional a lo largo del último siglo? ¿Qué impactos tuvieron las políticas cinematográficas y las decisiones del gobierno federal mexicano sobre la evolución de la industria cinematográfica del país durante cada sexenio? ¿Cómo puede el cine ayudar a repensar el concepto de presidencialismo? Álvaro A. Fernández, profesor-investigador en el Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara y miembro y fundador de la Red de Investigadores de Cine (REDIC), y Ángel Román Gutiérrez, docente e investigador de la Universidad Autónoma

de Zacatecas en la Unidad Académica de Docencia Superior, coordinadores del volumen *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano* (2020), organizaron brillantemente la reflexión colectiva en torno a las relaciones bidireccionales entre el presidencialismo y el cine mexicano.

La idea del volumen colectivo nació durante el sexenio del expresidente Enrique Peña Nieto, figura política altamente mediática y controversial, de una preocupación de los coordinadores por interrogar el lugar ocupado por el presidencialismo en el cine mexicano posrevolucionario. Las doce contribuciones (once en español

y una en inglés) recogidas en el volumen de casi trescientas páginas ponen de realce la participación del Estado en el desarrollo de la cinematografía nacional y de los medios audiovisuales a lo largo del último siglo. Para ello, las autoras y los autores de los diferentes textos organizados en su mayoría en orden cronológico de los mandatos presidenciales piensan desde México, España, Estados Unidos y Francia el entramado de lazos entre el cine mexicano y los presidentes que se sucedieron en el país desde Lázaro Cárdenas (1934-1949) hasta Enrique Peña Nieto (2012-2018), relacionando la producción cinematográfica de cada período con las decisiones tomadas por las administraciones en el poder en función de las coyunturas políticas y económicas del momento y del proyecto de nación valorado en cada sexenio.

Después de la presentación del volumen redactada por los dos coordinadores, que explican de manera sintética el enfoque textual y contextual adoptado por las autoras y los autores de los capítulos, la técnica de cine y audiovisual en el Departamento de Actividades culturales del Instituto Cervantes, **Marina Díaz López**, reflexiona en el prólogo, con mucha claridad, sobre lo que implica el presidencialismo en términos de gobernanza, de poder individual y de carisma de la figura presidencial y sobre las relaciones del presidente con el poder legislativo, ejecutivo y judicial, con el cine y con los medios de

comunicación. La primera contribución del libro, a cargo de **David M. J. Wood**, da cuenta con sensibilidad y precisión de la añoranza porfiriana que se registra en películas mayoritariamente conservadoras ideológicamente y producidas en su mayor parte durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946). Estas películas, según Wood, permitieron al público de los cuarenta resolver tensiones sociales e históricas y relacionarse con el pasado prerrevolucionario del país con cierta idealización de lo que se consideraba la *belle époque* del Porfiriato, época reinterpretada nostálgicamente desde los cuarenta como una época de paz y prosperidad. El siguiente capítulo de **Carlos Belmonte Grey**, que nos hace regresar en el tiempo al sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940), propone un estudio del programa cultural y cinematográfico cardenista que instrumentalizó el cine para difundir el discurso nacionalista, socialista y modernizador de la Revolución. Belmonte Grey demuestra hábilmente de qué maneras la creación de instituciones de control y producción cinematográfica desempeñó un rol clave en la difusión del discurso estatal de nacionalización de las masas. Haciendo eco al texto de Belmonte Grey sobre el cine nacionalista y revolucionario cardenista, **Ángel Román Gutiérrez** aborda la producción cinematográfica del sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) en su relación con el presidencialismo desde una perspectiva

propagandística y nacionalista. El autor revela una faceta de la industria filmica de aquel sexenio diferente de la referida por Wood: describe con mucha lucidez el uso gubernamental del cine como vehículo de un potente discurso oficial antinazi que alentó la participación de México en la Segunda Guerra Mundial y que idealizó el conflicto bélico.

Profundizando aquella reflexión sobre la industria cinematográfica puesta al servicio del presidencialismo, **Mauricio Díaz Calderón** y **Alicia Vargas Amésquita** se sirven de la presentación de los elementos simbólicos identitarios de la nación en el filme *Río Escondido* (Emilio Indio Fernández, 1947), realizado bajo Miguel Alemán Valdés (1946-1952), para ilustrar la centralización cinematográfica del poder estatal en la figura presidencial durante el alemanismo. Los autores argumentan de manera convincente que el presidente, en la película de Fernández, es erigido en símbolo y metonimia de la nación mexicana posrevolucionaria y de su progreso, regeneración y modernización. **Francisco Peredo Castro** continúa el análisis de aquel sexenio centrándose en el intervencionismo alemanista en el cine: expone, con una notable atención al detalle, cómo Miguel Alemán supo aprovechar el nuevo control que tenía sobre todas las fases de la industria cinematográfica —obtenido a partir de la creación de ciertas instituciones y de la nacionalización del Banco Cinematográfico— para

usar el poder de persuasión del cine a su favor y fomentar un cine de «interés nacional» ideológicamente alineado con el ideario desarrollista del gobierno. Peredo concluye señalando cómo el cine mexicano, pese al intervencionismo impulsado por Alemán y a sus medidas proteccionistas, entró después en un largo declive con la adopción del Plan Garduño bajo Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). Los sexenios de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) son luego presentados por **Maximiliano Maza Pérez** a partir de la paranoia anticomunista que reinaba en el contexto de la Guerra Fría. El autor muestra de manera contundente cómo la preocupación por la defensa de la soberanía nacional y el miedo a la amenaza extranjera llevaron a los presidentes en turno a censurar severamente algunos filmes que criticaban abiertamente al gobierno.

