UNSAM
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

IDAES
INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES

Papeles de Trabajo

La revista electrónica del IDAES
Año 7, Número 11
Mayo de 2013

Papeles de Trabajo
La revista electrónica del IDAES
ISSN 1851-2577

Universidad Nacional de General San Martín
Instituto De Altos Estudios Sociales

Decano:
Dr. Alejandro Grimson

Fundador y Director Honorario:
Dr. José Nun

Director Consulto:
Dr. José Emilio Burucúa

Secretario Académico:
Dr. Abel María S. González

Rector de la Universidad Nacional de General San Martín:
Dr. Carlos Ruta

Papeles de Trabajo
Revista arbitrada. Indexada en:

DOAJ DIRECTORY OF OPEN ACCESS JOURNALS · Google scholar · latindex · ULRICHSWEB GLOBAL SERIALS DIRECTORY

Catálogo

ISSN:
1851-2577

Director:
Alejandro Grimson

Comité Editor:
Flavia Costa
Natalia Gavazzo
Héctor Jaquet
Marina Moguillansky
Pablo Nemiña
Juan Ricardo Rey

Comité Académico:
Marc Abeles, *L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Francia*
Rita Eder, *Universidad Nacional Autónoma de Mexico, México*
Arturo Escobar, *The University of North Carolina at Chapel Hill, EE.UU.*
Silvia Hirsch, *Universidad Nacional de San Martín, Argentina*
Daniel James, *Indiana University, EE.UU.*
Mirta Lobato, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*
Laura Malosetti Costa, *CONICET - Universidad Nacional de San Martín, Argentina*
Denis Merklen, *L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Francia*
José Nun, *CONICET - Universidad Nacional de San Martín, Argentina*
Juan Piovani, *Universidad Nacional de La Plata, Argentina*
Rosana Reguillo, *ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara, México*
Juan Suriano, *Universidad Nacional de San Martín, Argentina*
Maristella Svampa, *CONICET -Universidad Nacional de La Plata, Argentina*

Editor responsable:
IDAES

CONTENIDO

Editorial 5

Dossier. *Materialidad y agencia: un debate con la obra de Tim Ingold*
Preparado por Rolando Silla

Tim Ingold, neo-materialismo y pensamiento pos-relacional en antropología
Rolando Silla 11

Los Materiales contra la materialidad
Tim Ingold 19

En presencia de lo ausente. Rastreando materiales en movimiento
Cristian Simonetti 40

Las fibras de la armonía: energía potencial, intencionalidad y memoria de la cuerda y otros cuerpos
César Enrique Giraldo Herrera 62

Os Percursos Da Comida No Candomblé De Salvador
Miriam C. M. Rabelo 86

Epílogo
Otávio Velho 109

Imágenes del Dossier 113
Lieve Orye

Artículos

Sentido y significado en la fotografía. Errol Morris y las fotos de Abu Ghraib
Lior Zylberman 121

El cuerpo como campo de litigio religioso y político
Alberto Horacio Rodríguez 138

El feminismo en el campo de las artes visuales de Buenos Aires en la década del noventa. La exhibición Juego de damas como estudio de caso
Natalia Pineau 163

"¿A qué vas a ese lugar?": mujeres, tiempo de placer y cultura de masas
Carolina Spataro 188

La gestión y venta como fuente de definición del arte visual en Tucumán ¿Una inversión a "la lógica económica diferida" de Bourdieu?
Luis María Rojas 207

Ensayos

“Manos Anónimas”: La obra de Carlos Alonso como “vehículo de memoria”
Constanza Molina 232

Formas críticas del recuerdo en los Museos de Ingeniero White. Mirada y temporalidad, el recuerdo como experiencia
M. Guillermina Fressoli 237

Apoteosis Sarmientina
Joaquín Chervero 259

Reseñas

La relación entre Estado y empresarios como condicionante del desarrollo en la Argentina reciente
Alejandro Gaggero 273

Normas para la presentación de trabajos 277

Editorial

Con la presentación del Nº 11 de *Papeles de Trabajo del IDAES*, nuevamente, como en otras oportunidades, tomamos la palabra los editores con el doble propósito de comunicar nuestra satisfacción por este hecho y reafirmar nuestro compromiso renovado con el trabajo editorial.

Es precisamente trabajo lo que caracteriza el rol de los editores. Resignar el espacio de ser "autores" para participar del esfuerzo intelectual de otro modo: generando un espacio para que académicos, investigadores y profesores de diversos ámbitos institucionales encuentren una plataforma para dar a conocer sus producciones.

Esta, que suele ser, en la mayoría de los casos, una tarea ardua e invisible, no es, sin embargo, desinteresada. Sabemos que contribuimos, modestamente eso sí, con una comunidad intelectual que apuesta por el conocimiento y por la transformación social.

Que *Papeles* siga creciendo, tanto en su equipo de colaboradores internos, como en la afluencia cada vez mayor de artículos que llegan para ser publicados, es nuestra apuesta en ese sentido.

Ninguno de los artículos que integran este número de *Papeles* es complaciente con la realidad. Los lectores podrán apreciar que, gracias a esos aportes, hemos podido estructurar este espacio poniendo en diálogo planteos que tienen en común una intención eminentemente crítica en el campo temático a los que se refieren. Y no sólo eso, sino que el diálogo expresa una confrontación intelectual que pluraliza las voces y perspectivas al interior de la revista. Un ideal siempre buscado, y ahora claramente logrado en las páginas de este número. Nuestro trabajo consiste precisamente en procurar la coherencia necesaria que debe tener toda publicación sin homogenizar por ello la propuesta editorial.

El aporte de *Papeles*, por la naturaleza de su constitución, por la dinámica de trabajo del equipo editor, por la comunicación que establece con la comunidad de autores y evaluadores y, especialmente, por sus objetivos editoriales, no se juega en la arena de la realidad emergente o coyuntural (aunque muchas veces se ha ocupado de ellas), sino en las profundidades temáticas que atraviesan históricamente las preocupaciones de la academia argentina. El número 11 lleva, precisamente, esta característica a un punto de lúcido extremo.

Más allá del modo en que hemos organizado cada una de las secciones, el contenido de los **artículos**, **ensayos** y del **dossier** procura desvelar la trama de aquello que ha sido sedimentado por el sentido común, por la tradición, por la ideología o por la política. Es, entonces, un doble registro en que los autores nos conminan a leer: por un lado, apreciando el punto crítico en que sus argumentos tematizan y cuestionan una problemática determinada y, por el otro, valorando el aporte sustantivo que todos hacen a repensar tópicos medulares de las ciencias sociales teóricas y empíricas.

Constanza Molina analiza la obra "Manos Anónimas" del artista Carlos Alonso poniendo el eje en el problema de cómo dar cuenta del dolor y del horror en la obra de arte a partir de la tensión entre la belleza que posee la obra de un suceso doloroso (estetización e interpretación del artista) y el testimonio sobre un hecho fehaciente de esa experiencia de dolor. Señala la contradicción que deviene en el espectador cuando admira la belleza de la obra aunque ella sea la interpretación del autor de un hecho horroroso. En otro contexto y sobre la fotografía, **Lior Zylberman** tematiza en torno del horror de la tortura a partir de poner en cuestión que el valor testimonial de la fotografía no se encuentra en lo que ella muestra sino en aquello que no se muestra o está fuera de campo. La fotografía no sería la prueba de lo que realmente aparece reflejado en ella sino sólo la punta del iceberg de todo aquello, ciertamente mucho peor y más profundo, que es invisible a los ojos.

No cabe duda que ambos autores, en la especificidad de sus temáticas, no sólo dialogan entre sí acerca de la representación del dolor y el horror, sino que contribuyen a desvelar las formas en que la violencia del poder sobre los cuerpos y las personas, ya sea del Terrorismo de Estado de la última dictadura en Argentina (Molina) o del imperialismo norteamericano en la guerra de Irak (Zylberman), constituyen un mecanismo reconocible por nosotros porque sus procedimientos se actualizan y extienden en la historia.

Si de cuerpos y de historia se trata, **Alberto Rodríguez** reflexiona, en perspectiva histórica, sobre la conversión del cuerpo en un campo de litigio religioso y político. Interesa especialmente su anclaje en la reciente actualidad argentina en torno a la discusión parlamentaria sobre la ley que introduce la educación sexual integral en las escuelas y la que celebra el matrimonio igualitario. No sólo muestra en detalle los clivajes de oposición en la que convergen grupos religiosos y políticos en este país, sino

las profundas conexiones, mucho más pretéritas, con el neoconservadurismo de las corporaciones religiosas y económicas universales. Si desde el punto de vista político su trabajo desvela esas articulaciones, desde el punto de vista teórico interviene en la discusión sobre las teorías de género en lo que se refiere a la tematización de lo masculino y lo femenino, la sexualidad y las identidades sociales al inscribirlas en el marco de estrategias de poder y de un entramado sociológico y cultural más amplio. Estas cuestiones son, para el autor, producto de "la consecución de un largo proceso, de una arquitectura que se va trenzando en interacción con el medio familiar y social".

En otro orden, los artículos de **Guilermina Fressoli**, **Luis María Rojas** y el ensayo de **Joaquín Chervero**, cada uno a su modo, abordan una problemática que es estructurante de gran parte de la preocupación de las Ciencias Sociales en Argentina desde el advenimiento de la democracia en 1983: la conflictiva relación entre el pasado y el presente. Ese eje estructural que, desde nuestro punto de vista, vincula a estos trabajos, encuentra, en objetos y perspectivas particulares, ángulos renovados para resignificarlo y actualizarlo.

Fressoli compara el modo en que dos museos de Ingeniero White, en la Provincia de Buenos Aires, propician formas críticas de elaboración del pasado. La autora describe y analiza los recursos, mecanismos e intenciones que cada uno de los museos ponen en movimiento para "saber cuáles son las formas de mirada que el museo es capaz de instituir o propiciar hacia la construcción de una acepción productiva del recuerdo". Dos aspectos resultan claves como desveladores del vínculo pasado-presente: el posicionamiento hacia una memoria activa que hace que el pasado de la ciudad o se tematice en el presente o se proyecte desde el futuro hacia el pasado (inversión incisiva del tiempo) que, en todo caso, despoja al museo de ser simplemente un repositorio de pasado inerte, para convertirse en una cuña viva que interpela el posicionamiento de los cuerpos y las miradas de los sujetos tanto de la comunidad local como de los turistas. Estas formas de lidiar con el pasado y el futuro en el presente, también dan cuenta de procesos estructuralmente traumáticos para la sociedad whitense en las décadas del 80 y 90.

En el artículo de **Rojas**, la variable pasado-presente se tensiona en la constitución del campo artístico en la provincia de Tucumán. Se traduce como un conflicto intergeneracional, en escuelas con concepciones y estilos artísticos diferentes, y formas

de legitimación de los artistas locales en el mercado del arte nacional. El autor analiza cómo una generación de artistas de la denominada "escuela tucumana" caracterizada por obras eminentemente figurativas, con un fuerte compromiso social y político, con capital simbólico acumulado (los grandes "maestros" que llegan a la Universidad en los 50), es disputado por una nueva generación de artistas postmodernos surgidos en el ámbito universitario en los 80 y 90 que inventan sus propias condiciones de producción, legitimación y comercialización de sus obras. En esta confrontación histórica entre la "tradición" y los "recién llegados", Rojas aporta al campo teórico discutiendo etnográficamente la noción de Bourdieu de "desinterés por el interés" argumentando que capital económico y capital simbólico dejan de estar tajantemente separados en el campo artístico cuando la venta de las obras se incorpora como fuente de legitimación y prestigio para la nueva generación de artistas tucumanos contradiciendo de esta forma la premisa bourdiana clásica.

Finalmente, cuando **Chervero** revisita el pensamiento de Sarmiento a partir de textos menos conocidos de este autor, símbolo de la constitución de la Argentina moderna, más de una vez denostado por sus planteos racistas, nos aproximamos a una perspectiva sugestiva para considerar la relación pasado-presente. La diégesis que genera Chervero para estudiar a Sarmiento como una apoteosis, permite suspender los juicios de valor negativos o positivos que han llenado miles de páginas sobre la obra sarmientina, para poder descubrir quiebres en su ideología eurocéntrica sobre la civilidad (el primer Sarmiento) hacia la posibilidad de un intersticio donde "la pregunta por la identidad americana habría empezado a resquebrajar los prejuicios eurocéntricos que la inhibían" (el último Sarmiento). Que la obra de Sarmiento siga suscitándonos inquietudes demuestra que el autor decimonónico que instaló un modo antinómico para vertebrar el imaginario sobre lo nacional (civilización o barbarie) es aún hoy un interlocutor en los esfuerzos por proyectar nuevas nociones de país, progreso, desarrollo, nación e identidad.

El lector advertirá, y con justicia también los propios autores, que nuestra mirada sobre los artículos y ensayos puede ser muy sesgada, pero ella está puesta mucho más en reconocer las conexiones estructurales que creemos atraviesan sus planteos que en la exactitud de una síntesis de contenido.

Por su parte, el *dossier* de este número es sobre el antropólogo inglés **Tim Ingold** que, si bien es conocido por algunos miembros de la academia Argentina, no ha penetrado su perspectiva lo suficientemente aún como para influir en las formas de abordaje de las problemáticas que inquietan a los científicos sociales. Como dice el compilador del dossier, **Rolando Silla**, quizás sea ésta una oportunidad de incorporarlo de manera más intensa y profunda en nuestras discusiones sin cristalizarlo por eso en un cliché o en una moda. Silla nos pone ciertamente un límite a los editores ante cualquier intento de comentario sobre los artículos del dossier cuando dice "me fastidian los prólogos que, apropiándose de las ideas más importantes de los artículos que componen una compilación, matan al libro". Coincidimos con él y no queremos que eso suceda. Por lo tanto, sólo nos queda la opción de invitar a nuestros lectores a leer los artículos del dossier (incluye un artículo del propio Tim Ingold que celebramos) sin dejar de lado la lectura de la presentación de Silla -que es una excelente introducción a la perspectiva de este autor- y el epílogo del antropólogo brasileño **Otavio Velho** quien marca algunos senderos para pensar a Ingold desde Latinoamérica y propiciar un diálogo mayor con su perspectiva.

Para cerrar estas palabras de presentación del número 11 de la revista, compartimos con la comunidad de lectores y autores nuestra satisfacción por el ingreso de *Papeles de Trabajo* al Catálogo de Latindex, en virtud de haber logrado los principios de calidad establecidos por esa entidad. Como hemos comunicado ya por otros medios, a partir de ahora el IDAES cuenta con una publicación en el Grupo 1 del CONICET. Este es uno de los frutos más relevante de nuestro trabajo como editores, característica que señalamos al comienzo de esta editorial como esencial del rol que asumimos, pero extendida también a las autoridades y colaboradores del IDAES-UNSAM.

Agradecemos la confianza de autores y lectores para seguir acompañando este esfuerzo.

Comité Editorial, mayo de 2013.

Dossier

Papeles de Trabajo
La revista electrónica del IDAES
ISSN 1851-2577

DOSSIER

Materialidad y agencia: un debate con la obra de Tim Ingold

Preparado por Rolando Silla

Tim Ingold, neo-materialismo y pensamiento pos-relacional en antropología

Rolando Silla [*]

I

Los antropólogos tenemos una relación de doble vínculo con tres de las áreas más importantes del pensamiento y la práctica actual: las ciencias naturales, la psicología y el arte.

