

Paisajes tecnológicos y experiencias artísticas. Reflexiones en torno a una revista de artes visuales sin imágenes*

Emilia Casiva**

Resumen

En este trabajo nos proponemos ejercitar una lectura sobre los vínculos y tensiones posibles de rastrearse entre experiencias artísticas y paisajes tecnológicos, en el marco de la *net-cultura* actual. Al mismo tiempo indagaremos –brevemente- en algunas discusiones respecto de la *estética relacional* (como género artístico), intentando complejizar nuestra mirada sobre el mismo. Nos enfocaremos en un caso particular: la revista de artes visuales *ramona*, en tanto proyecto editorial sobre arte que es –también- una obra de arte que ha sido generalmente entendida en el marco de dicho género.

Creemos que las condiciones de posibilidad de *ramona* como operación artística (y esta es la hipótesis que nos proponemos explorar aquí), se encuentran particularmente vinculadas con cierta matriz socio-técnica, lo que implica decir, con ciertos modos históricamente situados de entender y configurar el mundo. Reconociendo que arte y técnica se han encontrado siempre en relación, y que toda técnica posee una inscripción histórica determinada y determinante, intentaremos comenzar a articular niveles de análisis que nos permitan pensar de un modo crítico los rasgos que dicha relación presenta en las manifestaciones artísticas actuales, como así también las subjetividades que emergen en este devenir.

Palabras clave: Arte contemporáneo - Arte y técnica - Estética relacional - Net cultura.

Abstract

In this paper we propose a reading exercise on the links and tensions that could be traced between artistic experiences and technological landscapes, under the present net-culture. We will also – briefly- analyze some of the debates about relational aesthetics (as an artistic genre) attempting a more complex view on it. We will focus on a specific case: the magazine on visual arts *ramona*, as an editorial project which is –as well- a work of art that has been generally understood in the context of that genre.

We think that the conditions of production in *ramona* as an artistic operation (and that is the hypothesis that we set out to explore here) are particularly connected with a certain socio-techno-matrix, which means historically situated ways to understand and configure the world. Recognizing that art and technology have always been connected, and that every technique has an historical inscription determined and determinant, we intend to start articulating levels of analysis that enable us to think in a critical way the characteristics of that relationship in current artistic manifestations, as well as the subjectivities that emerge in this trail.

Keywords: Contemporary art - Art and technology - Relational aesthetics – Net culture.

* Una primera versión de este trabajo fue presentada en el Seminario “*Poéticas transmediales y nuevas tecnologías. La construcción del espacio crítico latinoamericano*”, dictado por la Prof. Claudia Kozak en octubre de 2011, en el marco del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

** Licenciada en Comunicación Social. Actualmente becaria de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba. Alumna del Doctorado en Artes (FA-UNC), donde desarrolla la investigación titulada: “Mecanismos autocríticos en el visible y el decible de las artes actuales: la revista *ramona*”, con la dirección del Dr. Fernando Fraenza. Contacto: emiliacasiva@gmail.com

Introducción

ramona es una revista de artes visuales sin imágenes. Su primer número -en versión papel-se editó en el año 2000 en la ciudad de Buenos Aires, inscribiéndose en la extensa trayectoria de revistas culturales surgidas a lo largo de la historia argentina. El coleccionista Gustavo Bruzzone es su editor fundador y, según los créditos de la contratapa, Roberto Jacoby es responsable del concepto. El nombre se le ocurre a Jorge Gumier Maier (quien fue además colaborador en el equipo editorial)¹ en referencia a la prostituta de los cuadros de Berni. *ramona* papel edita su último número (101) en julio de 2010, luego de diez años de apariciones mensuales.² Tal como lo señala Roxana Patiño, este país se ha caracterizado tradicionalmente por desplegar los debates del campo cultural en sus revistas y suplementos. Desde estos espacios, se construyen posiciones y se diseñan circuitos. Pasan por ellos las revisiones sobre las identidades colectivas, los enfoques sobre el trabajo intelectual, y las redefiniciones de la idea misma de cultura. (Cf. Patiño, 1997:6-7).

Ahora bien, *ramona* es una revista sobre artes que nos llama a leerla –también- como obra de arte (se enuncia a sí misma como tal, procede como tal, puede –incluso - ser enmarcada dentro de ciertos géneros propiamente contemporáneos).³ Quisiéramos poner a dialogar aquí un conjunto de reflexiones respecto del estatuto de *ramona* en tanto operación artística, sobre todo en lo que refiere a sus condiciones de posibilidad como tal al momento de surgir. Condiciones de posibilidad que, creemos -y esta es la hipótesis que nos proponemos comenzar a explorar en este trabajo-, se encuentran particularmente vinculadas con ciertos fenómenos socio-técnicos, lo que implica decir, con ciertos modos históricamente situados de entender y configurar el mundo. Dando cuenta de alguna manera de unas poéticas/políticas tecnológicas, que nos instan a volver

¹ Artista, periodista y curador que figuraba en la contratapa de las primeras ediciones entre las “personas interesadas en las artes visuales que apoyan a ramona”, junto con los artistas Luis Benedit, Pablo Siquier, Pablo Suárez.

² La versión web del proyecto continúa aún. El grupo editor ha ido variando a lo largo de estos diez años, y estos cambios se han expresado de diversas formas en la política editorial y el perfil de la revista.

³ Que ya no refieren a rasgos o procedimientos formales relacionados con el orden de la composición, sino a mecanismos externos a las obras, como pueden serlo los enmarcamientos institucionales, las posiciones de enunciación, los modelos de circulación, etc. Ya que, respecto del orden sensible de las obras contemporáneas, cabe recordar que “su variabilidad se ha vuelto impredecible y [...] su nivel elemental de organización morfológica o geométrica continúa –aun habiendo dejado atrás todo proyecto vanguardista- sin despegarse visiblemente de la disposición corriente y ordinaria de su entorno no artístico”. (Fraenza, et. al., 2009: 346).

la mirada sobre “el nudo arte/técnica” (Cf. Kozak, 2007). Puesto que, como advierte José Luis Brea

No todo desarrollo técnico [...] da lugar a una forma artística. Pero toda forma artística nace irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico, a un estado epocal del mundo, del darse del ser como espíritu, como constelación o sistema de las partes. [...] Una forma artística no nace, entonces, por la mera aparición de un desarrollo técnico -sino sólo cuando los desplazamientos que tales desarrollos de lo técnico en el mundo determinan transformaciones profundas que afectan a la forma en que los sujetos experimentan su propio existir individual tanto en relación a la comunidad de la que forman parte como a su propio darse en lo temporal. (Brea, 2002)

Nos preguntamos entonces por la trama de relaciones en la que se entretrejen las características de producción de *ramona*, y la matriz tecno-social en la que se van construyendo sus posibles sentidos como manifestación artística. Reconociendo que arte y técnica se han encontrado siempre en relación, y que toda técnica posee una inscripción histórica determinada y determinante. Intentaremos asimismo tensionar estas observaciones con aquella mirada ocupada en pensar la ubicación de *ramona* en el marco de determinados géneros del arte contemporáneo. En relación a ello, quisiéramos comenzar a articular niveles de análisis que nos permitan pensar de manera crítica los rasgos que la relación arte-técnica presenta en las manifestaciones artísticas actuales, como así también las subjetividades y sociabilidades que emergen en este devenir. Nos interesa reflexionar sobre ciertas circunstancias que tienen que ver –principalmente- con el surgimiento de *ramona* papel, de modo que nuestro estudio está enfocado en la primer etapa de la revista, caracterizada entre otras cosas por cierta descontracturación del discurso crítico; por la fuerte presencia de una actitud humorística; por la proliferación de textos escritos por artistas; y fundamentalmente por una obstinada apuesta editorial a la polifonía.⁴ Ello en la interacción desordenada (anárquica por momentos) entre experimentación artística, producción teórica y labor periodística. Etapa que el investigador Syd Krochmalny definió como “plataforma dialógica de tipo ensamblaria”, pensando sobre todo en los números editados entre los años 2000 y 2002 (Krochmalny, 2010: 58).

⁴ Aquí tomamos como referencia la investigación realizada en el marco de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba, titulada “La revista *ramona*: un estudio sobre sus principales características discursivas.”

Una revista de artes visuales sin imágenes

Para Roberto Jacoby *ramona* tenía que ser “lo más barata posible” (Jacoby, 2011:414), la solución: una revista de artes visuales sin imágenes -nunca las tuvo-. Así, el privilegio pasa a la palabra escrita, llevando la delantera (en sus comienzos y luego animada por este impulso inicial) la palabra de los artistas, aunque colaboran también críticos, historiadores, escritores, poetas, músicos, curadores, coleccionistas. En seguida, nuevas discursividades invaden la esfera de las formaciones analíticas, y los artistas se sitúan como generadores activos de producción escrita sobre las obras.⁵ La revista surge como respuesta a un deseo pero también -según Gustavo Bruzzone- a una coyuntura: a partir de los años 90 los roles de los actores del campo artístico atravesaban complejos procesos de hibridación, mientras iba emergiendo una escena que no era registrada por ningún medio (Cf. Bruzzone, 2001:149-150).

El humor (ácido, corrosivo, irónico) es la estrategia discursiva cardinal en *la voz de ramona*. Algo que nos remite a revistas culturales de la vanguardia como Martín Fierro (recordemos secciones como el *Parnaso Satírico* o los *Epitafios*)⁶ en la búsqueda por diferenciarse del estilo solemne y académico de la tradición. El uso de seudónimos es frecuente, y desde la misma revista se lo defiende pues se considera mejor que las cosas se digan, aunque sea con nombre inventado. Estrategias que refuerzan el propósito de *ramona* de generar discusión desde y sobre el campo sin censuras previas, como una aspiración a correrse de la agenda bajada por el mercado. Aparecen El Peludo, DVD, La Adivina (quien tiene una columna regular de astrología), Christian Dios, Dalia Rosseti (seudónimo reconocido con el cual ha publicado varias novelas Fernanda Laguna), Conejo Rosado, Señorita Estalactita, Klux Klinder entre muchos más. Pero también -y adelantando ya algunos aspectos de nuestra hipótesis inicial- en estas estrategias discursivas podemos ir detectando las marcas de unos *haceres* y *decires* que son

⁵ Producción simbólica (obra) y analítica (discurso sobre la obra) son actualmente zonas porosas cuyo estatuto no se encuentra precisa y rigurosamente determinado.

⁶ En palabras de Altamirano y Sarlo: “El Parnaso Satírico y los Epitafios eran dos secciones fijas de Martín Fierro. Una u otra aparecían en casi todos los números y le daban el tono de humor irreverente que, para muchos martinfierristas y algunos críticos, es un rasgo capital de la revista. En el Parnaso se publicaban parodias, epístolas, letrillas burlescas, etc. Los Epitafios, también en verso, decoraron las tumbas literarias de todos los escritores de la época. Como muestra del humor de estas dos secciones, copio el epitafio de Leopoldo Lugones: Fue don Leopoldo Lugones/ un escritor de cartel/ que transformaba el papel/ en enormes papelones. / Murió no se sabe cómo. / Esta hipótesis propuse: / Fue aplastado bajo el lomo/ de un diccionario Larouse”. (Altamirano y Sarlo, 1983: 137n)

característicos de las identidades surgidas en los contextos de la *net-cultura*:⁷ nombres ficticios, celebridades apócrifas, propios de la virtualidad de la red (internet).

Al mismo tiempo, la opción por un rumbo de diseño despojado, uniforme e invariable (siempre la misma tipografía, siempre los mismos tamaños de títulos, volantas y cuerpos, siempre negro sobre blanco) nos habla de una desestructuración de las jerarquías entre notas (por tanto, entre las voces) que componen cada edición. Pareciera que la voluntad clasificadora se ha dado a la fuga en el intento de desplegar una mirada descentrada.⁸

Pero como decíamos en la introducción, *ramona* se autodefine como proyecto *artístico*-editorial, pues su existencia involucra el desarrollo creativo y colaborativo de nuevas formas para la producción y circulación de discursos, imágenes, deseos y afectos: un canal de comunicación. En la editorial 9/10 se afirma: “Me basta con hacer circuitos donde otros pretenden establecer cortes”. Se trata de una apuesta por dar a conocer los relatos nacidos de la interrogación de los artistas por su trabajo (y de no artistas también, aunque, como ya lo dijimos, aquéllos tienen el protagonismo) en un espacio donde puedan ejercitarse representaciones propias. Al punto que el discurso artístico encuentra formas de circulación, visibilidad y provocación (hasta entonces) inéditas, estableciendo nuevos entramados de relaciones en los que se reconfigura su autonomía como tal. Al momento de surgir, esto implicó una respuesta a los resortes anquilosados del campo de las artes, cuyos discursos eran suministrados exclusivamente por los funcionarios (o en todo caso por los espacios discursivos) legitimados para ejercer la *palabra autorizada*.

⁷ Tomamos este término de la referencia que hace Lila Pagola sobre la *net-cultura* en tanto fenómeno cultural propiciado por la red internet. Si bien Pagola está hablando puntualmente de las prácticas artísticas que tienen su soporte en dicha red (net-art), creemos que la reflexión sobre la *net-cultura* puede extenderse a otros soportes y prácticas que, indefectiblemente, se ven atravesados por estos *haceres* y *decires* virtuales (Cf. Pagola, 2006:2).

⁸ Dice Alan Pauls en una nota del número 6 de la revista: “...me puse a leer, me zambullí, como quien dice, en esa pileta de letras, y me desorienté. ¿Dónde estaba? ¿Cuál era la cabeza y cuáles los pies? ¿Qué era lo importante y qué lo accesorio? [...] ¿Dónde estaban los sujetos y dónde los objetos? ¿Por dónde se empezaba? En otras palabras: ramona era una revista sin protocolo. Como si el arte pusiera ser –al menos el tiempo que dura una orgía, que, como nunca estuve en una, no sé cuánto es- un mundo sin jerarquías ni control, sin aduanas, sin criterios de corrección, sin privilegios... Ya sé, ¡ya sé lo que era ramona, con todos esos colaboradores-artistas, esos prosistas enmascarados, esos nombres falsos de estrellas de película porno! Era un carnaval, una feria de vanidades indiscriminadas: una revista, sí, pero una revista rarísima, muy culta y disparatada, donde todos decían “yo” y “correo de lectores” era la sección que había tomado el poder. Puntuaciones exóticas, sintaxis idiosincráticas, “estilos” brutos. [...] un punto muy contemporáneo de ramona. El punto “¡sé tú también tu artista y tu crítico de arte!” (Pauls, 2000: 44)

Podríamos advertir, a partir de *ramona*,⁹ la configuración de una *escena* donde se ponen en marcha los diversos sentidos que intervienen en la discusión por el rol de las artes en las sociedades actuales, reactivando un programa poético que alienta en cierto modo la actitud reflexiva sobre la práctica artística. *ramona* asoma como un llamamiento a reconfigurar y fortalecer los lazos sociales que posibilitan la construcción de *esfera pública*. Se constituye así en el sujeto de enunciación (Cfr. Longoni [Ed.], 2011: 489) al interior de un modelo comunicativo particular, engarzando dimensiones éticas, estéticas, políticas y afectivas. Desde su nacimiento, se ha insistido en ver a esta revista como un café de artistas, como esos lugares de encuentro y debate que se consideraban desaparecidos del entramado social-cultural en la Argentina post-dictatorial. Recordemos que su primer número se edita en el año 2000, momento de pleno resquebrajamiento del modelo neoliberal, donde el país transitaba una profunda crisis no sólo económica, sino política y social, que habría de estallar unos meses después. Situación que no es ajena a los procesos vividos al interior del campo artístico. Los espacios artísticos (de exhibición, publicación, formación, promoción, etcétera) son bastante frágiles, y no poseen el grado de articulación y/o dinamismo que irán alcanzando con el correr de la década.¹⁰ Al mismo tiempo se trata de un proceso del cual la revista participa activamente. Ya que, además de haber significado una suerte de bisagra en los modos de escribir sobre arte –al menos en el contexto del Río de la Plata y en su radio de influencia-, *ramona* fue también una plataforma de visibilización y potenciación de lazos sociales y redes de comunicación (del orden de lo privado y de lo público), que habilitó mecanismos de cooperación y conexión en el campo artístico. Un proyecto que siempre puso especial énfasis e interés, desde las propias estrategias artísticas y editoriales, en este aspecto de su rol en el campo relacionado con la generación de infraestructura. Una acción cultural que produjo desacomodamientos en las formas tradicionales en que el espacio artístico se pensaba y nombraba a sí mismo a comienzos del milenio, a través de nuevas redes de comunicación que no pueden

⁹ Claro está que, junto con *ramona*, se desarrollan en el campo artístico de la época diversos proyectos que tienen en común esta apuesta por las formas colaborativas de trabajo y por la creación de redes de sociabilidad y comunicación, gestionadas principalmente por artistas. Pensemos por ejemplo en *Proyecto Venus*, *Bola de Nieve*, *Plácidos Domingos*, *Periférica*, *Belleza y Felicidad*, entre muchos otros.

¹⁰ Lo cual no implica que no nos encontremos aún, pese a su mayor profesionalización o sistematización, ante un campo artístico que es y será -como condición para su propia existencia en el mundo actual-, “expulsivo, restrictivo y minoritario” (Qualina, 2011).

imaginarse por fuera de las formas asociativas (Jacoby prefiere hablar en términos de “tecnologías de la amistad”) que les dan existencia.

En este marco, *ramona* puede entenderse también como una formación (en términos de Williams) en contacto con los componentes de determinado proceso cultural, condiciones de producción que manifiestan las tensiones, rupturas y adaptaciones de dicho proceso¹¹. En el escenario discursivo abierto por la revista pueden advertirse las huellas de su inscripción en estas zonas experimentales de interacción social, donde, como lo señala Leticia El Halli Obeid en el último número de la revista, “acción y pensamiento se vuelven indistinguibles”.

“ramona bicéfala”

Bien sabemos que, en las manifestaciones del régimen contemporáneo de las artes, las prácticas artísticas tienden a inscribirse en espacios de enunciación dúctiles: se proclaman a sí mismas como un “más que” o un “no únicamente” *arte* a secas. Oscilan en su definición entre la autonomía y el carácter mediador, presentándose como experiencias expandidas (a la vez que son “obras”, son también meriendas entre amigos, huertas orgánicas, sitios web, emprendimientos comunitarios, clases públicas, y un largo etcétera). De este modo persiguen (o al menos predicán) la expansión horizontal o el potencial político que, desde la vanguardia, entrañaría el gesto de enlazar arte-vida. En el espacio que resulta de asignar o agrupar este tipo de prácticas interesadas en la generación de sociabilidades en torno a ciertos efectos o cualidades artísticas, gravita la incesantemente referida y convocada *estética relacional*.¹² Así, estas nuevas formas de relación social pasarían a constituirse en el material del arte.

Claire Bishop, en el conocido artículo “Antagonismo y estética relacional” (Bishop, 2004) señala que (i) la hipótesis de Nicolás Bourriaud le debe bastante a la idea althusseriana respecto del papel de la cultura en tanto productora de sociedad, por

¹¹ “[Una formación] Es una forma más laxa de asociación, esencialmente definida por la teoría y la práctica compartidas, y sus relaciones sociales inmediatas con frecuencia no se distinguen fácilmente de las de un grupo de amigos que comparten intereses comunes” (Williams, 1981: 61).

¹² Si bien no realizaremos aquí una descripción extensa al respecto, quisiéramos simplemente señalar que el “paradigma” (o género) de la *estética relacional* forma parte del programa teórico y curatorial de Nicolás Bourriaud; y también, como deja ver Juan Albarrán en su artículo “Esplendor y ruina de un paradigma: lo relacional”, resulta estrategia cardinal en el programa institucional del Palais de Tokyo, dirigido por el propio Bourriaud entre 2002 y 2005 (Cf. Albarrán, 2011). Sus principales argumentaciones son desarrolladas en uno de los libros recientes más resonante, comentado y discutido: “*Estética relacional*”, publicado por primera vez en 1998.

lo cual, en teoría, “frente a cualquier obra de arte, podríamos preguntarnos qué clase de modelo social produce”; (ii) el arte relacional puede pensarse como una ramificación del género instalación; (iii) en la fascinación de Bourriaud por la estructura de la obra relacional, desestima el qué, el cómo y el para quién de estas plataformas de relación, actuando en última instancia y a pesar suyo de modo formalista; (iv) las obras en que está pensando Bourriaud son obras que no asumen para sí los aspectos inherentemente contradictorios y disonantes de toda situación verdaderamente dialógica, licuando cualquier antagonismo posible (es decir, las luchas entre los sentidos que entran en conflicto en la construcción de lo real: el aspecto político del *estar y hacer juntos*).

Ahora bien, aún cuando la propuesta de la *estética relacional* (entendida en un sentido amplio) se refiere a obras donde se disolverían las fronteras entre arte y vida, no podemos obviar el hecho de que es precisamente por ser obras artísticas (autónomas respecto del “mundo de las cosas”) que pueden constituirse en un espacio de experimentación que tiene a ese “*más que sólo arte*” como horizonte. Y es el propio despliegue histórico del arte el que nos lo ha demostrado. El ataque de las vanguardias, dice Peter Bürger, si bien fracasó en su intención de unir el arte a la praxis vital permitió reconocer su carácter institucional, y con ello, su status innegablemente autónomo (Cf. Bürger, 1974: 81). La autoconciencia respecto de dicho estatuto es, precisamente, rasgo propio de un arte avanzado en el sentido planteado por Hal Foster (Cf. Foster, 1996). La aporía entre obra y mundo, ya lo había señalado Adorno, es propiedad irreductible de las obras: éstas reflejan en su interior la dialéctica negativa entre arte y sociedad. Las obras poseen entonces un carácter doble, como hecho autónomo a la vez que hecho social. Esta doble determinación del arte, nos exige reconocer los polos de la autonomía y de la soberanía en un enlazamiento indisoluble, tal que no implica la aniquilación de ninguna de estas dimensiones (Cf. Menke, 2011: 38-39). Y en relación a ello, en algún punto muy tangencialmente, llama la atención una cita de Roberto Jacoby:

Me parece que el principal defecto de mucho arte político es que les dice a los demás qué tienen que hacer, aquello que está bien y lo que está mal, pero sin agregar mayores novedades. Me abochorna que los autores se hagan pasar por personas buenas e inteligentes (o peor, vendan fortunas) por el hecho de apoyar causas justas. En otro sentido, todo lo que hice tuvo intención política, con suerte muy diversa. *También probé varios de los escalones intermedios entre arte y vida. Sus contradicciones no tienen resolución posible, pero es interesante recorrerlos.* (Jacoby, 2011: 382) (La cursiva es mía)

Tampoco podemos soslayar que, en los últimos años, el desdoblamiento de las manifestaciones artísticas entre arte y práctica social, aparece habitualmente (y en virtud de las demandas propias del funcionamiento institucional del mundo artístico) como una marca estilística que garantiza su pertenencia al “arte contemporáneo”. Creación de valor de mercado renovada, nutrida de nuevos temas, procedimientos y representaciones acordes al gusto y a la distinción social actual: corrección política *à la page*. Los *ensayos de sociabilidad* que constituyen las obras *relacionales* se presentan además (y, claro está, con beneficios) como “obras”; sus marcas de género –decíamos- funcionan como garantes de la anhelada (y altamente cotizada) *contemporaneidad*. Esto se trasluce, como lo señala el ya citado Juan Albarrán, en el programa curatorial y teórico de la *estética relacional*, un atractivo proyecto estratégicamente adecuado a las necesidades del sistema actual.

Traemos a colación estas reflexiones, porque es justamente a través del tamiz conceptual y terminológico de *lo relacional*¹³ que se ha interpretado a *ramona* en la mayoría de las ocasiones en que se la propuso en tanto obra de arte (por parte del discurso crítico y curatorial y también por parte de sus creadores).¹⁴ Es decir, como referente de un tipo de obras ocupadas en la producción de *sociedades alternativas*. Como un ejemplar de estas experiencias cuya definición gravita en los lindes entre mundo artístico y extra-artístico, involucrando la producción de dispositivos materiales pero sobre todo de dispositivos de sociabilidad. En el momento en que surge la revista son estos los procederes, términos y artefactos conceptuales que están en boga en el campo: *ramona* se piensa a sí misma a través de ellos a la vez que hace un uso intensivo de estas metodologías de trabajo, redefiniéndolas en un nuevo escenario.¹⁵ Sin embargo,

¹³ Aunque no ya –exclusivamente-restringiendo el abordaje a las tesis de Nicolás Bourriaud sino mediante un corpus más amplio de discusiones.

¹⁴ Syd Krochmalny, por ejemplo, define a *ramona* como ser bicéfalo: revista y proyecto artístico- y de allí el subtítulo de este apartado-. Proyecto que, a su vez, Krochmalny sitúa en el campo del “arte-en-relación” en tanto “forma particular de hacer arte que aconteció en los últimos diez años. Neologismo que discute y expande los términos del debate sobre un corpus significativo de proyectos [...]. Se caracterizan por cierta dualidad, son prácticas pasibles de ser interpretadas como mediaciones o conexiones socioculturales (acciones, relaciones, artefactos y plataformas institucionales flexibles) y al mismo tiempo son definidas como artísticas. Son obras que operan sobre el proceso de producción, circulación y transmisión simbólica que se conecta y ensambla con agentes no humanos, eslabones de diversa naturaleza y lenguajes”. (Krochmalny, Op. Cit: 60)

¹⁵ Cabe destacar que, en el marco de la crisis argentina del 2001, las prácticas *relacionales* funcionaron como disparador de innumerables proyectos, aunque reversionando varios de sus rasgos y procedimientos en un contexto político, económico y social muy diferente. Ante la necesidad de generar infraestructuras para la acción artística por fuera de los –por entonces prácticamente nulos- apoyos estatales o

nos parece que restringir el recorrido a la hora de pensar en *ramona* como obra de arte a este horizonte de expectativas sobre su capacidad *relacional*, culmina en una vía de análisis problemática en varios sentidos -algunos de ellos brevemente esbozados arriba- sobre todo en lo que refiere a la productividad crítica de una mirada centrada -a fin de cuentas- en el reconocimiento categorial. Y es por ello que nos preguntamos si la clasificación genérica de *lo relacional* nos permite articular, en tanto herramienta cognitiva, niveles de análisis que hagan visible la especificidad de estas prácticas artísticas.

En principio *ramona*, en tanto proyecto artístico interesado en la construcción de lazos sociales, favorece la emergencia de comunidades de diálogo y reflexión que son también -y siempre- campos de batalla. Ya que cuando decimos “producción de sociabilidad” no nos referimos a la generación -exclusiva- de vínculos desentendidos de ese *qué, cómo y para quién* al que hace referencia Bishop. Se trata además de experiencias artísticas complejas por ser, entre otras cuestiones, (i) conscientes de su rol dinamizador en la construcción de las propias condiciones de producción y circulación; (ii) conscientes a la vez del estatuto autónomo de las obras de arte; y por estar (iii) íntimamente vinculadas con ciertas formas de “ser-con la tecnología” (Cf. Mitcham, 1989).¹⁶

Y es quizás a partir de este último punto que podríamos ensayar, a modo de puntapié, la construcción de una mirada sobre *ramona* que nos permita comenzar a rastrear las tensiones entre obra y mundo inscriptas en su interior. Es decir, empezar a pensar ya no en qué medida esta clase de obras estarían “produciendo sociedad” (punto en el cual insiste la discursividad sobre el *arte relacional*) sino imaginar cómo en tanto acontecimiento singular portan -en una relación dialéctica irresoluble- una imagen cifrada de la sociedad. Cómo al interior de *ramona* late una cifra de lo social en sus

institucionales, muchos artistas adoptaron ciertos procederes propios de la *estética relacional* de manera estratégica, poniendo la atención en potenciar o modificar, a partir de la generación de lazos sociales, las condiciones de producción y circulación del campo artístico.