Yolanda Minerva Campos García, sobre una nota más positiva, presenta luego la llegada de un relevo generacional en la industria filmica durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976). Con ejemplos numerosos y pertinentes, la autora señala que, mientras que la industria vivía unos cambios estructurales y unas rupturas significativas, que corrían paralelamente a la política de apertura que conocía el país, una nueva generación de jóvenes cineastas formados en sexenios anteriores aprovecharon el

relajamiento de la censura para explorar nuevas temáticas y visitar los géneros cinematográficos tradicionales en sus óperas primas; se crearon entonces nuevas productoras gestionadas por jóvenes, así como nuevos grupos, concursos e instituciones. Este dinamismo del cine de autor financiado por el Estado vivido en el sexenio echeverrista se contraponen después al desmantelamiento del cine estatal orquestado por Margarita López Portillo, nombrada directora de Radio, Televisión y Cinematografía por su hermano, el presidente en turno José López Portillo (1976-1982). **Alejandro Pelayo**, con la experiencia de quien como cineasta sufrió directamente estas políticas, propone un análisis crítico de cómo el plan «Alianza para la producción» fue aplicado al cine al desarticular el Banco Nacional Cinematográfico y las productoras estatales y al fomentar la producción de películas privadas familiares, entretenidas y populares de escasa calidad estética y temática, pero de mayor rentabilidad comercial. **Ignacio Sánchez Prado** continúa la reflexión sobre la privatización del cine y el desmantelamiento de las instituciones estatales empezada por Pelayo, proponiendo un análisis bien fundamentado de la neoliberalización cultural que se operó bajo Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y Ernesto Zedillo (1994-2000) y que trajo efectos contradictorios sobre el cine. De manera provocadora pero elocuente, Sánchez Prado argumenta que, si

bien las medidas neoliberales derrocaron estructuras que aseguraban la creación, la financiación y la distribución del cine, también propiciaron la actualización de la industria y la aparición de filmes de mayor calidad estética, mejor adaptados a la nueva ecología audiovisual, al consumo mediático y a los gustos de las audiencias.

El estudio de la producción cinematográfica del siglo XXI se abre con el análisis que propone **Diego Zavala Scherer** de las representaciones críticas y desmitificadas de los dos presidentes panistas en los documentales de Carlos Mendoza *Aventuras en Foxilandia* (2006) y *Haiga sido como haiga sido* (2010). Con un argumentario sólido, Zavala Scherer plantea que estos documentales de la tradición videoactivista y contrainformativa presentan a Vicente Fox (2000-2006) y a Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) como personajes centrales cuyo carisma —en el sentido weberiano— es cuestionado por la puesta en escena de las crisis y de los problemas que conocieron sus administraciones. Por su parte, el texto de **Alfredo González Reynoso** sobre la película *Colosio: El asesinato* (Carlos Bolado, 2012) presenta un estudio de caso revelador de la influencia que pueden tener los partidos sobre los contenidos cinematográficos. El autor recontextualiza la salida de la película justo al final del mandato de Felipe Calderón (2006-2012), en pleno período electoral, y evidencia el interés del PAN por el estreno

de un filme antipriista susceptible de influenciar al electorado a su favor en aquel período político estratégico. González Reynoso observa juiciosamente que la película, que critica la corrupción priista, fue financiada de manera dudosa por la administración panista con recursos públicos federales. El volumen se cierra con un estudio de la película que desató uno de los mayores escándalos políticos y mediáticos sin jamás ser producida y cuyo proyecto fue interpretado como una afrenta al poder presidencial de Enrique Peña Nieto (2012-2018): la película sobre la vida del Chapo Guzmán de la que Kate del Castillo tenía los derechos de producción. A través del análisis del escándalo que rodeó tanto este proyecto de película como la relación entre el narcotraficante y la famosa actriz mexicana, generando un flujo de contenidos en una diversidad de plataformas mediáticas, **Álvaro A. Fernández** propone reflexiones de apremiante actualidad sobre el poder de la convergencia cultural y sobre la capacidad de las narrativas transmedia de dañar la imagen y el poder presidenciales.

En resumidas cuentas, *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano* constituye un estudio valioso que permite entender mejor tanto la historia del cine mexicano como las políticas culturales emprendidas por las administraciones del último siglo y que invita a reflexionar sobre el papel del poder presidencial en la cultura, sobre

el lugar otorgado en el arte a las figuras presidenciales y sobre el concepto mismo de presidencialismo en México. El volumen tiene la ventaja de proponer un estudio a la vez detallado y diacrónico gracias a la colaboración de reconocidos especialistas de diferentes períodos del cine mexicano. Metodológicamente, las autoras y los autores recurren a las herramientas transdisciplinarias de la historia del cine y de la historia cultural, de los estudios cinematográficos y del análisis formal, de los estudios culturales, de los estudios semióticos y de las ciencias de la comunicación para proponer un análisis riguroso y complejo de las obras y de los períodos estudiados. A pesar de la diversidad de los enfoques, la apuesta de reunir doce contribuciones en un mismo volumen para llegar a una reflexión colectiva coherente y no solo a una suma de reflexiones individuales aisladas es lograda: las consideraciones que emergen de los capítulos de este volumen se complementan y abren un diálogo bastante fluido sobre las interrelaciones entre el poder, los trabajadores del cine, las instituciones cinematográficas, los sindicatos, los aparatos gubernamentales, los imaginarios de la nación, la línea partidista y la figura individualizada del presidente en turno.