Con la primera acostumbramos a ser serviles o a negarla. Tendemos a pensar que las ciencias naturales tienen mejores teorías y conceptualizaciones basadas en una rigurosa metodología. Así, algunos colegas toman una posición subordinada, tratando de imitarla, aún muchas veces reconociendo que nunca llegarán a ser iguales a ellos. La otra opción es negarla; y se puede llegar a afirmar ciegamente que, por ejemplo, no existe ninguna relación entre lo orgánico y la capacidad lingüística, y que absolutamente todo lo que le concierne al ser humano es de origen cultural o social. Nos hemos olvidado así de la materialidad; no sólo del mundo, sino también de nuestro propio cuerpo, y establecemos una oposición tajante entre naturaleza y cultura, entre mente y cuerpo.

Algo semejante ocurre con la psicología y la eterna discusión sobre las relaciones entre individuo y sociedad. Desde el punto de vista de casi todas las corrientes sociológicas actuales, cualquier acción individual es subordinada a agentes exógenos: al contexto político, económico o social. Contextos que en realidad nunca quedan del todo claro quién o quienes los conformaron, más allá de ciertas abstracciones como el poder, la globalización o los intereses económicos; conceptos que, y además, muchas veces se convierten en la explicación y no en lo que hay que explicar. Así, el individuo estaría inmerso en un contexto predeterminado sin, o casi sin, ninguna posibilidad de salirse de él. Queda preso y sumido en un contexto y, "producto de la crítica literaria al realismo

[*] Investigador Adjunto CONICET-IDAES-UNSAM. rolandojsilla@yahoo.com.br.

ingenuo en antropología, el conocimiento de las personas se ha reducido a un mero texto, un fenómeno literario, contenido en el contexto. Dicho entendimiento del conocimiento como texto, dice nada del intercambio con los materiales[1]". El individuo entonces solo se adapta, nunca ocupa un lugar activo en la formación del mundo en el que vive. Opinar lo contrario es, en nuestro medio, negar lo social.

El arte siempre ha preocupado a los antropólogos, y mientras la escritura ha aparecido como un indicador específico de civilización, el arte fue visto como universal a la especie, creando así una nueva dicotomía entre dibujo (universal) y escritura (particular) (Ingold,2010b:11). El arte también trae aparejado los objetos o cosas que crea. Nos inclinamos a tratar la obra de arte como un reflejo de condicionamientos sociales, económicos o políticos; como representaciones de otras cosas. Entonces, y desde el punto de vista sociológico, la obra de arte no aporta nada nuevo; y así el mundo referido a los objetos y a los no-humanos serían pasivos respecto al mundo social vivido por los humanos. Por otro lado, la antropología, ¿es ciencia y está subordinada a la confección de modelos objetivos, o es arte y está cercana a la subjetividad y la crítica? Discusión interminable, ha llenado cantidad de volúmenes sin por ello haber conseguido una solución; y tal vez el debate más reciente sobre la pregunta de qué tiene el arte de ciencia y, al contrario, qué tiene la ciencia de arte, sea una de las problemáticas más interesantes a desarrollar.

II

Desde hace al menos veinte años – y en combinación con esos intelectuales y cientistas sociales que luego del derrumbe de la Unión Soviética y el agotamiento del marxismo quisieron seguir innovando sin caer en el nihilismo posmoderno - Tim Ingold ha intentado superar estas dicotomías y, a mi entender, no le ha ido mal. Montado a una posición que trae desde la fenomenología y la filosofía ha intentado proponer una nueva recomposición de la disciplina en sus tres campos: la antropología social, la arqueología y la biología. También ha estado buscando un diálogo, en el estricto sentido de su término, con las ciencias naturales y el arte. Digo en el estricto sentido de su término porque lo que Ingold intenta en toda su obra no es ni subordinarse, en teoría y método, a algunos de estos campos, ni pretender que las demás disciplinas se subordinen a la

[1] Cristian Simonetti, comunicación personal.

antropología. Su posición no es colonialista y, en palabras de Javier Task, "propone teoría no para explicar todo, sino para educar nuestra atención" (2012:16).

Ingold afirma que el mundo habitado por los humanos no está compuesto por *objetos* sino por *cosas*. Posición tomada originalmente de Martín Heidegger, considera que la cosa no es materia formada; que, por ejemplo, el árbol no es un objeto, sino una cierta concurrencia conjunta de hilos de vida: "un parlamento de líneas" (Ingold, 2010b:4). Ahora bien, al referirse a la *vida* Ingold intenta señalar cómo ésta es una capacidad generativa de aquello que abarca campos de relaciones con las cuales las formas surgen y son mantenidas en su lugar. El concepto de vida no es así el de la biología, sino el de la fenomenología tal cual aparece en autores como Maurice Merleau-Ponty o José Ortega y Gasset e implica la idea de que habitamos un mundo, y de que estamos inmersos y lanzados a él. Dentro de él, lo central no sería la conciencia sino la experiencia, y no las relaciones sino los flujos.

Ahora bien, si queremos estudiar la participación de nosotros y todas las cosas que habitan el mundo-vida no podemos reducirlo a un modelo ni congelarlo en el tiempo pues siempre estamos en un devenir; un devenir que, por otro lado, no lleva a ninguna finalidad trascendente. El mundo, entonces, no está terminado. Así, las cosas (humanos, animales, plantas, rocas, autos, etc.) están inmersas en este mundo, se desarrollan y tienen diferentes dinámicas. Autores como Alfred Gell o Bruno Latour se han referido a la capacidad que tendrían los no-humanos de afectar el mundo de los humanos. Esto trae aparejado el problema de la agencia en los no-humanos y de cómo abordarla sin caer en posiciones animistas o vitalistas. En el caso de Ingold, y que es tema central del artículo de su autoría que aquí presentamos, sostiene que las formas de las cosas no son impuestas desde afuera sobre un sustrato de materia inerte sino que son continuamente generadas y disueltas entre los flujos de material a través de la interfase entre las substancias y los medios que las rodean. Así, las cosas son activas no porque estén imbuidas de agencia sino por el modo en que se ven atrapadas en estas corrientes del mundo de la vida. Posición más osada que la fenomenología o cualquier otra forma de abordaje interpretativista, pues éstas implican crear una división entre naturaleza y cultura, la antropología ya no seria sólo el estudio del Hombre, tampoco de los seres humanos en una sociedad o cultura predeterminada, sino el estudio de las relaciones que los diferentes seres humanos y los no-humanos realizan en el acontecer de la vida.

Salimos así de las principales corrientes del pensamiento occidental (tanto en filosofía como antropología) para sumergirnos en lo que habitualmente nuestros nativos afirman que el mundo es. Efectivamente considero que, sin caer en un esencialismo, vitalismo o fetichismo, la posición de Ingold es más cercana al punto de vista de los seres humanos insertos, no ya solo en un tejido de relaciones sociales, sino en el mundo de la vida, que todos compartiríamos con otros seres humanos, pero también con otras cosas, como una cadena montañosa:

> "En Las Ovejas hoy fue un día con fuertes vientos y frío. Etelvina me contaba (después me aclara "la gente dice") que el frío estaba causado porque se perdió un chico en la Cordillera de Los Andes. Gendarmería y la policía lo estaban buscando, hasta ese momento sin éxito. Me explicaba que el mal tiempo ocurría cuando los chilenos cruzaban la cordillera o cuando se subía al Domuyo. Le conté que cuando viví en la comunidad Painemil, en la meseta patagónica, se podía divisar desde sus tierras el Auca Mahuida, un cerro muy *celoso* según ellos, pues si lo sube alguien que no es del lugar pueden ocurrir grandes lluvias o nevazones. Etelvina me rebatió el postulado diciéndome que según creía el temporal ocurría cuando cualquiera cruzaba, sin importar si era extraño o no; algo que luego su marido también me confirmó.
> En Zapala también se referían a los *celos* de la cordillera, pero argumentaban que el motivo era que hacia fines de febrero los *crianceros* bajaban de sus puestos de *veranada* en los altos de la cordillera. Por ello la cordillera se enfurecía comenzando el viento y el frío. La cordillera *es celosa* y no quiere que la dejen", me decían.

Tal cual se ve en una de mis notas de campo, lo que los antropólogos acostumbramos a denominar con conceptos tales como "cosmologías" o "representaciones" es para las personas que estudiamos un "mundo-vida". El punto no sería que nosotros somos naturalistas, y consideramos que la cordillera es inerte, mientras que los crianceros y mapuches de Neuquén serían animistas, y consideran que la cordillera tiene voluntad y por ende "está cargada de agencia", sino que tanto nuestra concepción como la de ellos señalan formas de explicar el flujo de los materiales, y que "la vida no está en las cosas sino que las cosas están en el flujo de la vida" (Ingold, en este dossier). Que nosotros como seres humanos nos movemos, alegramos o enfurecemos, pero que la cordillera, si bien no es un humano, no está completamente inerte, y que para quién la habita o se ve en la necesidad de cruzarla, debe estar atento a sus movimientos y desarrollo si no quiere, por ejemplo, morir congelado en una de sus tormentas, como ocurrió finalmente con ese muchacho perdido que unos días después de mi charla con Etelvina fue encontrado muerto.

III

La posición de Ingold implica un neo-materialismo. Pero la materia en la cual se apoya no es una materia inerte, una materia que está ahí esperando y pasiva para que los hombres la transformen en cultura, en un producto; y tal cual lo han señalado Steil y Moura Carvalho, ese materialismo le debe menos a Marx que a Spinoza, ya que se apoya en la potencia de los materiales y en el vitalismo inmanente al mundo, pulsando desde la materia (2012b:46), algo que Otavio Velho denominó "una teología materialista" (2012:228). Entonces, focalizar sobre el proceso de la vida requiere que atendamos no a la materialidad como tal sino a los flujos de los materiales. El mundo no es un mundo material sino un mundo de materiales, esto es, de materia en flujo. Lo que debemos es seguir a esos materiales. Saldríamos así de lo que Ingold ha denominado *modelo hilomórfico* (2010a:92), creado por el pensamiento griego antiguo y retomado por el pensamiento occidental posterior, que implica concebir al mundo como constituido de materia y forma, y en donde la primera es pasiva, pues corresponde al mundo natural, y la segunda es activa, pues corresponde a la agencia humana.

Ingold rechaza la idea de que los humanos se distinguen de los demás animales por tener un plan mental previo a la acción, el cual se impone a la materialidad del mundo a través del trabajo. Propone, en cambio, que es la intencionalidad manifiesta en la atención continua en la acción lo que describe mejor lo que es y significa trabajar. Al afirmar que el trabajo concebido como intencionalidad, y no como plan, no es exclusivo de los seres humanos expone una crítica radical a la separación habitual en el pensamiento occidental entre la humanidad y la animalidad. Se elabora así "una perspectiva del crecimiento de los seres vivos" (Task, 2012:13) donde no serían ni los genes ni la cultura los que una generación lega a otra sino un campo de relaciones en donde cada ser vivo va creciendo y hace crecer a otros. Improvisar es entonces seguir los caminos del mundo, a medida que se desarrollan, en lugar de conectar una serie de puntos ya recorridos (Ingold, 2010b:10). Pero Ingold no utiliza el habitual concepto de red (*network*), de objetos unidos por una serie de conexiones, sino el de *meshwork* (2007:81): un enredo de cosas, un entretejido de líneas de crecimiento y movimiento.

Para ejemplificar lo dicho, tal vez sea interesante colocar el diálogo que Ingold inventa entre una hormiga[2] y una araña:

> "las líneas de mi tela no se parecen en nada a las de tu red. En tu mundo sólo hay fragmentos y piezas de entidades de tipo diverso que se unen o que están montados de modo que las cosas sucedan. Cada "relación" en la red, entonces, es una conexión entre una entidad y otra. Como tal, la relación no tiene una presencia material. La materialidad del mundo, desde tu punto de vista, está plenamente comprendida en las entidades conectadas. Por el contrario, las líneas de mi tela son ellas mismas los hilados de materiales que exuden de mi propio cuerpo y se tejen en relación a cómo me muevo. Incluso se podría decir que son una extensión de mi ser (…). Son las líneas a través de las cuales vivo y conducen mi percepción y mi acción en el mundo" (2008:211).

Vemos que su postura es pos-relacional, pues asume que la misión primera de la antropología es acompañar los flujos o líneas que no estarían definidas por los puntos que ellas conectan sino por los deslizamientos que se producen entre medio; e incluso deberíamos abandonar las concepciones de cuerpo, mente y paisaje consideradas como continentes identitarios y así desplazar el foco en los sujetos y en sus relaciones para la vida y sus flujos (Steil y Carvalho, 2012a:9).

IV

Tim Ingold es antropólogo de profesión y violonchelista amateur. Nació en 1948 en Inglaterra; su padre fue botánico y creo que esto fue importante, pues no era un biólogo que pasaba la mayor parte de su tiempo haciendo modelos o encerrado en un laboratorio, sino alguien que recolectaba y estudiaba plantas en el campo. Ingold obtuvo sus títulos en la universidad de Cambridge, siendo su tesis doctoral sobre los criadores de reno *Skolt sami* en Lapland, en el norte de Finlandia. Finlandesa es su esposa, Anna, con quien tiene cuatro hijos. Ingold enseñó en las universidades de Helsinski, Cambridge y Manchester. Desde comienzos de este siglo se mudó a Escocia donde fundó en 2002 el Departamento de antropología de la Universidad de Aberdeen. Es miembro de la British Academy y de la Royal Society of Edinburgh.

Al igual que su posición en antropología, su obra es un constante devenir, pues siempre está modificando algo de su posición, con una humildad tal que sorprende a

[2] Considerando, claro está, el juego lingüístico que en inglés hace entre ANT (hormiga) y *Actor Network Theory*, aproximación que propone Bruno Latour.

quienes lo hemos podido conocer, escuchar y dialogar con él. Es considerado uno de los antropólogos más innovadores de la actualidad. Sin embargo, su obra casi no está traducida al español. Es éste uno de los aspectos que queremos comenzar a subsanar con este *dossier*. Pero simultáneamente queremos ver hasta qué punto sus análisis son aplicables a nuestras problemáticas y cómo deberíamos desde Latinoamérica entablar el diálogo con su obra. Para ello el *dossier* incluye tres artículos originales de antropólogos relacionados con la obra de Ingold, más un comentario final de Otavio Velho. Se le suman a los textos fotografías de Lieve Orye, quién está trabajando sobre imágenes que muestren el fluir de los materiales. Me fastidian los prólogos que apropiándose de las ideas más importantes de los artículos que componen una compilación matan al libro. Por ello, no es mucho más lo que voy a decir sobre la traducción del artículo de Ingold, los comentarios finales de Velho, los trabajos originales de los tres antropólogos latinoamericanos, dos de ellos haciendo trabajo de campo en Europa, o de las fotografías.

Sólo quisiera agregar un deseo, y es que me gustaría que la obra Ingold no se convierta ni en moda ni se discipline. Que no repitamos con él la tendencia que tenemos de considerar todo lo que viene de la metrópoli como teoría lista para aplicar y necesaria de copiar. Preferiría entonces, y como señaló Velho, "no leerlo como universal, siendo más realistas que el rey, sino canibalizarlo" (2012:229), digerirlo, tal vez hasta rumiarlo, mental y corporalmente, y en un ejercicio de perspectivismo, asimilarlo y así, acorde a nuestras necesidades, hacerlo nuestro.