Como lo señala Andrea Giunta en su libro “*Poscrisis. Arte argentino después del 2001*”, las dinámicas de creación desplegadas en este periodo en torno a formas de organización colectiva, no fueron exclusividad del campo artístico sino también de la escena social de todo el país. (Cf. Giunta, 2009:17)

¹⁶ Este autor se refiere puntualmente a tres formas (histórico-filosóficas) de *ser-con la tecnología*: el escepticismo antiguo; el optimismo del Renacimiento y la ambigüedad o desasosiego románticos. Traemos esta idea de *ser-con la tecnología* para pensarla en relación a otros escenarios pues nos interesa, en sintonía con Mitcham (quien a su vez dialoga con el Heidegger de “*El ser y el tiempo*”), insistir en el hecho de que humanidad y tecnología se hallan siempre juntas, tratándose de una relación que adquiere distintas formas según el momento histórico.

contradicciones. Porque además las obras de arte (ya dijimos algo de esto más arriba) no son ni pueden ser un “oasis re-humanizado” (Cf. Albarrán, Op. Cit.), si consideramos junto a Adorno y Benjamin, que en su interior pulsán las contradicciones del mundo.

Como obra de arte, lo que es decir como praxis social, *ramona* participa en el entramado de las fuerzas productivas del orden social: los modos de producción (históricamente determinados y determinantes) producen categorías que les son immanentes, nos dice Benjamin,¹⁷ y los artistas son técnicos que están trabajando con los dispositivos y materiales propios de cada modo de producción. Y es en este sentido que resulta necesario atender a los modos históricamente situados de comprender y configurar el mundo (la matriz socio-técnica) de los cuales *ramona* es parte. Volviendo la mirada sobre las formas materiales objetivas que la constituyen como una obra de arte, sobre sus condiciones materiales de producción y circulación, sin perder de vista que el arte es una práctica a la vez modélica y crítica de esas condiciones.

En vinculación con las (entonces) zonas periféricas del campo, *ramona* revela las marcas de unas prácticas artísticas interesadas en la construcción de nuevas redes sociales y en la elaboración de plataformas de comunicación flexibles. De tal manera que su propia estructura y dinámica de funcionamiento nos hablan de formas de “ser-con la tecnología”, formas que comprenden una dimensión social. *ramona*¹⁸ (como muchas de las experiencias artísticas más recientes) pone en marcha ciertos procedimientos, saberes y herramientas que, ineludiblemente, se ligan a la imaginación y sensibilidad técnica propia de su contexto, formando parte de esta matriz social de significación. Sabemos, con Benjamin, de la relación consustancial entre cambios tecnológicos y lenguajes artísticos, y sabemos también que estos fenómenos nunca son neutrales, llevan consigo las marcas de determinadas construcciones sociales hegemónicas. Es por eso que cuando nos referimos a una matriz de significación socio-técnica, la entendemos (aunque nunca únicamente) como matriz de dominio.

Paisajes tecnológicos

Los procesos de producción de sentido en *ramona* papel –decíamos- no pueden desligarse de los paisajes (materiales y simbólicos) que introducen las experiencias con

¹⁷ Benjamin está pensando por supuesto en el modo de producción de la reproductibilidad técnica que introducen la fotografía y el cine.

¹⁸ Al menos en su momento de emergencia y en los años inmediatamente posteriores.

las nuevas tecnologías de comunicación, en tanto formas de relación con el mundo. Como lo advierte Bruzzone, *ramona* nace en el cruce entre “la nostalgia del papel y la fuerza de la web” (Bruzzone, 2010:15), tomando prestadas (contagiándose de) las dinámicas, deseos y procederes de las comunidades online y de las experimentaciones en la red. No es nuestra intención aquí hablar de un *clima de época* sino de experiencias compartidas en los *haceres* y *decires* de los sujetos en un momento histórico. Adoptamos, como apuntábamos al principio, algunas de las reflexiones y discusiones desarrolladas alrededor del arte producido *en internet* (net-art), para pensar las experiencias artísticas que nacen *junto* a internet (en tanto *net-cultura* circundante en los contextos de la creación contemporánea).

De este modo, podemos suponer que el proyecto *ramona* (sus objetivos, sus intereses, su metodología de trabajo) emerge en estrecha vinculación con ese “instante invisible” del net-art al que hace referencia Remedios Zafra (Zafra, 1999); aquel en el cual toda una suma de utopías emancipatorias fueron proyectadas en el potencial de la red de redes. Antiinstitucionalidad, desmaterialización, participación del público, muerte del Autor, fueron algunas de las propuestas de las primeras experiencias de la *net-cultura* en los años 90, periodo en el cual el nodo arte-política-tecnología invitaba a volver sobre las promesas que la vanguardia había dejado incumplidas (Cf. Colectivo Elles, 2005:1). En este horizonte relampagueaba la perspectiva de remplazar el viejo esquema verticalista de transmisión de información, activando (al menos como ideal) conexiones flexibles, en sistemas abiertos de intercambios públicos y horizontales (Cf. Brea, 2007). Redes que no sólo buscaban posibilitar intercambios sino visibilizarlos y potenciarlos, habilitando mecanismos de comunicación, cooperación y conexión independientes. Algo que *ramona* se propuso desde su primer número.¹⁹

Este tipo de proyectos apuntaban e invitaban-y algunos de ellos apuntan e invitan aún, con estrategias diversas- a activar la capacidad creativa del *pensar juntos*. Sin embargo luego de ese “instante invisible”, no podemos obviar que los lenguajes y

¹⁹ Justamente, *ramona* es una iniciativa apoyada por la Fundación Start (Fundación Sociedad, Tecnología y Arte), espacio que se presenta como un laboratorio que, poniendo en conexión saberes, géneros y disciplinas tiene como objetivos “experimentar y desarrollar nuevas formas de vida social a través de la interacción entre artistas y no artistas en el uso de tecnologías digitales”, estimulando asimismo las prácticas de autogestión. <http://www.fundacionstart.org.ar/>

metodologías de la *net-cultura*, absorbidos por la institución arte,²⁰ se encuentran hoy entre las marcas genéricas mejor recompensadas del arte contemporáneo. Y la revisión de su actual potencia crítica no puede realizarse soslayando esta situación.

Volviendo a las condiciones de posibilidad de *ramona*, podemos pensar su proyecto en relación con aquellas *Zonas Temporalmente Autónomas* (TAZ) enunciadas por Hakim Bey. Las maniobras de las TAZ tienen por objetivo articular territorios estratégicos para la producción colectiva de realidades diferentes, aunque posibles en el aquí-ahora. En la editorial del número 9/10 de *ramona* se afirma: “hay que inventarse mundos más lindos, más emocionantes, más sorprendentes o reventar”. Formas de gestión y acción asociadas asimismo a la situación que vivió nuestro país luego del desguace y la debilitación (no sólo material sino también simbólica) del campo cultural que significaron, como decíamos arriba, los años de la dictadura y la posterior profundización del régimen neoliberal.

Respecto de los métodos colectivos de trabajo, cualidad transversal de la dinámica de la red (al menos de algunas de sus articulaciones, en todo caso, de aquellas que nos interesa pensar ahora), *ramona* no sólo ha actuado como espacio de acogida y gestión de proyectos colaborativos, sino que su propia dinámica de funcionamiento y la naturaleza de su propuesta se fundamentan en ellos. Sirvan como ejemplos los banquetes de las primeras ediciones, donde se ejercitaban metodologías asamblearias (y festivas) de titulación conjunta de las notas que componían cada número (Cf. Krochmalny, Op. Cit.: 58); las numerosas mesas redondas y jornadas de encuentro y debate organizadas desde la revista; los recorridos grupales por muestras y las posteriores crónicas o reseñas firmadas por varios autores. Modalidad de trabajo que trae consigo el desvanecimiento de la categoría de Autor.²¹ Roberto Jacoby señala lo siguiente respecto de su rol como *concept manager*²² de *ramona*:

Es una forma de autoría abierta, como el software de fuente libre. Alguien fabrica un artefacto que es base para nuevas fabricaciones que lo complejizan y lo ponen

²⁰ Entendida ésta en el sentido en que la define Peter Bürger: “En el concepto institución arte deberían incluirse el aparato productor y distribuidor de arte como también las ideas dominantes sobre el arte en una época dada”. (Bürger, Op. Cit: 31)

²¹ Repetimos: la mentada “muerte del Autor” no es un proceso ajeno al régimen contemporáneo de las artes, y su enunciación se transforma en repetidas ocasiones en condición de índole genérica para participar de dicho régimen. En muchos caso, una modalidad enunciativa de posicionamiento.

²² El papel de *concept manager* es una construcción irónica sobre los roles cada vez más especializados del mundo del marketing.

en movimiento de determinado modo. Pero el primero ha inventado un –digamos– algoritmo utilizable por innumerables operaciones que adquieren un dinamismo propio pero se mantienen dentro de un propósito determinado, como Linux, por ejemplo. (Jacoby, Op. Cit.: 382)

Pero, tal y como lo advierte Reinaldo Laddaga en su libro “*Estética de la emergencia*” (donde recorre una serie de proyectos artísticos interesados en la generación de estas nuevas “ecologías culturales” o “formas experimentales de socialización”) la reflexión y el interés por las programaciones en fuente abierta como modo de acción plantea otra zona de problemas referida a “la substancia de la comunidad en el presente: la de una política de los saberes en sociedades de dominio técnico” (Laddaga, 2006: 278).

En estas formas organizacionales, los sistemas de operación apuntan a la horizontalidad de las relaciones sociales (aparece aquí también, una especie de anticipación de los procedimientos 2.0). En sus primeros años, *ramona* desarrolla el perfil de un foro de discusión e intercambio, donde los mismos marcos de contención genérica propios del periodismo se ven desbordados y puestos en cuestión. Se trata de mutaciones que ocupan un lugar sobresaliente entre las estrategias discursivas de la revista, si bien es un momento donde ya podía observarse un proceso de fusión e hibridación de los géneros del periodismo cultural, como rastro de los cambios históricos experimentados en el mismo campo. Cabe recordar las palabras de Bajtín: “Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (Bajtín, 1982: 254). Así, por ejemplo, la entrevista es remplazada por las charlas entre pares, en un intento de des-jerarquizar los roles entrevistador/entrevistado, visibilizando además los lazos de amistad y los vínculos afectivos que conectan a los actores del campo. Y este no es un punto menor: las *tecnologías de la amistad* como columna vertebral de *ramona*, involucran la disolución de los límites entre lo público y lo íntimo y ello trae simultáneamente la proliferación y la exaltación de millones de Yo, o la *blogosferización* de la escena. Dice Rafael Cippolini, quien fue durante largo tiempo editor de la revista:

La Historia, ya sabemos, comienza con la escritura. La historia de *ramona*, a su vez, se inicia con la publicación masiva de esbozos y fragmentos de diarios íntimos o cartas de amor (una tan a menudo intuitiva como masiva nueva edición de

fragmentos de discursos de amor por el arte). En estas cartas de amor el Yo (que ama, que odia, que se quiere indiferente, que reclama) fue siempre protagonista (un protagonista rebosante de urgencias). Cada una de esas escrituras cumplió a pie juntillas el apotegma predictivo de Laurie Anderson: “look at me, look at me!”. (Cippolini, 2002: 3)

Ya mencionamos las notas firmadas colectivamente, donde puede observarse ese ejercicio discursivo de polifonía: opiniones heterogéneas que se chocan, determinan y redefinen entre sí. Además, en una misma página pueden aparecer dos notas de diferentes autores sobre la misma muestra, o tres del mismo autor sobre muestras diferentes, lo cual envuelve una pluralidad excepcional de perspectivas sobre el campo. Los objetivos editoriales de *ramona* aspiran precisamente a esa idea de multiplicidad, de constituirse en el canal de una variedad de voces que hasta entonces no contaban con un espacio que las alojase.

Emparentados con ese impulso “verborrágico” tan patente en la revista, pueden pensarse proyectos como “*Historias del arte: diccionario de certezas e intuiciones*” de Diana Aisenberg, del cual *ramona* publicó varios fragmentos con el nombre de “Pequeño Daisy Ilustrado”. Como lo indica el prólogo de la primera versión impresa de este diccionario, el proyecto se dedica a compilar un cúmulo de definiciones sobre distintas palabras vinculadas con la construcción del discurso del arte actual. Una red de sentidos que se van articulando, a partir del pedido vía e-mail a diversos actores, para que *regalasen* una definición sobre ciertos vocablos (arte, artesanía, belleza, beso, capricho, dibujo, fragmento, fucsia, etc.). Se trata de un proyecto colaborativo de reflexión sobre el lenguaje y de puesta en circulación de nuevas formas de pensar los términos que se usan para construir las *historias del arte* (Cf. Aisenberg, 2001: 9-10). Lo que se pone en juego en este tipo de experiencias, es la posibilidad de trazar un mapa de las problemáticas que definen el campo a través de la mirada de los artistas. Como decíamos más arriba, en la construcción de *la voz de ramona* éstos son los enunciadores cardinales.

Notas sobre una genealogía

En la experimentación alrededor de la materialidad de los medios de comunicación y de sus posibilidades para generar redes de interconexión, resuenan propuestas como las del *Grupo Arte de los Medios* (conformado por Raúl Escari, Eduardo Costa y el propio Roberto Jacoby en 1966) y, podría decirse, resuenan las

obsesiones que recorren en su gran mayoría el conjunto de la producción artística de Jacoby a lo largo de los años (de las *tecnologías de la amistad* a las *sociedades experimentales*; de las *estrategias de la alegría* a los encadenamientos contrainformacionales como *Tucumán Arde*). Dice Lucas Rubinich respecto de esta trama de obras y acciones artísticas, en el caso de Jacoby:

Probablemente aquí influyan las lecturas de Hakim Bey para contribuir al armado de un relato teórico que problematice y alimente las acciones que se están produciendo, aunque evidentemente hay una experiencia anterior que permite reconocer una persistencia de núcleos conceptuales fundamentales. (Rubinich, 2009:129)

En este sentido encontramos en las experiencias ligadas al surgimiento de *ramona*, cierta forma de reinscripción de las poéticas conceptualistas de los años 60, huellas que, proyectándose en distintos niveles, nos hablan de una conexión entre ambas escenas.²³ Baste un fragmento de la Declaración de los Plásticos de Vanguardia de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos, en 1968, respecto de la acción *Tucumán Arde* en Buenos Aires: “Los artistas debemos contribuir a crear una verdadera red de información y comunicación por abajo que se oponga a la red de difusión del sistema” (Cippolini [Ed.] 2003: 365). Ello da cuenta en cierto modo de lo que podría ser la reactivación crítica de unos *haceres* y unos *decires* que se suponían vaciados de sentido. Se proyectan ahora en este nuevo marco desde distintas dimensiones (no sólo formales sino también afectivas, pragmáticas, sensibles, etc.). Si bien los modelos teóricos para pensar la productividad de los medios de comunicación ya no son los mismos, reverbera aquel “lugar de cruce productivo entre la experimentación y la teoría social y estética” (Longoni y Mestman, 1995: 137).

(Breves) apuntes para terminar

Hemos intentado, a lo largo este escrito, ejercitar una lectura sobre la matriz tecno social que atraviesa a un grupo de experiencias artísticas contemporáneas, encontrándonos con la posibilidad de trazar toda una serie de vectores que unen y a la

²³ Estamos pensando en una conexión trazada no ya en términos de continuidades, sino problematizando aquella representación de un tiempo lineal (abstracto), dirigida a establecer nexos causales entre acontecimientos y que oculta, por ende, toda contradicción al interior de esa estructura supuestamente homogénea que se hace pasar por Modernidad.

vez tensionan los paisajes tecnológicos con los géneros desarrollados en el ámbito artístico. En este vínculo entre subjetividades, arte, técnica y política resuena -otra vez- Walter Benjamin. Siguiendo a Susan Buck Morss en su lectura de este autor, en las formaciones culturales del siglo XIX estudiadas por el filósofo alemán estaban inscriptas -en una maraña de elementos- las imágenes utópicas de la emancipación, bajo la forma de *anticipaciones momentáneas* de esas utopías. Pero a la vez, al desplegarse bajo las condiciones de producción mercantil propias del capitalismo, ese potencial utópico “permanece irrealizado”: dichas imágenes son promesa reificada (Cf. Buck Morss, 1989: 164; 181). En este sentido, el “nudo arte/técnica” (Cf. Kozak, Op. Cit.) es siempre un nudo tenso, abigarrado pero fundamentalmente dialéctico, que debe ser interrogado en su espesura.

Las tecnologías, ya dijimos, son siempre relaciones sociales. Es por ello que pecaríamos -cuando menos- de ingenuidad, al suponer que no se encuentran mediadas por una matriz hegemónica de producción de significaciones, usos y competencias. En palabras de José Luis Brea: “La gran estrategia del capitalismo avanzado frente a internet no ha sido la censura o el control minimizador del medio, sino su megalización para someterle la lógica implacable de la mass-mediación” (Brea, 2007). En el territorio de cruces entre arte y técnica, el valor estético es medido las más de las veces en función de “la ideología de la novedad tecnológica” (Kozak, 2006), es decir, reproduciendo una historia de las poéticas tecnológicas en tanto catálogo de novedades. Pero al mismo tiempo, en una sociedad como la actual, de omnipresencia y supuesta omnipotencia de lo técnico (con el énfasis puesto en su carácter puramente instrumental, y cuyo valor parte de los estándares de la eficacia y el cálculo), nos preguntamos si el arte puede constituirse en un espacio donde explorar otras posibilidades de acción y pensamiento. Desnaturalizar los fenómenos técnicos implica atender a su inscripción socio-histórica (lo que es, ideológica) y comprender que éstos no remiten exclusivamente a una operatoria sino también, por sobre todas las cosas, a una visión de mundo. Y las obras de arte como decíamos recién- son *a la vez* modelo y crítica de ese mundo.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor (2004) [1970]: *Teoría estética*. Madrid, Akal.
- AISENBERG, Diana (2001): *Historias del arte. Diccionario de certezas e intuiciones*. Bs. As., Latin Gráfica.
- ALBARRÁN, Juan (2011): “Esplendor y ruina de un paradigma. Lo relacional: París-Madrid, Madrid-León”. Conferencia leída en las III Jornadas sobre arte contemporáneo en Castilla y León, Toda práctica es local, MUSAC, 16 de abril de 2010. Disponible en: <http://brumaria.net/wp-content/uploads/2011/08/266.pdf>
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz (1983): “Revistas y formaciones”, *Literatura/Sociedad*. Bs. As., Hachette.
- BAJTÍN, Mijaíl (1982): *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- BAY, Hakim. “Zona temporalmente autónoma”. Disponible en: <http://www.merzmail.net/zona.htm>
- BENJAMIN, Walter (1989): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*. Bs. As., Taurus.
- BISHOP, Claire (2004): “Antagonism and relational aesthetics”, *October Magazine*, N° 110. [Traducción de Maximiliano Papandrea y Silvina Cucchi]
- BOURRIAUD, Nicolás (2006): *Estética Relacional*. Bs. As., Adriana Hidalgo.
- BREA, José Luis (2007): “Online communities: comunidades experimentales de comunicación -en la diáspora virtual”. Disponible en: <http://www.joseluisbrea.net/articulos/onlinecommunities.pdf>
- (2002): “Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas. (Cuando las cosas devienen formas)”, en: *La era posmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Disponible en http://laerapostmedia.net/pedidos/laepm_PDF.html
- BRUZZONE, Gustavo (2010): “Gracias, abrazo y beso...”, *Revista ramona*, N° 101. Junio-julio. Bs. As.
- (2001): “El coleccionismo como relato”, *Revista ramona*, N° 19-20, Diciembre. Bs. As.
- BUCK-MORSS, Susan (1995) [1989]: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor.
- BÜRGER, Peter (2010) [1974]: *Teoría de la vanguardia*. Bs. As., Las Cuarenta.
- CIPPOLINI, Rafael (2002): “La política es un problema de lenguaje –manifiesto”, *Revista ramona*, N° 26. Septiembre/Octubre. Bs. As.
- CIPPOLINI, Rafael [Ed.] (2003): *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Bs. As., Adriana Hidalgo.
- COLECTIVO ELLES (2005): “Nodos entre arte, política y tecnología en Córdoba”. Ponencia en las Séptimas jornadas de artes y medios digitales. Córdoba. Argentina. Disponible en: <http://www.liminar.com.ar/pdf05/elles.pdf>
- FOSTER, Hal 2001 (1996) “¿Quién teme a la neovanguardia?”, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal.
- FRAENZA, Fernando, DE LA TORRE Ma. Antonia & PERIÉ, Alejandra (2009): *Acerca de ver y estimar arte apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio, y sobre todo, en regiones periféricas del mundo*. Córdoba, Brujas.
- GIUNTA, Andrea (2009): *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Bs. As., Siglo XXI.
- JACOBY, Roberto (2011): *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos*. Longoni, Ana [Ed.] Bs. As., La Central-Adriana Hidalgo.
- KOZAK, Claudia (2007): “El nudo”, en: A.A.V.V. *Dossier Arte y técnica. Revista Artefacto*, N° 6. Bs. As. www.revista-artefacto.com.ar
- (2006): “Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas”. Disponible en http://www.expoesia.com.ar/j06_kozak.html
- KROCHMALNY, Syd (2010): “Tres hipótesis sobre ramona y el arte contemporáneo argentino”, *Revista ramona*, N° 101. Junio- julio. Bs. As.

Emilia Casiva. Paisajes tecnológicos y experiencias artísticas. Reflexiones en torno a una revista de artes visuales sin imágenes.

Papeles de Trabajo, Año 6, N° 10, noviembre de 2012, pp. 200-218.

LADDAGA, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia*. Bs. As., Adriana Hidalgo Editora.

LONGONI, Ana [Ed.] (2011): “Glosario de nombres y acontecimientos clave”, en: *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos*. Op. Cit.

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano. (1995): “Masotta, Jacoby, Verón: un arte de los medios masivos de comunicación”, *Revista Causas y azares*, N° 3.

MENKE, Christoph (2011) *Estética y negatividad*. Bs. As., Fondo de Cultura Económica.

MITCHAM, Carl (1989): “Tres modos de ser con la tecnología”, en: *Revista Anthropos*, N° 94/95. Barcelona.

PAGOLA, Lila (2006): “Formas de institucionalización textual de las obras de net.art en el mundo del arte”. Disponible en: <http://www.cibersociedad.net/congres2006/gts/comunicacio.php?id=938&llengua=es>

PATÍÑO, Roxana (1997): “Intelectuales en transición: Las revistas culturales argentinas (1981-1987)”, *Cuadernos de Recienvenido*, N° 4. Facultad de Filosofía, Letras e Ciencias Humanas. Universidade de Sao Paulo.

PAULS, Alan (2000): “Primera carta de lector de un conocido escritor”, *Revista ramona*, N° 6. Octubre. B. As.

QUALINA, Florencia (2011): “Tic tac tic tac”, en: *Revista Mama Lince*, N° 1. Agosto. Bs. As.

RUBINICH, Lucas (2009): “Reinventar el fuego. Construcción de relaciones de fuerza simbólica y radicalidad en la estética de Roberto Jacoby”. En: *Apuntes de investigación del CECYP*, N°15. Bs. As.

WILLIAMS, Raymond (1981): *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Barcelona-Bs. As., Paidós.

ZAFRA, Remedios (1999): “El instante invisible del net.art”. Disponible en: http://www.aleph-arts.org/pens/inst_invisiblehtml

Recibido: 04/06/2012. Aceptado: 14/09/2012.

Duraznos zipeados. Los migrantes regionales en la televisión argentina

Gerardo Halpern*

María Graciela Rodríguez**

Mauro Vázquez***

Resumen

Este trabajo es el resultado de un análisis de las representaciones de los migrantes regionales de la televisión argentina de los últimos 10 años. El énfasis está puesto en las estrategias enunciativas del medio, observables en un género televisivo emergente que agrupa a programas de no ficción cuya pretensión es “mostrar la realidad”, conocidos como documentales periodísticos autodenominados “de investigación”, y en donde la tematización sobre la vida y las prácticas de sujetos marginalizados se realiza a partir de un contrato de lectura realista. En este marco, se produce la paradójica situación de que estos sujetos, a la vez que obtienen una sobrerrepresentación, son exotizados y alterizados a través de la “culturalización” del conflicto social. En relación con los migrantes, un dato relevante a destacar es que el registro de estas representaciones recae sobre tres grupos étnico-nacionales: peruanos, bolivianos y paraguayos. Consideramos que esta producción televisiva sintoniza con sistemas clasificatorios, básicamente estatales, que exceden a los mismos medios, pero sobre los cuales éstos operan y colaboran. Así, en el entramado cotidiano, y de modos casi invisibles, las representaciones televisivas van naturalizando la operación de trazado de unas fronteras simbólicas sobre las desigualdades sociales que legitiman, en suma, el orden social.

Palabras clave: Migrantes – Televisión – Cultura – Desigualdad.

Abstract

It has been stated in many studies that television has acquired a great importance in the formation of contemporary persons. Being a powerful presence in everyday life, television helps to incorporate stereotypes and the social organization of hierarchy and social frontiers. Ways of perceiving reality related to common sense are thus built in the overlapping of public and media discourses. The main goal of this paper is to set out the outcomes of a research that has focused in the contemporary media representations of regional migrants (Peruvians, Bolivians and Paraguayans people) in Argentina. A particular focus has been set on the television strategies of enunciation which are part of an emergent genre known as neo-journalism.

Keywords: Regional migrants – Television – Culture – Inequalities.