Considerando el interés renovado por la figura presidencial que ha despertado la victoria en 2018 de Andrés Manuel López Obrador, cuyas decisiones en materia

de cultura no han hecho la unanimidad hasta el momento, las reflexiones propuestas por las investigadoras y los investigadores de este libro se hacen más pertinentes que nunca. Si bien faltan muchos datos todavía para poder hablar de los impactos que tendrá su sexenio en el campo cinematográfico a medio y a largo

plazo, no cabe duda de que los textos de calidad que conforman este volumen ofrecen muchas pistas para entender la complejidad de los lazos que unen el cine y el poder presidencial y para pensar de manera inteligente la naturaleza de esta relación que está iniciando con López Obrador una nueva etapa.

Reseña del libro *Documentos para la historia del agua en Santa Fe. 1528-1996*

de Pablo Ernesto Suárez (compilador). 2021. Rosario

(Argentina), Prohistoria Ediciones.

María Agustina Arrién

Centro de Estudios de la Argentina Rural
Universidad Nacional de Quilmes (UNQ)

Resumen

A partir de materiales que van desde los primeros cronistas hasta la privatización del servicio en 1996, Suárez incluye en su última obra una selección de documentos históricos de distinto tipo: diarios, relatos de cronistas, artículos periodísticos, leyes, decretos, etc. A través de ellos la problemática del agua se complejiza, evidenciando la imposibilidad de abordar al agua como un elemento estático del territorio. Al contrario, son los procesos del agua los que condicionan los procesos de desarrollo humano, cuestión que el compilador decide aplicar al caso santafesino.

Reseña

La historia del agua es, indudablemente, la historia de la vida misma. Siguiendo al célebre ecólogo político del agua Linton (2010), el agua es al mismo tiempo un elemento y un proceso, y lo que hagamos del agua será lo que el agua sea para nosotros. Sin duda alguna, los procesos del agua en las llanuras pampeanas sin salida al mar están muy ligados a la dinámica de los ríos: en el caso de la provincia de Santa Fe, esta vio nacer sus principales ciudades a la vera del principal curso de agua de la zona, el Río Paraná. Sin embargo, la historia del agua en Santa Fe no se circunscribe tan solo a la de los ríos. Tal es así que Pablo E. Suárez nos presenta una compilación de documentos

de diversa índole que permiten introducir al estudioso en la historia del agua en la provincia de Santa Fe, al mismo tiempo que cubre una vacancia bibliográfica con respecto a estudios del agua en la zona, ya que no existe actualmente bibliografía que compile fuentes primarias como las del libro que hoy nos toca reseñar.

Para llevar a cabo el compendio se presentaron ante el compilador desafíos de distinto tipo. El primero de ellos fue la necesidad de dar cuenta de la diversidad de escenarios geográficos provinciales, cuestión que hace de las generalizaciones algo difícil de realizar. Esta cuestión obliga a llevar a cabo el trabajo analítico y documental a escalas reducidas, tratando de no perder de vista una intención integradora que dé cuenta del proceso general del agua en la provincia. El segundo desafío fue tener que lidiar con los problemas que se desprenden de los límites políticos provinciales, los cuales no se corresponden ni con las regiones geográficas ni con las cuencas hídricas presentes en territorio santafesino. El tercer desafío tuvo que ver con el arco temporal seleccionado por el historiador, dado que su amplitud (1528-1996) se enfrentó con modificaciones sustanciales en los límites jurisdiccionales de la provincia. Un último desafío mencionado fue el de introducir una mirada más amplia sobre cómo el agua en sus múltiples formatos y soportes fue protagonista de la historia en tanto recurso y en tanto rasero a partir del cual se mide la forma en que cada

formación social asignó lugares y beneficios a distintas clases sociales.

El libro organiza los documentos por siglo, recorriendo del siglo XVI al XX. Para el caso de los siglos XVI y XVII, los documentos presentados son esencialmente cartas de tripulantes expedicionarios, Leyes de Indias, el Acta de Fundación de Santa Fe y las Actas del Cabildo de Santa Fe. En ellos se vislumbran las impresiones de los expedicionarios acerca del comportamiento de los ríos, el uso que hacían los pueblos originarios del recurso del agua y la necesidad de fundar pueblos a la vera de ríos navegables por orden de la corona española. A medida que el tiempo avanza y el territorio santafesino se va poblando, la provincia irá adquiriendo un dinamismo particular con respecto a los usos y la gestión del recurso del agua. En lo referido a los documentos del siglo XVIII, Suárez recoge nuevamente las Actas del Cabildo de Santa Fe, testimonios de miembros de la iglesia católica acerca de, por ejemplo, la imposibilidad de fundar reducciones en la costa del Paraná por las inundaciones cíclicas que azotan la zona.

El siglo XIX es uno de los más ricos en materia documental y uno de los más interesantes por contar con los relatos de expediciones científicas en territorio santafesino, reflejadas en los testimonios del naturalista Charles Darwin, quien hacía referencia a la gran sequía que había azotado el litoral santafesino de 1827 a 1832. Hacia mediados del siglo XIX se

encuentran los documentos que aluden a la navegación libre de los distintos ríos como el Paraná y el Salado. En esta línea, Suárez también compila artículos periodísticos que aludían a la navegación del Paraná y sus afluentes. El agua no dejó de estar presente en el largo camino de la construcción del Estado argentino: es así que pueden encontrarse decretos de la Confederación Argentina, aludiendo principalmente a la importancia de la navegación fluvial para el desarrollo comercial del área y el primer contrato de Aguas Corrientes de Rosario en 1868. Autores decimonónicos nacionales como Estanislao Zeballos pueblan las páginas de la compilación, ya que los escritos del autor aluden a lagunas, arroyos, y ríos.