Bibliografía

INGOLD, Tim (2007): *Lines. A Brief History*, London, Routledge

——— (2008): "When ANT meets SPIDER: social theory for arthropods", en: KNAPPETT, C. MALAFOURIS, L. (eds.) *Material Agency*, Springer Science Business Media

——— (2010a): "The textility of making", *Cambridge Journal of Economics*, 34; pp. 91-102.

——— (2010b): "Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials", en: *Realities*, Working Paper 15, University of Manchester.

STEIL, Carlos A. y I. C. de MOURA CARVALHO (2012a): "Apresentação", en: STEIL y MOURA CARVALHO (orgs.), *Cultura, percepção e ambiente. Diálogos com Tim Ingold*, São Paulo, Editora Terceiro Nome.

——— (2012b): "Diferentes aportes no âmbito da antropología fenomenológica: diálogos com Tim Ingold", en: STEIL y MOURA CARVALHO (orgs.), *Cultura, percepção e ambiente. Diálogos com Tim Ingold*, São Paulo, Editora Terceiro Nome.

TASK, Javier (2012): "Introducción", en: INGOLD, T. *Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología.* Montevideo. Ediciones Trilce.

VELHO, Otávio (2012): "Posfácio", en: STEIL y MOURA CARVALHO (orgs.), *Cultura, percepção e ambiente. Diálogos com Tim Ingold,* São Paulo, Editora Terceiro Nome.

Los Materiales contra la materialidad[*]

Tim Ingold

Resumen
Este artículo busca revertir el énfasis, presente en los estudios actuales sobre cultura material, puesto sobre la materialidad de los objetos en oposición a las propiedades de los materiales. Partiendo de la división tripartita del ambiente en medio, substancias y superficies planteada por James Gibson se argumenta que las formas de las cosas no son impuestas desde afuera sobre un sustrato de materia inerte, sino que son continuamente generadas y disueltas entre los flujos de material a través de la interfase entre las substancias y el medio que las rodea. Así, las cosas son activas no porque estén imbuidas de agencia sino por el modo en que se ven atrapadas en estas corrientes del mundo de la vida. Las propiedades de los materiales, por ende, no constituyen atributos fijos de la materia, sino que son procesuales y relacionales. Describir estas propiedades significa contar sus historias.

Palabras clave: materiales; paisaje; artefactos; percepción; agencia; flujo

Abstract
This article seeks to reverse the emphasis, in current studies of material culture, on the materiality of objects, as against the properties of material. Drawing on James Gibson`s tripartite division of the inhabited environment into médium, substances and surfaces, it is argued that the forms of things are not imposed from without upon an inert substrate of matter, but are continually generated and disolved within the fluxes of materials across the interface between substances and the medium that surrounds them. Thus things are active not because they are imbued with agency but because of ways in wich they are caught up in these currents of the lifeworld. The properties of materials, then, are not fixed attributes of matter but are processual and relational. To describe these properties means telling their stories.

Keywords: materials; landscape; artefacts; perception; agency; flux

Antes de empezar a leer este artículo, por favor vaya afuera y busque una piedra más bien grande, que pueda ser levantada y llevada al interior de su oficina. Éntrela y sumérjala en un balde con agua, o póngala bajo un chorro de agua. Luego colóquela en frente suyo, sobre su mesa – tal vez sobre una bandeja o plato para no arruinar su escritorio. Mírela bien. Si quiere, puede mirarla nuevamente de vez en cuando mientras lee este artículo. Al final, haré referencia a lo que usted tal vez haya observado.

I

[*] Traducido por Belén Hirose, revisado por Rolando Silla y Cristian Simonetti. Publicado originalmente en *Archaeological Dialogues* 14 (1) 1–16, (2007) © Cambridge University Press.

Comienzo con un enigma que refiere a cómo la creciente literatura en antropología y arqueología que trata explícitamente sobre el tema de la *materialidad* [*materiality*] y *cultura material* [*material culture*] pareciera no tener mucho que decir sobre los materiales [materials].[1] Por materiales entiendo aquellos elementos [stuff] con que las cosas [things][2] están hechas, y un inventario aproximado podría comenzar con algo como lo que sigue, tomado de la lista de contenidos del excelente libro titulado "Artefactos", de Henry Hodges:

> "cerámica; vidriado; vidrio y esmalte; cobre y sus aleaciones; hierro y acero; oro, plata, plomo y mercurio; piedra; madera; fibras e hilos; textiles y canastos; pellejos y cueros; asta, hueso, cuerno y marfil; tinturas, pigmentos y pinturas; adhesivos; otros materiales" (Hodges, 1964: 9).

Este volumen fáctico [matter-of-fact] está lleno de información sobre distintos tipos de materiales que pueblos prehistóricos han usado para hacer cosas. A pesar de ello, jamás he visto que se lo cite en la literatura sobre materialidad. Mirando a lo largo de mis anaqueles, encuentro títulos como *The mental and the material*, de Maurice Godelier (1986); *Material cultures. Why some things matter?*, editado por Daniel Miller (1998a); *Mind, materiality and history*, de Christina Toren (1999); y *Matter, materiality and modern culture*, editado por Paul Graves-Brown (2000). En estilo y perspectiva, estos libros están muy lejos del trabajo de Hodges, pues se involucran, no con los elementos tangibles de artesanos y manufactureros sino con las cavilaciones abstractas de filósofos y teóricos. Pareciera que para entender la materialidad necesitamos alejarnos lo más posible de los materiales.

El problema se me hizo evidente cuando, en noviembre de 2002, concurrí a una sesión de las reuniones anuales de la Asociación Estadounidense de Antropología en Nueva Orleáns denominada "Materialidad", y que incluía presentaciones tales como

[1] Me apresuro a agregar que, por supuesto, una gran parte de la arqueología se dedica precisamente al estudio de los materiales y las maneras en que fueron utilizados en procesos de producción. Incluso en antropología existe alguna que otra etnografía sobre el tema. Mi punto es simplemente que estos trabajos no parecen incidir de forma significativa en la literatura sobre materialidad y cultura material. Para los académicos que han dedicado gran parte de sus energías al estudio de los materiales, esta literatura se lee más como una forma de escapar hacia la teoría – una vía que yo mismo confieso haber tomado anteriormente. Por ende, mi discusión está dirigida tanto a mí como a cualquier otro, y forma parte de un intento por superar la división entre el trabajo teórico y el práctico.

[2] Los términos en el idioma original son incluidos en corchetes cada vez que resulta necesario. A su vez, respetando el original, cursivas son usadas para enfatizar palabras y frases. Con el objetivo de distinguir *thing* de *stuff* se decidió traducir el primero por *cosa* y el segundo por *elemento* (N d T).

"Inmaterialidad", "Por una semiótica materialista", "Materialidad y cognición", y "Praxeología en un mundo material". Estas presentaciones estaban sobrecargadas de referencias a los trabajos de teóricos culturales y sociales actualmente de moda y fueron expuestas con un lenguaje de impenetrabilidad grotesca sobre las relaciones entre materialidad y una multitud de otras cualidades similarmente incomprensibles como agencia, intencionalidad, funcionalidad, socialidad, espacialidad, semiosis, espiritualidad y corporalidad. Ninguno de los presentes, sin embargo, fue capaz de expresar qué significaba materialidad, mientras que ninguno de ellos mencionó a los materiales o sus propiedades. La mayor parte del tiempo, debo confesar, no podía comprender de qué estaban hablando. Como antropólogos, me pregunté, ¿no deberíamos aprender más sobre la composición material del mundo habitado involucrándonos directamente con los elementos que buscamos comprender: serruchando troncos, construyendo una pared, tallando una piedra, remando un bote? ¿No podría ese involucramiento, o sea el de trabajar directamente con los materiales, ofrecer un procedimiento de descubrimiento más potente que un enfoque inclinado hacia el análisis abstracto de cosas ya hechas? ¿Qué clase de perversión académica nos lleva a referirnos no a los *materiales y sus propiedades* sino a *la materialidad de los objetos*? Creo que el concepto de materialidad, sea cual fuere su significado, se ha convertido en un obstáculo real para la coherente investigación de los materiales, sus transformaciones y potencialidades [affordances].

¿Por qué debería ser así? Un indicio a la respuesta se encuentra en el título de una conferencia llevada a cabo en el Instituto McDonal para la Investigación Arqueológica en Cambridge en marzo de 2003: "Repensar la materialidad. El involucramiento de la mente con el mundo material". El pretexto de esta conferencia provenía, en gran parte, de una reacción contra la excesiva polarización entre mente y materia que ha llevado a generaciones de teóricos a suponer que la sustancia material del mundo se presenta a la humanidad como una tabula rasa para la inscripción de formas ideacionales. Por ejemplo, en *The mental and the material*, Godelier argumenta que no puede haber acciones deliberadas de seres humanos sobre el mundo material que no pongan en funcionamiento "realidades mentales, representaciones, juicios, principios del pensamiento" (1986:11). ¿De dónde provienen, entonces, esas realidades mentales? ¿Tienen su origen en un mundo social que es ontológicamente diferente de "las

realidades materiales de la naturaleza externa", como sugiere Godelier? (Ibíd., 3). En la conferencia de Cambridge, por el contrario, Colin Renfrew argumentó que los tipos de representación y juicio a los que hace referencia Godelier no son importados hacia arenas de actividad práctica sino que emergen dentro de ellas y surgiendo, precisamente, de la manera en que los humanos están involucrados interactivamente con la sustancia material (Renfrew,2001:127). No obstante, en su formulación de lo que ahora denomina "teoría del involucramiento material", la polaridad mente-materia se mantiene ya que el involucramiento del cual habla no trae la carne y los huesos hacia un contacto corpóreo con materiales de otros tipos, sean orgánicos o inorgánicos, sino que contacta mentes incorpóreas con el mundo material.

¿Qué es, entonces, ese mundo material? ¿De qué consiste? Como sugiere Christopher Gosden, y con fines heurísticos, al mundo lo podemos dividir en dos componentes amplios: paisaje y artefactos (1999:152). Parece entonces que tenemos mentes humanas, por un lado, y un mundo material compuesto de paisaje y artefactos, por el otro. Uno podría pensar que esto cubriría casi todo. Pero, ¿lo hace? Consideremos, por un momento, lo que quedaría fuera. Comenzando por el paisaje, ¿incluye el cielo? ¿Dónde ubicamos al sol, la luna y las estrellas? Podemos levantar las manos hacia las estrellas, pero no podemos tocarlas; ¿son por lo tanto realidades materiales con las cuales los humanos pueden hacer contacto, o existen para nosotros sólo en la mente? ¿Es la luna parte del mundo material para los viajeros terrenales o sólo para los cosmonautas que alunizaron en ella? ¿Y qué sucede con la luz del sol? La vida depende de ella. Pero si la luz del sol fuera un elemento del mundo material, entonces tendríamos que admitir no sólo que el paisaje diurno difiere en su materialidad del nocturno, sino también que la sombra de un rasgo del paisaje, ya sea de una roca o un árbol, forma parte del mundo material tanto como el rasgo. En efecto, para las criaturas que viven en las sombras, esto ciertamente marca una diferencia. ¿Y qué hay del aire? Cuando uno respira, o siente el viento en la cara, ¿se está involucrando materialmente con el mundo? Cuando la neblina baja, y todo a nuestro alrededor parece borroso y misterioso, ¿cambió el mundo material, o estamos simplemente viendo el mismo mundo de manera diferente? ¿La lluvia pertenece al mundo material, o sólo los charcos que deja en las zanjas y baches? ¿La nieve sólo se une al mundo material cuando se asienta en la tierra? Como bien lo saben ingenieros y constructores, la lluvia y

la helada pueden romper rutas y edificios. ¿Cómo podemos afirmar entonces que las rutas y los edificios son parte del mundo material si la lluvia y la helada no lo son? ¿Y dónde ubicaríamos al fuego y al humo, para no mencionar a los líquidos de todo tipo, desde la tinta hasta la lava volcánica?

Ninguna de estas cosas entra en el rango del segundo componente de Gosden: los artefactos. Más aún, la categoría de lo artificial plantea sus propias anomalías. En un experimento, pedí a un grupo de estudiantes de grado que clasifiquen una colección de objetos varios que ellos encontraron tirados afuera en dos pilas: en una colocarían objetos naturales y en la otra artefactos. Resultó que ni una sola cosa pudo ser atribuida inequívocamente a una u otra categoría. Si parecían variar en una escala de artificialidad era sólo porque para algunos más que para otros, y en diferentes momentos de sus historias, los humanos han participado en el proceso que los dejó donde estaban y por el cual tomaron la forma que tenían en el momento en que fueron recogidos. En este sentido, el hacha de mano de piedra bifásica, hecha recientemente para mí por un tallador de silex profesional, es tal vez más artificial que la piedra tomada de su jardín, la que tiene frente a usted, sobre el escritorio. Pero eso no hace que la primera forme parte del mundo material más plenamente que la segunda. Más aún, ¿por qué el denominado mundo material sólo debería incluir, o cosas encontradas *in situ*, colocadas dentro del paisaje, o cosas transformadas en artefactos por la actividad humana? ¿Por qué excluir cosas como la piedra que fue recuperada y removida pero no transformada? ¿Y dónde, en esta división entre paisaje y artefactos, ubicaríamos todas las diversas formas de vida animal, vegetal, fungosa y bacterial? Como a los artefactos, a estas cosas se les pueden atribuir propiedades formales de diseño, pero aún así no fueron hechas sino que crecieron. Más aún, si ellas son parte del mundo material, lo mismo lo debe ser mi propio cuerpo. Entonces, ¿dónde encaja esto? Si yo y mi cuerpo somos uno y el mismo, y si mi cuerpo es parte del mundo material, entonces: ¿cómo puede el-cuerpo-que-soy involucrase con el mundo?

II

Una alternativa la ofrece James Gibson en su obra pionera *The ecological approach to visual perception*. Allí distingue tres componentes del medio habitado: *medio*, *substancias* y *superficies* (Gibson,1979:16). Para los seres humanos el medio es

normalmente el aire. Por supuesto, necesitamos aire para respirar. Pero también, ofreciendo poca resistencia, nos permite movernos – y hacer cosas, fabricar cosas y tocar cosas. A su vez, transmite energía radiante y vibraciones mecánicas de manera tal que podemos ver y escuchar. Y nos permite oler, ya que las moléculas que excitan nuestros receptores olfatorios están difuminadas en él. Así, el medio, según Gibson, permite el movimiento y la percepción. Las substancias, por su parte, son relativamente resistentes a ambos. Ellas incluyen todo tipo de elementos más o menos sólidos tales como roca, gravilla, arena, suelo, barro, madera, concreto, etc. Esos materiales proporcionan fundamentos físicos necesarios para la vida - nos permiten sostenernos – pero en general no es posible ver o moverse a través de ellos. En la interfase entre el medio y las substancias están las superficies. Todas las superficies, según Gibson, tienen ciertas propiedades. Estas incluyen un diseño particular relativamente persistente, un grado de resistencia a la desintegración y la deformación, una forma distintiva y una textura característicamente no homogénea. Las superficies son el lugar donde la energía radiante se refleja o se absorbe, donde las vibraciones se pasan al medio, en donde ocurre la vaporización o la difusión hacia el medio y aquello con lo que nuestros cuerpos se encuentran al tacto. Hasta aquí, en lo referente a la percepción, las superficies son "el lugar donde ocurre la mayor parte de la acción" (Gibson, 1979: 23).