* Doctor en Antropología. Es docente de la UBA y de la UNRN e investigador del CONICET. Sus temáticas de investigación se han centrado en los procesos migratorios contemporáneos, con especial énfasis en la comunidad paraguaya en la Argentina, y sus prácticas políticas. Contacto: gerardo.halpern@gmail.com

** Doctora en Ciencias Sociales. Es docente e investigadora del IDAES-UNSAM y de la UBA. Profesora Asociada de UNSAM y Profesora Adjunta de la UBA. Sus investigaciones focalizan sobre la relación entre cultura, política y medios de comunicación. Contacto: banquo@fibertel.com.ar

*** Magister en Comunicación y Cultura y doctorando del IDES-UNGS. Es docente de la UBA y becario doctoral CONICET con sede en el IDAES-UNSAM. Su investigación doctoral atraviesa la relación género-etnia particularizando sobre migrantes bolivianas en la Argentina. Contacto: maurogvazquez@gmail.com

Introducción

En los últimos ocho años, y en el marco de continuados proyectos de investigación,¹ nos hemos dedicado a rastrear, relevar y analizar un extenso corpus de textos (gráficos y audiovisuales) mediáticos que tienen por objeto de representación a los sectores populares, comprendiendo en este problemático sintagma, a los grupos en posiciones asimétricas respecto de los sectores dominantes.²

Tomamos como premisas básicas dos cuestiones: en primer lugar, que en las *sociedades mediatizadas* (Verón, 1987) como las contemporáneas, las representaciones mediáticas son piezas claves en el proceso de comunicabilidad y puesta en común de las diversas experiencias humanas en el encuadre del espacio público;³ y en segundo lugar, que nos ubicamos aquí en una perspectiva socio-semiótica-cultural, que entiende a las representaciones como aquellas producciones simbólicas destinadas socialmente a dar a conocer un recorte de ‘realidad’.⁴

¹ Se trata de los proyectos: “Imágenes y experiencias de la subalternidad”. (IDAES-UNSAM, 2011-2012); “Formas contemporáneas de legitimación de la desigualdad. Imágenes de la subalternidad en los medios de comunicación” (UBACyT, 2011-2012); “Debates en torno a la ciudadanía y los derechos humanos: inmigrantes y derecho a la información” (UBACyT 2010-2012); “Migración internacional en ciudades de la Argentina: lugares, territorios e identidades en el era de la globalización” (PIP CONICET 2010-2012); “Jóvenes, territorios y prácticas culturales” (IDAES-UNSAM, 2009-2010); “Talleres clandestinos o la relación entre medios, discriminación e inmigración” (UBACyT 2008-2010); “Representaciones de la protesta. Sujetos, memoria y medios de comunicación (Argentina 1921-2007)” (UBACyT, 2008-2010); “Nuevas identidades políticas y culturales en espacios urbanos de Argentina” (IDAES-UNSAM, 2007-2008); “Del evento al acontecimiento: memoria popular y representaciones mediáticas” (UBACyT, 2004-2007); y “Cartografías del otro: representaciones populares y memoria social” (UBACyT, 2003).

² Reponer las cuestiones relacionadas con los conceptos de subalternidad, dominancia y/o subordinación requeriría una ponencia aparte. Baste con decir que, ante la complejidad conceptual de ‘sectores populares’ y la dificultad de una nítida referencia empírica, asumimos aquí que el concepto responde a una caracterización social que agrupa a sujetos en diferentes posiciones de subalternidad. Para ampliar sobre esta problemática, ver Añón y Rodríguez (2010).

³ Aún cuando es innegable que el espacio público no puede reducirse a los medios, estos co-participan de su construcción (Caletti, 2006) poniendo en circulación tópicos y narrativas a través de unos mecanismos retóricos peculiares orientados por la lógica mediática. Caletti incluso sostiene que la tecnologización actual del espacio público señala hacia los medios como portadores co-responsables tanto de los tópicos como de las gramáticas por las cuales una sociedad se piensa a sí misma dado que “la tecnologización que atraviesa el espacio público puede ser entendida como otro de sus componentes constitutivos. El espacio público es tal en virtud de los procesos de comunicación de amplia escala que los instauran”. Y aclara a la vez que “no son los procesos sociales de comunicación de amplia escala quienes construyen lo público, ni como causalidad ni como demiurgia. Pero tampoco podrá construirse lo público sin ellos” (2006: 64). Para una perspectiva relativamente distinta, ver Ferry, Wolton y otros (1998).

⁴ Cabe aclarar que no desconocemos los trabajos sobre representaciones sociales de la escuela francesa de psicología social (particularmente los desarrollados por Jodelet y Moscovici). Por nuestra parte, entendemos que las representaciones mediáticas colaboran en la construcción de las representaciones sociales inter-subjetivas proveyendo discursos, textos, imágenes y narrativas, y aportan además encuadres y marcos cognitivos a esa construcción (Hall, 1981).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, los distintos tramos de la investigación focalizan sobre las modalidades a través de las cuales se encuadran y ponen en circulación un tipo particular de representaciones mediáticas: las de los sectores socialmente relegados, los sin voz, los no-productores, es decir, aquellos que no construyen esas representaciones. La cuestión del poder aparece entonces instaurando una relación que es fundamentalmente asimétrica: algunos sectores poseedores de los recursos de producción representacional extendida, ponen en circulación imágenes y narrativas de aquellos que no los poseen.

En esta presentación vamos a dar cuenta de las retóricas específicas que han capturado (y, en esa captura, estetizado) las alteridades, de las modalidades ‘espectacularizadas’ que adoptan esas representaciones, y de los modos en que entendemos que se vinculan con la legitimación de la desigualdad en la Argentina contemporánea. Hemos trabajado con representaciones audiovisuales, y seleccionado, entre ellas, las encuadradas en un formato mediático que celebra un tipo de contrato realista, denominado en la jerga como ‘periodismo de investigación’; sobre este corpus hemos realizado un análisis textual-comunicacional.

Para dar cuenta de los resultados del análisis, en primer lugar, señalaremos algunos puntos de arranque que enmarcan la investigación, para ubicar nuestras reflexiones respecto de los motivos por los cuales el foco está colocado sobre las representaciones de la subalternidad en los medios; luego nos detendremos en la presentación del detalle de lo investigado que, en este artículo, recae sobre los migrantes regionales;⁵ y por último, recuperaremos algunas líneas de análisis para proponer algunas conclusiones.

La doble violencia simbólica de las representaciones

Los estudios en comunicación y cultura le atribuyen un papel relevante a las representaciones de los medios de comunicación en las actuales sociedades

⁵ Cuando decimos “regionales” nos referimos, fundamentalmente, a los inmigrantes bolivianos, paraguayos y peruanos. hablamos de “inmigrantes regionales” en los términos en que el discurso dominante -estatal y de diferentes agencias- fue construyendo a un sujeto aparentemente homogéneo que abarca a los provenientes de Bolivia, Paraguay y Perú. Más allá de la violencia que supone ese tipo de operaciones discursivas implicada en esa construcción, nos interesa subrayar su efectividad social. A tal punto que en el sentido común los peruanos son integrados en una figura similar a la anterior: “inmigrantes de frontera”. Esa *fronterización* del Perú exhibe, precisamente, la efectividad de los mecanismos de discriminación por indiscriminación (Caggiano, 2005).

mediatizadas. Como señala Schmucler (1997), la gran pregunta de los estudios de comunicación, si bien desde variados supuestos teóricos, se relaciona con el “campo de efectos” que estos producen. En general las respuestas han oscilado entre dos extremos: “mucho”, o “nada”. En ambas respuestas se establece entre los medios y los sujetos una relación de completa exterioridad: o bien los medios “hacen cosas” con unos sujetos totalmente ajenos respecto de la realidad cotidiana en la que viven; o bien a esos mismos sujetos no les pasa nada cuando leen diarios, miran la televisión o escuchan la radio.⁶ Para simplificar y resumir un debate que ameritaría un artículo autónomo, simplemente señalamos que la importancia que se le adjudica actualmente a las representaciones mediáticas radica en que los sujetos incorporan a sus proyectos identitarios significados, imágenes y narrativas provenientes de los textos que los medios ponen en circulación (Thompson, 1998).

Ahora bien, y como ya se señaló, la relación entre las producciones mediáticas y sus consumidores es esencialmente asimétrica. Quienes realizamos esta investigación entendemos, con De Certeau (1996), con Bourdieu (1985), y con Bourdieu y Wacquant (1995), que esa relación implica una doble *violencia simbólica*. Por un lado porque toda representación es, por definición, algo que está en lugar de otra cosa, o, en palabras más simples, el mapa no es el territorio: la cosa representada no es ‘la cosa’ ni el sujeto de la representación es el sujeto empírico; por ende, toda representación es el resultado de la obligada síntesis de un discurso que opera sobre otra cosa. Por el otro lado, porque las representaciones de los sectores subalternos no son socialmente construidas por ellos sino por los que poseen los medios y los recursos para producirlas; de modo que sobre la primera y constitutiva violencia simbólica de toda representación, aquella que pone en cuestión su capacidad y su legitimidad para hablar en nombre de otro, se monta un segundo gesto de violencia simbólica que proviene de la imposibilidad de los sectores sin voz de producir sus propias representaciones, de la ausencia de medios y recursos para dar a conocer su voz (de Certeau, 1996), de la operación de ser tomados por la voz del otro. En el caso concreto que nos ocupa, la de los medios de comunicación.

⁶ En verdad, la respuesta es más compleja, y requiere prestar atención a una zona generalmente desestimada del análisis que es el campo de significación en que los “mensajes” se consumen, o, como también señalara Schmucler (1994), el “fondo de experiencias” de los consumidores. Un fondo de experiencias que está compuesto por diversas instancias de socialización: el paso por instituciones, la familia, las credenciales educativas, la zona de residencia, los consumos de ocio, los divertimentos, la clase económica.

No obstante, consideramos que estas representaciones no son ‘inventos’ de los medios, que no surgen de la nada, sino que trabajan insertándose en estructuras de sentido pre-existentes dado que son portadoras de una *densidad histórica* (Arancibia y Cebrelli, 2005), y por eso mismo capaces de condensar sentidos con valencias pregnantes para la sociedad.

En ese sentido, nuestra preocupación se vincula con las relaciones de poder y de asimetría, que se legitiman en la misma circulación ampliada que producen los medios de comunicación. Importante cuestión esta puesto que, en su circulación, toda representación, si bien no ‘refleja’ de modos transparentes lo que quiere representar, sí produce ‘efectos de realidad’ que, aunque no se vinculan mecánicamente con los referentes, ponen en juego lo que una sociedad considera verdadero en un momento dado (de Certeau, 1999).⁷

Por todo esto, conceptualizamos a las representaciones mediáticas no sólo en su aspecto meramente representacional, en el sentido simple de “algo que está en lugar de”, sino también en la plenitud de su capacidad productiva de las condiciones en que se organiza lo social. De allí que el objetivo de la investigación no haya sido ponderar los grados de correspondencia entre la representación y su referente empírico, sino interrogarlas en su carácter productivo, y más aún, en su potencialidad para co-producir las condiciones que hacen posible la reproducción de la desigualdad. En ese sentido, los distintos tramos de la investigación pretenden internarse en discusiones que ponen en juego cuestiones relacionadas con la cultura, la política, la sociedad, el poder, enfatizando particularmente en el carácter co-productor y legitimador de la desigualdad que poseen las representaciones mediáticas.

Para ello adoptamos una *perspectiva multidimensional de la desigualdad* (Reygadas, 2008) que no agota su explicación en las instancias económicas productoras de desigualdades persistentes, sino que intenta articular éstas con las categorías hegemónicas y subalternas que las ordenan y legitiman, así como con las agencias y

⁷ De modo que no puede haber correspondencia absoluta entre ‘realismo’ (o, más bien, textos realistas) y una problemática particular. Y acaso si hubiera una correspondencia plena debería ser comprendida como un logro y no como un dato. Pues, en definitiva, toda correspondencia naturalizada responde, en verdad, a una relación históricamente concreta. En todo caso, es más pertinente abordar la idea de ‘lo real’ en un sentido foucaultiano, es decir no como una instancia global a ser restituida sino como la trama de objetos sociales (un tipo de racionalidad, una forma de percibir, una tecnología, una práctica, un discurso, etc.) cuya equivalencia fundamental es similar y donde, por lo tanto, lo esencial no consiste en distinguir entre grados de ‘realidad’ sino en comprender la articulación de los regímenes de práctica y las series de discursos que producen lo que es lícito designar como la ‘realidad’ en un momento dado (Chartier, 1999).

competencias de los sujetos para atribuir sentidos a sus propias situaciones y prácticas. Consideramos que la desigualdad posee una base material que la organiza, por lo cual se reproduciría persistentemente a través de las estructuras, pero también es resultado de una construcción colectiva que opera en el encuentro entre la vida cotidiana y los circuitos de producción cultural; y encuentra un escenario de procesamiento en los significados que tanto los sujetos como las instituciones (y entre ellas los medios) le dan a la desigualdad (Tilly, 2000).⁸ Es justamente sobre este carácter socialmente productivo del proceso de circulación, sujeto a “convenciones culturales, marcos institucionales y relaciones de poder” (Reygadas, 2008: 68), donde la investigación busca producir una apertura y eventual profundización de una zona relativamente inexplorada por las Ciencias Sociales: la que interroga el núcleo de la interfase entre representaciones mediáticas y experiencia social. En este marco se han realizado los tramos de investigaciones, uno de cuyos resultados se presentan aquí.

Justamente, en esta línea, los trabajos iluminan las estrategias enunciativas y retóricas utilizadas por los medios de comunicación en la Argentina de los últimos años para construir sesgos de clase “ocultos” tras la “culturalización del conflicto” (Grimson, 2007). El análisis de los modos de procesamiento mediático de las categorizaciones sobre la desigualdad, apunta a desmontar las operaciones de naturalización de la nominación y delimitación de grupos subalternos, que son así co-construidos en el mismo acto de su tematización por parte de los medios.

Recapitulando, partimos de entender a la mediatización como un proceso dialéctico y disimétrico, en el cual los medios participan de la circulación general de símbolos y de la atribución de valoraciones hacia el interior de las sociedades contemporáneas. Cuando se trata de sujetos subalternos, estas atribuciones son producidas en una situación de radical desigualdad estructural entre productores y consumidores (de Certeau, 1996). Es en ese preciso sentido en que le estamos concediendo importancia a las representaciones, y particularmente a aquellas que ponen en circulación a los sujetos subalternos, porque entendemos que en ellas se precipitan y

⁸ Esto implica que, en esta perspectiva, existe un lugar destinado a la agencia de los sujetos, aún cuando se trate de zonas “intersticiales”. En efecto: tanto Tilly (2000) como Reygadas (2008) ponen el acento equilibradamente en las estructuras y en los agentes, corriéndose tanto de los determinismos extremos como de los “voluntarismos” radicales.

se destilan elementos de la diferencia que co-construyen las alteridades contemporáneas.

Miradas antropológicas: los ‘otros’ en los medios de comunicación

A lo largo de estos años, hemos acumulado una importante cantidad de resultados y hallazgos acerca de las modalidades retóricas y enunciativas de las representaciones mediáticas cuando ponen en escena a sujetos y/o grupos subalternos. Para el análisis específico que presentamos aquí, hemos tomado el período 1989-2009, porque en el transcurso de esos años se produjeron en la Argentina procesos significativos en la dimensión cultural, que sin duda deben colocarse en paralelo con las fuertes transformaciones sociales, económicas y políticas comenzadas con la dictadura (1976-1983) y profundizadas durante el menemato.

En efecto: el contexto jurídico-político de la década de los '90, ha generado en el ámbito del mercado de la cultura, y específicamente el de los medios de comunicación hegemónicos, la conformación de conglomerados de empresas de medios, una hipercomercialización de los contenidos (Mastrini, 2005), y el consecuente descenso de las condiciones de democratización cultural de los sectores populares.⁹

Simultáneamente, y como resultado de décadas de operar bajo ese marco regulatorio, la producción mediática se fue transformando de modos radicales. Una interesante cuestión en ese sentido se observa en el desplazamiento de las producciones televisivas hacia una fuerte presencia de documentales periodísticos ‘de investigación’ que pretenden ‘mostrar la realidad’ a través de una espectacularización que combina información, ficción y entretenimiento (Vilches, 1995). En ese contexto, y según datos del COMFER (2008) –reemplazado a partir de 2009 por la actual Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA)-, la tematización de la pobreza y la marginalidad ha crecido considerablemente en la programación audiovisual argentina. Esta sobre-representación de sectores en situación de vulnerabilidad en la pantalla

⁹ En efecto: la Ley 23.696 de Reforma del Estado de 1989, permitió flexibilizar puntos claves de la Ley de Radiodifusión (22.285/81) de la dictadura, que hasta entonces impedía la constitución de monopolios multimediales y de propiedad extendida. Desde ese momento, esa flexibilización posibilitó que empresas dueñas de medios gráficos accedieran a licencias de canales de televisión privatizadas, situación que se hubo mantenido hasta la reciente sanción de la Ley de Servicios Audiovisuales que reemplaza a la anterior. El consecuente descenso de las condiciones de democratización cultural de los sectores populares es un resultado que la promulgación en 2009 de la nueva Ley de Servicios Audiovisuales (Ley 26.522) intenta, justamente, re-equilibrar. La ley contiene la voluntad de ampliar la democratización del acceso y la participación de todos los sectores de la sociedad.

televisiva, se da en simultáneo con la emergencia y proliferación de formatos televisivos y ciclos que se basan en la ‘vida real’ como referente (Scannapieco, 2007).¹⁰ En efecto: la característica principal de estos ‘nuevos’ géneros a medio camino entre el documental y la ficción -que Ciamberrani (1997) ha denominado tempranamente como *neo-periodismo*-, es el *contrato de lectura realista* (Palma, 2008) que lo motoriza.

Todo esto implica que, en concordancia con la estructura actual del sistema de medios heredada de las condiciones regulatorias de la Ley 22.285, las industrias audiovisuales han ido incorporando en sus agendas diversos formatos narrativos ‘realistas’, cuyas representaciones de ‘otredades’, operando desde un aparente pluralismo que se autoproclama como “diverso”, han ido conformando gran parte de la estructuración del discurso hegemónico actual. El período 1989-2009 emerge así como crucial para analizar las relaciones que se establecen entre las representaciones de los medios de comunicación y las experiencias de los sectores populares.

A su vez, y por simples razones de orden, hemos producido un recorte en las figuras a analizar, que focalizó en tres grupos sociales: migrantes regionales, jóvenes en situaciones de marginalidad (Álvarez Broz, 2010), y actores que defienden sus derechos sexuales (Settanni, 2011). En todos los casos, nos ha motivado la pretensión de construir una suerte de ‘mirar antropológico’ sobre estos procesos, es decir, adoptar una perspectiva que no se limite a realizar análisis inmanentes de los textos, sino que busque reconstruir las concepciones hegemónicas de la alteridad y, en particular, la de los discursos mediáticos, para señalar su potencia en la reproducción y legitimación de la desigualdad.

En esta presentación, por razones de espacio, focalizaremos sobre la investigación posgradual de Mauro Vázquez (2011), cuyos resultados nos permitirán dar cuenta de las cuestiones hasta aquí puestas en consideración.

Migrantes regionales en la Argentina

Los índices de inmigración limítrofe en Argentina se mantuvieron entre un 2 y un 3 % a lo largo de la historia. En el último censo, el del 2011, el porcentaje de nacidos en países limítrofes se mantuvo en ese rango, pues fue de 3,1. Sin embargo, a partir de los

¹⁰ El corpus fue construido tomando ciclos documentales como *Cámara Testigo*, *Crónicas Extremas*, *La Liga*, *GPS*, *Blog*, *Periodismo de autor*, *Punto Doc*, *Ser Urbano*, *Fuera de Foco*.

años noventa se aprecia un cambio en dos sentidos respecto de esos datos. En primer lugar, se ha incrementado este porcentaje en relación con la tasa de migración total. Pero sobre todo, y en segundo lugar, esta población se ha concentrado en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires y alrededores.¹¹ Caggiano sostiene que son estas dos características demográficas las que han generado una “mayor visibilidad social” y han “promovido los discursos políticos, institucionales y mediáticos que ‘advierten’” sobre la inmigración limítrofe (2005: 52). Es en este período, precisamente, que los mecanismos de visibilización comienzan a sistematizarse.

Caggiano (2005) y Halpern (2007) han mostrado la profunda relación que se dio entre el Estado, la ley y los medios de comunicación en la tipificación y negación de los inmigrantes regionales durante la década del noventa. Esa operación conjunta produjo una “visibilización del inmigrante regional en la Argentina”, señala Halpern (2007: 153), en base a tres tópicos: ligándolos con el cólera, la desocupación y el aumento de la delincuencia. Esto tenía que ver, por un lado, con la construcción estatal del inmigrante, pero también, con su objetivación como hecho “noticiable”, es decir, “como un fenómeno novedoso, masivo, incontrolable y peligroso” (Halpern, 2007: 152). Su presencia era una amenaza, una *invasión silenciosa*.¹² Asistimos, así, a una visibilidad del inmigrante signada por la negatividad ligada a ciertas cadenas significantes: *invasión, ilegalidad, delincuencia, enfermedad*.

Contextualmente, señala Halpern, entre 1987 y 2003 “el estado Argentino fue un gran productor de limitaciones, impedimentos, expulsiones y discursos contra los inmigrantes regionales” (2007: 153). En ese período la clave de esas operaciones fue el estigma hacia ese *otro*, proceso que se dio en paralelo tanto en el discurso jurídico y en el político, como en los medios de comunicación. En el discurso jurídico, en tanto la

¹¹ En el quintil de años que van de 1985 a 1989 los porcentajes de residentes bolivianos en Buenos Aires, conurbano de la ciudad de Buenos Aires, Salta y Jujuy, por ejemplo, se mantenían similares, pero en el quintil de años que van de 1990 a 1994 los porcentajes en la ciudad de Buenos Aires y el conurbano alcanzaron alrededor de un 50 % entre ambos, mientras las otras dos ciudades juntas permanecieron en alrededor de un 15 %. Para el caso de los paraguayos ese porcentaje en el mismo quintil fue de alrededor del 35 %, también dando cuenta de un marcado ascenso respecto de los anteriores años y de las poblaciones paraguayas en Formosa y Posadas. Ambos datos fueron extraídos de la Encuesta Complementaria de Migraciones Internacionales del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas realizado por el INDEC en 2001. Para el caso de la población peruana, Cerrutti destaca que entre 1991 y 2001 llegó a tener una tasa de concentración en el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) del 71 % (2005: 8).

¹² La revista *La Primera de la Semana* del, en ese entonces, incipiente empresario de medios Daniel Hadad publicó en el año 2000 una nota sobre migrantes regionales que se tituló “La invasión silenciosa”.

Ley General de Migraciones y Fomento de la Inmigración N° 22.439, llamada “Ley Videla” (por el nombre del entonces presidente de facto, Jorge Rafael Videla)¹³ se convirtió “en un dispositivo generador de ilegalidad que *colocó a gran parte de la población migrante en situación de especial vulnerabilidad*”¹⁴ (Courtis, 2009: 316). En los discursos políticos y legislativos también, en cuanto sus actores principales, se encargaron de atribuir las culpas de los males de la época a los inmigrantes regionales. Y finalmente en los medios de comunicación hegemónicos, que a la vez retomaban parte de los discursos jurídicos y políticos pero a su vez construían esa visibilización negativa del inmigrante regional, pues esos discursos políticos que citábamos no sólo eran reproducidos por los medios de comunicación sino que también era replicado ese tono en los editoriales, las notas de opinión e, inclusive, en las noticias de interés general y policiales. Halpern da cuenta de esta interdependencia entre representación mediática y discurso político y jurídico:

La misma normativa se fue ocupando de producir al sujeto que, para los medios de comunicación, se fue construyendo en *noticia*. En alguna medida, la desigualdad jurídica y material se constituyó en un insumo de la producción noticiosa. El segregado no se convirtió en noticia por el efecto de lo que lo segregaba, sino porque constituía un actor más (ilegítimo y responsable de diversas crisis) dentro del escenario de lo noticiable. No era consecuencia: era objeto responsable. (2007: 158)

Esa fue la interdependencia entre Estado y periodismo que construyó una visibilización del inmigrante regional como responsable de los problemas (de salud, seguridad y trabajo) del país. Pero también, que montó alrededor de la imagen de estos inmigrantes regionales una situación de vulnerabilidad.

¹³ Para más información acerca de la Ley Videla, sus decretos reglamentarios sucesivos, y los proyectos que se sucedieron durante la década del noventa para su reemplazo, ver Courtis, 2006.

¹⁴ Como señala Courtis: “la contracara de las restricciones al ingreso, a la permanencia y al trabajo fue el incremento de permanencias irregulares, el trabajo clandestino y los excesos de arbitrariedad y corrupción administrativa” (2009: 316). Así vemos cómo se fue configurando una espiral ascendente en la legislación sobre la inmigración regional en la que el escenario de ilegalidad que se pretendía natural de estos sujetos era también, ni más ni menos, que la contracara de la posición restrictiva de la ley. Fue ese dispositivo, agrega Halpern, el que fue generando “un *plafond* legal que convirtió a esos inmigrantes en sujetos específicos, luego en sujetos posibles de una necesaria regulación y, luego de esa regulación, en sujetos peligrosos” (2007: 156). Esta situación cambió en gran medida con el primer gobierno de Néstor Kirchner. Primero, con la derogación de los decretos restrictivos, y segundo, con la promulgación de la Nueva Ley de Migraciones, la ley N° 25.871, en diciembre de 2003, y por la implementación, dos años después, del Plan Nacional de Regularización Migratoria, conocido como *Patria Grande*. Con ambas se comenzó a considerar a la migración como un derecho humano y se protegía la igualdad y el acceso a la ciudadanía a los inmigrantes.

A ese contexto se le agregó, finalmente, en diciembre de 2001, la crisis social, económica y política terminó con el gobierno de Fernando de la Rúa. Las condiciones y los modos de representación de estos grupos sociales empezarían a modificarse. Los niveles altos de desocupación, empobrecimiento, el desgaste de un programa económico deflacionario, la confiscación de los ahorros y el ajuste en la estructura del Estado, fueron parte del contexto en el que se conformaron una serie de demandas políticas y un creciente estado de movilización y protesta. La represión estatal durante los días 19 y 20 de diciembre provocó 39 muertes. En esta nueva trama, la construcción audiovisual de la alteridad se modificó y se llenó de los actores subalternos de la crisis. Los inmigrantes regionales fueron uno de estos nuevos actores representados.

Migrantes regionales en la televisión contemporánea

Ese momento de crisis es simultáneo con la aparición de una serie de realismos, tanto en cine, literatura como en televisión, de la cual el film *Pizza, Birra, Faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro¹⁵ fue uno de los primeros ejemplos, que intentaron otra vía de delimitación, marcación y definición de los sujetos que eran vinculados con los márgenes de la sociedad. Ladrones, drogadictos, prostitutas, piqueteros, travestis, cartoneros, entre tantos otros sujetos sociales, comenzaron a ser tematizados por el cine, la literatura y los documentales televisivos. Eso que Sunkel denomina como *lo popular reprimido* (1985)¹⁶ empieza a visibilizarse en diferentes soportes mediáticos en Argentina. Es en el marco de esta conflictividad marcada por la crisis y la aparición en los medios de estos actores sociales subalternos, y en la línea de esa tradición de textos realistas, que la visibilización de los inmigrantes regionales se modificó respecto de los años noventa.

En este contexto surgen en televisión una serie de programas de carácter documental, con una fuerte veta realista, que tematizan la vida cotidiana de toda esa serie de nuevos actores que se hacen visibles en la escena mediática post-crisis. Con estos documentales nos referimos a esas narrativas televisivas que presentan temáticas

¹⁵ El film cuenta la historia de cuatro jóvenes (el Cordobés, Pablo, Frula y Megabom), y la novia embarazada de uno de ellos (Sandra), que deambulan por la ciudad de Buenos Aires tomando bebidas alcohólicas, comiendo pizzas baratas, fumando y robando.