Dos temas de relevancia ocupan gran parte de la compilación del siglo xx: las obras públicas en materia hídrica y las inundaciones en territorio santafesino. Desde artículos periodísticos de históricas crecidas hasta el derrotero de las instituciones públicas reguladoras del agua, el siglo xx en materia hídrica es el más completo del libro por varias razones: la primera y más obvia es la extensión cada vez mayor de la injerencia estatal y provincial en materia de regulación hídrica en un espacio provincial que alberga tanto a grandes urbes como a espacios rurales de gran importancia productiva. Una segunda razón está conectada a la primera: las inundaciones en la provincia son parte sustancial de su historia. Lejos de ser eventos aislados

producto de lluvias intensas, las inundaciones son procesos en los cuales intervienen unas causas de fondo específicas, unas condiciones inseguras determinadas y unas presiones dinámicas que hacen que la amenaza se libere y se desaten los desastres (Blaikie y otros, 1996).

El libro es un convite a estudiar el agua en tanto campo de saber específico, con sus propios interrogantes y sus propias visiones acerca del futuro deseado. Es importante notar que los debates sobre la calidad y acceso al agua son debates acerca de los derechos ciudadanos; en este sentido, Suárez hace notar a lo largo de la compilación que la comprensión de los procesos del agua es clave para cualquier proyecto que pretenda generar transformaciones sociales positivas para el goce pleno de nuestra ciudadanía. A su vez, consideramos que la obra perfectamente capaz de entablar diálogos con otras realidades de las llanuras pampeanas que se enfrentan a los mismos problemas hídricos, espacios tales como la provincia de Buenos Aires, la cual también sufre los efectos de inundaciones y sequías de carácter cíclico. Por último, el compendio es un llamado a instalar la temática del agua en la historia de los territorios y en las agendas públicas locales, provinciales y nacionales, tomando al agua no tanto como una sustancia asociada a una imagen estática e inmutable, sino como un agente histórico activo, dotado de una dinámica propia y central dentro de la relación ambiente-sociedad.

Bibliografía

- BLAIKIE, P., CANNON, T., DAVIS, I. y WISNER, B. (1996). *Vulnerabilidad. El entorno social, político y económico de los desastres*. Bogotá: La Red – Tercer Mundo Editores.
- LINTON, J. (2010). *What Is Water? The History of a Modern Abstraction*. Vancouver: UBC Press.

Simón Lorenzón: el río revuelto y el pescador de poemas.

Reseña de los libros *Marrón casi anaranjado* (Tercero en Discordia ed., Buenos Aires, 2020) y *Remansos* (edición del autor, Paraná, 2021) de Simón Lorenzón.

Marcelo Mangiante

Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER)

Las ciencias sociales, lejos de tener territorios y temas claramente deslindados de antemano, están llenas de encrucijadas que dan lugar a toda clase de alianzas y divorcios; cada disciplina tiene a sus defensores, quienes argumentan por qué son más importantes que las demás o por qué tal o cual objeto de estudio les pertenece a ellas y no a las otras. Pocas veces, casi nunca, sucede que un campo de estudios confiese sus límites, sus imposibilidades y decida poner los conocimientos que ha elaborado durante siglos a disposición de otro ámbito del saber por considerarlo más idóneo que el propio para continuar las indagaciones. Cuando el filósofo Martin Heidegger publicó *Caminos del bosque* (1950) produjo un cisma dentro de

la filosofía al establecer que ya no era esta tradición de pensamiento sino la poesía la que mejores preguntas y respuestas podía aportar en el futuro como campo de interpelación del universo y sus misterios para la vida humana y no humana. Simón Dante Lorenzón es profesor de Filosofía, egresado de UADER, y su trayectoria intelectual traza el designio heideggeriano: llega a la poesía desde la filosofía. «No es la ciencia, no es la religión, no es el éxito económico, no es la filosofía lo que nos va a salvar. Es la poesía, sentencia» en un audio de whatsapp. Y si estos tiempos de pandemia han reducido a niveles críticos las formas en que podemos manifestar nuestra condición humana, también han potenciado las maneras que tenemos de

indagar los abismos en torno y dentro de nosotros, en lo cotidiano e íntimo. 2020 y 2021 no están siendo años de recesión para imprentas y editores; todo lo contrario. Así que no nos referiremos a un poemario sino a dos, pues no es un libro, son dos los que ha editado Lorenzón en esta época de retiro espiritual masivo y forzado: *Marrón casi anaranjado* (Tercero en Discordia ed., Buenos Aires, 2020) y *Remansos* (edición del autor, Paraná, 2021).

En el primer libro todavía se mantienen visibles, evidentes las huellas de la formación filosófica del autor. Se trata de una poesía pesimista cuyo architema es la inminencia de la muerte, su callada y persistente presencia, la maravilla de su postergación, la certeza de su llegada, la angustia del sujeto que se sabe derrotado, la soberbia que le atribuye a las deidades y a los astros –indiferentes a su dolor y su miedo, plenos y eternos ante nosotros–. Poesía que se construye y deconstruye a partir de la consigna filosófica de configurarse como un saber sobre el morir y por lo tanto como un aprender a vivir y un aprender a morir. *Marrón casi anaranjado* es sepia, el color de las fotos gastadas, la atmósfera misma de la nostalgia. Poesía elaborada en base a pares lógicos: soles y lunas, dioses y diablos, ríos y árboles, casas y patios, colores y blancos, cuerpos y dolores, palabras y poemas, caídas y explosiones. La estela de Heidegger y la impronta de Platón, pero heréticamente articuladas, se notan de principio a fin:

el ideal, el arquetipo real no está situado en lo alto, en el futuro, en algún cielo promisorio; está detrás y debajo, en un irrecuperable pasado que nos define y en el cual no dejamos de caer, aunque paradójicamente jamás podamos coincidir con él. En esta obra el río es metáfora de un fluir que devora formas, futuros, seres y palabras. En este primer libro de poesía Lorenzón enhebra elegías a las palabras perdidas, equivocadas, ajenas. En sus páginas hay un secreto: de todos los sinónimos de la palabra hombre el único verdadero es «mortal». De *Marrón casi anaranjado*, sobresale «Sombras de dioses», poema que innova en el famoso tema de la relación entre poesía y hoja en blanco: aquí la hoja no es la horizontal y pasiva receptora de la escritura, sino que es postulada como una hoja transversal, cortante, que raja a la poesía en vez de ofrecerle una base donde plasmarse; y no es la hoja blanca inmaculada, es esa que se esconde del sol y desaparece entre sombras de dioses.