Es demasiado fácil, sin embargo, pasar de la separación *física* entre el medio gaseoso y la sustancia sólida a la separación *metafísica* entre mente y materia. Así, el artefacto es definido – tal cual lo hace Godelier – como un objeto formado por la imposición de realidades *mentales* sobre las *materiales* (1986: 4). El artesano, se dice, empieza su trabajo teniendo en mente una imagen o diseño de la cosa que quiere hacer y finaliza cuando consigue realizar esa imagen en el material. Por ejemplo, al fabricar el hacha bifásica mencionada más arriba, el tallador debió comenzar – como Jacques Pelegrin dice sobre su contraparte prehistórica – "con una imagen mental pre-existente (...) merecedora de ser considerada un 'concepto'" (1993:310). O, como la conocida declamación de Karl Marx sobre los arquitectos sugiere, el más incompetente de ellos se distingue por sobre la mejor de las abejas en que "el arquitecto ha construido una celda en su cabeza antes de construirla en la cera" (1930:169-70). Aquí, la superficie del artefacto o del edificio no es sólo del material particular del cual está hecho, sino de la materialidad misma en tanto confronta la creativa imaginación de lo humano (Ingold,

2000:53). En efecto, la noción misma de cultura material, que ha ganado un nuevo ímpetu luego de una larga hibernación en los sótanos de la museología, se funda en la premisa de que las cosas, como corporizaciones de representaciones mentales o elementos estables en sistemas de significación, se han solidificado o precipitado desde un comienzo fuera del flujo general del medio que les dio nacimiento. Convencido de que todo lo que es material reside en las cosas, o en lo que Bjornar Olsen (2003) llama "la fisicalidad dura del mundo", los estudiosos de la cultura material han tendido a desmaterializar, o sublimar en pensamiento, el mismísimo medio en que las cosas en cuestión alguna vez se formaron y en el cual ahora están inmersas. Irónicamente, esto es justamente lo que Olsen hace cuando acusa a los cientistas sociales que se alejan del mundo material hacia los reinos de la experiencia cognitiva al ser guiados por una hermenéutica en la que "todo lo sólido se desvanece en el aire" (2003: 88).

Otro ejemplo de este tipo de desliz, o sea de los materiales a la materialidad, se puede encontrar en un artículo del sociólogo Kevin Hetherington que refiere al rol del tacto en la práctica cotidiana de generación de espacio. En el desarrollo de su argumento[3] Hetherington sugiere que la teoría de Gibson sobre la percepción ofrece sólo "un débil reconocimiento de la materialidad del mundo". Más allá de sus virtudes, hasta la fecha la teoría ha fallado en discutir "lo que un encuentro entre la yema del dedo y la materialidad del mundo puede decirnos sobre una mirada [scopic] que llamamos lugar" (Hetherington, 2003:1938-39). Tal vez usted quiera probar tocando la piedra que está sobre su escritorio. Con seguridad, su dedo se ha encontrado con un material duro – piedra. Es frío al tacto, y tal vez aún húmedo. Pero, el haber tocado esa piedra, ¿lo ha conectado con la materialidad del mundo? ¿No hay nada material que no esté encerrado en objetos sólidos, tangibles como las piedras? ¿Debemos seriamente creer que todo lo que yace a este lado de esos objetos es inmaterial, incluyendo el aire mismo que permite la libertad de movimiento posibilitando que uno lo alcance y lo toque, sin mencionar el dedo mismo – y, por extensión, el resto del cuerpo, ya que los dedos no son operados a control remoto por la mente? ¿Es el aire que uno respira un éter de la mente, y su dedo un mero fantasma de la imaginación? El punto de Gibson, por supuesto, era que la superficie separa un tipo de material (como la piedra) de otro

[3] No pretendo ofrecer una crítica comprensiva del argumento de Hetherington, el cual se centra en otro punto. De todas maneras, acuerdo en gran parte con él. Lo cito aquí simplemente como una instancia ejemplificadora del rol que el concepto de materialidad juega en este tipo de argumentos.

(como el aire) antes que la materialidad de la inmaterialidad; y es precisamente debido a su énfasis en los materiales que Gibson subestima toda noción sobre la materialidad del mundo.

Imagínese que usted fuera un animal de madriguera, como un topo. Su mundo consistiría de corredores y cámaras antes que de artefactos y monumentos. Sería un mundo de *encierros* cuyas superficies rodearían el medio en lugar de *objetos aislados* cuyas superficies están rodeadas por él (Gibson,1979:34). Si los topos estuvieran dotados de imaginación creativa como la de los humanos, ¿podrían tener una cultura material? Topos entrenados antropológicamente, de inclinación filosófica, insistirían, sin dudas, en que la materialidad del mundo no está culturalmente *construida* sino *excavada*; no, claro está, en el sentido arqueológico de rescatar objetos sólidos, antiguos y aislados que han estado enterrados en la substancia de la tierra, sino en el sentido de que las formas de las cosas son ahuecadas desde adentro antes que impresas desde fuera. Ante sus ojos (si pudieran ver), todo lo que es material residiría más allá de las cosas de la cultura, en sus lejanas superficies interiores. Por ende, estas cosas podrían estar fenoménicamente presentes en la cultura del topo sólo como ausencia material; no como objetos concretos, sino como volúmenes de espacio vacío limitados externamente. La idea misma de cultura material sería entonces una contradicción entre términos.

Este ejemplo no es enteramente descabellado, ya que en muchas partes del mundo – incluyendo Europa Mediterránea, América del Norte y Central, el Cercano y Medio Oriente, China y Australia – los humanos han establecido sus casas en cuevas u otro tipo de moradas subterráneas, tallando usualmente sistemas elaborados de habitaciones interconectadas y pasadizos a partir de la piedra descubierta. Incluso hoy en día, se estima que unos cinco millones de cuevas son utilizadas como moradas, la mayoría de ellas en China (Mulligan, 1997:238-40). La actividad mundana de sus habitantes, sin embargo, desafía nuestras categorías establecidas de pensamiento. Decimos que las casas son construidas, pero ¿se puede "construir" una cueva? Tanto construir como excavar puede involucrar mucho trabajo físico extenuante, pero mientras que el constructor de casas levanta un edificio, un monumento a su esfuerzo, cuando la cueva se termina lo único que parece haber sido creado es un volumen vacío. De hecho, muchas cuevas habitadas incorporan elementos construidos, tales como un frente techado que puede ser erigido a partir del lado de la roca de donde ésta se levanta del

nivel del suelo. El resultado es una estructura bien integrada, no un híbrido. Debe entonces haber algo equivocado con el modo de pensar que nos fuerza a tratar sólo una mitad de la casa positivamente como un objeto material, y la otra mitad negativamente, como un agujero en la tierra. Necesitamos un enfoque alternativo.

El origen del problema yace, una vez más, en el desliz que ocurre cuando se pasa de los materiales a materialidad. Esto es lo que nos lleva a suponer que los seres humanos, al atravesar las puertas, viven alternativamente en el adentro y en el afuera de un mundo material. Es como si este mundo fuera un queso *gruyer*, lleno de agujeros y sin embargo contenido en la envoltura de su superficie externa. En el mundo de los materiales, sin embargo, no hay ni agujeros internos ni superficies exteriores. Claro que hay superficies de todo tipo, de diversos grados de estabilidad y permeabilidad. Pero, como ha mostrado Gibson, estas superficies son interfases entre un tipo de materia y otro – por ejemplo entre piedra y aire – no entre lo que es material y lo que no lo es. Puedo tocar la piedra, ya sea de la pared de una cueva o del piso bajo mis pies, y así obtener una sensación de lo que la piedra es en tanto *material*. Pero no puedo tocar la *materialidad* de la piedra. La superficie de la materialidad, por tanto, es una ilusión. No la podemos tocar porque no está ahí. Como cualquier otra criatura, los seres humanos no existen al "otro lado" de la materialidad sino que nadamos en un océano de materiales. Una vez que nos damos cuenta de nuestra inmersión, lo que este océano nos revela no es la homogeneidad anodina de los distintos matices de la materia, sino un flujo en el que materiales de los más diversos tipos – a través de procesos de adición y destilación, de coagulación y dispersión, y de evaporación y precipitación – sufren una continua generación y transformación. Las formas de las cosas, lejos de haber sido impuestas desde afuera sobre un substrato inerte, se elevan y son sostenidas – como también lo somos nosotros – dentro de esta corriente de materiales. Como con la misma Tierra, la superficie de cada sólido no es sino una corteza, el más o menos efímero congelamiento de un movimiento generativo.

III

Mientras nadan en este océano de materiales, los seres humanos, por cierto, juegan un papel en su transformación. Lo mismo hacen las demás criaturas. Muchas veces, los humanos retoman desde donde los no-humanos han dejado, como cuando

extraen la cera segregada por las abejas para hacer las celdas de las paredes del panal para luego usarla en la fabricación de velas; como un ingrediente de pinturas (junto al aceite de linaza, la yema de huevo y tantos otros brebajes); como una manera de impermeabilizar y como un endurecedor en el trabajo del cuero. Otro ejemplo es la producción de seda, que comienza cuando la larva de la polilla *Bombyx mori* consume hojas de mora. Las secreciones líquidas exudadas por las glándulas de la larva se endurecen al contacto con el aire para formar filamentos con los que se ovilla el capullo. Para hacer seda, los filamentos de distintos capullos son desenrollados y vueltos a enrollar conjuntamente, resultando en fibras de una resistencia extraordinaria. También está la goma laca, un elemento esencial del esmalte francés. Este material proviene de la secreción del insecto *Coccus lacca*, natural de la India. Estas secreciones forman una capa protectora que cubre ramas enteras de los árboles en los que la larva del insecto se ha depositado. Las ramas son recolectadas y la laca removida y purificada en agua hirviendo. La laca misma, que es insoluble, es concentrada por evaporación y esparcida en hojas que se endurecen cuando se enfrían (Hodges,1964:125,162-64).

Aunque los insectos se encuentran entre los productores más prolíficos en el reino animal de los materiales posteriormente tomados para uso humano, un inventario completo de estos materiales sería prácticamente inagotable. Como una pequeña muestra, esta lista sólo considera (parafraseado de Bunn,1997:195-97) los materiales tradicionalmente utilizados por los pastores nómadas en la fabricación de carpas:

> *Pieles*: por lo general tienen que ser suavizadas a través del raspado y golpeado – un tarea larga y ardua. Luego tienen que ser curadas por inmersión en sustancias como leche agria, estiércol de camello o corteza fermentada en orina.
> *Lana*: en Asia Central la lana se hace fieltro tirando hacia atrás y hacia delante de un rollo largo y mojado de cinco o más vellones durante muchas horas.
> *Pelo*: los pastores del norte de África fabrican “carpas negras” a partir del pelo de cabra, hilado sobre un huso y tejiendo sobre un telar de suelo. El pelo también se utiliza para rellenar colchones y hacer cuerdas, y es adecuado como hilo de urdimbre en el tejido de alfombras y mantas. Además, se utiliza para la fabricación de pinceles.
> *Hueso*: se utiliza para los marcos de las carpas, estacas y palancas, así como agujas para coser pieles.
> *Cuernos, pezuñas y garras*: divididas en capas delgadas, pueden ser utilizadas como cristales para ventanas.
> *Tendones*: se utiliza para coser pieles (con agujas de hueso) o como hilos de urdimbre.
> *Plumas*: se utilizan para el fortalecimiento de los hilos de la urdimbre y para colchones (junto con la lana de oveja y el pelo de camello).

> *Estiércol*: mezclado con arcilla para formar yeso (también actúa como un eficaz repelente de insectos).
> *Pescado*: los huesos, la piel y las vísceras pueden ser hervidos para producir pegamento. Los adhesivos también se pueden hacer de sangre seca, piel animal, huesos y cuernos, hocicos y tendones, queso y cal viva.
> *Huevos y lácteos*: en pintura, la leche se utiliza como emulsionante, mientras que la yema de huevo se mezcla con pigmentos para formar pintura al temple.

Las plantas son también una fuente inagotable de material para su posterior procesamiento y transformación. No hay más que enumerar, por ejemplo, todos los diferentes materiales que se pueden obtener de los árboles, incluyendo la madera, corteza, savia, goma, cenizas, papel, carbón, alquitrán, resina y trementina. Otras plantas con flor y pastos nos dan algodón, lino, yute y papiro. Las ortigas continúan creciendo salvajemente en Gran Bretaña debido a que las fibras de sus tallos se utilizaban en la Edad Media para las cuerdas de arco.

Muchos materiales de uso común derivan de la insólita combinación de ingredientes provenientes de una asombrosa variedad de fuentes. Sólo dos ejemplos de la Europa medieval y la temprana modernidad. El primero es sobre el material utilizado para el trabajo en estuco de la Inglaterra del siglo XVI. El ingrediente básico, la cal, se mezcló con los siguientes materiales, mayormente de origen animal: manteca de cerdo, sangre de buey, estiércol de vaca, hierba y huevos, hierba y cerveza, leche, gluten, manteca de leche, queso, leche cuajada y cera de abejas saponificada (Davey, citado en Bunn, 1997:196). El segundo ejemplo es el de la tinta, un material esencial para el escriba medieval. Se usaban dos tipos. Uno era de negro de humo mezclado con goma. Para el otro, cuyo uso se generalizó a partir del siglo XII, el ingrediente principal era la manzana de roble, un tumor redondo del tamaño de una canica que a menudo crece en las hojas y ramas de los robles. Se forma alrededor de la larva de la avispa gallaritas [gall wasp] que ha puesto su huevo en los brotes del árbol. Las agallas de roble se recogen, se trituran y se hierven o infunden en agua de lluvia (o vinagre de vino blanco). El ingrediente principal es caparrosa verde (sulfato ferroso), fabricado a través de la evaporación del agua de tierra ferrosa, o mediante el vertido de ácido sulfúrico sobre clavos viejos filtrando el líquido y mezclándolo con alcohol. La caparrosa se agrega a la poción de agallas de roble y se agita bien con un palo de una higuera. Esto tiene el efecto de convertir la solución de marrón claro a negro. Por último, se añade goma arábica – hecha a partir de la savia seca de acacia - con el fin de espesar la mezcla (de

Hamel, 1992: 32-33). El escriba ahora tiene su tinta, pero por supuesto que para escribir aún necesita una lapicera, hecha de la pluma de un ganso o un cuervo, y el pergamino elaborado a través de un largo procedimiento a partir de las pieles de terneros o cabras (ibíd., 8-16, 27-29).

IV

Ahora bien, mientras nuestro foco sea la materialidad de los objetos - es decir, aquello que hace que las cosas tengan "cosidad"[4] [*thingly*] - es casi imposible seguir los múltiples caminos de crecimiento y transformación que convergen, por ejemplo, en la fachada de estuco de un edificio o en la página de un manuscrito. Estos senderos son simplemente barridos bajo la alfombra de un substrato generalizado sobre el cual se dice que las formas de todas las cosas son impuestas o inscriptas. Al exhortar a que demos un paso atrás, de la materialidad de los objetos a las propiedades de los materiales, propongo que levantemos la alfombra, para revelar debajo de su superficie una red enmarañada de meandrina complejidad en la que - entre una miríada de otras cosas - agallas de roble provocadas por las avispas quedan atrapadas con hierro viejo, donde savia de acacia, plumas de ganso y pieles de becerro y el residuo de piedra caliza caliente se mezclan con emisiones de cerdos, ganado, gallinas y abejas. Pues este tipo de materiales no se presentan como ejemplos de una esencia común – la materialidad - que dota a todos los objetos mundanos con su "cosidad" inherentes, sino que participan de los procesos mismos de generación y regeneración del mundo en constante curso, de los cuales cosas tales como los manuscritos o las fachadas de casas son impermanentes subproductos. Por lo tanto, para seleccionar otro ejemplo al azar, al hervir los huesos de peces, se produce un material adhesivo, un pegamento, no un tipo de materialidad "pescadosa" [fishy] en las cosas que pega.