¹⁶ Sunkel señala que *lo popular reprimido* “se constituye como el conjunto de actores, espacios y conflictos que han sido *condenados* a subsistir en los márgenes de lo social, sujetos de una condena ética y política” (en cursiva en el original) (1985: 41).

cotidianas, y en la gran mayoría de las veces sobre los sujetos subalternos de esta sociedad, estructuradas a partir de casos reales, historias de vida, fenómenos urbanos (Ciamberlani, 1997). Estos programas televisivos, que se proponían en gran parte poner en escenas las problemáticas de la ciudad (de Buenos Aires) y sus aspectos desconocidos o marginales, empezaron primero con el programa, conducido y producido por Fabián Polosecki, *El otro lado*, emitido por Canal 7 en los años 1994 y 1995. Luego aparecieron la serie de programas conducidos por el fallecido Juan Castro, *Zoo, las fieras están sueltas* (1997-1999), emitido por *Telefé*, y *Kaos en la ciudad* (2002-2003) por canal 13. Estos documentales televisivos comienzan a colocar a esos actores marginalizados en el horario central de la noche en la televisión abierta: así aparecen historias sobre prostitutas, delincuentes, drogadictos, habitantes de villas miseria. Cuando asoman programas como *La Liga* (2005)¹⁷ y *GPS. Para saber dónde estás parado* (2008)¹⁸ estas temáticas subalternas de este nuevo género televisivo se han estabilizado.

Un cronista del programa *La Liga* recorre una parte del barrio de Liniers que describe como “la zona boliviana”. Se la marca coloreando una zona del barrio en un mapa. Un comerciante boliviano acompaña al cronista, le describe el lugar, le muestra los productos “típicos”, se los explica. En un momento el cronista agarra un paquete, lo huele y pregunta qué contiene. “Duraznos disecados, deshidratados, compactados, comprimidos, zipeados”, responde el comerciante. El cronista se queda con el último término, *zipeado* (que hace referencia al modo en que se denomina el proceso de compactar archivos en el sistema Windows). Lo repite, y sobre esa repetición, ríe a carcajadas hacia cámara y vuelve a oler el paquete. La vinculación entre un término ligado a las nuevas tecnologías de información con un repertorio cultural específico de

¹⁷ *La Liga* es un programa documental producido por la productora *Cuatro Cabezas*, la que realizaba el programa *CQC*. En ella suelen tratarse cuestiones ligadas a problemáticas sociales diferentes, pero sobre todo relacionadas con las clases populares: villas de emergencia, pobreza, drogadicción, delito, prostitución, etc. Han sido conductores del programa Matías Martín, Diego Alonso, María Julia Oliván y Daniel Malnatti, y sus últimos conductores fueron Ronnie Arias, Gisela Busaniche y Diego Iglesias. Lo transmitió el canal *Telefé* desde el año 2005 al 2010.

¹⁸ *GPS. Para saber dónde estás parado* es un programa también de carácter documental pero con un perfil más periodístico y de investigación, aunque también hace mucho hincapié en historias e investigaciones relacionadas con la vida de las clases populares, sobre todo en relación con el delito: robo, narcotráfico, disturbios, proxenetismo, explotación laboral, etc. Es conducido por el periodista Rolando Graña y se emite por el canal *América* desde el año 2008. En la actualidad la misma productora realiza por el mismo canal un programa de similares características llamado *Calles Salvajes*, conducido por el periodista Martín Ciccioli.

una comunidad alterizada, produce en este caso un efecto exotista, de sorpresa, de asombro o descubrimiento. La sorpresa de que un *otro* “ancestral”, “tradicional” y “lejano” hable como el cronista, como ese *nosotros* que se esconde por debajo de ese texto audiovisual. Ese lapsus mide, por contraste, las intenciones del programa. La necesidad de construir un *otro* que tiene un territorio y una cultura; que puede visitarse, conocerse y probarse; y que, al parecer, por la risa y la sorpresa, es el poseedor de una cultura estática y *bien* diferente.

En su investigación sobre las representaciones de sujetos migrantes regionales en los medios de comunicación locales contemporáneos, Vázquez aborda los vínculos entre la construcción de alteridades y la visibilización de inmigrantes regionales. Tres grandes características resaltan en esos productos del realismo televisado: la territorialización; la primera persona (ubicada en el cuerpo del conductor o el notero); y la celebración de las costumbres. Sobre estos tres aspectos se desarrollará la definición, por parte del medio, del sujeto inmigrante regional.

En estos relatos del neo-periodismo, se pone en escena la necesidad de viajar, de realizar un desplazamiento, de ir hacia al territorio del ‘otro’. Y ese mismo desplazamiento, no solo delimita la construcción de un viaje, sino también la figura de un viajero particular: el notero. El que tiene la voz, el notero, es también el que tracciona la cámara, es quien habla, el que nombra al otro o permite que ese otro sea nombrado como *bolita*, *peruca* o *paragua*¹⁹ por sus entrevistados, y obliga a la cámara a registrarlo con insistencia: no casualmente, cuando son así nombrados, la cámara muchas veces ejemplifica ese discurso, lo complementa, con la imagen de los inmigrantes. Más que un sujeto, es un dispositivo discriminador. Sin embargo, ese dispositivo discriminador no necesita llegar al racismo cuasi explícito para funcionar: esa alterización aparece también con las buenas intenciones. Y ante el silencio de ese otro, emerge la ‘cultura’, donde, claro está, el conflicto desaparece. Las costumbres relevantes de esos otros, aparecen ante la movediza cámara: la danza de los caporales bolivianos, sus noches de karaoke, la sopa paraguaya, el culto a la virgencita, el jugo de durazno, costumbres simpáticas que son legitimadas por el notero, gran mediador, que, tolerante, no solo pisa el territorio sino que además degusta, prueba y aprueba. Esos repertorios culturales son estereotipados y vaciados de la densidad y heterogeneidad que

¹⁹ Calificadores con que se nombran a los inmigrantes boliviano, peruano y paraguayo respectivamente, en gran parte de la Argentina.

los caracteriza. Y, en ese camino, el cronista direcciona las preguntas, marca la agenda, señala lo que es posible decir y lo que no, e ilumina una ausencia: la política.

A través de su análisis de las representaciones de los migrantes regionales, Vázquez da cuenta entonces de los modos en que se fueron trazando, en la última década, dos líneas de sentido en las miradas hacia el *otro* inmigrante que circulan, en términos generales, entre la amenaza y el exotismo, entre el miedo y el deseo y la fascinación, con las características particulares mediadas por el momento y el lugar donde aparecen. Estas transformaciones, que se dieron luego de una década del noventa marcada por un fuerte racismo institucional y cierta complicidad de los medios de comunicación, están ligadas a un aspecto de la aparición de esas alteridades: la construcción de una frontera, simbólica y social. Una frontera metaforizada, y hecha carne, en cuerpos, espacios, prácticas, imágenes, costumbres, y que se construye a través de elementos retóricos como el doble uso del cuerpo (de los inmigrantes que aparecen como meros depositarios de una cultura paralizada, estática, y de los periodistas, también, que cruzan la frontera y pisan el suelo exótico y/o peligroso), la primera persona del conductor del programa, la conformación de espacios como peligrosos y amenazantes. El cenit de esta fronterización simbólica, es la toma del parque Indoamericano a fines de 2010, y sus secuelas: el asesinato de dos inmigrantes, la reproducción geométrica de los discursos xenófobos en la prensa y a través de los funcionarios públicos del gobierno de la ciudad de Buenos Aires.

Vázquez identificó, así, los modos específicos de construir, reproducir y en este caso reforzar los bordes sociales que permiten identificar y marcar grupos de pertenencia étnico-nacionales.

Fronteras simbólicas

En los diversos tramos de la investigación se han indagado ciertas modalidades de construcción de *fronteras simbólicas* (Barth, 1976), que se solapan con los bordes sociales.²⁰ Al ser amplificadas por los medios de comunicación, y “viajar” por diversos soportes (orales, escritos, electrónicos, institucionales, informales, etc.), las fronteras simbólicas se transforman en herramientas que les permiten a los sujetos operar sobre la

²⁰ Mientras que los bordes sociales aluden a formas objetivadas de asimetrías en el acceso y la distribución de recursos y oportunidades, las fronteras simbólicas señalan distinciones conceptuales elaboradas por los actores para categorizar objetos, personas, prácticas, etc. (Merenson, e/p).

realidad en su vida cotidiana. De este modo, se establecen, refuerzan, mantienen y racionalizan marcaciones sociales a través de dimensiones culturales.

No obstante, cabe hacer una advertencia: analizar la forma en que se representa la desigualdad, su forma de circulación y sus encuadres de interpretación no implica suponer que los medios de comunicación “inventan” o “crean” las representaciones de la nada. En verdad, las representaciones mediáticas de las formas contemporáneas de relacionamiento social, emergen, antes que nada, como una ratificación/contestación simbólica de matrices históricas de construcción de desigualdad. Y si esas matrices aparecen relativamente naturalizadas, es porque poseen una densidad histórica que aceita el camino para la apropiación acrítica por parte de los sujetos. De este modo, son reproducidas, poco cuestionadas y -presumiblemente- ratificadas en las interacciones de la vida cotidiana.²¹

En ese sentido, las intenciones del equipo, plasmadas en nuevos proyectos de investigación, se encaminan a dilucidar los vínculos entre procesos discursivos hegemónicos, y configuraciones de sentido inter-subjetivas que reproducen/discuten/ponen en tensión los consensos acerca de las desigualdades, focalizando sobre las atribuciones de sentido que se co-construyen en la intersección entre las experiencias de los sujetos y los discursos de los medios, a través del estudio de las zonas de cruce entre la circulación de representaciones masmediáticas y las experiencias populares cotidianas. Consideramos que la hegemonía se construye de modos complejos y que los significados, imágenes y narrativas de los textos mediáticos son permanentemente mediados por la experiencia vivida en el devenir cotidiano (Tomlinson, 1991); no obstante, los sentidos emanados de esta mediación no necesariamente se condicen con la producción mediática, por lo que la hegemonía cultural se co-produce en una “sutil combinación de mediaciones” (Barker, 2003: 27).

²¹ Así, para poner un ejemplo concreto, que un inmigrante regional aparezca representado desarrollando prácticas laborales acordes a las que el mercado laboral le ha reservado como parte de la matriz de desigualdad en la Argentina, puede aparecer no como una denuncia acerca de la etnicización de las relaciones sociales de producción en la Argentina, sino como una ratificación de esa estructuración. En ese sentido, y como sugiere Halpern (2009), se vuelve comprensible que el hecho de que esa representación no sea en el campo “delictual”, ámbito privilegiado que la prensa gráfica le ha reservado a los migrantes regionales, tal como mostró Caggiano (2005), sea celebrado por los representados como un reconocimiento a su membresía social legítima. Lo que ello no resuelve es cómo la efectiva representación del inmigrante está limitada por las aspiraciones legítimas que la desigualdad le permite. Vale decir, cuál es el límite hasta el cual puede imaginarse un inmigrante regional en los medios, más allá de ese campo delictual. La respuesta, en principio, pareciera no contemplar la legitimidad del ascenso social.

Finalmente, como el proceso de investigación está siempre en curso, numerosas preguntas nos han ido surgiendo además de las ya expuestas. Preguntas que intentaremos responder con más investigación, pero que en esta instancia pretendemos comenzar a puntear. Concretamente, hay dos cuestiones que sobrevuelan el trabajo del equipo: una del orden de lo conceptual y otra de tipo procedimental. Respecto de la primera, nuestros interrogantes se orientan a centralizar sobre los procesos donde la diferencia cultural es una producción social, pero no para acumular especulaciones teórico-filosóficas, sino para introducir hallazgos empíricos en los debates respecto del multiculturalismo. En función de esto, nos interesa reflexionar sobre el multiculturalismo como categoría productiva o mera coartada de tolerancia forzada, y su posible reemplazo por la categoría de interculturalidad, orientada a preguntarse qué del ‘otro’ hay en la propia existencia y, por lo tanto, a relativizar la mismidad.²²

En relación con la segunda, quisiéramos seguir pensando acerca de la (compleja) relación –poco explorada hasta el momento, si bien explotada por diversos grupos sociales- entre obtención de visibilidad (mediática) y acceso a la ciudadanía plena. Los pocos trabajos que hemos relevado sobre esta cuestión tienden a extremar los argumentos, o bien negando el papel de los escenarios mediáticos en la construcción del pasaje de *grupo práctico* a *grupo instituido* (Bourdieu, 1985), o bien celebrando la visibilidad mediática sin cuestionar la capacidad de los medios de expresar ‘fielmente’ sus voces. En verdad, reconocer la presencia de distintas ‘voces’ no equivale a intentar comprenderlas en su irreductibilidad, así como tampoco implica una ubicación diáfana en el supuesto ‘concierto’ polifónico de la diversidad de experiencias humanas. De hecho, la visibilidad sería, acaso, un primer paso en el trayecto que va desde la aparición y la puesta en circulación pública, al reconocimiento y otorgamiento de derechos. Es decir, resta aún aquello que implica la atribución compartida de entidad política. Como

²² Los debates entre la opción por el multiculturalismo o por la interculturalidad son numerosos, sugerentes y acalorados. Un interesante resumen crítico de las posturas es el de Wieviorka (2003). Allí el autor afirma que el multiculturalismo es una noción relacional alejada de la de interculturalidad, que en efecto reenvía a relaciones directas entre culturas diferentes, sin la mediación institucional o del estado. Siempre siguiendo a este autor, el peligro del multiculturalismo que, ‘desde arriba’, asegura no sólo el reconocimiento de diferencias culturales sino también la implementación de medidas sociales reparatorias para sus miembros, es que tiende a fijar las mismas diferencias culturales que reconoce. Asimismo, cabe señalar que las condiciones sociales de los países de nuestra región, exigen ir más allá de estas reflexiones, y re-ubicar en el centro de la problemática la cuestión de la desigualdad estructural. Dicho en palabras más simples, no es lo mismo ser homosexual que ser pobre. Para proponer acciones afirmativas y reclamar reconocimiento en el espacio público, es necesario contar con capital cultural y social. Las posibilidades de reafirmarse públicamente están, en la región, mal repartidas desde la base.

afirma Hall, “la pluralidad de voces no tiene sentido a menos que sean escuchadas y comprendidas” (1981: 160). Y, agregaríamos, reconocidas en su carácter político.

Bibliografía

- ÁLVAREZ BROZ, Mariana (2010): “Imágenes de la diferencia. Representaciones televisivas de los usuarios de drogas: un estudio sobre la dimensión simbólica-cultural de la desigualdad en el discurso televisivo”, Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, IDAES-UNSAM, inédita
- ANÓN, Valeria y RODRÍGUEZ, María Graciela W (2010): “Metáforas para pensar las culturas populares y sus derivas en América Latina: una revisión”, Jornadas académicas ‘Produciendo lo social. Una Mirada Reflexiva a las Ciencias Sociales en Chile y América Latina’, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile
- ARANCIBIA, Víctor y CEBRELLI, Alejandra (2005). *Representaciones sociales: Modos de mirar y de hacer*, Salta: Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta
- BARKER, Chris (2003) *Televisión, globalización e identidad cultural*, Barcelona: Paidós,
- BARTH, Frederik (comp.) (1976): *Los grupos étnicos y sus fronteras*, Buenos Aires: FCE,
- BOURDIEU, Pierre (1985): “Describir y prescribir: las condiciones de posibilidad y los límites de la eficacia política”, en *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid: Akal.
- BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Löic (1995): *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México: Grijalbo.
- CAGGIANO, Sergio (2005) *Lo que no entra en el crisol. Inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios*, Buenos Aires: Prometeo.
- CALETTI, Sergio (2006.): “Repensar el espacio de lo público. Un esbozo histórico para situar las relaciones entre medios, política y cultura”, Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación, Nro. 23.
- CHARTIER, Roger (1999): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, Barcelona: Gedisa.
- CIAMBERLANI, Lilia (1997): “Los procesos de hiperreferencialización. Del discurso de la actualidad a los reality shows”, en *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona: Gedisa.
- COMFER: “Informe Agenda”, Área de Evaluaciones, 2008. Disponible en http://www.comfer.gov.ar/web/informe_agenda.php.
- COURTIS, Corina (2009) “Inmigración boliviana, encuadre normativo y discriminación”, en *Buenos Aires Boliviana. Migración, construcciones identitarias y memoria*, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- (2006): “Hacia la derogación de la Ley Videla: la migración como tema de labor parlamentaria en la Argentina de la década del 1990”, en GRIMSON, Alejandro y JELIN, Elizabeth, *Migraciones regionales hacia la Argentina. Diferencia, desigualdad y derechos*, Buenos Aires: Prometeo, 2006.
- DE CERTEAU, Michel (1996): *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, Méjico: Universidad Iberoamericana.
- DE CERTEAU, Michel (1999): *La cultura en plural*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- FERRY, Jean-Marc, WOLTON, Dominique y otros (1998): *El nuevo espacio público*, Barcelona: Gedisa.
- GRIMSON, Alejandro (2007): “Resguardar nuestra incerteza acerca de la incertidumbre. Debates acerca de la interculturalidad y la comunicación”, en *Diá-logos*, Nro. 75.

Gerardo Halpern, María Graciela Rodríguez y Mauro Vázquez. Duraznos zipeados. Los migrantes regionales en la televisión argentina. *Papeles de Trabajo*, Año 6, N° 10, noviembre de 2012, pp. 219-236.

- HALL, Stuart (1981): “La cultura, los medios de comunicación y el ‘efecto ideológico’”, en Curran, James y otros (comps.): *Sociedad y comunicación de masas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- HALPERN, Gerardo (2009): *Etnicidad, inmigración y política. Representaciones y cultura política de exiliados paraguayos en Argentina*, Buenos Aires: Prometeo.
- (2007) “Medios de comunicación y discriminación. Apuntes sobre la década del 90 y algo más”, en *Boletín de la BCN. Medios y comunicación*, N° 123, Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.
- MASTRINI, Guillermo (Comp.) (2005): *Mucho ruido y pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, Buenos Aires: La Crujía, MERENSON, Silvina: “*Haciendo una (buena) pasada. Bordes, jerarquía y legitimación de la desigualdad social en un puerto internacional de Argentina*”, e/p.
- PALMA, Javier (2008): “Clases y culturas populares en el ‘realismo’ y el ‘naturalismo’ del nuevo cine argentino: entre el miserabilismo, el neo-populismo y la fascinación distante”, en Pablo ALABARCES y María Graciela RODRÍGUEZ (Comps.), *Resistencias y mediaciones. La cultura popular en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires: Paidós.
- REYGADAS, Luis (2008): *La apropiación. Destejiendo las redes de la desigualdad*, México: Anthropos.
- SCANNAPIECCO, Ana (2007): “Historias de gente común en televisión. Un análisis comunicacional de El otro lado y Ser urbano”, tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, inédita.
- SCHMUCLER, Héctor (1997): *Memoria de la Comunicación*, Buenos Aires: Biblos.
- (1994): “Estudios de comunicación en América Latina: del desarrollo a la recepción”, en *Causas y Azares*, Año I, Nro. 1, Buenos Aires.
- SETTANNI, Sebastián (2011): “Espacio público, protesta y grupos que reclaman por sus derechos sexuales”, proyecto de Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, IDAES-UNSAM.
- SUNKEL, Guillermo (1985): *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre la cultura popular, cultura de masas y cultura política*, Santiago de Chile: ILET.
- THOMPSON, John (1998): *Los media y la modernidad*, Barcelona: Paidós.
- TILLY, Charles (2000): *La desigualdad persistente*, Buenos Aires: Manantial.
- TOMLINSON, John (1991): *Cultural Imperialism*, Londres: Pinter Press.
- VÁZQUEZ, Mauro (2011): “Del otro lado de la calle oscura. La visibilización de los inmigrantes regionales en los medios hegemónicos en la última década”, tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, inédita.
- VERÓN, Eliseo (1987): *La semiosis social*, Buenos Aires: Gedisa.
- VILCHES, Luis (1995): “La televerdad”, en *Telos*, Nro. 43, (54-62).
- WIEVIORKA, Michel (2003) “Diferencias culturales, racismo y democracia”, en Daniel MATO (coord.): *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*. Caracas: FACES – UCV, pp: 17 - 32.

Recibido: 03/07/2011. Aceptado: 09/11/2011.

Ensayos

Lucha política y configuraciones de poder: una mirada desde el giro espacial*

Adrián Velázquez Ramírez**

Resumen

El presente ensayo explora el léxico del llamado *giro espacial* en la Teoría política contemporánea y focaliza sobre una definición topológica del poder. El texto plantea una serie de preguntas que articulan la revisión del corpus teórico de dicha perspectiva: ¿Cómo abordar el tema de la unidad en condiciones de complejidad/multiplicidad? ¿Cómo se ejerce el poder en una sociedad que carece de un centro estructurador? ¿Qué conceptos pueden ayudarnos a hacer teóricamente visible el impacto de la singularidad política? El objetivo de esta exploración no es responder a plenitud estas preguntas sino mostrar en qué medida esta plataforma conceptual permite formularlas, dándoles un sentido particular y una posible dirección de respuesta.

Palabras clave: Giro espacial - Espacio político - Lucha política - Poder relacional.

Abstract

This essay explores the lexicon of the so-called spatial turn in contemporary political theory and focuses on a topological definition of power. The text poses a series of questions that articulate the revision of the theoretical corpus of such a perspective: how to address the issue of the unit under conditions of complexity/multiplicity? How is power exercised in a society that lacks a unique structural center? Which concepts can help us to make the impact of the political singularity theoretically visible? The purpose of this scan is not fully answer these questions but show how far this conceptual platform allows you to formulate them, giving them a particular sense and a possible reply address.

Keywords: Spatial turn - Political space - Political struggle - Relational power.

Introducción: en busca de preguntas

*-La multiplicidad no es axiomática ni tipológica, sino topológica
Deleuze (Foucault, 1987)*

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la dinámica política entró en un proceso acelerado de aumento de complejidad y heterogeneidad: el surgimiento de múltiples espacios donde lo político tiene lugar, la diversidad de actores y demandas que politizan un amplio repertorio de clivajes de poder, así como los cambios en la

* El presente ensayo forma parte de un proyecto en construcción cuyo objetivo es desarrollar un modelo conceptual que, al interpretar a la sociedad como un espacio de lucha, nos permita indagar sobre el impacto que las luchas políticas singulares tienen sobre la configuración de poder en la que están insertos.

** Licenciado en Ciencias Políticas y Administración Pública por la Universidad Iberoamericana (México), Maestro en Ciencias Sociales por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede México y alumno del doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Contacto: adrian.velaram@gmail.com

intensidad de las comunicaciones y las interacciones a nivel mundial, han terminado por provocar que las cartografías que orientan la acción política tengan que reinventarse a bien de ofrecer coordenadas adecuadas a la situación que guarda lo político en las sociedades contemporáneas.

Esta nueva cartografía se va construyendo a través de la propia práctica política. Durante las últimas décadas, las experiencias de lucha han hecho emerger diferentes objetos de disputa que van ubicando en el mapa las relaciones de poder que son cuestionadas. Sin embargo, la complejidad a la que nos referimos es un desafío práctico que a menudo ha significado que estas cartografías sean fragmentarias y parciales en tanto sólo delimitan un subconjunto de relaciones, objetos y conexiones en función de sus objetivos y proyectos políticos específicos. Ante esto, la Teoría Política puede (y debe) colaborar ofreciendo las categorías y conceptos que permitan indagar cómo interactúan las diversas experiencias políticas singulares con el contexto histórico en el que están inscritas. La aparente dispersión y fragmentación de lo político no debe excluir la posibilidad de pensar que esta heterogeneidad está entrelazada de manera compleja en una misma estructura de poder. Tarea que, sin duda, nos debe llevar a una profunda reflexión sobre la forma en que se ejerce el poder en las sociedades actuales.

Para realizar esta tarea, hay que tomar en cuenta el efecto que este proceso de complejización ha tenido en la producción teórica. Esta multiplicidad de espacios que a través de procesos conflictuales se van mostrando como atravesados por relaciones de poder de muy diversa índole y con una lógica relativamente autónoma, hizo cada vez más complicado mantener la idea de que el poder se localiza en ciertos espacios particulares cuya posición privilegiada les otorga cierta eficacia estructuradora diferente al resto del conjunto. Así, ni el Estado como monopolio de lo político, ni la economía como determinación de la superestructura, permiten ya aprehender la exacerbada complejidad de lo político. Eso ha provocado un largo proceso de revisión de las categorías y conceptos que dan cuenta del fenómeno del poder en las sociedades modernas.

Esta situación ha tenido como consecuencia que en los últimos años se haya favorecido la reflexión sobre la singularidad política. Una manera de sortear el desafío que implica pensar la unidad de un conjunto complejo y múltiple, es buscando refugio en las formas particulares que adquiere la dinámica política. Así, una gran producción

académica ha dado cuenta de los procesos que influyen en el surgimiento de identidades antagonistas o en los recursos que se movilizan dentro de la acción colectiva. Sin embargo, son menos los desarrollos teóricos que se proponen explícitamente indagar sobre el *impacto* que estas singularidades políticas tienen dentro de la configuración de poder en la que surgen: ¿se modifica el espacio político ante el surgimiento de estas identidades? Si lo hace ¿cómo se da esa transformación? El problema del *impacto* se torna difícil de formular en un momento en que los conceptos contenedores que daban cuenta de la sociedad como totalidad pasan a estar en un proceso de revisión y actualización: sociedad, estructura, sistema social. Sin una reflexión teórica sobre los procesos y mecanismos mediante los cuales se produce el *efecto de unidad* en sociedades altamente complejas y heterogéneas, la pregunta sobre el impacto cae irremediabilmente en un vacío categorial.

Sin embargo, a medida que este proceso de revisión conceptual avanza y la investigación empírica aporta interesantes elementos sobre los cuales teorizar, van surgiendo perspectivas que permiten formular este problema de manera adecuada. En este sentido, este ensayo explorará el léxico del llamado *giro espacial* en la Teoría política (Soja: 1989, Harvey: 1998, Massey: 2001), buscando los elementos que nos permitan desarrollar lo hasta aquí planteado y que puede resumirse en tres preguntas vertebradoras: ¿Cómo abordar el tema de la unidad en condiciones de complejidad/multiplicidad? ¿Cómo se ejerce el poder en una sociedad que carece de un centro estructurador? ¿Qué conceptos pueden ayudarnos a hacer teóricamente visible el impacto de la singularidad política? El objetivo de esta exploración no será, por ahora, responder a plenitud estas preguntas, sino mostrar que esta plataforma conceptual permite formularlas, dándoles un sentido particular y una posible dirección de respuesta.

La cuestión de la unidad: el espacio como estructura relacional

Para comprender las posibilidades teóricas que abre la incorporación del léxico espacial en la Teoría política, es necesario atender a la ruptura epistemológica que significó dejar de entender al espacio como un objeto absoluto, para considerarlo una estructura relacional. Las bases de este cambio se encuentran en la discusión entre Newton y Leibniz en el siglo XVII (Warf: 2009). Mientras el primero afirmaba la existencia de un espacio absoluto, con una naturaleza propia y de carácter exterior a los

objetos y eventos que se desarrollan en él, el espacio que describía Leibniz estaba íntimamente ligado a las relaciones que los objetos establecen entre sí. Así por ejemplo, la *distancia* describiría una relación entre un punto A y un punto B y no el segmento de un espacio absoluto dónde estos dos puntos se encuentran.