Remansos, de 2021, es otra extensa colección de poemas. Aquí Lorenzón empieza a dejar atrás un caminar más filosófico y empieza a adoptar un deambular de poeta. Si entre las virtudes de su primer volumen pueden anotarse la falta de estridencias pirotécnicas propias de un primerizo y la presencia de algunas imágenes interesantes, este nuevo título agrega otras marcas destacables: ya en el primer poema del libro, «Lienzos I», el percibir la humedad de la casa le hace

evocar los humedales en peligro; y a los acaparamientos de territorios del modelo económico extractivista los relaciona con las *capturas* de instagram. Metaforizar la literalidad y literalizar la metáfora: dos recursos que son señales inequívocas de un decir poético. *Remansos* remite a una profundidad que no es mansa ni es quietud, es remolino y disolución. Si consideramos que la poesía argentina contemporánea está plagada de anécdotas mínimas que la destreza técnica de los escritores inmortaliza para ganar con ellas plusvalía simbólica... si tomamos en cuenta que frecuentemente nos topamos con poetas que son fabricantes de postales –la postal es el paroxismo de la explotación de un paisaje– vamos a notar la distancia radical que produce la escritura de Lorenzón respecto a una recorrida corriente literaria que a menudo cae en una lógica mercantil proclive a hacer rapiña del instante. En la lógica de Lorenzón no hay lugar para la explotación de la anécdota y la postal brilla por su ausencia. Lo que hay es una cadencia eternizada, un fluir fluvial del torrente poético, versos como olas que rompen sin cesar contra paisajes jamás estabilizados. Hay poemas sobre peces y sobre pescadores pero, sobre todo, es la figura del poeta la que se asemeja en *Remansos* a la figura

del pescador: es él quien hurga en el río incógnito de donde emergen tesoros perdidos, objetos hediondos, peces, poemas, nuevos remansos e insondables agujeros negros. Son frecuentes en este segundo volumen los poemas de corte simbolista.

Ricardo Piglia escribió que «un poeta sin memoria es un oxímoron, porque el poeta es la memoria de la lengua». Juan Laurentino Ortiz llamó a la poesía: «la pura sensitiva o la ineludible sensitiva». Para poner en tensión estas dos ideas y permitir un debate en torno a ellas –o para constatar que donde haya una regla la poesía se las arreglará siempre para producir una excepción– baste llamar la atención sobre dos poemas de *Remansos*, del paranaense Simón Lorenzón, «No veo a la distancia», que es una oda a la insensibilidad y «Hay días que no lamento haberte perdido en el mar», que es una oda a la desmemoria. Podría terminar siendo válida la siguiente conjetura: sin estridencias en la escritura y sin extracción de valor de anécdotas y paisajes es posible poner en vilo dos pilares transversales a la poesía de Occidente como son la sensibilidad y la memoria. El debate queda abierto. Los interesados pueden conseguir ejemplares de ambos libros escribiendo al autor un correo electrónico a: simonlorenzonz@yahoo.com.ar.

Sobre los autores

Fernando Ramírez Llorens

Es doctor en Ciencias Sociales por la UBA. Dirige el proyecto subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA (UBACYT) «Orden y entretenimiento: gobernantes y empresarios de medios de comunicación en cuatro ensayos de refundación hegemónica». Es docente de Historia de los Medios e Historia Social Argentina en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Su línea de trabajo principal es autoritarismo y medios de comunicación en Argentina en perspectiva histórica, actualmente focalizada en la investigación de la política comunicacional de la dictadura del general Juan Carlos Onganía (1966-1970) y en los medios de comunicación en la última dictadura y posdictadura (1980-1989).

Agustín Antonow

Es graduado de historia de la Universidad Nacional de la Plata y doctorando de la Universidad Nacional de Río Negro. Adscripto de la materia Historia Social de la Patagonia, UNRN y docente en escuelas de nivel medio en Neuquén. Es miembro del proyecto Archivos y narrativas de la Nor-Patagonia

Pilar Pérez

Es graduada y doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Docente de la UNRN e investigadora del CONICET. Directora del proyecto «Archivos y narrativas de la Nor-Patagonia»

Giulietta Piantoni

Es graduada en historia de la Universidad Nacional del Comahue, doctora en historia por la Universidad del Sur. Docente de la Universidad Nacional del Comahue, Regional Bariloche y miembro del CEHIR y del proyecto «Archivos y narrativas de la nor-Patagonia»

María Verónica Basile

Es Doctora en Estudios Sociales de América Latina, mención en Análisis interdisciplinario en historia y política contemporánea y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Becaria CONICET doctoral (2018-2013) y posdoctoral (2018 - 2021). Profesora en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Docente colaboradora en la (UNC) del Seminario de posgrado en el Doctorado en Artes, de Historia Cultural (Esc. de Historia) y de Estudios poscoloniales y decoloniales (Facultad de Ciencias Sociales). Integrante del Grupo de Trabajo CLACSO Arte y Política. Co- directora del proyecto *Historia de las artes del pasado reciente (Argentina, 1960-2020)* (UPC) y en la UNC desde el año 2012 investigadora y actualmente Consultora Académica del grupo de *investigación Hacia una Historia Cultural del pasado reciente argentino: artes, juventudes y políticas en la segunda mitad del siglo XX. Córdoba en red (inter)nacional* (Área Historia -CIFYH, con subsidio de SECyT-UNC). Integrante del PUE

CONICET-IDH (UNC), del Programa de Política Contemporánea y desde el año 2011 del Archivo de Historia Oral (CEA-UNC). Publicó en revistas científicas nacionales e internacionales y es compiladora y autora del libro *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos sobre la década de 1980* (Alción, 2014).