En este sentido, es significativo que los estudios de la así llamada cultura material se hayan focalizado abrumadoramente en los procesos de consumo antes que los de producción (Miller, 1995;1998b:11; aunque véase también Olsen,2003:91-94 para un comentario crítico); ya que toman como punto de partida un mundo de objetos que

[4] Aunque vago, esto es lo más cercano que puedo llegar a una definición de lo que los estudiosos de la cultura material, en la literatura que he leído, quieren efectivamente decir con materialidad. Por ejemplo, al buscar razones para la marginalización filosófica y científica de "la materialidad de la vida social", Olsen se pregunta por qué la investigación ha olvidado o ignorado el componente "físico y de cosidad" de nuestro pasado y presente (2003:87).

desde ya se han, por así decirlo, cristalizado fuera de los flujos de los materiales y sus transformaciones. En este punto, los materiales parecen desaparecer, tragados por los mismos objetos a los cuales ellos han dado luz. Es por eso que comúnmente describimos a los materiales como "crudos" [raw] pero nunca "cocinados" [cooked] – ya que al momento en que se cuajaron en objetos, ya han desaparecido. A partir de ese momento son los objetos en sí mismos los que capturan nuestra atención, y no más los materiales de los que están hechos. Es como si nuestro compromiso material comenzara sólo cuando el estuco ya ha endurecido en el frente de la casa o la tinta se ha secado en la página. Vemos el edificio y no el revoque de sus paredes, las palabras pero no la tinta con que fueron escritas. En realidad, por supuesto, los materiales siguen allí y continúan mezclándose y reaccionando como lo han hecho siempre, amenazando eternamente a las cosas que forman con la disolución o incluso la “desmaterialización”. El revoque puede desmoronarse y la tinta desvanecerse. Experimentados como degradación, corrosión o desgaste y rotura, sin embargo, estos cambios – que los objetos sufren después de haber sido "terminados" - se atribuyen generalmente a la fase de uso y no de fabricación. Siendo la parte más vulnerable de las cosas, los materiales pueden tener un bajo perfil, pero nunca son del todo sometidos. A pesar de los mejores esfuerzos de conservadores y conservacionistas, ningún objeto dura para siempre. En el largo plazo, los materiales siempre, e inevitablemente, le ganan a la materialidad.

Esta problemática ha sido incorporada en la obra del escultor David Nash. Él hace cosas como cajas, escaleras y sillas, pero de madera sin estacionar, permitiendo que ésta viva más allá de la vida del árbol del que alguna vez fue un tronco o rama en crecimiento, sin perder el contacto con sus raíces arbóreas. Al observar una de las escaleras de Nash, por ejemplo, la madera parece poner su cuerpo por delante de la cosa hecha de madera, en lugar de retirarse detrás de la escena como es en el caso de su equivalente de fábrica expuesta en un salón de venta. Vemos la madera convertida en escalera, en lugar de una escalera que se ha hecho de madera. Más aún, con el paso del tiempo la madera – a medida que se estaciona - se divide, se comba, se resquebraja y, eventualmente, se asienta en una forma muy diferente de la dada por la intervención inicial del escultor. “Mantengo mi mente en el proceso (…) y permito que la pieza se cuide a sí misma”, dice Nash (citado en Warner, 1996:15), ya que debajo de la piel de la forma la substancia permanece viva, reconfigurando la superficie a medida que madura.

Sin embargo, al tratar a la madera como material dador de vida antes que materia muerta, Nash sólo está llevando nuestra atención a lo que nuestros antepasados ya sabían cuando acuñaron por primera vez el término "material", por extensión del latín *mater*, que significa “madre”. Como nos recuerda Nicholas Allen, el término “tiene una historia compleja involucrando palabras latinas y griegas de género femenino para madera (...) que está o estuvo viva” (1998:177). Lejos de ser la sustancia inanimada típicamente prevista por el pensamiento moderno, los materiales son, en este sentido original, los componentes activos de un mundo-en-formación. Dondequiera que la vida esté ocurriendo, ellos están incesantemente en movimiento - fluyendo, raspando, mezclándose y mutando. La existencia de todos los organismos vivos se encuentra atrapada en este incesante intercambio respiratorio y metabólico entre sus substancias corpóreas y los flujos del medio. Sin éste no podrían sobrevivir. Por supuesto, esto se aplica tanto a los seres humanos como a todos los demás organismos. Al igual que todos los vertebrados terrestres, nosotros necesitamos ser capaces de respirar.

Sin embargo, en el mundo de los objetos sólidos previsto por los teóricos de la cultura material el flujo de materiales es sofocado y acallado. En un mundo así, donde todo lo material está encerrado en las cosas, sería imposible respirar. De hecho, ni la vida misma, ni ninguna otra forma de conciencia que dependa de ella, podría persistir. Sofocado por la mano muerta de la materialidad, este mundo sólo puede ser devuelto a la vida en los sueños de los teóricos al conjurar un polvo mental mágico que, salpicado entre sus componentes, se supone que los pondría físicamente en movimiento. Se lo conoce en la literatura como *agencia*, y grandes expectativas se han depositado en ella. La acción, se nos dice, sigue a la agencia como el efecto sigue a la causa (Gell,1998:16). Así, se supone que las personas son capaces de actuar, y no sólo son actuadas, porque han adquirido algo de esta agencia. Sin ella, no serían más que cosas. De la misma manera, sin embargo, si la agencia es imaginariamente depositada en las cosas, entonces podrán empezar a actuar como personas. Pueden “volver a actuar” [act back], induciendo a las personas involucradas a hacer lo que de otra manera no harían. En una de las discusiones más originales y provocativas sobre materialidad aparecida en los últimos años, Peter Pels caracteriza la lógica de este argumento como *animista*: “una manera de decir que las cosas están vivas porque están animadas por algo ajeno a ellas, un ‘alma’ o (…) espíritu ubicado *en* la materia” (1998:94; cursiva en el original).

Cualquiera sea su origen, este principio vital es entendido aquí como adicional al objeto material en el que ha sido depositado.

De acuerdo con Pels, sin embargo, existe otra manera de entender cómo las cosas pueden volver a actuar: debemos asumir que el espíritu que las anima no está *en* sino que *es* de la materia. Por ende, no buscamos más allá de la constitución material de los objetos con el fin de descubrir qué los motiva, sino que más bien el poder de la agencia se encuentra en su propia materialidad. Pels caracteriza a esta lógica alternativa como *fetichista*. Así, el fetiche es un objeto que, en virtud de su mera presencia material, afecta el curso de las cosas (1998:94-95). Creo que este argumento es un paso importante en la dirección correcta, pero nos deja sólo a mitad de camino. Por un lado, reconoce el poder activo de los materiales y su capacidad para presentarse por delante de las cosas hechas a partir de ellos. Sin embargo, queda atrapado en un discurso que opone lo mental a lo material y sin poder aceptar las propiedades de los materiales salvo como aspectos inherentes a la materialidad de los objetos. Así, la cualidad híbrida que Pels atribuye al fetiche - su capacidad de establecer y perturbar al mismo tiempo "la sensual frontera entre nosotros y las cosas que nos rodean, entre la mente y la materia" (ibid., 102) - es en realidad un producto del desconocimiento de las propiedades activas de los materiales como un poder de la materialidad de los objetos. No hay nada de híbrido en las escaleras de Nash. Al igual que el árbol vivo del que fue hecho, habita la frontera, no entre materia y mente, sino entre sustancia y medio. La madera está viva, o "respira", precisamente por el flujo de materiales a lo largo de su superficie.

Traer las cosas a la vida no consiste en espolvorearlas con agencia, sino en devolverlas a los flujos generativos del mundo de materiales en el que se originaron y en donde continúan subsistiendo. Este punto de vista, en el que las cosas están en la vida y no la vida en las cosas, se opone diametralmente a la comprensión antropológica del animismo invocada por Pels (1998:94) y con ecos de la obra clásica de Edward Tylor, según la cual se atribuye vida, espíritu o agencia a objetos que son en realidad inertes. Esto es, sin embargo, totalmente coherente con los compromisos ontológicos propios de los pueblos a menudo acreditados en la literatura como cosmología animista. En su mundo no hay objetos como tales. Las cosas están vivas y activas no porque estén poseídas por espíritus - sea *en* o *de* la materia – sino porque las substancias que componen continúan dejándose llevar en las circulaciones del medio que las rodea y

que, alternativamente, anuncia su disolución o -característicamente con los seres animados – garantiza su regeneración. El espíritu es el poder regenerativo de estos flujos circulatorios que, en los organismos vivos, están atados en entramados o tejidos de extraordinaria complejidad. Todos los organismos son entrelazados de ese tipo. Despojados del barniz de la materialidad, éstos se revelan no como objetos inactivos sino como hervideros de actividad en constante pulso con los flujos de materiales que los mantienen con vida. En este sentido, los seres humanos no son una excepción. Son, en primer lugar, organismos, no bultos de materia sólida con un toque añadido de mentalidad o agencia para vivificarlos. Como tales, nacen y crecen dentro de la corriente de materiales y participan desde dentro en su continua transformación.

V

Si, como he sugerido, tenemos que reorientar nuestra atención desde la materialidad de los objetos a las propiedades de los materiales, entonces nos quedamos con la pregunta: ¿cuáles son estas propiedades? ¿Cómo debemos hablar de ellas? Uno de los enfoques para responder a esta pregunta ha sido propuesto por el teórico del diseño David Pye (1968:45-47). Su preocupación es examinar la idea de que todos los materiales tienen propiedades que en su uso pueden ser expresados o reprimidos; idea frecuentemente enunciada por escultores y artesanos que afirman que un buen trabajo debe ser "fiel al material", respetando sus propiedades en lugar de obviarlas sin la menor consideración. Supongamos entonces que tomamos un material metálico como el plomo. En una lista de sus propiedades podemos incluir: ductilidad, pesadez, bajo punto de fusión, resistencia a la corriente eléctrica, impenetrabilidad a los rayos X, toxicidad. Las dos primeras podrían expresarse artísticamente, pero las demás no. Pero si nuestro objetivo es ser fiel al material, entonces por qué, pregunta Pye, debemos conformarnos con seleccionar sólo ciertos aspectos del plomo de acuerdo con las decisiones que han sido condicionadas por consideraciones que no tienen nada que ver con él. Por otra parte, algunos materiales presentan ciertas propiedades mientras se está trabajando con ellos, las que se pierden una vez que el trabajo ha sido finalizado. En la fragua, el hierro al rojo vivo tiene la consistencia de la cera de abejas, pero si el herrero busca resaltar su suavidad y elasticidad, entonces el resultado, una vez que el hierro se ha enfriado, expresa precisamente las propiedades que el material, ahora duro y rígido, ya no posee.

Del mismo modo, es difícil sostener que la forma redondeada de un cuenco de barro, formado mientras el material estaba húmedo y flexible, refleja la fragilidad de la arcilla cuando fue cocida en el horno. Tampoco podemos negar la excelencia del trabajo que a un escultor le permite crear, a partir de la más dura de las piedras, superficies que parecen suaves y lisas como un paño de seda o la piel de un bebé.

Por estos motivos, Pye argumenta que no son, en realidad, las *propiedades* de los materiales lo que un artista o un artesano quiere expresar, sino más bien sus *cualidades*:

> Las propiedades de los materiales son objetivas y medibles. Están *ahí afuera*. Pero las cualidades son subjetivas: están *aquí adentro*, en nuestras cabezas. Son nuestras ideas. Son parte de ese punto de vista privado sobre el mundo que tiene cada artista en su interior. Cada uno tiene su propia visión de lo que la pedregosidad es (Pye,1968:47, cursiva en el original).

La afirmación, entonces, de que una escultura es buena porque pone de manifiesto la pedregosidad de la piedra no puede ser justificada sobre la base de las propiedades que pueden ser objetivamente conocidas. Simplemente revela nuestras preferencias personales sobre las cualidades que nos gusta ver en ella. Ahora bien, claramente podemos tener dichas preferencias en relación a los materiales que utilizamos para hacer cosas. También es cierto que estos materiales pueden ser sometidos a una batería de pruebas con el fin de medir propiedades como densidad, elasticidad, resistencia a la tracción, conductividad térmica y así sucesivamente. Para que un ingeniero que se propone diseñar una estructura y decidir qué materiales utilizar, tales medidas – que pueden ser tan precisas y objetivas como la ciencia actual y la instrumentación lo permitan – serán de una importancia crítica. Sin embargo, el conocimiento que ellas aportan no tiene punto de comparación con el de, por ejemplo, el albañil, el herrero, el alfarero o el carpintero, pues en ellos provienen de la experiencia de toda una vida de trabajo con el material. Este es un conocimiento nacido de la percepción sensorial y el compromiso práctico, no de la mente con el mundo material - para recordar la "teoría del compromiso material" de Renfrew (2001) - sino del profesional especializado participando en un mundo de materiales.

Puede parecer pedante distinguir entre el mundo material [material world] y el mundo de los materiales [world of materials], pero la distinción es fundamental para mi argumento. El problema con la dicotomía de Pye entre las propiedades y cualidades es

que nos lleva directamente de vuelta a la polarización de la mente y la materia desde la cual nuestra investigación comenzó. Los materiales, para Pye, son variedades de la materia - es decir, de la constitución física del mundo, dada independientemente de la presencia o actividad de sus habitantes. Por lo tanto, sus propiedades son propiedades de la materia y, en ese sentido, se oponen a las cualidades que la mente imaginativamente proyecta en ella. Siguiendo a Gibson, he optado por no concentrarme en la materia como tal sino en las substancias, el medio y las superficies entre ellos[5]. Para dicho autor, estos son los componentes básicos, no del mundo físico o material sino del *ambiente* [*environment*]. Mientras que el mundo físico *existe* en y para sí mismo, el ambiente es un mundo que se *despliega* continuamente en relación con los seres que subsisten en él. Su realidad no es *de* objetos materiales sino *para* sus habitantes (Gibson, 1979:8; ver Ingold,1992). Es, en definitiva, un mundo de materiales. Y mientras el ambiente se despliega, los materiales de los que está compuesto no *existen* - como los objetos del mundo material – sino que *acontecen*. Así, las propiedades de los materiales, considerados como componentes de un ambiente, no pueden ser identificadas como fijas, o atributos esenciales de las cosas, sino más bien como procesuales y relacionales. No son ni objetivamente determinadas ni subjetivamente imaginadas, sino experimentadas en la práctica. En ese sentido, toda propiedad es una historia condensada. Describir las propiedades de los materiales es contar la historia de lo que les sucede a medida que fluyen, se mezclan y mutan.