El posterior desarrollo de este viraje interpretativo alimentaría, no sólo una nueva concepción de lo espacial, sino el surgimiento de una lógica que vendría a intentar solventar las interrogantes que pone sobre la mesa el descubrimiento de la naturaleza relacional del espacio. Una de estas preguntas estaría enfocada a pensar la forma aparentemente contradictoria que adquiriría la distinción entre multiplicidad y unidad en este marco interpretativo. En tanto estructura relacional, la *multiplicidad* es condición del espacio (Massey 2001 y 2009, Deleuze 1986 y 2002). Sin la posibilidad de trazar múltiples conexiones entre los objetos, el espacio no puede encontrar el sustrato relacional en el cual se afianza. De la misma manera, sin la posibilidad de conformarse como espacio, la multiplicidad sería inaprensible. El espacio tiene un efecto unificador sobre esta multiplicidad y también puede comportarse como un objeto. El espacio no sólo es una cualidad que emerge cuando un conjunto de elementos establecen múltiples relaciones, sino que su propia emergencia condiciona y es un dato que estas y futuras relaciones toman en cuenta. Como afirma Massey (2009), *espacio y multiplicidad* son mutuamente constitutivos.

La lógica relacional intenta desarrollar los lineamientos explicativos del cómo se establece la relación multiplicidad /unidad en la configuración de un espacio. Esta lógica ha sido bien recibida tanto por la Teoría social como la Teoría política,¹ pues se presenta como una alternativa ante las críticas al reduccionismo estructuralista de décadas pasadas (Murdoch, 2008). Esta reducción operaba adjudicando a ciertos componentes estructurales una eficacia ordenadora diferente al resto. Por lo contrario, desde la perspectiva relacional, la unidad es la resultante de una dinámica mucho más compleja. En un conjunto relacional, la posición de cada punto de la estructura es relativa a las relaciones que establece con el resto de las posiciones. No hay por tanto, un centro que actúe como referencia unívoca ni una posición que por su naturaleza sea capaz de estructurar al resto. Lo que encontramos en un conjunto relacional son conexiones y desconexiones que, al conjugarse, dan la apariencia de unidad. Es por ello

¹ Por ejemplo: E. Laclau y Ch. Mouffe (2005), B. Latour (2008)

que la unidad es un *efecto*. Es una propiedad que se le adjudica retrospectivamente a un conjunto de relaciones o patrones de respuesta que se han actualizado.

De esto se desprenden otras características de la interpretación relacional del espacio que pueden resultar interesantes para la Teoría política: su carácter dinámico y contingente. Al estar fincado en un conjunto estructurado por múltiples conexiones/interconexiones, para estabilizarse en el tiempo, el espacio necesita constantemente estar recreándose, verificando las relaciones que le dan forma, actualizándolas y con ello variando en algo cada vez que se ponen en juego.² Es precisamente este carácter abierto y dislocado del espacio el que lo hace tan sugerente para la Teoría política (Massey, 2001). A diferencia de la interpretación que veía al espacio como algo dado y estático, esta nueva versión nos muestra un espacio dinámico susceptible de práctica política.

Desde el punto de vista de la Teoría política, el problema de la unidad/multiplicidad, tal como lo plantea la interpretación relacional del espacio, abre la posibilidad de adoptar una perspectiva descentrada del fenómeno del poder en la sociedad moderna. No se trata ya de adjudicar a ciertas posiciones la capacidad de organizar un espacio político, sino de tratar al *poder* como una dimensión de atraviesa la totalidad del conjunto posicional: relacionando, estableciendo las proximidades y distancias que permiten que una multiplicidad de relaciones de fuerza se combine y de lugar a una configuración de poder. Como argumentaremos a continuación, es Foucault quién ofrece importantes elementos teóricos para pensar el poder de esta manera.

Configuraciones de poder: dos escalas diferentes

Para Michel Foucault la relación entre poder y espacio es bastante clara. En la última etapa de su trabajo, Foucault introduce una definición reticular del poder cuyo énfasis está en su capacidad para moldear y configurar un espacio relacional: “el poder, creo, debe analizarse como algo que circula o, mejor, como algo que sólo funciona en cadena (...) *el poder se ejerce en red*” (Foucault, 2002: 37-38). De este abordaje surge una matriz topológica que interpreta al poder en términos de las relaciones que

² El espacio así considerado señala también un tipo de temporalidad caracterizada por la *sucesión*. Esta forma está gobernada por la lógica causal que se desprende de la forma en que se configura un espacio relacional. La sucesión, el orden cronológico en el que los espacios articulados en una red entran en acción ante un evento, marca los patrones de respuesta normalizados dentro de un espacio. Para una discusión sobre la relación entre tiempo/historia/espacio/repetición ver Laclau (2001), Massey (2001)

establecen entre sí un conjunto de posiciones singulares atravesadas cada una por relaciones de fuerza relativamente autónomas.

Esta matriz topológica es recuperada y desarrollada por distintos autores del llamado *giro espacial* (Soja 1996, Murdoch 1980, Collier, 2009). Una de las claves de esta lectura es considerar al proyecto intelectual de Foucault como un continuo cuyo tema central es el problema del ejercicio del poder en las sociedades modernas. Según el argumento, en el desarrollo de sus obras, Foucault logra articular dos niveles de análisis diferentes: uno *local*, signado por los lugares físicos, los diseños arquitectónicos impregnados de poder que organizan la disposición de los cuerpos; otro *global*, compuesto por los diagramas de poder que enlazan los diferentes lugares particulares, permitiendo que el poder circule a través del espacio que va configurando en su recorrido (Deleuze 1986, Murdoch 1980, Collier 2009).

Cada una de estas escalas opera bajo una lógica radicalmente diferente. A nivel *local*, el poder funciona como fuerza centrípeta: aislando, encerrando, distinguiendo (Foucault, 2006:66-67). Esta escala se corresponde por lo tanto con la materialidad del poder y es dominada por la *lógica de constitución de lugares*, en donde el poder es ejercido localmente sobre los cuerpos/sujetos. Lo que encontramos en este nivel es una multiplicidad de relaciones de fuerza relativamente autónomas entre sí. Por ejemplo, la fábrica, el hogar, el hospital psiquiátrico se encuentra cada uno atravesado por distintas relaciones de subordinación que configuran su entorno material para cumplir sus funciones de poder.

En la escala *global* por el contrario, el poder se comporta como una fuerza centrífuga: expandiendo, conectando, circulando por las diferentes singularidades que conforman un todo social. A este nivel, las singularidades de la escala anterior establecen diferentes tipos de relaciones entre sí, dando lugar a *constelaciones de poder* que aglutinan y afectan a las puras singularidades: “regularizándolas, alineándolas, haciendo que las series converjan, trazando una línea de fuerza general” (Deleuze, 1986: 108). El poder va diagramando así un espacio político que actualiza estas relaciones de fuerza singulares que va conectando.

De ahí que para Deleuze “las formaciones y transformaciones de esos espacios plantean, ya lo veremos, problemas topológicos”, es decir, problemas de interconexión, reconfiguración, alineamiento y jerarquización que se dan entre múltiples posiciones y

cuya constante actualización e interacción permite que surja un *espacio de espacios*. El poder es por lo tanto, diagramático: “es la presentación de las relaciones de fuerzas propias de una formación; la distribución de los poderes de afectar y de los poderes de ser afectado; la mezcla de las puras funciones no formalizadas y de las puras materias no formadas (...) una distribución de singularidades” (Deleuze, 1986:102).

La sociedad es interpretada entonces como una compleja y dinámica cartografía de poder conformada por “innumerables puntos de enfrentamiento, núcleos de inestabilidad cada uno de los cuales implica sus riesgos de conflicto, de luchas, y de inversión al menos transitoria de las relaciones de fuerza” (Foucault citado por Deleuze, 1986:51). En esta cartografía *todo adentro es también un afuera* respecto a diagramas que se entrecruzan y que contaminan los lugares por los que circula el poder: “un diagrama es un mapa, o más bien una superposición de mapas” (Deleuze, 1986:70).

En resumen, el funcionalismo de Foucault se corresponde con una topología moderna que ya no asigna un lugar privilegiado como origen del poder, que ya no puede aceptar una localización puntual (lo que supone una concepción del espacio social tan nueva como la de los espacios físicos y matemáticos actuales, como ya sucedía en el caso de la continuidad). *Se señalará que «local» tiene dos sentidos muy diferentes: el poder es local puesto que nunca es global, pero no es local o localizable puesto que es difuso*³ (Deleuze, 1986:52).

La perspectiva relacional, así como la aproximación reticular del poder que hemos explorado hasta aquí, permiten interpretar al *espacio político* no sólo como el escenario o contexto en el que opera la práctica política sino como el destinatario mismo de la lucha política. La capacidad de transformar y moldear las relaciones de fuerza que es inherente a todo proceso conflictual, hace que todo antagonismo pueda verse como parte de la dinámica que establece un espacio político y por lo tanto, analizarse en este tenor. De esta manera, contamos con una perspectiva que, centrándose en la unidad de poder que supone un todo social, permite insertar estas manifestaciones de lucha política en parámetros relacionales a través de los cuales es posible rastrear las conexiones/desconexiones que se ponen en cuestión en cada caso. Esto supone, como a continuación veremos, una definición particular de la lucha política.

³ Cursivas mías.

Antagonismo y espacio político

La categoría general de *espacio político* surge así como una plataforma conceptual idónea para indagar sobre el impacto que los diferentes procesos de lucha política tienen en la distribución de poder en la que están inscritos. Esto no implica subordinar los procesos conflictuales a una necesidad o lógica estructural sino entenderlos como parte de un espacio relacional conformado por múltiples conexiones que condicionan la forma en que se distribuye el poder en una sociedad concreta. En este sentido, no hay un *afuera* del espacio político. Todo proceso conflictual se desarrolla en la yuxtaposición de diferentes cartografías de poder de carácter dinámico y abierto. Evidentemente, esto supone operar en la tensión entre poder y resistencia.

El carácter contingente de toda estructura de poder implica que la asignación de posiciones que marca una distribución de poder nunca coincide plenamente con la experiencia subjetiva que se desarrolla en cada uno de estos espacios. Este insalvable desfase en el que se mueve la experiencia de subordinación, aporta los márgenes de libertad necesarios para la producción de antagonismos dentro de un espacio político. De esta manera, los múltiples espacios que distribuye una estructura de poder se convierten en potenciales escenarios de disputa política. Esto nos lleva a pensar en el antagonismo como una impugnación y cuestionamiento de las relaciones que definen de tal o cual posición de subordinación y por lo tanto, como un *límite* insuperable en la configuración de todo espacio relacional.

Es por ello que el antagonismo tiene un potencial reordenador del espacio político. Al operar sobre los vínculos (distancias/proximidades) que relacionan los lugares particulares de subordinación con su ubicación dentro de un conjunto social, todo antagonismo supone un corrimiento, una interrupción de los enlaces en los que el poder circula en un cuerpo formado. El antagonismo, por lo tanto, puede entenderse como un proceso que atraviesa las dos escalas de poder que hemos mencionado. Por un lado, las condiciones materiales en la que se ejerce el poder localmente, es decir, las relaciones de subordinación experimentadas subjetivamente. Por otro lado -la segunda escala-, las relaciones que estas subordinaciones establecen con otros espacios y que define la posición particular que se ocupa dentro de una topología social.

La lucha política sintetiza entonces la relación multiplicidad/unidad que hemos descrito anteriormente. La práctica política antagonista genera un conocimiento que

permite establecer las continuidades y discontinuidades que conforman un espacio político, así como el contenido concreto que determina una posición singular dentro de un conjunto relacional. Desde la óptica de la investigación empírica, es decir, de las posibilidades analíticas que aloja este conjunto de conceptos y premisas teóricas, esto significa que los múltiples antagonismos singulares son *datos* que de primera mano – desde la práctica política- ofrecen información valiosa sobre la configuración de poder de una sociedad determinada. En este sentido, estudiar la resistencia es también estudiar el poder. O en otras palabras, atendiendo a las relaciones que cuestiona una singularidad política, podemos aproximarnos a la forma en que una sociedad se organiza políticamente.

Como procedimiento analítico, no se trata entonces de clarificar el contexto para después describir o explicar las experiencias de lucha singulares que se desarrollan ahí; por el contrario, se parte del supuesto de que la propia singularidad ya es una elaboración del contexto. El contexto ya está inscripto en los datos que ofrece la producción de un antagonismo. Se trata por lo tanto, de organizar esquemáticamente el conocimiento práctico que se está generando desde el punto de vista de los sujetos, para darle una profundidad y una coherencia teórica. Es en este sentido que la Teoría debe colaborar y ofrecer herramientas en la conformación de estas nuevas cartografías que se hacen tan necesarias para la vida política contemporánea. La lucha política puede verse como una *práctica cartográfica* en tanto que, en su proceder, señala los clivajes de poder que sostienen una posición subordinada, habilitando un rastreo sobre múltiples relaciones de fuerza que entran en juego.

Conclusiones: la construcción de un objeto de estudio

La revisión de algunas de las premisas generales que subyacen a la reflexión sobre el *espacio* en la Teoría política, nos ha permitido marcar ciertas pautas de respuesta para afrontar las preguntas que hemos formulado en la introducción. La perspectiva relacional nos lleva a considerar al espacio político como una compleja articulación de redes de poder cuya unidad deriva del conjunto de interacciones sedimentadas que constantemente se están actualizando. El espacio político así entendido se convierte en un marco interpretativo que permite *ubicar* la multiplicidad de espacios singulares que conforman a las sociedades contemporáneas, tomando como parámetro de referencia las relaciones específicas que soportan tal o cual posición.

El antagonismo, como operador analítico, se convierte en un indicador que nos permite visibilizar las relaciones de poder que configuran una posición dentro de una topología de poder. La emergencia de antagonismos genera un repertorio de elementos que pueden ser recuperados como referencias posicionales a través de las cuales podemos acceder a la forma en que se configura un espacio político. Las demandas, los argumentos, las distancias y proximidades en términos de distinciones amigo/enemigo, así como los clivajes de poder que son señalados desde la producción discursiva de un antagonismo, pueden analizarse en este tenor. Contamos así con un conocimiento práctico que, desde la perspectiva de los sujetos involucrados, ofrece las coordenadas del poder que determinan un espacio político.

De esta manera, la problemática que para la Teoría política significa una dinámica política múltiple y compleja como la que describíamos en la introducción, encuentra en el léxico espacial una posible alternativa de respuesta. Es precisamente abordando este problema como un déficit de ubicación producto del cuestionamiento de los grandes conceptos contenedores de la política moderna, que la perspectiva espacial puede ofrecer algunas categorías que permiten situar las distintas manifestaciones políticas singulares parciales y fragmentarias en relaciones de poder que atraviesan un todo social.

Teniendo como base esta plataforma teórica surgen otras preguntas que es preciso tener en cuenta. ¿De qué manera las distintas singularidades entran en relación unas con otras? ¿Cuáles son esas estrategias y discursos que, desde la práctica antagonista, permiten abordar a la sociedad como un todo? ¿Qué papel tienen ahí las distintas tradiciones de lucha política? ¿Con que categorías es posible analizar la tensión constitutiva entre estrategias de dominación y prácticas de resistencia? Interpretando al todo social como un amplio y complejo *espacio de lucha*, podemos problematizar estas cuestiones y con ello esclarecer un poco más sobre la dinámica política contemporánea.

Bibliografía

- ALLEN, John Allen (2004): “The Whereabouts of Power: Politics, Government and Space en *Geografiska Annaler*”, *Human Geography*, Vol. 86, n° 1, pp. 19-32
- ALLEN, John and COCHRANE, Allan (2010): “Assemblages of State Power: Topological Shifts in the Organization of Government and Politics”, *Antipode*, Vol. 42, n° 5, pp. 1071–1089.

- COLLIER, J. Stephen (2009): “Topologies of power: Foucault’s Analysis of Political Government beyond ‘Governmentality’”, *Theory Culture Society*, n° 26, pp. 78-108.
- DELEUZE, Gilles (1986): *Foucault*, España, Paidós.
- FOUCAULT, Michel (2006): *Seguridad, Territorio, Población*, Buenos Aires, Argentina.
- (2002): *Defender la sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HARVEY, David (1998): *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- HOWARTH, David (2006): “Space, Subjectivity, and Politics”, *Alternatives*, n° 31, Center for Study of Developing Societies, pp. 105–134
- LACLAU, Ernesto (2000): *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.
- LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal (2005): *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- LATOUR, Bruno (2008): *Re-ensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires, Editorial Manantial.
- (2001): *Space, Place, and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- MASSEY, Doreen (2009): “Concepts of space and power in theory and in political practice”, *Documents d’anàlisi geogràfica*, Universitat Autònoma de Barcelona.
- MURDOCH, Jonathan (2008): *Post-structuralist geography, a guide to relational space*, London, SAGE Publications.
- (1980) “The Socio-Spatial Dialectic”, *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 70, n° 2 pp.207-225.
- SOJA, Edward W. (1989): *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso Press.
- WARF Barney and ARIAS, Santa (2009): *The Spatial Turn, Interdisciplinary perspectives*, London-New York, Routledge.

Recibido: 29/12/2011. Aceptado: 30/08/2012

Buenos Aires que surge. Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano*

Catalina V. Fara**

Resumen

Desde fines del siglo XIX, Buenos Aires estaba en construcción. El progreso logrado hacia 1910, se mezclaba con signos del pasado: modernos rascacielos coexistían con los viejos edificios coloniales; se amasaban fortunas, mientras miles de inmigrantes luchaban para sobrevivir. En este periodo de grandes esperanzas, se produjeron imágenes del paisaje de Buenos Aires que continúan vigentes en el imaginario de la ciudad, muchas de las cuales fueron plasmadas por Pío Collivadino (Buenos Aires, 1869-1945). Habiendo estudiado en Roma por diecisiete años, sus pinturas tenían muchas similitudes formales con la pintura italiana del periodo. Sin embargo, sus imágenes urbanas se convirtieron en una opción en la búsqueda del *paisaje nacional*. Su enfoque muestra la tensión entre la Academia –institución que dirigió por 30 años-, y las influencias románticas y vanguardistas.

A partir del análisis de su colección personal, se indagará en los diálogos y puntos de cruce entre sus numerosas fuentes (revistas, postales, fotografías), sumadas a sus bocetos tomados a plein air; lo que resulta en una excepcional visión de Buenos Aires que no ha sido aún analizada en profundidad, que resultará fundamental para entender el rol de sus pinturas en la construcción del imaginario de la ciudad moderna.

Palabras clave: Arte argentino – Paisaje urbano – Buenos Aires – Imaginario.

Abstract

Since the late nineteenth century, Buenos Aires was under construction. The progress made in 1910, was mixed with signs of the past: modern skyscrapers coexist with old colonial buildings, fortunes were being amassed while thousands of immigrants were struggling to survive. In this period of great expectations, there were images of the landscape of Buenos Aires to continue existing in the imagination of the city, many of which were set out by Pío Collivadino (Buenos Aires, 1869-1945). Having studied in Rome for seventeen years, her paintings have many formal similarities with Italian painting of the period. However, their urban images became an option in the search of the *national landscape*. His approach shows the tension between the Academy-led institution for 30 years, and romantic and avant-garde influences.

* Este artículo surge a partir de la participación en las investigaciones sobre la colección personal del artista y gran parte de su obra gráfica y pictórica, que se llevan a cabo en el Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural (TAREA) de la Universidad Nacional de San Martín; en el marco de dos proyectos que estudian esta colección perteneciente al Museo Pío Collivadino. Uno titulado *Modernidad y Academia en Buenos Aires entre el Centenario y la Segunda Guerra Mundial. Proyecto de catalogación, conservación e investigación del Archivo Pío Collivadino* y el otro titulado *Materiales, técnicas e imagen en Buenos Aires entre fines del siglo XIX y la Segunda Guerra Mundial. Proyecto de estudio, restauración, catalogación y análisis crítico de las pinturas de la colección del Museo Pío Collivadino*, ambos con la dirección de la Dra. Laura Malosetti Costa. Estos proyectos cuentan con subsidios del CONICET y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica respectivamente.

** En 2006 egresa con honores como Licenciada en Artes (FFyL, Universidad de Buenos Aires). Obtiene en 2009 la Beca Interna de Postgrado del CONICET. Actualmente cursa el Doctorado en Historia del Arte en la UBA y elabora la tesis de Maestría en Historia del Arte Latinoamericano y Argentino en IDAES (UNSAM). Es docente de Historia de la Comunicación Visual en la carrera de Diseño Gráfico en FADU (UBA). Contacto: catalina.fara@gmail.com

From the analysis of his personal collection, will explore in dialogues and crossing points between numerous sources (magazines, postcards, photos), taken together with his sketches to plein air, resulting in an exceptional view of Buenos Aires has not been examined in depth, which will be essential to understand the role of his paintings in the imaginary construction of the modern city.

Keywords: Argentinean art – Urban landscape – Buenos Aires – Immigration.

Ciudad y paisaje

La cuestión de cómo representar la experiencia de la metrópoli ocupó un lugar central en los debates que surgieron en el interior de los modernismos estéticos a fines del siglo XIX, y probablemente, estas imágenes compartan las contradicciones de la modernidad (Frisby, 2007). En Latinoamérica, por ejemplo, quizás por su rápido proceso de modernización iniciado entre mediados del siglo XIX y mediados del XX, la premisa de que la ciudad y sus representaciones se producen mutuamente ha sido evidente para muchos autores (Gorelik, 1998; Romero, 1976). Es así como las imágenes de la modernidad crearon realidad urbana y viceversa, insertándose a su vez en aquellos proyectos de nación que apuntaron a ideales civilizatorios encarnados en la urbe ilustrada, pero reforzando a su vez otras construcciones en pugna con las oficiales. En este sentido, más allá del espacio concreto que conforma el mapa urbano, la ciudad no es “una entidad parcial con consecuencias sociológicas, sino una entidad sociológica que está constituida espacialmente” (Frisby, 1992: 147). A partir de aquí es posible abordar el desarrollo de la cultura urbana más allá de las demarcaciones territoriales propias de toda gran ciudad. Así, una calle, un bar, una plaza o un tranvía se convierten en espacios en los que es posible asistir al conflicto entre lo que Georg Simmel denomina el “alma subjetiva” y su “producto espiritual objetivo”. La relación entre estos dos polos es conflictiva y trágica, por lo tanto es posible pensar la cultura urbana en función de los entrecruzamientos –sociales, estéticos, etc.- que se suceden en el marco de la ciudad.

El paisaje puede entenderse como una relación particular entre objetos –tanto naturales como artificiales– representados en forma parcial, pero comprendidos como una parte del todo significativo de un lugar y un contexto histórico determinados. En este sentido, la imagen no existe aislada de su referente real y para que estos elementos puedan ser convertidos en *paisaje* es preciso que exista a lo largo del tiempo un trabajo

y un acuerdo social. La representación no existe aislada de su referente real y forma parte de un “trabajo simbólico” realizado socialmente (Turri, 1998). Así el paisaje es producto de la mirada, de una construcción compleja sólo posible cuando las “convenciones de la estética” y el tiempo nos permiten ver el paisaje como tal. De esta manera, la imagen de una ciudad es generada en la medida en que ciertas figuras culturales filtran, condicionan y enriquecen nuestra percepción de ella. En este sentido, el arte nos aproxima a las cosas, pero al mismo tiempo nos sitúa a cierta distancia frente a ellas; y por lo tanto una ciudad no es sólo calles, monumentos, edificios, etc., sino también aquello que se ha escrito y pintado sobre ella, y en estos cruces surge la imagen del paisaje:

Nuestra conciencia debe tener un nuevo todo, unitario, por encima de los elementos, no ligado a su significación aislada y no compuesto mecánicamente a partir de ellos: esto es el paisaje. (...) una visión cerrada en sí experimentada como unidad autosuficiente, entrelazada, sin embargo, con un extenderse infinitamente más lejano. (Simmel, 1913 [1986: 175])

Tanto lo calculable como lo fortuito, pueden aparecer ligados a la imagen de la ciudad, que se define por un “bombardeo” de impresiones cruzadas. Esta situación da cuenta de un fenómeno que está en el centro de la condición moderna, que es el encuentro violento entre el mundo interno del individuo y el mundo externo de la sociedad y las ciudades. La aglomeración de imágenes cambiantes vulnera al habitante de las metrópolis y determina su estilo de vida, al mismo tiempo que la velocidad del cambio obliga a respuestas rápidas e indiferentes respecto al ambiente circundante. Es por ello que en la experiencia cotidiana de la ciudad, rara vez se la vea como paisaje, porque se carece del tiempo para desenredarse de sus acontecimientos. La ciudad contiene “la cultura de las cosas como la cultura humana” (Simmel, 1913 [1986:183]), así los intelectuales, artistas, escritores, políticos y administradores de cada ciudad elaboran un perfil y construyen un imaginario urbano particular en función a otros. Teniendo en cuenta que la identidad es un proceso relacional, en el caso de Buenos Aires por ejemplo, este proceso se efectuó en general en confrontación con ciudades como París y New York. De esta manera es posible analizar los imaginarios de una ciudad a partir del rol que cumplen las imágenes del paisaje urbano en su conformación.

Buenos Aires empezó a aparecer como un tema pictórico específico –ya no como documento o testimonio de una costumbre– a fines del siglo XIX, y se fortaleció durante la primera parte del XX, de la mano con la ampliación, renovación y cambios en su fisonomía y traza urbana. Sin embargo, una de las cuestiones que dominaba las discusiones en ese momento, era el problema de la identidad nacional en relación a las manifestaciones culturales, sobre todo luego del influjo inmigratorio de la década de 1880. Desde el campo del arte se buscaron rasgos distintivos de *lo nacional* en el paisaje pampeano, a través del cual la cuestión del *ambiente* era el centro de los debates, apoyado en la creencia de que era posible cierto progreso en el arte, en tanto los artistas de “adaptaran” al medio ambiente. En las primeras décadas del siglo XX, esta identificación comenzó a incorporar también al paisaje serrano cordobés como escenario privilegiado, mientras que el medio urbano –y Buenos Aires en particular– era percibido como un ambiente adverso que atentaba contra la posibilidad del desarrollo del arte. Estas convicciones hicieron mella en un amplio espectro de la intelectualidad del periodo, desde el anarquismo utópico de un artista como Martín Malharro, hasta el hispano-indigenismo de Ricardo Rojas (Malosetti Costa, 2007). En este sentido, era difícil encontrar en la velocidad del cambio de la ciudad los caracteres estables de una nación que buscaba consolidarse. Sin embargo, algunos artistas celebraron el cambio y el progreso de la incipiente industrialización, mientras otros buscaron denunciar los problemas que traía el crecimiento de las vertiginosas metrópolis. Las obras de este período podrían entenderse entonces como ejes de la tensión entre el progreso material y la identidad cultural.

La “vieja aldea” se transformaba ante los ojos de sus habitantes y crecía ceñida a la grilla colonial (Gorelik, 1998). Nuevas formas de sociabilidad daban vida y carácter a nuevos barrios y así se fue configurando una “‘ciudad vivida’, imprevisible, que fue proliferando en los intersticios de las planificaciones urbanas” (Malosetti Costa, 2007: 34). En este contexto, uno de los artistas más influyentes que comenzó a recorrer y representar reiteradamente el paisaje de Buenos Aires fue Pío Collivadino (Buenos Aires, 1869–1945). Formado en Roma a fines del siglo XIX, su permanencia por diecisiete años en esa ciudad marcó tanto su educación artística como su producción plástica. De regreso a la Argentina durante la fiebre de los preparativos para los festejos

del Centenario, fue uno de los fundadores del grupo *Nexus*¹. Asimismo se desempeñó como director de la Academia Nacional de Bellas Artes durante treinta y cinco años, en un momento en el que se dieron las discusiones entre el nacionalismo estético del Centenario y lo “nuevo” de los años 20 y 30. Este extenso período de tensiones se tradujo en disputas estéticas y de poder en las que Collivadino tuvo un papel protagónico insoslayable tanto en su rol de artista, como en el de funcionario. Fue también fundador de la Escuela de Artes Decorativas y de la Escuela de Escenografía del Teatro Colón, y trabajó como decorador, grabador e ilustrador de publicaciones gráficas italianas y argentinas; además de ejercer una vasta labor docente en diversas instituciones.