Emilce Fabricio

Es egresada de la carrera de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Cursa actualmente la Maestría en Historia Socio-Cultural del CEEMI-UNR (Centro de Estudios Espacio, Memoria, Identidad de la Universidad Nacional de Rosario). Paralelamente cursa el profesorado de Artes Audiovisuales en la Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario. Enmarca su trabajo en el campo de convergencia entre el cine y las ciencias sociales. Investigó sobre los usos políticos del pasado en la película *La Hora de los Hornos*. En 2016 coordinó el taller sobre «Historia y Cine» en el marco del Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia llevado a cabo en la FHUMyAR de la UNR. Ha brindado varias ponencias sobre la temática y publicado el artículo «Historia y cine: un mapa de posibles líneas de análisis en el eje realidad/representación» en la revista *Páginas de la UNR*.

Jorge Gagliardi

Se desempeña como Director del Núcleo Audiovisual Buenos Aires, Centro Cultural San Martín. Autor de *Norma Argentina Para Audiovisuales: Conceptualización de textos audiovisuales para el análisis de contenido*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2009. Ha participado en congresos con ponencias acerca de la preservación audiovisual en la Argentina, Uruguay y España. Ha fundado en 1994 la Videoteca de Buenos Aires, actual Núcleo

Audiovisual Buenos Aires. Ha dictado cursos de capacitación sobre análisis de contenido y clasificación y preservación audiovisual en diversas instituciones, entre otras CAYCIT-CONICET, Centro REDES-Asociado al CONICET.

Paola Martinez

Es Profesora en Historia (FHUC, UNL), alumna del Doctorando en Ciencias Sociales y Humanidades (UNPA) y miembro del Grupo de Investigación de Estudios de Literatura Argentina (GELA) dirigido por la Dra. Marcela Arpes. Trabaja en programas educativos del Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe y se desempeña como docente titular en la Escuela Normal Superior N° 32. Ha realizado presentaciones en congresos y jornadas con temáticas vinculadas a los discursos de memorias entorno a La Forestal

Viviana Montes

Es Licenciada y Profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA). Actualmente cursa el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la misma casa de estudios. Título de tesis: «La reconstrucción del cine nacional: emergencia de óperas primas en la reapertura democrática argentina (1984-1994)», directora: Dra. Clara Kriger. Fue becaria doctoral UBACyT entre 2017 y 2021 y obtuvo en 2021 beca de Finalización de doctorado del CONICET. Las dos becas fueron radicadas en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA).

Fue adscripta de la Cátedra de Historia del Cine Universal. Proyecto de investigación: «¿De la modernidad a la experimentación? Chris Marker y el lugar del cineasta en la historia» (2016-2020) y se desempeña como docente en la Cátedra de Historia del Cine II. Ambas materias corresponden a la

Licenciatura en Artes (FFyL, UBA). Realizó una estadia de investigación en la Cineteca Nacional de Chile (2019) con financiamiento de la Universidad de Buenos Aires.

Verónica Chelotti

Es Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Quilmes).

Ha trabajado como periodista y productora audiovisual en medios generalistas, comunitarios y especializados en migraciones en Argentina, México y España; país donde se especializó en Comunicación y diversidad cultural (Universidad Autónoma de Barcelona). Ha sido miembro de la Comisión Periodismo Solidario del Colegio de Periodistas de Catalunya y de la Mesa para la Diversidad en lo Audiovisual del Consejo Audiovisual de Catalunya.

Actualmente trabaja como Jefa de Producción en la Unidad Audiovisual de la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Integra el equipo de investigación del Centro Historia Cultura y Memoria de la Universidad Nacional de Quilmes. Es docente del Programa UPAMI (la Universidad de los Adultos Mayores).

Eleonora Soledad García

Es Licenciada y Profesora en Artes, orientación Combinadas (FFyL, UBA). Actualmente cursa estudios de Posgrado sobre Prácticas artísticas y política en Latinoamérica en la misma Universidad. Integra además el Equipo de Investigación Proyecto FILOCyT sobre la formación en dramaturgia en el teatro argentino, donde investiga el campo de escritura y enseñanza actual de mujeres dramaturgas vinculadas a los talleres de Ricardo Monti. Se desempeña como docente en el Nivel Medio, en Educación no Formal de Adultxs Mayores en el Área de Extensión Universitaria (FFyL, UBA). En instituciones privadas dicta cursos

de análisis de la imagen y estética de las artes. Sus principales intereses de investigación y docencia tienen relación con las modulaciones de los géneros, las voces de las mujeres y las nuevas posibilidades de agencia.

Claritza Arlenet Peña Zerpa

Es Postdoctora en Estudios Políticos sobre América Latina y el Caribe (ULAC). Doctora en Ciencias de la Educación (UNESR). Magister en Educación Mención Gerencia Educacional (UPEL). Especialista en Dirección y Producción en Cine, Vídeo y Televisión (Universidad Politécnica de Cataluña). Licenciada en Educación Mención Ciencias Pedagógicas (UCAB). Profesora en la Escuela de Educación de la UCAB. Coordina la Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales (RedInav) para Venezuela. Autora y coautora de libros y artículos sobre cine y educación, cine verde, cine político y cine sobre diversidad sexual.