Esto es exactamente lo que Christopher Tilley hace en su libro sobre *The materiality of stone* (2004). Centrándose en los antiguos monumentos de piedra maciza o roca – los menhires mesolíticos de Bretaña, la arquitectura del templo de la Malta neolítica, y los tallados en roca de la Edad de Bronce en el sur de Suecia - Tilley le dedica mucha atención a las propiedades de la piedra *como material*. El autor muestra como su "pedregosidad", si me permiten, no es constante, sino continuamente variable en relación con la luz o la sombra, la humedad o la sequedad, y la postura, posición o movimiento del observador. Para describir las propiedades de la piedra tiene que seguir estas variaciones mientras camina entre o sobre cada monumento, o se arrastra a través de ellos, en diferentes momentos del día, en diferentes estaciones del año, y bajo

[5] He encontrado que el esquema tripartito de Gibson es un buen punto de partida para reflexionar sobre el medio habitado. Pero no está en absoluto exento de problemas, los que he comenzado a considerar en otra oportunidad (Ingold, 2005a, 2007).

diferentes condiciones climáticas. Sin embargo, paradójicamente, el mismo título de su libro nos lleva de la piedra como material a la materialidad de la piedra. Y en ese movimiento la piedra es inmediatamente absorbida por el paisaje, cuya superficie marca una interfase, no entre la tierra y el aire, sino entre la naturaleza y la cultura, el mundo físico y el mundo de las ideas - "dos caras de una moneda que no se puede separar", pero dos caras, al fin y al cabo (Tilley, 2004:220; ver Ingold, 2005b). Esta paradoja, sostengo, sigue arraigada en los estudios de cultura material, convirtiendo a las propiedades de los materiales en la materialidad de las cosas. Mi petición, en este artículo, es simplemente que debemos revertir esta tendencia, y una vez más *tomar a los materiales en serio*, ya que todo se hace a partir de ellos.

Ahora regrese a la piedra que ha estado tranquilamente reposando sobre su escritorio mientras usted estaba leyendo. Sin ninguna intervención de su parte, ésta ha cambiado. El agua que alguna vez la cubrió se ha evaporado, y la superficie está ahora casi completamente seca. Tal vez aún haya algunas pocas manchas de humedad, pero son inmediatamente reconocibles por la coloración oscura de la superficie. Aunque la forma de la piedra sigue siendo la misma, en otros aspectos se ve muy diferente. En efecto, podría parecer decepcionantemente aburrida. Lo mismo ocurre con las piedritas lavadas por la marea en una playa de canto rodado, que no lucen tan interesantes una vez que se han secado. A pesar de que podríamos estar inclinados a decir que una piedra bañada en humedad luce más "pedregosa" que una bañada en aire seco, probablemente reconoceríamos que sus apariencias son simplemente diferentes. Lo mismo ocurre si tomamos la piedra y la sentimos, o la golpeamos contra algo para hacer ruido. La piedra seca se siente y suena diferente a la húmeda. Lo que podemos concluir, sin embargo, es que dado que la sustancia de la piedra debe ser bañada en un medio de algún tipo, no hay forma de que su predregosidad se pueda comprender independientemente de la manera en que se encuentra atrapada en los intercambios a lo largo de su superficie, entre la sustancia y el medio. Al igual que las esculturas de madera no estacionada de Nash, aunque mucho más rápidamente, la piedra ha cambiado efectivamente mientras se secaba. La pedregosidad, entonces, no está en la "naturaleza" de la piedra, en su materialidad. Tampoco está sencillamente en la mente del observador o del profesional. Por el contrario, emerge de la participación de la

piedra en su entorno total - incluyéndolo a usted, el observador - y de la multiplicidad de formas en las que está involucrada en las corrientes del mundo de la vida [lifeworld]. Las propiedades de los materiales, en definitiva, no son atributos, sino historias.

Agradecimientos

Este trabajo se ha desarrollado a partir de una conferencia presentada originalmente como parte de un curso de grado en la Universidad de Aberdeen sobre *Las Cuatro A: antropología, arqueología, arte y arquitectura*. Estoy agradecido con los estudiantes que tomaron el curso por algunos inspiradores comentarios. Una versión anterior fue presentada en diciembre de 2004 durante la conferencia del Grupo Arqueología Teórica de la Universidad de Glasgow y, posteriormente, en el seminario sobre Materialidad en la Sociedad y la Cultura que tuvo lugar en la Universidad de Oslo, en noviembre 2005. Agradezco a los participantes de ambos eventos, así como a los académicos y estudiantes del Departamento de Arqueología de la Universidad de Stanford con quienes debatí el artículo en febrero de 2006 y aportaron valiosos comentarios. También me gustaría agradecer al editor y dos revisores anónimos por sus excelentes consejos.

Bibliografía

ALLEN, N.J. (1998): "The category of substance. A Maussian theme revisited", in W. JAMES and N.J. ALLEN (eds), *Marcel Mauss. A centenary tribute*, New York, 175–91.

BUNN, S. (1997): "Animal products", in P. OLIVER (ed.), *Encyclopedia of vernacular architecture of the world*, Vol. 1, Cambridge, 195–97.

DE HAMEL, C. (1992): *Scribes and illuminators*, London.

GELL, A. (1998): *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford.

GIBSON, J.J. (1979): *The ecological approach to visual perception*, Boston.

GODELIER, M. (1986): *The mental and the material*, London.

GOSDEN, C. (1999): *Anthropology and archaeology. A changing relationship*, London.

GRAVES-BROWN, P.M. (ed.), (2000): *Matter, materiality and modern culture*, London.

HETHERINGTON, K. (2003): "Spatial textures. Place, touch, and praesentia", *Environment and planning A* 35, 1933–44.

HODGES, H. (1964): *Artefacts. An introduction to early materials and technology*, London.

INGOLD, T. (1992): "Culture and the perception of the environment", in E. Croll and D. Parkin (eds), *Bush base: forest farm. Culture, environment and development*, London, 39–56.

INGOLD, T. (2000): "Making culture and weaving the world", in P.M. Graves-Brown (ed.), *Matter, materiality and modern culture*, London, 50–71.

——— (2005a): "The eye of the storm". Visual perception and the weather, *Visual studies* 20(2), 97–104.

——— (2005b): "Landscape lives, but archaeology turns to stone", *Norwegian archaeological review* 38(2), 122–26.

——— (2007): "Earth, sky, wind and weather", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, NS, S19–S38.
MARX, K. (1930): *Capital*, Vol. 1 (tr. E. and C. Paul from 4th German edition of *Das Kapital* (1890)), London.
MILLER, D. (ed.) (1995): *Acknowledging consumption*. London.
——— (ed.) (1998a): *Material cultures. Why some things matter*, London.
——— (1998b): "Why some things matter", in D. Miller (ed.), *Material cultures. Why some things matter*, London, 3–20.
MULLIGAN, H. (1997): "Cave shelter", in P. Oliver (ed.), *Encyclopedia of vernacular architecture of the world*, Vol. 1, Cambridge, 238–40.
OLSEN, B. (2003): "Material culture after text. Re-membering things", *Norwegian archaeological review* 36(2), 87–104.
PELEGRIN, J. (1993): "A framework for analysing prehistoric stone tool manufacture and a tentative application to some early stone industries", in A. Berthelet and J. Chavaillon (eds), *The use of tools by humans and non-human primates*, Oxford, 302–14.
PELS, P. (1998): "The spirit of matter. On fetish, rarity, fact, and fancy", in P. Spyer (ed.), *Border fetishisms. Material objects in unstable spaces*, London, 91–121.
PYE, D. (1968): *The nature and art of workmanship*, Cambridge.
RENFREW, C., 2001: "Symbol before concept. Material engagement and the early development of society", in I. Hodder (ed.), *Archaeological theory today*, Cambridge, 122–40.
TILLEY, C. (2004): *The materiality of stone*, Oxford.
TOREN, C. (1999): *Mind, materiality and history*, London.
WARNER, M. (1996): "Forms into time. The works of David Nash", in *David Nash. Forms into time*, London.

En presencia de lo ausente. Rastreando materiales en movimiento

Cristián Simonetti[*]

Resumen
La práctica arqueológica se caracteriza por un encuentro con las propiedades ausentes y presentes de los materiales en un mundo en constante cambio. Entender dichas propiedades depende del desarrollo de la habilidad de percibir más allá de lo visible a nivel de la superficie. Para llevar a cabo esto, los arqueólogos deben involucrarse multisensorialmente no sólo con las fluctuaciones del ambiente sino que, a su vez, hacer uso de su memoria e imaginación. Partiendo de trabajo etnográfico reciente, muestro que, a medida que los arqueólogos aprenden a excavar, la distinción entre aspectos preceptúales y no preceptúales no siempre se sigue. Aquí el recuerdo y la imaginación se desplegarían en una continuidad con el sentir, la cual emerge a medida que los arqueólogos se involucran en la historia del paisaje rastreando los pasos de otros. Esta experiencia desafía no sólo el entendimiento secuencial de la cognición sino que a su vez la visión puntillista de la producción del conocimiento. Desde una apertura sensorial a los aspectos presentes y ausentes de un mundo en constante cambio la tensión entre descubrimiento y construcción se disuelve.

Palabras clave: Sentidos, memoria, imaginación, movimiento.

Abstract
Archaeology is characterized by an encounter with both present and absent properties of materials in a constantly changing world. Understanding these properties depends on developing a capacity to perceive beyond what is visible on the surface. To do so, archaeologists have to multisensorially engage not only with the fluctuations of the environment but also make use of both memory and imagination. Grounded on recent ethnographic work, I show how the assumed distinction between perceptual and non-perceptual aspects of experience does not allow us to understand how archaeologists learn to dig. Remembering and imagining unfold in continuity with feeling, which emerges as archaeologists become part of the history of the landscape while tracing the footsteps of others. Such experience challenges not only the widespread sequential understanding of cognition but also the pointillist view of knowledge production. From a sensory openness to both present and absent properties of a world in constant formation, the tension between discovery and construction dissolves.

Key words: Senses, memory, imagination, movement.

[*] Cristián Simonetti, ha realizado trabajo etnográfico con arqueólogos terrestres y marítimos en Chile y Escocia. Su trabajo se concentra en la percepción y comunicación de conocimiento experto, el rol del movimiento en el desarrollo de habilidades, el uso de tecnologías y los particulares contextos de práctica en los cuales el conocimiento arqueológico toma lugar. En particular, se ha focalizado en entender cómo los arqueólogos y otros científicos que estudian el pasado conceptualizan tiempo y espacio. Departamento de Antropología, Universidad de Aberdeen, Reino Unido. Contacto: cesimonetti@abdn.ac.uk.

Introducción

La arqueología, al igual que otras ciencias que excavan su objeto de estudio, se ve en la constante necesidad de develar las propiedades de los materiales que busca entender. Tanto en agua como en tierra, los arqueólogos deben traer a la superficie lo que inicialmente se encuentra oculto, sin muchas veces tener certeza de lo que hallarán a su paso. Lograr esto no es tarea fácil. Los novicios se enfrentan al constante desafío de percibir lo invisible. Al sobrellevar esta dificultad, los arqueólogos desarrollan la habilidad ir más allá de lo conocido en un determinado momento, a través de un involucramiento multisensorial del cuerpo en movimiento con las propiedades ausente y presentes de un mundo en constante cambio. Conciente de las dificultades que el ejercicio de la excavación conlleva, los expertos ayudan a los novicios mediante el uso de gestos que invitan a proyectar sus sentidos más allá de lo disponible ante los ojos. En dicho ejercicio, y sin necesariamente darse cuenta, novicios y expertos se involucran en una danza de atención conjunta que no sólo apunta a las propiedades disponibles del pasaje sino que a su vez dibuja sus propiedades ausentes.

Esta capacidad desafiaría un difundido entendimiento secuencial de la experiencia, según el cual el futuro se despliega más allá de los sentidos, el presente toma lugar en su cercanía y los recuerdos se acumulan dentro de la cabeza más acá de ellos. Esto coincidiría a su vez con una visión del imaginar como una imposición del contenido mental sobre la experiencia sensorial, lugar donde nuestro acceso a la realidad toma lugar. Dicha visión que ha caracterizado al estudio de la cognición dentro y fuera de la psicología no permitiría dar cuenta de la habilidad de percibir lo ausente. En este artículo, muestro como los arqueólogos experimentan el recordar y el imaginar en una continuidad con lo que se habré ante sus ojos, a medida que exploran las transformaciones presentes y pasadas del paisaje en movimiento. La percepción no estaría limitada por lo que se presenta en la cercanía de los sentidos, como tampoco acontecería por delante de la memoria y la imaginación. Esto desafía el puntillismo y secuencialidad propia del método científico y de importantes tensiones epistemológicas que nuevamente señalan un movimiento de atrás hacia delante, dentro y fuera de la realidad. Entender esta experiencia requiere asumir que últimamente el conocimiento no es ni descubierto como algo ante los ojos, ni construido mediante la imposición de

significados culturales, sino que crece y se desarrolla en el ejercicio mismo de la práctica.

Sentir ahí

Los arqueólogos se enfrentan constantemente a la necesidad de percibir lo que está ausente. Dicha ausencia se presenta de muchas maneras. Por un lado, están las cosas que son imperceptibles para aquellos que carecen de la habilidad. Esto sería propio de los novicios, en especial al inicio de su formación, los que presentarían dificultades para distinguir las distintas propiedades de los materiales, tales como las diferencias de color, textura y consistencia de los sedimentos que deben remover durante una excavación. Por otro lado, los arqueólogos se enfrentan constantemente a aquello que es invisible ante los ojos, no por una carencia de habilidad, sino por que lo que se busca percibir está cubierto o simplemente no está ahí. Esta última ausencia se vuelve particularmente evidente cuando los arqueólogos tienen que ir de lo que conocen a lo que desconocen. Aún cuando dependen de su conocimiento en una determinada área y período histórico, los arqueólogos siempre se enfrentan a la necesidad de develar aquello que no ha sido excavado por ellos mismos previamente. Esto explica en parte el que la excavación sea entendida como un experimento irrepetible al interior de la disciplina (Barker, 1999: 13). Al excavar el arqueólogo nunca guarda plena certeza de lo que encontrará a su paso.

Aún cuando pasan desapercibidas, estas ausencias están constantemente presentes en la práctica arqueológica, volviéndose evidentes en situaciones donde lo cotidiano se interrumpe, por ejemplo cuando los arqueólogos intentan explicar a visitantes no expertos las particularidades de un sitio. Trabajando en los veranos de 2010 y 2011 en la excavación de una construcción medieval en Escocia, ubicada en las cercanías de un camino rural, era frecuente ver turistas que merodeaban el sitio bajo la guía de la arqueóloga en jefe, con la vaga esperanza de que pudiesen dejar un donativo. Con una larga historia de más de 15 años, la excavación era difícil de seguir, incluso a ojos de un experto no familiarizado con el sitio. En una ocasión recuerdo como la arqueóloga mencionaba su frustración ante la imposibilidad de trasmitirle a los visitantes lo que veía. En sus palabras, "que difícil hacerles ver lo que *está ahí*". Acompañándola repetidas veces en estos itinerarios, y prestando atención a la introducción que yo

mismo recibí al llegar al sitio, era evidente que la excavación se desplegaba como un conjunto de ausencias y presencias que dependían de las habilidades de los participantes y la historia tanto reciente como remota del sitio. No sólo era difícil percibir los colores de los rasgos e improntas desde la lejanía visual en la que los turistas se involucraban, sino que además era difícil ver lo que los arqueólogos comenzaban a percibir más allá de la superficie que excavaban y las cosas que al pasar destruían para poder seguir adelante. Sólo aquellos que participaban de la historia del sitio, y tenían la habilidad para ver, eran capaces de dar cuenta de dichas ausencias. Para ellos, lo que estaba *ahí* no sólo se constituía por aquello disponible *aquí*, a ojos de la mayoría no experta, sino que se extendía también a aquello que no ya no estaba, o a aquello que yacía *allí* más *allá* de lo visible.