En sus primeros paisajes del suburbio de la ciudad, presentados en la primera exposición del grupo *Nexus* en la galería Witcomb en 1907, Collivadino introdujo un tema inédito en Buenos Aires hasta ese momento. Su aproximación llevó al centro imágenes de los barrios, hasta entonces considerados indignos de ser representados por la pintura. Mostró así los “bordes” que se poblaban de casas bajas, usinas, puentes y callejuelas de tierra con los últimos faroles a gas (Malosetti Costa, 2006: 101). Al mismo tiempo sus paisajes de la zona céntrica revelaban el vértigo del cambio, con una visión por momentos fantasmagórica, de los grandes edificios que comenzaban a poblar el horizonte de la ciudad.

¹ El grupo *Nexus* se conformó en 1907. Sus integrantes registraron el paisaje y las costumbres locales a través de un regionalismo pintoresquista, con influencias del impresionismo y el hispanismo. Integrado en sus comienzos por Pío Collivadino, Cesáreo B. de Quirós, Alberto Rossi, Carlos Ripamonte, Fernando Fader y Justo Lynch; posteriormente adhieren Rogelio Yrurtia y Arturo Dresco, quienes hacen su aporte a las búsquedas del grupo desde la escultura. El grupo tuvo una corta actividad, durante la cual realizaron tres muestras colectivas en el Salón Costa y galería Witcomb.

Buenos Aires que surge



Pío Collivadino - *Buenos Aires que surge* – c. 1920
óleo sobre tabla – 37,2 x 56 cm – Colección Museo “Pío Collivadino” - TAREA-UNSAM

Tomaremos como punto de partida la obra *Buenos Aires que surge* (c.1920), la cual resulta paradigmática para entender la visión de la ciudad y el modo en que Pío Collivadino construía sus obras. El artista representa aquí los rascacielos que aparecen entre las casas bajas del suburbio y proyectan su sombra sobre ellas. Techos y terrazas ocupan el primer plano en la parte inferior de la tela y contrastan con un alto edificio en construcción que se ubica en el lado derecho. El eje vertical de este último corta la horizontalidad del conjunto de las casas, el cual es interrumpido asimismo por algunas escasas chimeneas. El volumen de esta construcción sostenida por andamios, se equilibra en un plano posterior con un rascacielos que se eleva por sobre la línea de horizonte, casi en el centro de la obra, y por otros edificios altos que van poblando el horizonte. En ese panorama de construcciones, del lado izquierdo, se vislumbra parte de una cúpula que recuerda a los esbeltos pináculos de las torres y los coronamientos de las iglesias que, antes de la construcción de los rascacielos, eran las verticales que se dibujaban en el horizonte infinito de la pampa y el del río. La luz en tonos amarillos y anaranjados se proyecta sobre las torres de concreto recortadas sobre un cielo con nubes de color rosa violáceo, cuyas líneas redondeadas equilibran el predominio de las rectas de las construcciones. Sólo los altos edificios reciben los rayos del sol del atardecer y sus colores cálidos claros contrastan con los azulados y tierras del caserío que va quedando reducido bajo las sombras de los rascacielos.

El punto de vista alto de esta obra resulta particular, ya que en ese momento era un modo de composición más común en la fotografía que en la pintura. Ya desde fines del siglo XIX se habían popularizado en Europa postales y vistas de las ciudades desde puntos de mira altos, que circularon en libros ilustrados y publicaciones periódicas (Scharf, 1994). A principios del siglo XX también aparecieron en nuestro país este tipo de imágenes tomadas desde lo alto de los primeros rascacielos de la ciudad, como el Railway Building y la Galería General Güemes, ambos construidos en la década del 10. El encuadre de la obra es semejante al de este tipo de imágenes, con un edificio recortado en primer plano y la perspectiva de los planos múltiples que se pierden hacia el horizonte a modo de una panorámica. Existe una versión similar de esta obra realizada por este artista en 1914, titulada *Rascacielos* donde también se observan rascacielos entre casas bajas desde un punto de vista alto, pero el encuadre es menos “fotográfico” y el tratamiento de las formas es menos sintético que la obra analizada. Es posible pensar entonces ésta se trate de un boceto preliminar y que Collivadino construyera *Buenos Aires que surge* también en base a fotografías y recortes de revistas de rascacielos y vistas aéreas de ciudades como New York y Chicago, que él mismo coleccionó a lo largo de su vida. La obra presenta cierta intención de contingencia, pretende ser una instantánea de la ciudad, pero sin embargo es una composición muy estudiada. De hecho, el modo de trabajo de Collivadino estaba lejos de ser irreflexivo. El artista tomaba apuntes a *plein air*, los cuales eran reelaborados posteriormente en el taller y revisitados en diversas ocasiones a lo largo de los años. En este caso en particular puede observarse como probablemente haya combinado su propia experiencia en Buenos Aires –de la que surgían apuntes y fotografías– con toda una serie de imágenes de diversa proveniencia para componer la obra. Tal vez sea por esto que no es posible ubicar el punto específico desde el cual está tomada esta vista de Buenos Aires, y es por lo tanto una composición profundamente significativa, ya que de alguna manera resume toda su serie de pinturas sobre el paisaje urbano porteño.

Su fascinación por los rascacielos resulta particularmente interesante. Éstos son un elemento recurrente en sus obras, ya sea en construcción junto a otras edificaciones, como presencia imponente en el horizonte o como motivo específico. Las masas verticales sin ventanas, representan esa Buenos Aires que *aparece* entre el caserío, poniendo de manifiesto el contraste entre “lo viejo y lo nuevo” de una ciudad en pleno

cambio. Los rascacielos parecieran ser un telón de fondo omnipresente que se eleva entre el caserío con apariencia a veces monumental como en *Independencia y Paseo Colón* (1918); y a veces fantasmagórica como se observa en *Lo viejo y lo nuevo* (1935). Los altos edificios presentan en muchas obras un tratamiento formal más sintético y con menos materia, como se evidencia en obras como *Estudio (ciudad)* (1924) y *Demolición abandonada* (1935), donde más allá de encontrarse en un plano más cercano –y requerir por lo tanto más definición– es llamativo que la pincelada con más materia y la atención al detalle se circunscribe a lo “viejo” y las nuevas construcciones son representadas más sintéticamente, con pinceladas menos evidentes que resultan en superficies más lisas. Podría decirse entonces que el lenguaje más “naturalista” o academicista se relaciona con lo viejo y un lenguaje más sintético y esquemático con lo nuevo. A su vez, estas obras y *Buenos Aires que surge* se emparentan con toda una serie de pequeñas pinturas de vistas en perspectiva de calles céntricas de Buenos Aires, en las cuales las proporciones de los edificios son forzadas hasta parecer más grandes de lo normal. En la mayoría de ellas la luz del atardecer o las primeras luces eléctricas encendidas, producen un profundo contraste con las sombras de los grandes edificios generando una “fantasmagoría del concreto”, que podríamos enmarcar dentro de una especie de “sublime urbano”, que coloca al espectador frente a la monumentalidad de la nueva ciudad que se está construyendo.

Collivadino exploraba la ciudad en un carro con el techo abierto en busca de motivos para plasmar en sus telas y así, a través de sus obras se podría trazar un mapa de sus recorridos. El artista se interesó también en los barrios al sur de la ciudad como La Boca, Barracas, San Telmo, San Nicolás y en especial el puerto:

Su belleza es otra novedad en la iconografía de Buenos Aires: el humo de los trenes y las chimeneas de las fábricas elevándose en el cielo urbano, el paisaje de los nuevos edificios altos y las construcciones industriales, la belleza geométrica de los silos, tanques y elevadores de granos, el perfil poderoso de las grúas en el puerto, la presencia espectacular de los puentes sobre el Riachuelo. (Malosetti Costa, 2006: 106-107)

El paisaje industrial y portuario era un tema revisitado con frecuencia, no sólo por Collivadino, sino por muchos artistas que encontraron en estos lugares tanto un símbolo del progreso como el escenario de la lucha proletaria. Por ejemplo el grupo de artistas que vivía y trabajaba en La Boca –Fortunato Lacámara, Benito Quinquela Martín,

Víctor Cúnsolo–; o los artistas del grupo de Boedo –Guillermo Facio Hebequer, Abraham Vigo, Adolfo Bellocq– entre otros. No es casual que Collivadino se relacionara con ellos de una u otra manera, tanto como artista inclinado hacia el paisaje de la ciudad o en su calidad de Director de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Durante la década del 20, se produjo una reapropiación estética del espacio urbano, en la cual el suburbio se convirtió en uno de los temas recurrentes de la pintura, la literatura y la música, en medio de un debate que oponía centro y periferia como los polos conflictivos de la esencia de la identidad de Buenos Aires. La ciudad se transformó en un “... reservorio de modelos culturales en pugna que los artistas salían a reconocer para identificarse con ellos y que, a la vez, en ese mismo reconocimiento, construían” (Gorelik, 2004: 98). Andamios y grúas comenzaron a ser parte del paisaje de una ciudad en constante crecimiento, cuyos acelerados cambios fisonómicos dejaron a muchos de sus habitantes con cierto sentimiento de nostalgia. Muchos artistas se refugiaron en los suburbios donde aún persistían algunas calles de tierra, viejos faroles y alguna vecina sentada en la vereda en los caseríos desordenados dentro de las restricciones de la cuadrícula del trazado urbano. Este es el caso de una serie de obras que Collivadino realiza entre 1907 y 1908, que plasma los últimos faroles a gas en la ciudad. En ellas incorpora las novedades plásticas disponibles para representar la luz y el color para mostrar cómo en los arrabales el progreso se transformaba en melancolía por la “vieja aldea”. La nostalgia se entiende como el deseo de algo que está lejano o en el pasado remoto; en el caso de estas obras, la nostalgia remite más la irreversibilidad del tiempo, que a un pasado que no puede alcanzarse.

El encuentro entre lo “antiguo” y lo “nuevo” está siempre presente en los paisajes de Collivadino eludiendo tanto el pintoresquismo como la mirada crítica sobre el progreso (Malosetti Costa, 2006). En muchas de sus obras aparecen las ruinas de viejas construcciones como protagonistas contrastando con los nuevos rascacielos, como en la ya mencionada *Demolición abandonada* (1935). Las ruinas arquitectónicas en este contexto despiertan la nostalgia porque combinan “de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. En el cuerpo de la ruina el pasado está presente en sus residuos y, sin embargo, ya no resulta accesible...” (Huyssen, 2006 [2008: 35-36]). Las ruinas muestran entonces el presente imaginado de un pasado que sólo es posible captar a través de sus restos; los cuales son avasallados por un presente que

olvida el pasado en busca del futuro. Los fragmentos de un edificio conservan una mayor significación comparados con otras obras de arte destruidas, ya que la nostalgia que evocan proviene de la revelación de su origen en la destrucción causada por la mano del hombre: “En las ruinas se siente con la fuerte inmediatez de lo presente que la vida, con toda su riqueza y variabilidad, las ha habilitado alguna vez. La ruina proporciona la forma presente de una vida pretérita, no por sus contenidos o sus restos, sino por su pasado como tal.” (Simmel, 1907 [2002: 192]). La velocidad de destrucción y reconstrucción escamoteaba a los observadores de las ruinas del tiempo necesario para la reflexión. La ciudad se transformaba con tanta rapidez que la actualidad del pasado rara vez se abría paso hacia la conciencia. Es aquí donde adquiere relevancia la mirada de Collivadino que se detiene sobre estos contrastes y llama la atención sobre ellos como ningún artista lo había hecho previamente.

De esta manera se fue constituyendo la permanente heterogeneidad del paisaje de Buenos Aires, formado por fragmentos de tiempo diferentes; donde en una misma cuadra coexisten arquitecturas correspondientes a épocas muy diversas, y cuyos contrastes se superponen generando una imagen por momentos ambigua. Esto es lo que puede observarse en las obras de Collivadino, tanto en *Buenos Aires que surge*, como en otras como *Futura avenida- Último farol* (1921) o *Casa en construcción* (1922). Collivadino no fue el único en percibir esta situación, por supuesto, pero “sus obras abrieron rumbos en la percepción de lo urbano desde lo específicamente visual” (Malosetti Costa, 2006: 43). En este punto es posible establecer una relación con la literatura de ese período que mostraba un panorama similar, como el que entonces describía Arlt en sus “Aguafuertes porteñas”:

Ya no están más ni el molino ni el mirador ni el pino. Todo se lo llevó el tiempo. En el lugar de la altura esa, se distingue la puerta del cuchitril de una sirvienta. El edificio tiene tres pisos de altura. (Arlt, 1928 [2010: 22])

El adoquinado es una especie de salvación para esta gente. Es la civilización, el progreso, acercando la ciudad a la pampa disfrazada de ciudad, que es nuestra urbe. El adoquinado es la esperanza de línea de tranvía o de ómnibus, es la valorización del terreno y la casita, el adoquinado es la obligación próxima de la vereda de mosaicos (...) el adoquinado implica el frente revocado, la aparición de comercios... (Arlt, 1928 [2010: 129])

Buenos Aires que surge es una evidencia de la figura de Collivadino como coleccionista de imágenes. Su *bagaje visual* estaba formado no sólo por los bocetos que tomaba a *plein air*, sino por recortes de revistas y diarios, láminas sueltas, libros ilustrados y fotografías. En su archivo personal podemos encontrar también álbumes de postales –cuidadosamente organizadas según pertenecieran a una serie o de acuerdo a sus motivos–; y carpetas con imágenes de todo tipo: personajes, paisajes, arquitecturas, objetos, vestidos, etc. Recurriendo a todos estos materiales el artista selecciona, fragmenta, combina y reelabora un discurso propio sobre la ciudad que es trasladado a su obra; y es en este sentido que *Buenos Aires que surge* resume su “retórica del andar” (De Certeau, 2008). Esto nos lleva a pensar sus obras como *construcciones verosímiles* de la ciudad, en las cuales se conjugan su vivencia particular del lugar y su bagaje de imágenes mentales. “Se podría decir que sus imágenes indagan en la cultura ciudadana –en las maneras de practicar el espacio– y a su vez le dan formas para ser pensada.” (Malosetti Costa, 2006: 107). Aquí podríamos evocar también la figura del *flâneur* (Benjamin, 1938) para entender el accionar de Collivadino, como productor de imágenes, cuya actividad no se agota en la mera observación, sino que reconstruye la experiencia metropolitana de la modernidad y trasciende la percepción meramente *visual* (Frisby, 2007). Pío Collivadino no es un artista que sólo recorre la ciudad, sino que es un investigador de la vida urbana. Busca motivos en su propio espacio y en otros; explora la ciudad y construye obras que luego son puestas en circulación. Benjamin sugiere que el *flâneur* parece pasear sin rumbo, pero en realidad va en busca de un mercado para sus imágenes de la ciudad; ese mercado en el caso de Collivadino no eran los coleccionistas privados o los museos que podían adquirir sus obras, sino que sus pinturas tenían un público receptor muy amplio al circular en salones y exposiciones, y aparecer con mucha frecuencia en los medios gráficos, contribuyendo así a conformar el imaginario de la Buenos Aires de principios del siglo XX.

Bibliografía

- ARLT, Roberto (2010 [1928-1933]): *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires, Losada.
BENJAMIN, Walter (1938): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Buenos Aires, Taurus, 1999.
DE CERTEAU, Michel (2008): "Andar la ciudad", *Bifurcaciones*, n° 7, <www.bifurcaciones.cl/007/reserva.htm>.

- FRISBY, David (2007): *Paisajes urbanos de la modernidad*,. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes.
- (1992): *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kraucauer y Benjamin*. Barcelona, Visor.
- GORELIK, Adrián (2004): *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1998): *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- HUYSSSEN, Andreas (2008): “La nostalgia por las ruinas”, en: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (comp.). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia, CENDEAC.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2007): *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires, Fundación OSDE.
- (2006): *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo.
- ROMERO, José Luis (2001 [1976]): *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- SCHARF, Aaron (1994 [1968]): *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza.
- SIMMEL, Georg (1986 [1913]): “Filosofía del paisaje”, en: SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península.
- (2002 [1907]): “Las ruinas”, en: SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. Barcelona, Península.
- TURRI, Eugenio (1998): *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venecia, Marsilio.

Recibido: 11/06/2012. Aceptado: 12/10/2012.

La Audacia y el Cálculo. Un diálogo en tensión con Beatriz Sarlo

Ariel Goldstein*

Resumen

Este ensayo se propone realizar un análisis de los posicionamientos políticos de la intelectual Beatriz Sarlo sobre el kirchnerismo, considerando recientes intervenciones públicas significativas de la autora. Entre las intervenciones analizadas, se ha elegido centrar el trabajo en las posiciones asumidas en *La Audacia y el Cálculo*, libro donde sistematiza su perspectiva sobre el fenómeno. Es en base al análisis de estas intervenciones que pretendemos realizar una breve reflexión sobre los modos de comprensión de la política argentina que se manifiestan en el análisis de la autora.

Palabras clave: Kirchnerismo – Intelectuales – Beatriz Sarlo – Política argentina.

Abstract

This essay proposes an analysis of the political positions of the Intellectual Beatriz Sarlo on the kirchnerism, considering significant recent public statements by the author. Among the interventions reviewed, we have chosen to focus work on the positions taken in *La Audacia y el Cálculo* book that systematizes his perspective on the phenomenon. It is based on the analysis of these interventions that aim to make a brief reflection on ways of understanding politics in Argentina that manifest the author's analysis.

Keywords: Kirchnerism – Intellectuals – Beatriz Sarlo – Argentinean politics.

I. Una “intelectual líder de intelectuales”

Beatriz Sarlo es una pensadora de reconocida trayectoria e importante producción en el campo de las ideas argentinas. Estos atributos proveen a la ensayista de una legitimidad en el campo intelectual¹ que la sitúan en la posición de lo que podría ser conceptualizado como una “intelectual líder de intelectuales”².

Su comprometida militancia, durante los años '70, en el *Partido Comunista Revolucionario* (PCR) le permitió una importante formación y experiencia políticas, las cuales, *a posteriori*, la dotaron de un *plus* de legitimidad al realizar ciertas intervenciones intelectuales que tenían una directa incidencia en el campo político. Su trayectoria de intelectual “ex izquierdista” con una revisión crítica realizada sobre su

* Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires. Maestrando en Ciencia Política (IDAES). Doctorando en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Becario de Posgrado del CONICET con Sede de Trabajo en el Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (IEALC) de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

¹ Bourdieu, Pierre y Löic Wacquant (1995): “Habitus, *illusio* y racionalidad” en *Respuestas por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México. Buenos Aires, Manantial.

² Brandao, Gildo Marçal (2007): *Linhagens do pensamento político brasileiro*. São Paulo: Hucitec.

propio pasado pareciera haberla provisto³, ya que así es reconocido en distintos ámbitos, de un capital político-cultural para expresarse especialmente sobre las experiencias políticas que se atribuyen dentro del campo político la denominación de “izquierda” o “progresista”.

La propia autora recurre a estas experiencias del pasado cuando construye su lugar de enunciación, por ejemplo, al relatar un importante cacerolazo de 2008:

A una señora que caminaba con su cacerola y su hija de seis o siete años le sugerí que se fuera porque iban a empezar las piñas. La señora quedó estupefacta, porque no sabía, ni nadie sabía en la Plaza de Mayo, que en el Obelisco ya le habían roto la cara a un manifestante. Que se venían las piñas era evidente para cualquiera que hubiera participado en alguna manifestación de los años setenta, experiencia que probablemente no realizó la mayoría de los que estaban allí en un comienzo.⁴

Esa misma noche, cuenta en esta nota, se refirió del siguiente modo a un manifestante kirchnerista:

“En la tradición progresista, la provocación fue un acto político despreciable, atribuido casi siempre a la policía o a los enemigos de clase. Hoy, en cambio, los provocadores son ustedes”⁵

En los últimos años, a partir del desarrollo de la experiencia kirchnerista, esta intelectual ha ido profundizando sus consideraciones sobre este fenómeno. A principios de 2011 se produjo la publicación de su libro *La Audacia y el Cálculo*, donde sistematiza su perspectiva, tema sobre el que aquí pretendemos realizar ciertas consideraciones.

II. Kirchnerismo y campo intelectual: una breve aproximación

Para una aproximación a este complejo aspecto, partimos de la tesis de que la actual polarización que existe en la sociedad argentina, la cual ha aumentado en función de recientes coyunturas específicas (el conflicto agropecuario en 2008 y las movilizaciones por la ley de medios en 2009, como las más notorias) ha ido

³ Estas consideraciones no pretenden invalidar de ningún modo la legitimidad de este lugar de enunciación. Se intenta constatar -con el menor determinismo posible- de qué modo la experiencia política y la trayectoria de esta autora configuran actualmente la especificidad de sus modos de intervención.

⁴ “Fue una provocación”, 27/03/2008. Beatriz Sarlo, *La Nación*. <http://www.lanacion.com.ar/998895-fue-una-provocacion>

⁵ Idem.

produciendo una profunda demarcación en el interior del campo intelectual argentino. Consideramos esta profunda demarcación o división política en el campo como expresión de la recuperación del carácter instituyente de lo político que ha caracterizado a la experiencia kirchnerista. Sin embargo, luego de resonantes períodos de polarización conflictiva en la sociedad, esta disminución de la heteronomía del campo intelectual con respecto al campo político ha tenido como corolario cierta configuración autorreferencial de los espacios en los cuales se ha dividido el campo intelectual. De este modo, como hipótesis exploratoria, podríamos sugerir que se ha originado una situación en este campo donde se ha tornado hegemónica la producción de textos e intervenciones que en muchos de los casos tienen como interlocutores principales a quienes pertenecen al propio espacio político al interior del campo (kirchnerista/antikirchnerista) y excluyen a quienes se encuentran al otro lado de la frontera⁶. Desde este cuadro de análisis, sostenemos que quienes más fielmente han logrado comprender el fenómeno kirchnerista han sido aquellos que han podido constituir -lo que no supone una ingenua recreación de neutralismo- una original posición diferenciada con respecto a esta fuerte demarcación, planteando tonalidades en el análisis que problematizan el fácil encasillamiento de estas intervenciones.

En el caso de Sarlo, esta ensayista posee una capacidad como analista social que le permite -y esto es parcialmente lo que origina la tensión que caracteriza sus análisis- analizar e incluir en su reflexión características del fenómeno que escapan a sus

⁶ Existen excepciones importantes que limitan la representatividad de esta afirmación. Entre ellas es posible mencionar los intercambios con motivo del surgimiento de Carta Abierta entre Horacio González y Vicente Palermo en *Página/12* (sin embargo previos a la intensa demarcación que se produciría en el campo intelectual a partir de mediados de 2008), los debates entre Horacio González y Beatriz Sarlo en distintos canales de televisión, entre otros. Sin embargo, y a pesar de estas excepciones, muchas de las recientes operaciones de los intelectuales argentinos al intervenir en la esfera pública parecen más orientadas a consolidar o reforzar sus posiciones al interior de su espacio político perteneciente al campo intelectual (kirchnerismo o antikirchnerismo) que a cuestionar la ortodoxia existente o plantear una interlocución simétrica hacia el otro espacio del campo. Ciertos aspectos de esta cuestión han sido planteados por Jorge Fernández Díaz en sus columnas tituladas “Nunca es triste la verdad” los domingos en el diario *La Nación*, por ejemplo en “Titanes en el ring en la Feria del Libro” (29/04/2012), <http://www.lanacion.com.ar/1469129-titanes-en-el-ring-en-la-feria-del-libro>. A pesar de no coincidir en varios de los aspectos señalados por los análisis de este periodista sobre el presente político, reconocemos que en este aspecto hay un señalamiento interesante.

Al realizar estas afirmaciones, resulta importante mencionar el poco espacio que los medios de comunicación con mayor audiencia dejan a posibles intervenciones heterodoxas con respecto a un campo intelectual fuertemente delimitado políticamente. Por otra parte, es evidente que generalmente muchas de las intervenciones de los intelectuales en su propio campo tienen por fin reforzar su posición al interior del mismo, y esto no supondría ningún rasgo específico, sino fuera por nuestra consideración respecto de la hegemonía de este comportamiento por sobre otro tipo de intervenciones posibles que se manifiesta en el presente argentino.

opiniones concluyentes. Es probablemente esto, entre otros factores, lo que hace atractivos sus análisis, una capacidad para reconocer en un fenómeno aristas que contradicen sus consideraciones más generales sobre el proceso. La propia autora se refería a esta cuestión de la siguiente manera:

Digamos que yo intento, del 2003 en adelante, entender qué es este nuevo capítulo del peronismo llamado kirchnerismo. De algún modo atribuyo mi relación con el universo intelectual kirchnerista –que no juzgaría mala– al reconocimiento de ese intento. Si hay algo que me ha interesado, y a lo cual le he dedicado estos últimos siete años, es a entender ese nuevo corte de dirigente político y de liderazgo que establece Néstor Kirchner.⁷

Es un libro donde yo quise explicarme el kirchnerismo y cuando uno quiere explicar un fenómeno político se ve obligado a incorporar elementos que puedan jugar como contrapeso a juicios muy tajantes. Yo diría que es el libro de alguien que no es kirchnerista, que se siente ajena a ese universo ideológico-político, pero que no se siente tan lejos como para no poder entenderlo. Tengo la impresión de que hay una zona del anti kirchnerismo que se siente tan lejos de ese universo político, que se le altera la óptica para verlo. Quizás por una historia común de pertenecer a la nueva izquierda, yo, tanto como la gente de Carta Abierta como mucho kirchnerista que está en el gobierno, aunque nos separen cuestiones hoy fundamentales, tenemos una experiencia común de pasado, que me permite colocarme en una óptica quizás un poco más cercana.⁸

Su libro *La Audacia y el Cálculo* tiene interés, entre otros aspectos -y a diferencia de ciertas lecturas simplificadas que se le han adjudicado- dada la voluntad que expresa por captar la complejidad del fenómeno que analiza con cierta autonomía respecto de las posiciones políticas asumidas por la autora. Esto implica que los “instrumentos” que la ensayista despliega a lo largo de esta obra para estudiar el fenómeno en cuestión no están siempre al servicio de su argumentación central. Podría esta difícil tensión entre “argumentación” y “reconocimiento” ser uno de los aspectos que revelan el interés de las intervenciones de la autora sobre el kirchnerismo y explican parcialmente la distinción que producen en un campo intelectual intensamente demarcado como el actual.