María Luisa Múgica

Es Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia y Licenciada en Historia por la Universidad Nacional de Rosario. Maestro en Ciencias Sociales mención Sociología (FLACSO) y Doctora en Humanidades y Artes. Mención Historia UNR. Estudios posdoctorales en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora Asociada con funciones de titular en la cátedra Teoría de la Historia de la carrera de Historia de la UNR. Dirige la Maestría en Historia Socio-cultural-UNR. Investigadora en el PID «Representaciones de Rosario en el imaginario social (1850-1950)» dirigido por la Dra Alicia Megías. Publicó *La ciudad de las Venus impúdicas. Rosario, historia y prostitución, 1874-1932* (2014), *Sexo bajo control. La prostitución reglamentada: un escabroso asunto de política municipal. Rosario*

entre 1900 y 1912 (2001) y otros en co-autoría como *Rastrear memorias: Rosario, historia y representaciones sociales (1850/1950)*, *Las batallas por la identidad: Imágenes de Rosario de 1850 a 1955*, *Los desafíos de la modernización, Rosario 1890-1930*, *Territorio, memoria y relato en la construcción de identidades colectivas o Espacio, Memoria e Identidad. Perspectivas teóricas y análisis de casos*, entre otros digitales. Fue Becaria del Consejo de Investigaciones de la UNR y de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe.

Florencia Ponce

Estudiante avanzada en proceso de realización de tesis de la Licenciatura en Ciencia Política, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Diplomado en Ciencia Política, Título intermedio de la Licenciatura en Ciencia Política, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Ha participado y participa en diferentes proyectos extensión en el marco de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Realizó la Diplomatura en Acompañamiento y Abordaje Territorial de Situaciones de Violencias Por Razones de Género en 2021, Universidad Nacional de Rafaela y la Diplomatura Universitaria de Formación en Género desde la Perspectiva de los Derechos Humanos. Acción Educativa Santa Fe en Universidad Tecnológica Nacional-sede Paraná, Entre Ríos en el 2018.

Elías Rodríguez

Estudiante avanzado en proceso de realización de tesis de la Licenciatura en Ciencia Política, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Diplomado en Ciencia Política, Título intermedio de la Licenciatura en Ciencia Política, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Ha participado y participa

en diferentes proyectos de investigación y extensión en el marco de la Facultad de Humanidades y Ciencias.

José Alirio Peña Zerpa

Venezolano de origen, actualmente se encuentra como cursante Becario de la OIM en el Profesorado Universitario para el Nivel Secundario y Superior (Universidad Austral). Candidato a Doctor en Ciencias Sociales (Universidad Central de Venezuela). Magíster Scientiarum en Comunicación Social (Universidad Central de Venezuela-UCV). Realizó estudios de Cine en la Escuela de Cine y Televisión de Caracas (ESCINETV). Professional Corporate Management Specialization (Preston University). Industriólogo (Universidad Católica Andrés Bello). Director de Producción de la FUNDACIÓN FAMICINE. Productor Ejecutivo y Programador del CINEVERSATIL, Festival Internacional de Cortometrajes sobre Diversidad- Argentina y el Festival Internacional de Cine y Vídeo Verde de Venezuela- FESTIVERD. Miembro Fundador de la Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales -REDINAV. Cofundador de la Red Diversidad en el Cine Latinoamericano y Caribeño- DIVERCILAC. Autor y coautor de libros y artículos sobre cine venezolano, cine ecológico y cine sobre diversidad sexual. Ha sido jurado en DIVA FILM FEST, DIGO FILM FESTIVAL, MORCE GO- VERMELHO y Festival Internacional de Cine de Guayaquil.

Sebastián Russo Bautista

Es Sociólogo –especialización Sociología de la Cultura– (UBA) Investigador Principal Instituto de Arte Americano (FADU/UBA) Profesor Adjunto de «Sociología (de la Imagen)», en la carrera de Imagen y Sonido (FADU-UBA). Profesor titular en Teoría de la Comunicación y la Imagen (UNPAZ) Profesor titular de «Sociología del Arte» (UMSA). Co-editor de

«Los condenados. Pasolini en Latinoamérica», «Coutinho. Cine de conversación y Antropología salvaje», «Jorge Sanjines y el grupo Ukamau», «Santiago Alvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro» y «Las luciérnagas y la noche. Reflexiones en torno a Pier Paolo Pasolini». Autor de «La parva muerte. O la memoria de los otros» (Milena Caserola), «Fluir seco» (Milena Caserola) y la novela corta «Interior» (Milena Caserola y 8vo loco). Cordinador de las Jornadas Sociologías de la Mirada (FADU/UBA) y Pier Paolo Pasolini (FFyL/UBA). Co-director de la colección Tierra en Trance, cuadernos de cine latinoamericano. Codirector de plataforma VerPoder-Ensayos de la mirada. Cofundador de las revistas Tierra en Trance, En ciernes Epistolarias y Carapachay. Miembro de la Comisión directiva de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual y del grupo Revbelando imágenes. Ha publicado artículos ensayísticos en distintos libros y revistas culturales (El ojo mocho, El interpretador, Boca de sapo, Afuera, Culturas —UNL— Toma Uno —UNC— Question —UNLP—, entre otras).