Al igual que los visitantes no expertos, los novicios iniciándose en el quehacer de la arqueología se enfrentan al desafío de ver lo ausente. Como he señalado en otro parte, muchas veces estos experimentan dicho desafío como una paradoja (Simonetti, 2009, 2012). En una ocasión, caminando con una estudiante de arqueología y una arqueóloga recientemente graduada de instituciones escocesas, ambas me relataron algunas de las dificultades que debieron sortear luego de un extenuante día de trabajo en el sitio medieval escocés mencionado arriba. La estudiante, quien cursaba primer año, comentó como le había sido sumamente difícil seguir una particular deflexión de la matriz a medida que removía el sedimento que la cubría. Ante la dificultad decidió pedir ayuda a un supervisor experto, el cual le aconsejó: "Sigue adelante, debes encontrar la línea, sigue adelante", refiriéndose a la línea que separaba ambos sedimentos, la cual gesticuló con un movimiento ondulante del dedo índice de su mano derecha. En la desesperación y con tono humorístico, la estudiante recreó para mi su reacción ante el comentario del experto: "¿Pero como voy a *encontrar* la línea si no puedo *verla*?" (mi énfasis). El siguiente dibujo en elevación muestra la relación entre la matriz, el sedimento y la línea invisible que divide a ambos, la cual fue gesticulada por el experto.

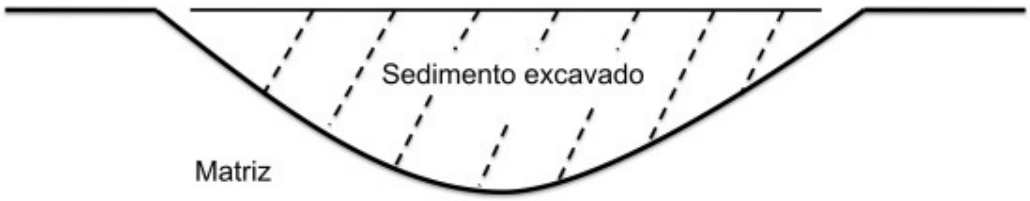


Imagen 1: Siguiendo la línea que divide los sedimentos. (Adaptado de Simonetti, 2009).

Claramente en este contexto encontrar y ver no son usados en su sentido usual. ¿Cuál sería el punto de tratar de encontrar lo que ya es visible, sabiendo que una vez presente ante los ojos indica que ya ha sido encontrado? El comentario de la estudiante da cuenta de una paradoja relacionada con una imposibilidad de ver lo invisible. Comparado con los novicios, los expertos no experimentarían dicha paradoja, en tanto serían capaces de ir más allá de las tensiones entre lo conocido y lo desconocido impuestas por ella. Las habilidades de excavación que los expertos despliegan en su quehacer dan cuenta de una capacidad que podríamos describir simplemente como la capacidad de *sentir más allá*. Comparado con el novicio, el experto podría proyectarse a lo desconocido, anticipando sensorialmente lo que está oculto. Sería capaz de ir de aquello que está aquí, a aquello que emerge allí.

Como pude contrastar con expertos y en mi propia experiencia, esta habilidad no resultaría del contraste o la superposición de imágenes mentales dentro de la cabeza sobre aquello visible. Al sobrellevar las dificultades impuestas por la tensión entre lo ausente y lo presente, el experto es capaz de improvisar intuitivamente en cada momento a medida que continúa con la excavación. Esto ocurre en parte gracias a que el experto no se enreda en las minucias de la técnica. Comparado con el novicio, éstas tienden a desaparecer en transfondo de la experiencia a medida que los arqueólogos se proyectan activamente a lo que está aún por venir. Siguiendo el confluente entendimiento fenomenológico de la percepción, propios del filósofo Maurice Merleau-Ponty (2002) y el psicólogo James Jerome Gibson (1986), nuestra experiencia de percibir un mundo no resultaría de la pasiva asimilación de información, sino por el contrario constituiría un acto atencional donde ciertos aspectos del sentir se volverían foco mientras otros desaparecerían en el trasfondo. La distinción entre lo *distal* y lo

proximal propuesta por el filósofo Michael Polanyi (1983) permite dar cuenta del dinamismo de esta propiedad selectiva de nuestra atención. Al percibir, nuestro foco estaría en lo distal mientras que lo proximal, aquello que se abre en la cercanía de nuestro actuar, desaparecería a nuestra conciencia. Esto ocurre no sólo en el caso de la visión, en el constante juego entre atención binocular y visión periférica, sino que también con el resto de los sentidos, tales como el oído, el olfato, el tacto o el sentido kinésico, todos los cuales juegan un rol fundamental en el desarrollo de habilidades en arqueología. Por ejemplo, al atender a un determinado sonido del ambiente, el resto de los sonidos parecen desvanecerse en el transfondo.

El experto es capaz de moverse eficientemente en su medio, ya que posee la capacidad de llevar a cabo un cúmulo de acciones sin necesariamente prestar atención a todas ellas. Al igual que el ciego que al usar su bastón se proyecta más allá de las vibraciones que siente en su mano, hacia aquello invisible que se abre más allá de la punta de su bastón, el experto no se detiene a prestar atención a los movimientos de la mano que sostiene la espátula, los que claramente varían dependiendo de las circunstancias. Los arqueólogos regulan constante y eficientemente la tensión entre la espátula y el sedimento en función del propósito de la excavación. Por ejemplo, la técnica varía considerablemente dependiendo de si el arqueólogo está excavando un rasgo o un artefacto. Al dominar estas técnicas, el experto no se entrampa en las limitaciones de lo que está en la cercanía de su conciencia. El experto es capaz de ir a través de las vibraciones de la espátula, proyectando su atención hacia aquello que se abre distalmente más allá de sus ojos. Así en el sentir del experto primaría un *telos*, que facilitaría su apertura hacia aquello que está aún por venir.

Sentir como seguir adelante

Considerar seriamente el carácter activo de la percepción requiere constatar que en un sentido fundamental la capacidad de *sentir más allá* no es distinta de la capacidad de *moverse más allá* en una excavación. Esto ya que el paisaje que los arqueólogos excavan permanece en constante cambio. Al excavar, las propiedades de los rasgos tienden a desaparecer a medida que su humedad se evapora al entrar en contacto directo con el aire. En estas circunstancias, los arqueólogos deben estar en constante movimiento para poder percibir. Por ejemplo, en el sitio medieval mencionado arriba

era usual ver a los supervisores pedir una espátula mientras daban consejos a los novicios. Para ver los propiedades de los materiales con sus ojos, los expertos debían remover por ellos mismos la capa superficial de los sedimentos recientemente excavados. En un contexto donde el percibir depende del remover, *el sentir es siempre movimiento*. Volviendo a Merleau-Ponty y a Gibson, esto es congruente con un particular entendimiento de la percepción, donde percibir es un logró no de órganos individuales sino del cuerpo como un todo en movimiento. Últimamente, y contrarío al entendimiento clásico del sistema nervioso, sería imposible trazar la línea que divide el sentir del moverse. Yendo un poco más allá, siguiendo el notable trabajo de la filósofa Maxime Sheets-Johnstone (1999), en nuestra experiencia habría una *primacía del movimiento*, no por que seamos entidades que poseen la capacidad de moverse en el ambiente sino por que seríamos fundamentalmente constituidos en movimiento.

Ilustraré este punto con un ejemplo. En una ocasión, visitando una roca tallada en piedra arenisca con diseños Picto, junto a los supervisores del sitio medieval escocés mencionado arriba, la arqueóloga a cargo dio al grupo una introducción a las formas grabadas. Luego de varios siglos a la intemperie, éstas eran difícilmente visibles. Curiosamente, para seguirlas la experta hizo uso del dedo índice como cuando uno sigue un texto borroso. Lo interesante es que al circundar sus trayectorias la experta, como los otros visitantes que la seguían, tendían en ocasiones a perderse en los inesperados giros del grabado. Las formas eran evidentes, sólo en tanto el dedo y la vista siguieran al unísono. Al tratar yo mismo, pude sentir como la aspereza de la piedra sobre mi dedo proveía un sentido de dirección que a su vez daba cuenta del camino recorrido. Para los visitantes las líneas se volvían visibles en una improvisación intuitiva sobre aquello que se presentaba como parcialmente ausente a los sentidos. Ver aquí era ciertamente un logro, el resultado de la capacidad de proyectarse a lo invisible en movimiento.

Visto desde otro ángulo, el involucramiento sensorial que los arqueólogos tienen con las propiedades del paisaje no sería puramente visual. Esto último, no ha sido suficientemente recalcado en estudios etnográficos de la excavación, en parte debido a un énfasis en el sentido de la visión (ver, e.g., Goodwin, 1994, 2002). Yendo más allá de estos estudio, es necesario constatar que el arqueólogo al percibir se proyecta multisensorialmente al mundo. Por ejemplo, es usual escuchar a expertos referirse a sus

sentidos del olfato o a la audición como relevantes en la percepción de lo ausente. En el caso del olfato, recuerdo como el supervisor del sitio medieval que asesoraba a las estudiantes, se refería en ocasiones al olor emanado por los sedimentos, el que le permitía anticipar la presencia de depósitos de desechos. De forma similar, recuerdo a otro supervisor, mencionar como las vibraciones de la espátula eran relevantes para él, las que cambiaban dependiendo de la consistencia y composición de un determinado suelo. Las variaciones en el sonido, generado por el contacto del metal con las cambiantes propiedades del los sedimentos, le permitían anticipar lo que aún era invisible a sus ojos.

Volviendo al carácter activo de nuestra experiencia del mundo, esta confluencia sensorial no ocurre producto de una integración en la cabeza de la información recolectada por los sentidos. Muy por el contrario, la persona se proyectaría multisensorialmente hacia lo que está ausente. Siguiendo el notable trabajo de Ingold (2000: 245), sobre la percepción de ciegos y sordos, esta proyección conjunta de los sentidos sería posible gracias a una capacidad de intercambiarlos. Así, aún cuando la visión y la audición son irremplazables en su condición, las personas tendrían la capacidad de usar sus ojos para oír y sus oídos para ver. En este sentido, al oler un material cubierto o al oír y sentir en la mano las variantes vibraciones que emergen a medida que la espátula se abre paso entre los sedimentos, los expertos serían capaces de ver lo que está ahí sin necesidad de usar sus ojos.

Regresando a la primacía del movimiento, el sentido kinésico, tradicionalmente olvidado en el conteo de los sentidos, juega un rol fundamental en su confluencia. En el contraste producido por las transformaciones que los arqueólogos introducen en el paisaje a medida que exploran lo ausente, el sentir más allá se despliega en movimiento. Esto sería propio no sólo de la exploración de las cambiantes propiedades de los suelos, sino además de la observación visual de artefactos, la que depende generalmente de su manipulación. Por ejemplo, en los sitios que he trabajado, tanto en Escocia como en Chile, el intercambio de hallazgos, junto a la expresión “puedo ver”, incluye generalmente un gesto de la mano solicitando el artefacto. Mirarlo en este contexto significa no sólo usar los ojos, sino además poder observar con las manos. Esto obviamente no es exclusivo del contexto de la excavación, si no que se extiende a muchos dominios donde existe una valoración por la cultura material. La frustración de

no poder manipular objetos sería algo que muchos experimentan al entrar a un museo, en especial los niños que al pedir verlos estirando su mano, reciben por respuesta: "puedes sólo mirarlo". A pesar de la frustración, la lejanía de la visión no eliminaría la cercanía táctil con el mundo. En sus movimientos sacaditos, nuestros ojos se ven obligados a trazar el campo visual como tocándolo con pinceladas que desde distintos ángulos vuelven evidente sus aspectos parciales. Esta inescapable confluencia del mirar con el tocar explicaría en parte los resultados de la sustitución sensorial en ciegos, donde la manipulación de objetos está directamente asociada con su experiencia del qualia una vez que hacen uso del órgano sustituto (Bach-y-Rita, 2002: 509).

Es relevante recalcar que la habilidad de sentir más allá no sólo depende del conocimiento que los arqueólogos tienen de un determinado sitio, sino que a su vez del ambiente en el cual las propiedades de los materiales se despliegan, en particular del clima. Esto sería congruente con la aproximación ecológica desarrollada por Ingold (2007a, b). La capacidad de sentir lo ausente emerge en una continuidad con el medio, en la cual es últimamente imposible señalar con claridad el lugar donde el observador comienza y su ambiente termina. Repetidas veces me ha tocado escuchar relatos de expertos que sienten deben desarrollar nuevamente la capacidad de percibir diferencias entre los sedimentos una vez que se enfrentan a un nuevo ambiente. Además existen lugares donde las propiedades de los artefactos y los suelos varían constantemente dependiendo de la exposición de los materiales a la humedad y el sol. Esto especialmente en escocia donde el clima varía constantemente. Aquí el movimiento de las nubes, y las cambiantes posiciones del sol durante el día, llenan de forma variable el paisaje de luz dejando entrever o limitando la percepción de ciertos rasgos; o la intermitente pero constante lluvia que puede lavar, humedecer e incluso en ocasiones señalar, al acumularse, la forma y dirección de los rasgos.

Afinando los sentidos en compañía de otros

Parte del entrenamiento que los novicios reciben en su formación, incluye el involucramiento en dinámicas de aprendizaje junto a miembros expertos de la comunidad. Como ocurre con el trabajo de campo en antropología, participar de una excavación constituye un rito de iniciación, donde muchos arqueólogos son introducidos, por primera vez, tanto a la técnica como a los aspectos generales que

constituyen el ethos de la disciplina (Holtorf, 2006; Van Reybrouck y Jacobs, 2006). Aquí los expertos, quienes reconocen algunas de las dificultades del proceso de aprendizaje descritas arriba, proveen instrucción en contextos reales de práctica. Una de sus contribuciones fundamentales guarda relación con el señalamiento de las propiedades, tanto presentes como ausentes, de los materiales que los novicios intentan excavar. En esto los expertos se involucran corpóreamente, mediante el uso de gestos que apuntan a aquello que yace más allá.

El ejemplo de la estudiante de arqueología que se sentía perpleja ante el desafío de ver lo invisible nos permite ilustrar esto. Como mencionaba al inicio, al invitar a la estudiante a seguir adelante, el experto gesticuló el contorno de la línea que dividía a ambos suelos con un movimiento ondulante del dedo índice que anticipaba su forma. Esta interacción no constituye una mera sugerencia abstracta a continuar sino una invitación concreta a proyectar su atención hacia lo ausente. En esto, el gesto no sólo dirige la atención de la estudiante. A su vez, el gesto permite recrear las propiedades de lo ausente, dibujándolas en el aire, lo que proporciona a la estudiante una visión analógica de aquello que está aún por venir. Mediante el gesto, novicio y experto son capaces de compartir lo invisible. Siguiendo a Gibson percibir aquí sería el resultado de una educación de la atención (2002: 86). Yendo más allá de él, percibir aquello que se despliega bajo la superficie terrestre requiere educar una atención hacia lo ausente.