⁷ “Beatriz Sarlo. El entusiasmo político y la duda intelectual” Entrevista de Alejandro Grimson a Beatriz Sarlo en *Otra Parte. Revista de Letras y Artes*, N° 25 Verano 2011-2012. Disponible en <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-25-verano-2011-2012/beatriz-sarlo-el-entusiasmo-pol%C3%ADtico-y-la-duda-intelectual>

⁸ “Sarlo, con un best seller que reabre la polémica sobre la figura de Kirchner”. Entrevista de Héctor Pavón a Beatriz Sarlo en *Revista Ñ* 24/05/2011. Disponible en http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Sarlo-reabre-polemica-figura-Kirchner_0_486551556.html

Seguramente por esta original elaboración en tensión que diferencia su producción en el campo intelectual, las distintas aristas respecto del kirchnerismo que Beatriz Sarlo involucra en su desarrollo -especialmente ligadas al análisis cultural- y su vocación por diseccionar este fenómeno complejo, superan en ciertos aspectos varias de las interpretaciones sobre el tema que provienen de producciones signadas por una mayor cercanía en términos de su posicionamiento político respecto del fenómeno que analizan.

III. La interpretación de Sarlo sobre el kirchnerismo

Desde que el kirchnerismo comenzó a producir importantes transformaciones en la sociedad, especialmente las de los últimos años, Sarlo ha tenido, con variaciones, una mirada reprobatoria e incisiva que le permitió captar ciertos aspectos distintivos. Un ejemplo de ello fue cuando percibió la gestación de la renovadora composición social que se expresaba el 11 de Marzo de 2010 en el acto organizado en el Estadio de Ferro por la Corriente Nacional de la Militancia. En aquel momento relataba:

El estadio de Ferro recordaba socialmente la composición de la multitud que en Plaza de Mayo recibió a Cámpora el día de su asunción. Casi diría que, envejecida, estaba la misma gente, acompañada de sus réplicas más jóvenes y de aquellos que habían confiado en el Frepaso hasta 2001.

Pero también estaba en Ferro ese nuevo mundo popular, de infinitas variaciones empíricas, que hay que leer con refinamiento: los pobres de barrio y los villeros, los asalariados en blanco y los que hacen changas, las mujeres de cooperativas y de comedores, con sus hijos y nietos, los viejos militantes populares, los gestores independientes de proyectos barriales pequeños pero significativos, los burócratas de los subsidios que organizan, presionan, obligan y protegen a los beneficiarios de planes, gente llevada al acto pero que finalmente se entusiasma, intelectuales, capas medias progresistas, y adolescentes que están allí como en un recital, haciendo el aguante.⁹

Aquel momento signó, luego del ciclo de descenso en la popularidad del gobierno nacional que se había iniciado en marzo de 2008 con el conflicto agropecuario y tuvo su reflejo electoral el 28 de junio de 2009, el comienzo de un proceso de “recomposición” del kirchnerismo, que a partir de allí, a través de la generación de nuevas iniciativas, estableció una relación de mayor empatía con ciertas franjas de los sectores medios y las capas populares.

⁹ Sarlo, Beatriz (2010): “Las dos almas de Néstor Kirchner”, *La Nación*, 14/03/2010.

Tiempo después, el 28 de octubre de 2010, tras la compleja manifestación de angustia y expresión popular que suscitó la muerte de Kirchner, Sarlo escribía:

La muerte de Kirchner fue súbita y filosa. Hay una frase popular: murió con los zapatos puestos, no había nacido para viejo. Hay otra, pronunciada en un pasado lejano donde todavía se decían frases sublimes: “¡Qué bella muerte!”. Bella, aunque injusta y trágica, es la muerte de un hombre que cae en la plenitud de la forma, un hombre a quien no maceró la vejez ni tuvo tiempo de convertirse en patriarca porque murió como guerrero. Sin haberlo conocido, me atrevo a pensar que Kirchner se identificó siempre con el guerrero y nunca con el patriarca. La medicina explica con todas sus sabias precisiones que Kirchner debió “cuidarse”, que su cuerpo ya no podía soportar los esfuerzos de una batalla concentrada y múltiple. Pero una decisión, que no llamaría sólo psicológica sino también un ejercicio de la libertad, fue que Kirchner eligió no administrarse ni tratar su cuerpo como si fuera un capital cuya renta había que invertir con cuidado. (...) La memoria de Kirchner puede convertirse en política o en historia. Lo segundo ya lo tiene asegurado con justicia.¹⁰

Resulta interesante detenerse en este reciente acontecimiento de la vida política argentina dada la mezcla de sensaciones y la puesta en suspenso de ciertas certezas que produjo en muchos intelectuales. A partir de allí, se creía que esta muerte podría inaugurar una mutación de las aristas políticas que demarcaban los contornos de los posicionamientos hasta ahora asumidos. Y es en este sentido relevante, dado que dentro del campo intelectual kirchnerista generó la creencia en una transmutación de la apreciación de Sarlo sobre el kirchnerismo. Es el caso de José Pablo Feinmann, que con motivo de aquella nota, escribió en *Página 12*:

Sinceramente creí que el odio había extraviado su inteligencia durante los últimos tiempos. Y lo lamenté, sinceramente también. Esta nota que ha publicado, no sólo por estar al lado de la de un obsesivo y un tipo que me importa lo que pueda importarme un plumero, es de una nobleza excepcional. Si tu mano es una mano tendida, Beatriz, contá con la mía para estrecharla.¹¹

Frente a este tipo de interpretaciones posibles sobre la nota, la autora intervino con intención de restringir este tipo de lecturas y situar este escrito en el marco de una coherencia con aquellas intervenciones posteriores realizadas sobre la cuestión:

La necrológica que escribí tiene la posición que se desarrolla en mi libro, la de una figura extremadamente interesante políticamente, con rasgos que desde un punto de vista ideológico me parecen repudiables como es el uso de lo público en función de su carrera política, el uso del Estado. Uno dice: “qué político interesante, qué

¹⁰ Sarlo, Beatriz (2010): “La vida cara o ceca”, *La Nación*, 28/10/2010.

¹¹ Feinmann, José Pablo (2010): “La transformación del número en fuerza” en *Página 12*, 31/10/2010.

inventivo, cómo pudo arriesgar tanto y le salió bien”, o “cómo se recompuso rápidamente de la derrota con el campo y fue por más”. Político interesante y audaz. No un loquito de la política. Kirchner nos pone ante eso: un político que es interesante para estudiarlo, incluso para haber vivido los años en que él fue presidente, y al mismo tiempo un político cuyos principios están ausentes. Y los principios necesarios, a mi juicio, son el funcionamiento lo más pleno posible de las instituciones y la escisión entre lo personal, lo partidario, el gobierno y el Estado

Frente a aquellas lecturas que percibían esta tensión propia de la interpretación de Sarlo sobre Kirchner como un reacomodamiento de su posición política, la autora enfatiza en esta última intervención el costado negativo de su interpretación de modo tal de equilibrar la tensión que caracteriza sus apreciaciones sobre esta figura y resituirla en el marco de sus intervenciones previas y posteriores.

Como observamos a través de estas notas, la autora se distinguió en las páginas de *La Nación* por analizar con sumo detalle lo que podríamos denominar la superestructura del kirchnerismo, sus manifestaciones ideológicas, las cuales han emergido y se han desplegado de forma intensa, tal como señala en el libro, luego de la confrontación con el sector agropecuario acontecida en 2008. De este modo, ciertos debates que atravesó el campo político-intelectual estuvieron influenciados por su señalamiento reciente de condiciones que hacían pensar en la posibilidad de maduración de una “hegemonía cultural del kirchnerismo”:

El candombe «Nunca menos», que se escucha durante las transmisiones del programa oficial Fútbol para todos, no es una pieza cualquiera de la agitación y propaganda kirchnerista. No se lo puede sumar a la serie de afiches, avisos de televisión y otras muestras convencionales o previsibles de ese dispositivo que emplea mucha gente y gasta mucha plata. Es más que cualquiera de esas piezas publicitarias. Desde el título, «Nunca menos», se pone en línea con dos palabras que han marcado el último cuarto de siglo: «Nunca más». Este sería, entonces, el gobierno que no retrocede en su política de derechos humanos y ha hecho propia la expresión que dio título al informe de la Conadep, creación de Raúl Alfonsín. Y sería también el gobierno que no retrocede en políticas sociales. Con la conjunción de «nunca más» y «nunca menos», el kirchnerismo alcanzó una fórmula sintética y de gran impacto. Cristina Kirchner, su comité central y la juventud kirchnerista son la síntesis de esos dos «nunca». Tengo por primera vez, la sensación de que así se expresa una hegemonía cultural no simplemente en el vago sentido de llamar hegemonía a cualquier intento de dirección de la sociedad, sino a una trama donde se entrecruzan política, cultura, costumbres, tradiciones y estilos¹²

¹² Sarlo, Beatriz (2011): “Hegemonía cultural del kirchnerismo”, *La Nación*, 04/03/2011.

IV. La Audacia y el Cálculo

Su libro *La Audacia y el Cálculo*, se halla, a pesar de esta indiscutible capacidad para detectar sutilezas, preñado de una enorme desconfianza respecto de lo que se ha producido en los últimos años en nuestro país. En este sentido prima de modo general, y a pesar de la capacidad de la autora para comprender con lucidez ciertos aspectos del kirchnerismo, una lectura de los acontecimientos guiada por una lógica que apunta a desenmascarar la impostura, como ha caracterizado este modo del análisis Horacio González:

El apoyo muy fuerte que recibe Kirchner cuando lanza su política de derechos humanos es también criticado. Creo que esta crítica comienza incluso con un artículo de Beatriz Sarlo en el que sugiere un argumento, que es tomado como consigna opositora en general, en relación a que se trata de un matrimonio de impostores, que se dedican al comercio de hotelería usufructuando a su favor la política de derechos humanos. Esta es una versión muy pobre de la vida política de cualquiera. Evidentemente Kirchner tenía una profundidad sobre la cual él no teorizó ni tenía por qué hacerlo, sometido como todos a los distintos momentos y coyunturas muy dramáticas del país. De modo que basta pensar en la vida política de uno para hacer bastante más comprensible el modo en que un político desconocido en la gran ciudad, y no muy conocido fuera de la suya, Río Gallegos, podía ubicarse en los términos del zigzag permanente que era la Argentina. (...) El debate sobre la impostura de los Kirchner es interesante porque hay un grado de impostura en la política siempre. No hay políticos que no deban lidiar con su pasado de un modo siempre enigmático. Incluso políticos muy simples y mediocres como De La Rúa suponían una sorpresa, porque nadie iba a saber en el país hasta que punto iba a ser inepto, esto también es un tipo de sorpresa. Aquella publicidad política donde aparecía enérgico al mando de un batallón que irrumpía donde había injusticia; no fue un batallón finalmente sino un pequeño cuerpo de represores en su caída¹³

En su libro, los procesos que son expresión de la llegada al poder de nuevos gobiernos progresistas en Sudamérica son reducidos también a esta lectura, a través de una modalidad de análisis que plantea un desgajamiento de lo discursivo respecto de las prácticas y los procesos sobre las cuales se inscribe lo que se enuncia. Kirchner, Cristina, Chávez, entre otros, son analizados a través de sus discursos, los cuales por momentos son considerados en forma escindida respecto del papel que cumplen esas enunciaciones dentro de un marco de transformaciones sociopolíticas de extendido alcance.

¹³ “Es necesario operar un nuevo desvío en la historia argentina, a contramano de las derechas y los sectores conservadores” Entrevista de Ariel Goldstein y Federico Ghelfi a Horacio González en *Espacio Iniciativa*. Disponible en (<http://espacioiniciativa.com.ar/?p=1478>). 04/02/2011.

Una especial demostración de esta característica que domina la obra de Sarlo se halla cuando relata el viaje en tren a Mar del Plata de ciertas personalidades latinoamericanas que terminó con el corolario del importante NO al ALCA en 2005, momento de trascendencia, ya que marcó las condiciones para esbozar un proyecto de autonomía por parte de los países latinoamericanos. Se pregunta Sarlo:

¿Qué hace Bonasso en este baile? ¿Qué hace subido a ese tren que atraviesa la pampa en medio de la noche, despedido poco antes por porristas y fieles de la Iglesia Maradoniana, militantes y dirigentes de organizaciones sociales, que transporta el equipo internacional de un cineasta vitalista (Kusturica) y un gordo de rulitos, envuelto en la bandera argentina, que se sube el pantalón deportivo para mostrar su Fidel Castro tatuado en una pierna? ¿Dónde termina Celebrityland y dónde empieza la villa hundida en la noche que el tren atraviesa?.

Finalmente, cerrando el párrafo, esboza la pregunta que será el corolario de la aplicación de este modo de análisis del desenmascaramiento,

¿Dónde termina la aventura latinoamericana de Chávez, la lucha principista de Evo Morales y comienza el carnaval caprichoso? Acto, representación, puesta en escena, *performance*¹⁴.

La autora, que con agudeza describe con su concepto de *Celebrityland* la atmósfera pos-ideológica donde transcurre una política marcada por lo efímero y de la que por momentos con énfasis desea diferenciarse, queda encerrada en el clima de época correlativo a ese concepto cuando pretende escindir los fragmentos de ciertos discursos y presentarlos como totalidades representativas de la falsedad de estos procesos sociopolíticos. Al mismo tiempo que penetra profundamente por medio de sus descripciones en una original captación de los escenarios de participación política que genera el kirchnerismo, los lee bajo una gramática de la desconfianza y el desinterés de quien espera encontrar inevitablemente en el interior de esos pliegues de apertura la escondida trama de la impostura.

El kirchnerismo es exhibido como una construcción ficcional, elaborada en base a falsas representaciones que contienen detrás de su cara visible el oscuro rostro de la hipocresía. Todo habría sido montado como una gran *performance*, y cuando aparece cierto reconocimiento, se procura ilustrar luego la contraparte “reveladora” que vendría a mostrar el engaño subyacente.

¹⁴ Sarlo, Beatriz (2011): *La Audacia y el Cálculo*, Sudamericana, Buenos Aires, pág. 136.

Toda lectura, como proceso de recepción e interpretación de una escritura históricamente producida, aún más con textos que se proponen, en palabras de la autora “una historia cultural del presente”, insertos en el oleaje de la política actual, plantea un diálogo imaginario del lector hacia el autor. En esta ocasión el diálogo se produjo en el plano real al encontrarme con la autora ocasionalmente en la calle, cuando intenté señalarle este libro como un aporte significativo y al mismo tiempo, mostrar mi desacuerdo sobre el análisis que realiza respecto de la visita de Kirchner al campo de concentración de Dachau:

Una anécdota aparentemente mínima es significativa. A mediados de abril de 2005, Kirchner, su esposa, el ministro de Educación, el de Relaciones Exteriores y la comitiva de rigor visitaron el campo de concentración de Dachau, próximo a Munich. Según el diario *La Nación* del domingo 17 de abril, no desmentido por nadie, el Presidente respondió a la pregunta de una periodista de una agencia española sobre si “esto” (lo que estaban viendo) era comparable con lo que sucedió en Argentina durante la dictadura. (...) Kirchner (...) contestó: “Es comparable. Con otras dimensiones y otros métodos de eliminación” (...) Es casi innecesario decir que un jefe de Estado no debería visitar un campo de concentración nazi ignorando por completo que, justamente en Alemania, estalló en 1986 una decisiva polémica sobre si la llamada “solución final” podía ser comparada con otros genocidios de la historia y, en especial, con los campos de concentración soviéticos.
(...) Todo esto no forma parte del mundo de Kirchner, que se consideró más allá del bien y el mal simplemente por su alianza con los organismos de derechos humanos¹⁵

Me respondió, tal como escribió en el libro, que “cuando uno visita un campo de concentración sólo puede quedarse en silencio frente a lo que ve”.

Sarlo es poco justa en esta ocasión con Kirchner y con ciertos debates de las ciencias sociales, que han planteado la pertinencia de realizar comparaciones (comprendiendo la especificidad de cada uno de los procesos) entre prácticas genocidas producidas en contextos distintos, tomando especialmente estos dos casos emblemáticos: la dictadura argentina y el nazismo. Es el caso de especialistas como Daniel Feierstein, quien en su libro *El genocidio como práctica social* (FCE, 2007) plantea una discusión justamente con el enfoque de la *Uniqueness* sostenido por Sarlo, que plantea la inconmensurabilidad del nazismo con otros fenómenos sociales. ¿Por qué ser tan injusto con un político como Kirchner, que no proviene de las ciencias sociales,

¹⁵ Sarlo, Beatriz (2011): *La Audacia y el Cálculo*, Sudamericana, Buenos Aires, pág. 186-187.

que plantea una posición -reconocida como legítima desde los análisis de los especialistas en genocidio- dentro de ese debate?

V. La figura de Kirchner: su “duplicidad” como obstáculo desde una mirada normativa

En sus intervenciones, Sarlo presenta a Kirchner como una figura contradictoria. De este modo, en su libro se articulan pasajes como los siguientes, refiriéndose a la relación de Kirchner con los organismos de derechos humanos:

No se puede subestimar la sinceridad del acto fundador. Tampoco es posible pasar por alto que un político inteligente sabía que las organizaciones tenían un pliego de reclamos justos e insatisfechos para los cuales había llegado la oportunidad¹⁶

Kirchner mantiene una colocación doble respecto de las organizaciones: les asegura una promesa que va a cumplir como presidente, pero también como militante. Es y no es uno de ellos. Es también el hijo que ha regresado poderoso: algo que resuena con una imaginaria duplicidad positiva¹⁷

La construcción que Sarlo efectúa sobre la figura de Kirchner alude en forma recurrente a imágenes que simbolizan la contradicción, el equilibrio entre dos facetas en tensión, que serían la más adecuada representación del ex presidente. “La vida cara o ceca”, “las dos almas”, “sinceridad y oportunidad”, “audacia y cálculo” “político interesante cuyos principios están ausentes” serían la manifestación más aguda del hombre político encarnado en la figura de Kirchner. Sin embargo, resulta interesante preguntarse cuánto realmente de esa subjetividad escindida y contradictoria es una manifestación del plano de lo ejecutado por el ex mandatario y cuánto de esa imagen nos dice sobre las características de la perspectiva que prima en la interpretación de Sarlo al pensar la política.¹⁸ A diferencia de otros análisis sobre el tema que nítidamente encasillan la figura de Kirchner en el terreno puro del engaño, en Sarlo hay una tensión, entre “argumentación” y “reconocimiento”, como hemos denominado al principio, que si bien posee la virtud de la originalidad, marca también los límites de

¹⁶ Sarlo, Beatriz (2011): *La Audacia y el Cálculo*, Sudamericana, Buenos Aires. pág. 190.

¹⁷ Sarlo, Beatriz (2011): *La Audacia y el Cálculo*, Sudamericana, Buenos Aires, pag. 194.

¹⁸ Esta consideración no pretende invalidar la lectura tensionada de Kirchner que prima en la autora, dado que allí reside parte de la originalidad (compuesta, como la denominamos, de “argumentación” y “reconocimiento”) en la interpretación de Sarlo sobre el fenómeno. El objetivo de estas consideraciones es sugerir que sería estimulante trabajar de modo más profundo y sistemático sobre el modo en que se configura esta relación entre los acontecimientos que expresarían esta “duplicidad” y la percepción de su duplicidad en el análisis de la autora.

esta perspectiva. Al avanzar el libro, su “lectura tensionada” de Kirchner resuelve su dualidad constitutiva al “encontrar la impostura debajo de la superficie”.

Al referirse a la figura de Kirchner, no considera Sarlo la posibilidad -como señaló Horacio González- de un nuevo nacimiento en Kirchner a partir de su llegada al gobierno nacional, sino que las determinaciones del pasado en este análisis parecen condicionar todo el futuro y el destino mismo del líder. Sorprende ese determinismo en la exploración de una actividad capaz de producir importantes transformaciones en quienes la practican, como es la política. El itinerario que traza Sarlo parecería decretar que el apoyo al menemismo de Kirchner en los noventa selló un pacto sin salida que definió los contornos ético-políticos de su praxis. De este modo, casi todo lo que vino después solo podía ser el enmascaramiento de la traición, el pragmatismo y una vocación de concentración autoritaria del poder:

Kirchner, que llegaba del corazón de los noventa, fue naturalmente quien se benefició con el merecido descrédito de esa década que lo tuvo entre los gobernadores menemistas. Como había gobernado en la Patagonia y no en la provincia de Buenos Aires, la opinión pública pasó por alto la revisión de los antecedentes. Y no era Kirchner un hombre para desaprovechar un olvido tan conveniente¹⁹

El carácter progresista que asumieron los discursos y las medidas de su gobierno eran para la autora parte de una “invención” realizada por la conveniencia, posibilitada por la traslación del mismo esquema básico de Kirchner desde la gobernación de Santa Cruz hacia el escenario nacional. Por eso, la posibilidad de que Kirchner se “inventara” a sí mismo en su llegada al gobierno al tejer sus lazos con los organismos de derechos humanos sólo podía producirse según esta óptica, de un modo instrumental. De este modo, Sarlo pretende instituir que la centralidad de la actividad de Kirchner en el poder ha pasado por la producción de efectos ficcionales cuya vocación oculta e instrumental eran la concentración, el dinero y el afán de poder por la reproducción del poder mismo. Al caracterizar de esa forma a Kirchner, nombre hegemónico de la política argentina de estos años, Sarlo nos dice también algo sobre el derrotero en sus modos de pensar la política. Desde su perspectiva, una vez “descubierto el engaño de la duplicidad”, se concibe una historia donde el poder ha sido buscado por el poder mismo y la ideología sería únicamente una máscara para las oscuras intenciones.

¹⁹ Sarlo, Beatriz (2011): *La Audacia y el Cálculo*, Sudamericana, Buenos Aires, pág 225.

Finalmente, la figura de Kirchner, a través de la duplicidad que se le asigna en el análisis sarleano, ocuparía indebidamente el lugar desde el cual podría gestarse un auténtico proyecto de transformación:

Soy una social demócrata sin partido. Lo soy desde 1980, cuando hice una crítica de mi pasado marxista maoísta. Desde ese momento, adopté lo que muchos marxistas críticos tomaron como camino en algunos países con la opción de tener partidos socialistas: caso España, Francia, Brasil, Chile, Uruguay. En la Argentina, el peronismo hizo imposible, en el sentido que ocupó todos esos lugares, la instalación de un partido socialista. No pudieron insertarse como verdaderos partidos de masas y me quedé sin partido.²⁰

De este modo, es el análisis sarleano es el que parece mostrar dos caras. Por un lado, una presentación de Kirchner y el proceso político kirchnerista como impostura como forma de resolver la tensión constitutiva -como señalamos, entre “argumentación y “reconocimiento”- que domina su análisis. Por el otro, una perspectiva normativa desde la posición de una “socialdemócrata sin partido” que requiere para la Argentina la recreación de sus posibilidades políticas en función de un marco normativo que reprobaba las condiciones históricas existentes.

Desde este registro, Kirchner representa la duplicidad, una duplicidad que oculta el engaño, y una vez descubierta esta impostura se revela Kirchner como el obstáculo para la transformación socialdemócrata, que exige desde la normativa que se lo sustituya por otra cosa que permita retornar a los cauces de una supuesta “normalidad”.

La derrota de los proyectos revolucionarios de los años '70 y los efectos del neoliberalismo, imprimieron en varios intelectuales un marcado cinismo y una inmensa desconfianza respecto de la posibilidad de que se produjeran nuevos cambios en el presente. *La Audacia y el Cálculo* desnuda la magnitud de ese descreimiento anclada en la percepción de una aguda intelectual como es Beatriz Sarlo. Resulta un libro que, como el resto de sus análisis sobre el kirchnerismo, incentiva el debate político argentino, escrito con la capacidad de una intelectual que ha hecho un importante esfuerzo por comprender lo que le resulta intolerable.

²⁰ “Soy una social-demócrata, ex marxista y ex maoísta”. Entrevista de Miguel Russo a Beatriz Sarlo en *Miradas al Sur* Edición 157. 22/05/2011. Disponible en <http://sur.infonews.com/notas/beatriz-sarlo-soy-una-social-democrata-ex-marxista-y-ex-maoista>.

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre y Löic WACQUANT (1995): “Habitus, *illusio* y racionalidad” en *Respuestas por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México. Buenos Aires, Manantial.
- BRANDAO, Gildo Marçal (2007): *Linhagens do pensamento político brasileiro*. São Paulo: Hucitec.
- Entrevista de Alejandro GRIMSON a Beatriz SARLO: “Beatriz Sarlo. El entusiasmo político y la duda intelectual” en *Otra Parte. Revista de Letras y Artes*, N° 25 Verano 2011-2012, <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-25-verano-2011-2012/beatriz-sarlo-el-entusiasmo-pol%C3%ADtico-y-la-duda-intelectual>
- Entrevista de Ariel GOLDSTEIN y Federico GHELFI a Horacio GONZÁLEZ: “Es necesario operar un nuevo desvío en la historia argentina, a contramano de las derechas y los sectores conservadores” en *Espacio Iniciativa* 04/02/2011, <http://espacioiniciativa.com.ar/?p=1478>
- Entrevista de Héctor PAVÓN a Beatriz SARLO: “Sarlo, con un best seller que reabre la polémica sobre la figura de Kirchner” en *Revista Ñ* 24/05/2011, http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Sarlo-reabre-polemica-figura-Kirchner_0_486551556.html
- Entrevista de Miguel RUSSO a Beatriz SARLO: “Soy una social-demócrata, ex marxista y ex maoísta” en *Miradas al Sur* Edición 157. 22/05/2011, <http://sur.infonews.com/notas/beatriz-sarlo-soy-una-social-democrata-ex-marxista-y-ex-maoista>.
- FEINMANN, José Pablo (2010): “La transformación del número en fuerza”, *Página/12*, 31/10/2010.
- SARLO, Beatriz (2011): *La Audacia y el Cálculo*, Sudamericana, Buenos Aires.
- (2011): “Hegemonía cultural del kirchnerismo”, *La Nación*, 04/03/2011.
- (2010): “Las dos almas de Néstor Kirchner”, *La Nación*, 14/03/2010.
- (2010): “La vida cara o ceca”, *La Nación*, 28/10/2010.
- (2008): “Fue una provocación”, *La Nación*, 27/03/2008.

Recibido: 26/04/2012. Aceptado: 11/06/2012.