Gabrielle Pannetier Leboeuf

Es Candidata al Doctorado en Estudios Hispánicos en cotutela en Université de Montréal, en Canadá y en Sorbonne Université, en Francia. Es miembro del Laboratorio de Investigación CRIMIC – Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (Sorbonne Université). Su tesis doctoral se centra en las representaciones femeninas en las narcopelículas y en los videoclips de narcocorridos hechos en la frontera México-estadounidense. Sus principales áreas de interés son las representaciones femeninas en los productos audiovisuales en México, el cine de explotación, la crítica feminista de cine, los estudios culturales y los

estudios decoloniales. También es docente en Cine y Literaturas Hispánicas y en Español en Université de Montréal y miembro del Consejo de Administración del Coloquio Internacional VocUM sobre lenguaje desde 2016. Ha codirigido el dossier «*Miradas ibéricas y latinoamericanas sobre lo transnacional*» de la revista *Iberic@I* (2019), y ha participado en varios congresos internacionales.

María Agustina Arrién

Ma. Agustina Arrién es licenciada en Historia por la Universidad Nacional de Quilmes y becaria doctoral del CONICET, con lugar de trabajo en el Centro de Estudios de la Argentina Rural, Universidad Nacional de Quilmes (CEAR/UNQ). Su investigación versa sobre las sequías y las inundaciones en la cuenca baja del Río Salado desde 1960 a la actualidad, contemplando tanto los aspectos ambientales y de política pública en los tres niveles de gobierno (nacional, provincial y municipal) como los aspectos económicos, sociales y culturales involucrados en tales procesos. Al mismo tiempo, es parte del Grupo de Investigación en Ciencia Política de Política Europea Comparada (UBA), en el que se dedica a investigar cuestiones que atañen al desarrollo del Partido Verde alemán.

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). Es Profesor de Comunicación en la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). Se desempeña como Periodista cultural y ambiental. Publicó dos libros de poesía. Obtuvo distinciones en certámenes de crónica periodística, poesía, cuento y fotografía.

Convocatoria de artículos

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. Para la convocatoria en curso de *Culturas* Nº16 se propone como eje temático **«Imágenes, memorias, literatura e imaginarios de lo contemporáneo en Latinoamérica»**.

La revista está bajo la dirección de la Esp. **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» a través del siguiente enlace <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/about>

Características de las colaboraciones

Los artículos o notas deberán sujetarse a lo establecido en el documento «Requisitos para las colaboraciones» (en esta página y subsiguientes de este documento) y enviarse a los correos electrónicos de la revista:

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 junio de 2021.**

Secciones

I. Artículos: Deberán tratar problemáticas afines a los conceptos mencionados en el eje temático, en este caso «Imágenes, memorias, literatura e imaginarios de lo contemporáneo en Latinoamérica» y podrán ser abordados desde diferentes perspectivas: históricas, sociológicas, antropológicas, políticas, 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 en español, palabras clave; título, abstract y keywords en inglés y título, resumo 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.

Nota aclaratoria

Sólo se aceptarán los artículos que satisfagan todos los requisitos aquí señalados. Los trabajos estarán sujetos a una primera revisión de la Dirección de la revista y del Consejo de Redacción, para corroborar el cumplimiento de los requisitos aquí expuestos, y a dictámenes posteriores de Evaluadores Externos considerando la pertinencia temática y sus contenidos académicos y formales. Las colaboraciones aceptadas se someterán a correcciones conjuntas con el/los autor/es y su publicación estará sujeta a la disponibilidad de espacio en cada número. El envío de cualquier colaboración a la revista implica no sólo la aceptación de lo establecido en este documento, sino también la autorización a la Universidad Nacional

del Litoral para editar, reeditar, publicar, reproducir, difundir, distribuir copias, preparar trabajos derivados, en soporte de papel, electrónicos o multimedia, o cualquier otro creado o a crearse e incluir el artículo en índices nacionales e internacionales o bases de datos, como también en cualquier otra forma de publicación existente o que exista en el futuro, con la única condición de la mención expresa de los autores, y además autorizando a la Universidad Nacional del Litoral a utilizar sus nombres y eventualmente sus imágenes para incluirlas en la publicación de la obra.

Para cualquier consulta dirigirse a los siguientes mails:

marinenicola@yahoo.com.ar

mnicola@fhuc.unl.edu.ar

revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar

Eje temático: **Archivos, imágenes, historias y memorias**

Guardar en épocas de abundancia: giro digital, investigación académica y Archivos Audiovisuales. **Fernando Ramírez Llorens**

Archivos oficiales, privados y sociales de la Nor-Patagonia. Política y memoria, vacíos y objetivos del resguardo de documentación. **Agustín Antonow, Pilar Pérez y Giulietta Piantoni**

Los archivos personales de artistas como contra relatos. **María Verónica Basile**

Imagen, historia y montaje: algunos puntos de intersección entre la obra de Aby Warburg y el cine. **Emilce Fabricio**

Alberto Worcel: «video de arte» y video en la escuela. **Jorge Gagliardi**

Los discursos de memorias en torno a *La Forestal*. Disputas de sentidos desde un audiovisual santafesino. **Paola Martínez**

Situarse en el presente, mirar al pasado y pensar el futuro: dos reflexiones audiovisuales sobre transiciones democráticas. **Viviana Montes**

Lindas y carismáticas. Las exiliadas económicas en el cine español (2002–2010) **Verónica Chelotti**

Desestabilizaciones de una memoria brasileña en clave documental: voces de un yo singular y colectivo en la producción audiovisual de Petra Costa **Eleonora Soledad García**

La señorita maestra y la ciencia en *El Cojo Ilustrado* (1892–1905) **Claritza Arlenet Peña Zerpa**

Nuevas fuentes, nuevos archivos históricos. La Biblioteca Científica de Editorial Claridad: una colección de manuales de divulgación sexual, Argentina, 1924/1941. **María Luisa Múgica**