Reseñas

Identidad, violencia y moral. Análisis etnográfico sobre una *hinchada* de fútbol

Luciana E. Denardi*

Sobre GARRIGA ZUCAL, José: *Nosotros nos peleamos. Violencia e identidad de una hinchada de fútbol*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010, 180 p., ISBN 987-987-574-440-0

José Garriga Zucal es un antropólogo graduado en la UBA, magíster en antropología social por el IDES- IDAES y doctor en Antropología social por la UBA también. Es investigador de CONICET y docente en la UNSAM. Siguiendo la impronta de Archetti y junto a Verónica Moreira, es referente de las investigaciones etnográficas sobre *hinchadas* de fútbol. El texto que aquí reseñamos es una versión de su tesis de doctorado. Se trata de una etnografía de las prácticas y representaciones de una *hinchada* de fútbol. Más precisamente, José analiza cómo la violencia es la base sobre la que se construye la identidad de este grupo. Es a través de las prácticas violentas que los miembros de la *hinchada* de fútbol demuestran tener *aguante*, lo que implica ser respetados por sus pares, obtener la membresía para pertenecer a ese “nosotros” que es la *hinchada* y marcar la frontera entre ese nosotros aguantador y los que no tienen *aguante*. Es por ello que Garriga hace referencia al carácter práctico moral de la categoría *aguante*. Práctico porque es una identidad que se solidifica en experiencias físicas, y moral porque define “un universo de lo permitido y lo prohibido, de lo aceptado lo inaceptable”. (Pág.: 33)

Si bien son omitidas las razones de la elección, Garriga realiza en el club Huracán del barrio Parque Patricios de la Ciudad de Buenos Aires su investigación etnográfica. La estrategia metodológica elegida para entrar al campo fue establecer una red de contactos, en la que un contacto le generaba otro contacto y así sucesivamente. Luego, José comenzó a compartir diversas situaciones con los miembros de la *hinchada*, lo que

* Lic. en Sociología de la Universidad Nacional de Villa María. Maestranda en Antropología Social por el IDES- IDAES y Doctoranda en Antropología Social por el IDAES, UNSAM. Becaria doctoral CONICET. Miembro del Núcleo de Estudios sobre Antropología de las Moralidades del IDAES. Autora de *La cultura popular entra a la escuela. Proyecto pedagógico, habitus y educación popular*, EDUVIM, 2009. E-mail: lucianadenardi@gmail.com

incluye no sólo ir a la cancha a ver partidos, sino también compartir charlas de café, cerveza, *chupi*, en bares, en plazas, en el club; asistir a reuniones con directivos, viajar en los colectivos hacia los estadios, compartir algunas situaciones familiares con los *hinchas*, sufrir la represión policial, quedar en medio de gases lacrimógenos y demás situaciones que pusieron en riesgo a José y le hicieron temer por su vida. A pesar de esto, el autor no cae ni en la condena absoluta de las prácticas de sus informantes, ni en el relativismo moral que no permita ver el carácter violento de las prácticas del grupo en estudio.

En el capítulo I Garriga se propone analizar “los valores y prácticas que señalan la pertenencia a la *hinchada*”. Entre esas prácticas, la principal es la de *aguantar*, es decir, quedarse a pelear, poner en riesgo la vida en contra de la *hinchada* rival, para defender el honor y el prestigio de la *hinchada* propia y del Club. Otros de los elementos que definen la pertenencia grupal a la *hinchada* es la fidelidad –seguir al equipo a todos lados donde dispute partidos, no importa la distancia a recorrer, ni los resultados obtenidos- y el fervor –alentar al equipo durante todo el partido, sin importar el resultado-.

El *aguante* es algo que debe probarse en la práctica, es un bien simbólico, según el autor, que “se gana en los enfrentamiento corporales, [que] engloba saberes corporales de lucha, de resistencia al dolor y de falta de temor al riesgo” (Pág.: 56) Haber comprobado tener *aguante* implica ser respetado y reconocido, pero debe ser ratificado en nuevas luchas. Sin importar si el *hincha* se encuentra en desventaja numérica, o si es derrotado, se considera heroico quedarse a pelear, hacerle frente al rival.

En el capítulo II Garriga explora el mundo varonil construido alrededor de los discursos morales de los *hinchas*. Tener *aguante* es tener *huevos* para enfrentarse al rival. Los *huevos* son la figura metonímica de los caracteres que definen la hombría: valentía, coraje, arrojo, bravura, valor, intrepidez que definen a los hombres. Quien no tiene *huevos*, quien no tiene *aguante*, es un cobarde, un *cagón*, un *puto* –aunque los *hinchas* no hacen alusión a la homosexualidad, sino a una posición de dominación en la relación de poder-, que le teme a los rivales en el enfrentamiento y huye, que no visita otra cancha para no enfrentarse a la *hinchada* rival; quien no defiende la propiedad más preciada de los *hinchas*: los *trapos* o banderas. De esta manera los *pibes* de la *hinchada*,

se distinguen de los otros hombres que a pesar de que van a la cancha, no tienen *huevos*, no tienen *aguante*, no son *machos*.

Esta distinción entre machos y no machos, se respalda según Garriga en prácticas y representaciones corporales, que analiza en el capítulo tercero. El modelo ideal de cuerpo de los *hinchas* es el gordo –excedido de peso- o groso –de anatomía grande-. Como sus cuerpos les impiden huir en la pelea, los gordos y grosos no tienen otra opción más que *poner el pecho*. Además, los *hinchas* prefieren que estos sean los cuerpos que constituyan la *hinchada* ya que el gordo “da miedo”, con lo que podrían intimidar a otras *hinchadas*. Esta corporalidad, es exhibida constantemente, y la acompañan gestos y prácticas que dan cuenta del *aguante*: resistencia a adversidades climáticas, andar sigiloso y mirada vigilante, caminar con el pecho hinchado. Por otro lado, las cicatrices también deben exhibirse ya que son la prueba de los combates efectuados. La masculinidad se imbrica con esta corporalidad en dos cuestiones: no se debe demostrar el dolor, y en cambio, se exhiben y hasta exageran los efectos del consumo de sustancias prohibidas a diario.

El capítulo IV aborda el tema de la identidad y la frontera que se demarca entre un nosotros aguantador y un otros. La *hinchada* marca sus límites a través del *aguante* al interior de la propia *hinchada*, por un lado, formando una jerarquía que hace a su estructura piramidal. Y al exterior, es lo que los diferencia de otros hinchas – denominados hinchas militantes que conciben el *aguante* basado en el fervor y la fidelidad, pero repudian la violencia-; y de la policía, considerados *putos* porque cuentan con diversos elementos de seguridad –no luchan mostrando su cuerpo- y muchas veces reciben la orden de no responder a las agresiones. Por lo tanto, la policía es considerada una *hinchada* más pero que carece de *aguante*. Sin embargo, Garriga demuestra que a pesar de las diferenciaciones, muchos de los hinchas militantes en algunas situaciones se han unido a las acciones violentas de la *hinchada*; mientras que otros se alejaron de la misma por problemas judiciales o familiares. Garriga concluye afirmando que “las estrategias de distinción son contextuales y relacionales. Según cada contexto determinado y cada tipo de relación social se utilizan distintos mecanismos de diferenciación” Y que “exhibir la potencialidad y la práctica violenta tiene como objetivo expresar la pertenencia al grupo de los violentos y por lo tanto diferenciarse.” La violencia es para los *hinchas* una herramienta de posicionamiento identitario. Las

ventajas de que la violencia sea la base de la identidad son dos: por un lado la solidez de la conformación del “nosotros”, por el rechazo que produce en la sociedad en general las prácticas que utilizan para diferenciarse; por el otro lado, este mismo rechazo genera que los mecanismos de diferenciación no sean compartidos por otros grupos.

En el quinto y último capítulo Garriga analiza los vínculos entre pobreza y violencia, indagando los orígenes del *aguante*, debatiendo las posibilidades que tienen los *hinchas* de elegir esta identidad. Al pensar en qué los motiva a ser parte de la *banda*, José se aparta de los análisis que señalan sólo los bienes y recursos materiales que se obtienen por la membresía. Según el autor, los deseos de ser parte de los *pibes* son motivados, además, por la búsqueda de una reputación *aguantadora* y la inserción en una comunidad de valores afín. Esto significa “compartir un espacio de socialización donde las experiencias de la vida cotidiana tengan un valor positivo” (Pág.: 153) ya que según Garriga, las prácticas de lucha son comunes en los contextos de socialización de los integrantes de la *hinchada*. Esta conjunción de lo moral y lo instrumental responde a la pregunta que sirve de hilo conductor de todo el libro: por qué eligen la violencia como base de su identidad, como señal distintiva.

Una vez analizados los argumentos principales de cada capítulo, es interesante dar cuenta de las discusiones más relevantes, que a mi criterio surgen del texto. En primer lugar, analiza el fenómeno de la violencia no como un estadio de barbarie y caos, sino que le otorga sentido, significado y lógica propios, en un intento muy logrado de vaciar de etnocentrismo su mirada. Lejos de la anomia con la que se suele catalogar a estas prácticas, Garriga presenta las reglas del *aguante*: dejar una cicatriz pero no terminar con la vida del rival –excepto que esté en riesgo la propia existencia–; usar armas de fuego está “permitido” en determinadas ocasiones –si el otro no cuenta con armas, su uso se considera de *puto*–; las peleas no se dan nunca entre miembros de la misma *hinchada*; no se realizan denuncias judiciales; deben ser solidarios con los demás integrantes de la *banda*, sino son sancionados, entre otras.

Otro de los argumentos intenta romper con un discurso dominante en medios de comunicación y en el sentido común: el que establece una relación directa entre violencia y pobreza. En este punto creo que existe una suerte de contradicción en el argumento, ya que si bien Garriga intenta desmitificar esta relación aduciendo que la pertenencia social de los *hinchas* es heterogénea, que la *cultura del aguante* no es

específica de los sectores populares, que no todos los violentos son pobres ni todos los pobres violentos (Pág.:162); remata el análisis afirmando que “el *aguante* aprovecha la oportunidad de la vacancia identitaria dejada por el trabajo y la escuela para hacer de la violencia una marca de pertenencia.” (Pág.: 163), que en la vida cotidiana de los sectores de donde provienen los *hinchas*, los problemas se resuelven a las piñas por lo que estas acciones no son consideradas extrañas, sino formas legítimas de solucionar problemas. Además, al presentar el club, su ubicación geográfica y la pertenencia social de sus simpatizantes, Garriga alude a que la zona sur de la ciudad de Buenos Aires, en donde está el estadio de Huracán, como una “realidad dolorosa: altos índices de desempleo, bajo nivel de instrucción, grandes asentamientos carentes de los bienes más necesarios” (Pág.: 35) y otros datos estadísticos que evidencian la dureza de la situación. También cuando alude a la corporalidad de los *hinchas*, José hace alusión a que el cuerpo de los *hinchas* está vinculado con los sectores populares, y que esta distinción toma dimensión de clase ya que los *hinchas* se diferencian de los patovicas – que aumentan el volumen de sus músculos en el gimnasio- y los chetos –personas con dinero-. ¿No está de esta manera, indicando que quienes permanecen en la *hinchada* son, en su mayoría personas que pertenecen a los sectores populares y a partir de allí explicar sus prácticas?

Finalmente, es indudable el valioso aporte de esta investigación al estudio de la identidad y la violencia, pero también realiza un gran aporte al área de la antropología de las moralidades. José hace hincapié en el universo moral de los *hinchas*, en los valores que sus prácticas conllevan, y los códigos morales de sus informantes. En relación a los códigos, en ocasiones no queda claro si éstos son categorías de sus informantes o teóricas. Por otra parte, utilizar la categoría código implica una rigidez en los valores que iría en contra de la idea de agencia a la que adhiere el autor. Quizás sería más fructífero utilizar la noción de repertorios morales, que los actores van armando y desarmando en relación a contextos y necesidades, y que sí permiten advertir la astucia de la agencia en las elecciones que se realizan.

Recibido: 20/05/2012. Aceptado: 31/7/2012.

Psicoanálisis y fotografía de vanguardia en el magazine popular porteño de la década del '40

Magalí Andrea Devés*

A propósito de Bertúa, Paula, *La cámara en el umbral de lo sensible: Grete Stern y la revista Idilio: 1948- 1951*, Buenos Aires, Biblos, Colección Artes y Medios, 2012, 196 pp., ISBN 978-950-786-976-1

Este libro constituye el resultado de una tesis de maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano defendida en diciembre de 2009 y que fue premiada en el marco del II Concurso de mejores tesis de maestría organizado en el año 2011 por el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) dependiente de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).

La investigación se inscribe en el marco de la recuperación y el rescate crítico de la figura de Grete Stern, que desde hace poco más de una década ha sido revisitada mediante una serie de artículos que enfatizaron diferentes aspectos de su itinerario artístico y político: su condición de artista exiliada ligada a las redes del antifascismo cultural en la Argentina y como una fotógrafa de vanguardia que podía conjugar proyectos tan disímiles como los ejercicios fotográficos destinados a la publicidad, las colaboraciones en revistas y semanarios populares de gran tirada junto a la fotografía documental de los indígenas del Gran Chaco.

Sin embargo, este estudio no se limita simplemente a un análisis de las revolucionarias propuestas estéticas que Stern desplegó en las páginas de la revista femenina *Idilio* entre 1948 y 1951. En realidad, el núcleo de la investigación gira en torno a la colaboración que a partir de 1948 unió bajo el pseudónimo del Dr. Richard Rest, al sociólogo Gino Germani, a Enrique Butelman, creador de la Editorial Paidós y a Grete Stern en una columna intitulada “El psicoanálisis le ayudará”, una suerte de consultorio psicológico-sentimental que permitió conjugar en las páginas de la revista el

* Maestranda en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM) y Doctoranda en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Email: magalideves@yahoo.com.ar

psicoanálisis, la sociología y la fotografía de vanguardia mediante un registro pensado para el gran público.

El objetivo es entonces analizar un tipo de discurso que combina y articula reproducciones de imágenes fotográficas y fotomontajes con un discurso disciplinar específico. En ese marco la hipótesis de trabajo de la autora sostiene que:

[...] la columna psicoanalítica que los tres animaron fue una zona franca donde articularon una especie de *créole* psicoanalítico hecho de palabras e imágenes que, en competencia con los lenguajes del cine, la publicidad y las novelas por entregas con los cuales competían por la atención lectora, oscilo entre: el saber especializado y la vulgata, el examen profesional y el guiño cómplice, la actitud contemplativa y el juicio de tono moralizante, al cita de autoridad y la improvisación (p. 23).

Para ello la autora apela a una perspectiva metodológica ecléctica que combina la historia del arte con cierta rama de la historia cultural que ha puesto su atención en estudiar las formas de diseminación y circulación de saberes especializados, en este caso el psicoanálisis, y cómo estos son apropiados por los distintos agentes históricos del campo cultural y social en el que dicha circulación se inscribe (v. g., Hugo Vezzetti y Mariano Ben Plotkin). Y, en segundo lugar, este estudio se nutre de la renovación que en los últimos años han experimentado los estudios sobre las revistas como un artefacto cultural en sí mismo (ya sean revistas literarias, artísticas o magazines populares) y su aporte a la cultura visual de momento.

Ese entramado disciplinar le permite reconstruir no sólo la participación de estos intelectuales y artistas en la revista sino también rastrear el trayecto de un saber especializado que en su circulación fuera de los marcos disciplinares experimenta cruces, prestamos e hibridaciones que son el resultado de los diferentes espacios, tramas y prácticas por los que dichos discursos circularon.

Si bien es cierto que, como lo reconoce la propia autora, la participación de escritores, intelectuales y artistas de vanguardia en el periodismo y las revistas de circulación masiva era hacia 1940 una práctica que contaba con una larga trayectoria, - Roberto Arlt en *Crítica*, Horacio Quiroga en *Caras y Caretas*, Jorge Luis Borges y Córdoba Iturburu en *El Hogar*, por sólo citar algunos casos-, esta etapa en los itinerarios de Germani y Butelman como “escritores profesionales”, por decirlo en términos de Eduardo Romano, había sido muy poco estudiada hasta ahora y constituye una

estrategia de vital importancia para la elaboración de la figura del “intelectual versátil” como lo denomina la autora, es decir, aquellos que excluidos de los círculos oficiales buscan paliar esa marginalidad mediante su participación en diversos espacios como el mundo editorial y periodístico, la academia y el mitin político.

Sin embargo, existe otra particularidad que da esta conjunción de saberes y prácticas su especificidad. Si bien la revista *Idilio* era un tipo de magazine destinado a mujeres de sectores medios y bajos que reproducía los tópicos de una industrial cultural en ebullición, Bertúa sostiene la imposibilidad de pensar la columna “El psicoanálisis de la ayudará” sin ponderar la condición de exiliados antifascistas europeos y, en nuestro medio, de opositores al primer peronismo, que aunaba a varios de los participantes en la revista. En efecto, el signo trágico del exilio y la censura constituyen los elementos que unían los destinos no sólo de Germani y Stern sino también de Cesare Civita, el activo agente editorial que condujo los destinos de *Idilio* y de la editorial *Abril* entre otros vastos proyectos, quien tuvo que marchar al exilio en 1938 luego de la promulgación de las leyes racistas en la Italia fascista.

En este sentido, la autora plantea que “es posible pensar a la editorial *Abril* como una ‘embajada cultural’, una plataforma profesional y a la vez expresiva que ofreció sustento a muchos emigrados de origen antifascista que en esa época coincidían en un contexto histórico preciso: la coyuntura del primer peronismo” (p. 22).

Luego de una minuciosa reconstrucción de la historia y las características formales de la revista *Idilio* y de su inserción en el campo de los semanarios populares de la época, el centro analítico del primer capítulo del libro está constituido por el estudio de la columna que pergeñaron estos tres autores. El trabajo conjunto estaba sostenido en una clara división de tareas: Enrique Butelman era el encargado de seleccionar o llegado el caso, inventar y contestar la correspondencia de las lectoras; Gino Germani tenía por función el análisis de los sueños manifestados por éstas y Grete Stern se hacía cargo de la ilustración de las notas que se destacaban por una prominencia del componente visual.

En la línea inaugurada por Beatriz Sarlo, la autora demuestra como esa columna psicoanalítica-sentimental constituye un claro ejemplo de una forma de articulación entre saberes nobles y plebeyos sin jerarquías ni distinciones claras, en una jerga que podía combinar términos procedentes del psicoanálisis freudiano con saberes

“precientíficos” ligados a la adivinación o el vaticinio y que encontraron en la prensa del corazón una canal privilegiado para su difusión fuera de los marcos académicos y profesionales.

El segundo capítulo del libro está íntegramente dedicado al análisis de la serie *Sueños* que Stern publicó en la revista. Para poder mesurar cabalmente la densidad de la apuesta estética que la fotógrafa alemana desplegó en las páginas de *Idilio*, Bertúa reconstruye previamente las tradiciones y los vocabularios visuales ligados a lo surreal y la apelación a las técnicas de montaje con las que Stern había tenido contacto en la Europa de entreguerras y, posteriormente, en la escena local. Sin embargo, dada la distancia temporal que la separa de la vanguardia histórica y, sobre todo, por sus desacuerdos programáticos con ella, el objetivo del capítulo no es discutir si los fotomontajes de Stern son surrealistas o no, lo que según la autora “parece menos interesante que examinar la colocación intencional y estratégica de la fotógrafa en el terreno de dicha estética y observar los usos que lleva a cabo de sus procedimientos visuales en el entorno de una producto de la cultura de masas” (p. 92).

Pues esa utilización de la poética onírica del surrealismo puesta al servicio de la industria cultural a través del fotomontaje tenía una especificidad y producía unos efectos de sentidos que iban más allá de la obvia asociación con el psicoanálisis y los sueños o de la mera ilustración de las notas escritas por Germani y Butelman. Según la autora:

Grete Stern utilizó el montaje como estrategia de intervención en la cultura de masas, como un *modo de pensamiento* que, a través del empleo de perspectivas múltiples y expandidas, registró el shock producido por las transformaciones sociales modernas, en imágenes que condensan elementos de distintos ritmos, temporalidades, orígenes y horizontes culturales. La apropiación y reelaboración de imágenes variadas [...] hacen de los *Sueños* un espacio donde convivieron tiempos y claves estéticas heterogéneas, conformando un horizonte sensible caracterizado por la dislocación y el *anacronismo* (p. 103, destacados en el original).

Mediante un análisis sutil, Bertúa logra demostrar como dichos fotomontajes dejan al descubierto las relaciones de poder marcadas por las desigualdades sociales de clase y de género y es por ello que la serie *Sueños* puede ser pensada como “un dispositivo estético con potencia política” dada su capacidad de poner en discusión el orden establecido y consensuado mediante el sabotaje del régimen estético capitalista y la exhibición del absurdo de la vida cotidiana.

El último capítulo explora específicamente la cuestión de género presente en la serie de fotomontajes de Stern. Frente a la cultura visual del primer peronismo que tendía a reforzar mediante producciones iconográficas y discursivas nociones ligadas a la abnegación maternal, la belleza física y la obsecuencia en los deberes laborales, la serie de los *Sueños* no sólo cuestionaron abiertamente los roles asignados a la mujer en el modelo domestico que impulsaba el peronismo sino que reiteradas ocasiones manifestaron posiciones encontradas con otros discursos más retrógrados presentes en la misma revista e incluso con las posiciones manifestadas por el Dr. Richard Rest, quien trataba de conjugar los mandatos femeninos tradicionales con una campaña en favor de la apertura de espacios que permitieran la canalización de las problemáticas femeninas.

La apropiación y reelaboración por parte de Stern de zonas del imaginario social presentes en los fotomontajes, lo que Bertúa llama “relatos”, entendidos como una formación discursiva o visual a través de las cuales se transmiten saberes inscriptos y derivados de contextos sociales, susceptibles de convertirse en hegemónicos, permitió a las lectoras de *Idilio* decodificar las representaciones tradicionales apelando a sus propias competencias culturales.

En suma, estamos frente a una sólida investigación que analiza con sutileza y mediante variados instrumentos metodológicos la insólita empresa llevada a cabo por Germani, Butelman y Stern en la revista *Idilio* y examina con profundidad un aspecto descuidado de la producción de la fotógrafa alemana, la serie *Sueños*, interpretada como una apuesta estética y política pensada para su difusión en el vasto mundo de la cultura popular que mediante la apelación a tradiciones iconográficas previas adquirió un gran potencial político en los tiempos del primer peronismo.

Recibido: 04/06/2012. Aceptado: 31/07/2012.



Papeles de trabajo
Revista electrónica semestral del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES)
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
ISSN 1851-2577 – Indexada en *Latindex*

Pertinencias

El objetivo de *Papeles de Trabajo* es promover la reflexión en torno a las diferentes problemáticas relativas a las Ciencias Sociales, con especial énfasis en los campos en que el IDAES posee programas de formación académica de grado o posgrado y auspicia activamente el desarrollo de investigaciones: Antropología, Ciencias Políticas, Historia, Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Sociología de la Cultura y Sociología Económica. Para ello, la revista ofrece un espacio para la publicación de artículos, ensayos, entrevistas y reseñas, que hayan sido producidos (a) por miembros del IDAES en el marco de los proyectos de investigación radicados en la institución o en otros contextos académicos, pero vinculados a los campos temáticos propios del Instituto; o bien (b) por personas que no pertenecen a la institución pero cuyos trabajos, por distintos motivos, pueden enriquecer las tareas de intercambio, formación e investigación.

Asimismo, cada número de la revista incluye un *dossier* temático compilado por investigadores del IDAES, en el cual se incluyen artículos que contribuyen a ampliar el conocimiento relativo a alguna problemática relativa a esa área temática.

Exclusividad

Deben ser materiales inéditos y no haber sido propuestos simultáneamente para tal fin en otra revista. No obstante, la revista no exige exclusividad; es decir, se pueden publicar más tarde en cualquier idioma y formato. En tal caso, se solicita a los autores que consignen que el texto fue publicado originalmente en esta revista.

Responsabilidad

Papeles de Trabajo no se responsabiliza por el contenido de los artículos publicados. La propiedad intelectual de éstos pertenece exclusivamente a sus respectivos autores.

Pasos a seguir para proponer colaboraciones

- 1) Enviar a papelesdetrabajo@unsam.edu.ar la versión final del trabajo, ya sea *artículo*, *ensayo*, *entrevista* o *reseña*. Los *artículos* deben incluir un resumen de 200 palabras como máximo y no más de 5 palabras clave, ambos –resumen y palabras clave– en español y en inglés. Deben consignarse los datos personales y la afiliación institucional del autor o los autores, a qué sección corresponde el trabajo y, si es posible, en qué contexto se originó el texto propuesto.
- 2) Todos los trabajos son evaluados primeramente por el Comité Editorial. En el caso de los trabajos remitidos para las secciones *ensayo*, *entrevista* y *reseña*, su aceptación requiere el cumplimiento de los objetivos y criterios de la revista a juicio del Comité, que podrá sugerir modificaciones a los autores. En el caso de los trabajos enviados para

la sección *artículos*, aquellos que cumplan con los requisitos temáticos y formales de la revista a criterio del Comité, serán sometidos a una revisión anónima a cargo de dos pares académicos especialistas en la temática del artículo, uno interno y otro externo a la institución. Éstos determinarán si el trabajo: se acepta sin cambios para su publicación; su aceptación queda condicionada a la introducción de cambios formales y/o sustantivos; es rechazado. Los resultados de las evaluaciones, así como las modificaciones sugeridas (si correspondieran), serán notificados a los autores antes de ser publicados.

3) La revista se reserva el derecho de aceptar, rechazar o devolver para su corrección cada colaboración, en función de la evaluación realizada. Los artículos aceptados con correcciones por el Comité y los evaluadores, volverán al autor para su revisión.

Normas para la presentación de materiales

1) Formato: los textos se reciben en tipografía Times New Roman 12, justificado, interlineado 1,5, hoja A4 con márgenes 3 x 3 x 3 x 3, y sangría francesa entre los párrafos de 1 cm. (sin espaciado anterior ni posterior). El título (centrado) y los subtítulos (sin sangría) deben estar en la misma tipografía, pero resaltada en negrita. Luego del título, el nombre del autor debe estar en el margen izquierdo con una nota al pie en la que indique un breve CV (máximo 4 líneas), pertenencia institucional y correo electrónico de contacto. A continuación debe consignarse un resumen de no más de 200 palabras y no más 5 palabras clave, éstas últimas en español e inglés. Mediarán dos renglones entre cada uno de estos elementos.

2) Extensión:

2.a) Artículos: 45.000 caracteres sin espacios como máximo (incluidas las notas al pie).

2.b) Ensayos: 25.000 caracteres sin espacios como máximo.

2.c) Entrevistas: 35.000 caracteres sin espacios como máximo.

2.d) Reseñas: 12.000 caracteres sin espacios como máximo.

3) Se puede usar letra cursiva para resaltar palabras, así como para indicar palabras de lenguas extranjeras. Las citas van entre comillas. Si son largas (más de tres líneas), deben ir separadas, con márgenes de 1 cm. por lado, en letra Times New Roman 11, con interlineado simple y sin comillas.

4) Se permite el uso de notas al pie de cada página. Estas deben redactarse en letra Times New Roman 10, a espacio simple.

5) Para reseñas, indicar los datos completos de la obra reseñada:

APELLIDO, Nombre: *Título. Subtítulo*, Lugar, Editorial, año, cantidad de páginas, ISBN

6) La cita de referencias bibliográficas irá en paréntesis dentro del texto (Apellido, año: página). Ejemplo: (Bürger, 1974: 51).

7) La cita completa se dará en una bibliografía al final del texto, que debe orientarse por las formas siguientes:

7.a) Libros:

APELLIDO, Nombre (año de edición): *Título. Subtítulo*, Lugar, Editorial.

Ejemplo:

BÜRGER, Peter (1974): *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

7.b) Revistas o diarios:

APELLIDO, Nombre (año): “Título del artículo”, en: *Nombre de la revista* volumen número, fecha de publicación, Lugar, páginas.

Ejemplo:

JELIN, Elizabeth (2005): “Los movimientos sociales en acción. Escalas y escenarios”, en: *Conflictos globales, voces locales* n° 4, octubre, Buenos Aires, pp. 72-77.

7.c) Capítulos de libros:

APELLIDO, Nombre (año de edición): “Título del artículo”, en: APELLIDO, Nombre (ed/comp.) *Título. Subtítulo*, Lugar, Editorial.

Ejemplo:

SCHNEIDER, Ben Ross (1997): “Big business and the Politics of Economic Reform: Confidence and Concertation in Brazil and Mexico”, en: MAXFIEL, Sylvia y SCHNEIDER, Ben Ross (eds.) *Business and the State in Developing Countries*, Ithaca, Cornell University Press.