En otra oportunidad he señalado, descansando en la primacía del movimiento, que es pertinente entender el gestualizar partiendo no de la imagen cinematográfica, altamente difundida en el estudio de la percepción y la comunicación, sino como un fenómeno cercano al dibujo (Simonetti, under review). En esto lo que los hablantes comparten gestualmente no es la exteriorización de un conjunto de representaciones estáticas previamente visualizadas en la mente. Por el contrario, el gesto constituye una capacidad de intuitivamente improvisar el conocimiento de lo ausente en compañía de otros. Al gesticular los hablantes se involucrarían en una danza común donde los trazados en el aire serían compartidos a medida que el presente se hace común; o al compartir lo que Alfred Shütz llamaba “el presente vivido” (1953: 79, traducción del autor). Expandiendo el trabajo de Sheets-Johnstone (1981) sobre el pensar en movimiento, comunicar lo ausente gestualmente constituiría una performance donde los

trazados corporales entrarían en una constante dilatación y disolución, que permanece visible sólo para aquellos que participan de su emergencia.

Obviamente aprender a seguir los materiales en arqueología es un proceso que requiere dedicación, por lo que la instrucción es insuficiente. El novicio debe tratar por sí mismo de seguir las propiedades de los materiales. Es sólo ahí, en el movimiento corporal, que la habilidad toma lugar. En mi propia experiencia recuerdo no fue tarea fácil. Al inicio me tomo tiempo. Sin embargo, a medida que me involucraba en la actividad, comencé a distinguir las propiedades de los sedimentos. Recuerdo como, mucho antes de generar este argumento, describí en mi diario la sensación de poder anticipar lo que aún no llegaba a ver. Iniciarme en el desarrollo de la habilidad de sentir lo ausente requirió no sólo instrucción sino tiempo y paciencia.

Es relevante señalar que los arqueólogos con que he trabajado en Chile hacen en ocasiones referencia a un ajuste de los sentidos a las cambiantes propiedades del mundo. Entre ellos es común escuchar halagos luego de un hallazgo, donde "buen ojo" es la expresión común. En situaciones donde estos halagos hacen referencia al desarrollo de la habilidad, las expresiones denotan movimiento y ritmo. Un ejemplo nos permitirá ilustrar este punto. En una ocasión trabajando con un arqueólogo y un ayudante sin experiencia previa en un sitio prehispánico en la zona central en Chile, el ayudante identificó un trozo de cerámica. Como complemento el arqueólogo le dijo: "Ya estas afinando el ojo", a lo que el ayudante respondió afirmativamente "ya estoy afinando el ojo", agregando inmediatamente "El que sabe, sabe lo que busca". Si tomamos estos comentarios, propios ciertamente de otros dominios de aprendizaje, como sabiduría que da cuenta de la experiencia, aprender a seguir los materiales en este contexto guarda relación con poder afinar los sentidos a los ritmos del mundo.[1] Siguiendo a Henri Lefevbre "dondequiera que haya una interacción entre un lugar, un tiempo y un gasto de energía, hay **ritmo**" (2004:15, traducción del autor). Aprender aquí no resulta de la mera interiorización de información. Tener conocimiento aquí es estar a tono, poder vibrar o resonar junto de las siempre cambiantes propiedades del mundo.

[1] Al traer este ejemplo, mi interés no es borrar las diferencias que existen entre el contexto arqueológico escocés y el chileno, sino sólo apuntar a algunas particularidades comunes de la práctica de ambos. Claramente no es lo mismo hacer arqueología sobre el "propio" pasado que hacerlo sobre el pasado "ajeno". Siguiendo a Trigger (1984), ambas dan pie a distintos tipos de arqueología, una de carácter nacionalista, la otra de carácter colonial. A su vez es relevante destacar como el conocimiento arqueológico en Chile, y el resto del cono sur, tiende a ser colonizado por discursos extranjeros (Politis, 2001). Estas diferencias, y sus particulares sutilezas, están claramente fuera del alcance de este artículo.

Recordar e imaginar ahí

El análisis provisto arriba desafía un particular entendimiento de la percepción, según el cual ésta se encontraría limitada por lo que se presenta en la cercanía de lo visible. Nuestra percepción no constituye un ejercicio pasivo de interiorización de información, limitado por lo que yace en la cercanía del aquí, sino que se proyecta activamente más allá. Percibir, en este sentido, constituye una *apuesta a lo ausente*, desplegada en el involucramiento corpóreo con un mundo en movimiento. En esta apuesta no sólo el futuro se abre por delante al sentir del experto. Al explorar lo ausente los arqueólogos hacen uso constante de su memoria e imaginación. Esto desafía un particular entendimiento de la temporalidad de la experiencia "propio" de occidente, según el cual el percibir es concebido como estando más acá del futuro y más allá del recuerdo. De acuerdo con esta visión, nuestra percepción se manifestaría como presente ante los ojos, el futuro como delante más allá de su alcance y el recuerdo como acumulado dentro de la cabeza por detrás de los sentidos, dando pie a procesos como la imaginación.[2]

Permítanme ilustrar esta visión con un viejo ejemplo proveniente de la historia de la psicología, el cual guarda relación directa con la arqueología. Freud, para muchos el padre de la disciplina, se vio fuertemente influenciado por el conocimiento arqueológico producto de un interés personal. Un ávido coleccionista y lector de la historia de la cultura material, su despacho se parecía más al estudio de un arqueólogo que a la consulta de un psiquiatra a ojos de algunos de sus pacientes (ver, e.g., Wolf-Man, 1971: 139). Descansando en este interés, Freud propuso un entendimiento de la mente según el cual los recuerdos se acumularían estratigráficamente al fondo de la cabeza. Dicho entendimiento fue sistemáticamente reflejado en los diagramas del aparato psíquico que Freud produjo a lo largo de su carrera. La siguiente imagen, constituye un famoso ejemplo tomado del "*El yo y el ello"* originalmente publicado en 1923. De acuerdo con

[2] Tanto en lenguas germánicas como latinas es posible encontrar numerosas expresiones que dan cuenta de esta visión. Por ejemplo, en español existen expresiones que señalan un entendimiento del aprendizaje como un proceso de interiorización de información dentro de la cabeza. Similarmente, en lengua inglesa existen expresiones que refieren al recuerdo como estando alojados en la parte trasera del cerebro. Esto coincide con otras expresiones temporales que señalan una experiencia del tiempo donde los eventos futuros están delante de uno, lo eventos presentes se encuentran co-situados, y los pasados se encuentran a detrás. Ejemplo de esto en español lo constituyen las expresiones, "nos vamos acercando al fin de año" o "hemos dejado atrás esos días difíciles" (ver Lakoff y Johnson, 1980).

Freud, y en relación a la imagen, "deberíamos ahora ver a un individuo como un ello psíquico, desconocido e inconciente, sobre cuya superficie descansa el ego, desarrollado a partir de su núcleo, el sistema *Pcpt.* [perceptual]" (Freud, 1961: 24, traducción del autor).

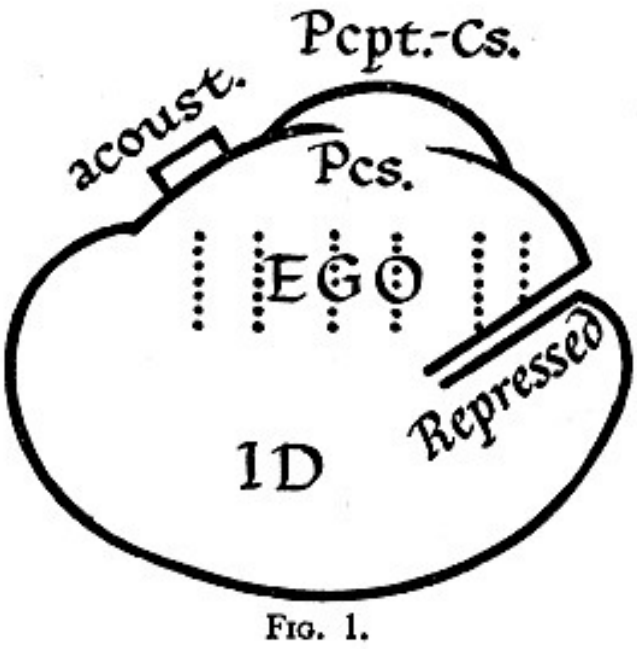


FIG. 1.

Imagen 2: Representación Visuo-espacial del aparato psíquico. Reproducido de Freud (1961: 24).

Esta imagen no sólo respeta la direccionalidad del percibir y el recordar como tomando lugar respectivamente delante y detrás de los sentidos. La imagen respeta a su vez la estratigrafía, donde los eventos se acumulan secuencialmente de forma vertical. La confluencia de ambas es posible gracias a que en la imagen los sentidos apunta hacia arriba, como cuando los pacientes de Freud se recostaban en el diván para libre asociar. Con los ojos mirando al cielo y el cerebro descansando sobre la almohada, el pasado biográfico podía estar tanto atrás, siguiendo la experiencia común del caminar conciente, como debajo, siguiendo el conocimiento estratigráfico. De esta forma, el presente se abriría no sólo frente a los ojos sino también arriba. Al recostarse la horizontalidad propia del caminar conciente se vuelve una verticalidad donde los recuerdos se acumulan producto de la gravedad. En el descanso de la percepción, y de las resistencias del ego, estos recuerdos aflorarían a la superficie dando pie a la fantasía

y la imaginación. En esto, el análisis constituye un esfuerzo donde el paciente y el analista se embarcan en una excavación de la historia personal, en la que el primero provee la materia prima y el segundo el conocimiento experto que permite la interpretación.[3]

Es relevante señalar que la relación entre el descanso de la razón y la fantasía, daba vueltas en Europa mucho antes de que Freud formulara sus ideas. Por ejemplo, en uno de sus famosos gravados, de la colección *Los Caprichos*, Goya escribió "El sueño de la razón produce monstruos". A pesar de ello, Freud fue uno de los primeros en atribuir una temporalidad secuencial, con pretensiones de ciencia, a funciones tales como la memoria, percepción, imaginación y fantasía. Ideas similares han sido sistemáticamente repetidas en el estudio de la cognición. Por ejemplo, Ulric Neisser (1966: 285), en uno de los textos fundacionales de la *psicología cognitiva*, sugirió un similar entendimiento estratigráfico de la memoria (ver también, Larsen, 1987).[4] En respuesta a ésta imagen, y otras similares que sitúan al fenómeno de la cognición dentro de la cabeza, parte importante del estudio de la mente en las últimas décadas ha resultado en un esfuerzo por desafiar este entendimiento secuencial y las divisiones impuestas por él.[5]

Supongamos por un momento que este el modelo de la mente es adecuado para entender la experiencia del arqueólogo en su involucramiento con el paisaje. De ser así, al recostarse, como suele ser usual al finalizar el almuerzo luego de una extenuante mañana de trabajo, los ojos cerrados del arqueólogo bloquearían el influjo de la realidad, dando pie a la fantasía y la imaginación. Ambas provenientes del fondo de la psique, serían contrarias e irrelevantes al ejercicio de la *con-ciencia* y por ende de la disciplina. Ya de pie y dispuesto nuevamente a develar lo que se abre bajo el suelo, el

[3] En el contexto de la metáfora, la posición del paciente coincide con el modo en que Freud entendía la localización de los recuerdos como acumulados en el cerebro. Al mismo tiempo, dicha verticalidad de la mente permitió la continuidad que Freud concibió entre la historia personal y la historia de la cultura. Ambas resultan de una acumulación vertical reflejándose mutuamente. El estudio de la historia de las culturas permitía iluminar los procesos de desarrollo de la mente individual y viceversa, el estudio de la mente individual permitía entender el desarrollo de las culturas.

[4] Es importante señalar que el éxito de la imagen estratigráfica no es del todo sorprendente, considerando la larga tradición que vincula a la memoria con la construcción. Siguiendo el interesante trabajo de Mary Carruthers (1993) sobre mnemotecnias en el medioevo que hacían uso de la organización espacial de construcciones monásticas, ésta imagen se extendería hasta los fundamentos del mundo greco-romano. A su vez, esto da luces en relación al origen de la idea occidental de que conocimiento es construido.

[5] Nociones como *cognición distribuida* (Hutchins, 1995), *mente extendida* (Clarke, 1997), *mente corporeizada* (Varela et.al, 1991), o la idea del mundo como memoria externa (O'Regan & Noë, 2001) son sólo algunos ejemplos recientes.

presente acontecería ante los ojos del arqueólogo con independencia del pasado – alojado atrás al fondo de su cabeza – y el futuro – desplegado más allá de lo visible a nivel de la superficie. La siguiente imagen ilustra esta transición.

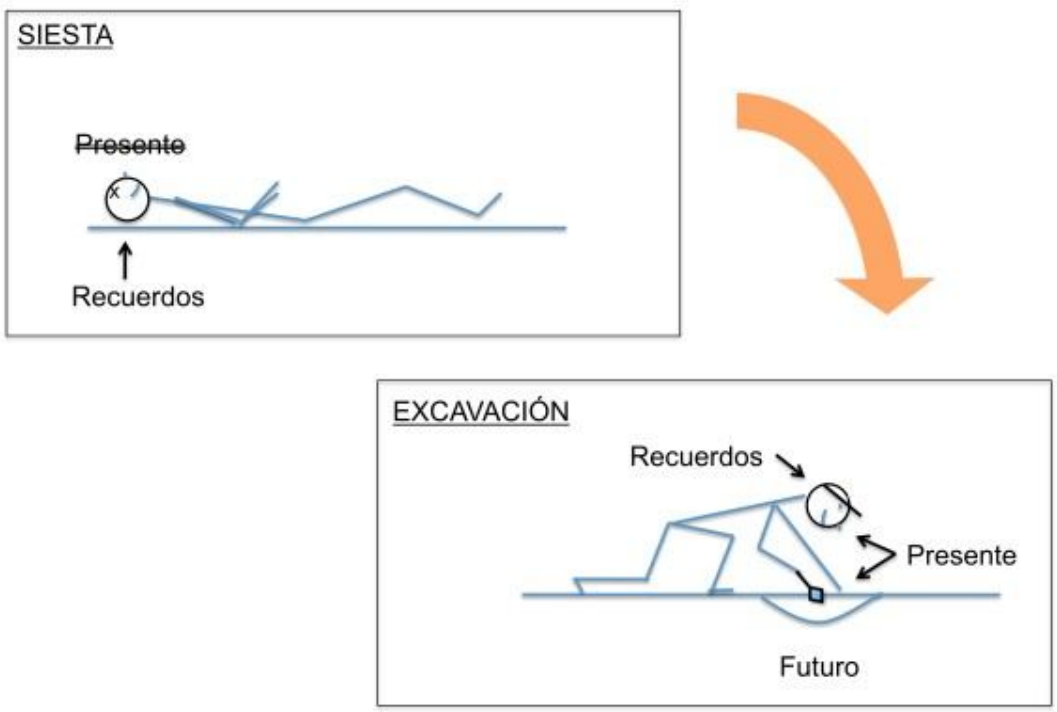


Imagen 3: Arqueólogo durmiendo siesta y excavando con su recuerdo atrás.

Aún cuando estas ideas forman parte del discurso propio de los arqueólogos con que he trabajado, en la práctica ellos dan cuenta de experiencias que en ocasiones desafían este entendimiento secuencial de la cognición. Esto sería evidente en tanto recuerdo, imaginación y conocimiento no emergerían como separados de la percepción sino en continuidad con ella, a medida que los arqueólogos exploran el pasado. Como hemos señalado arriba, al recordar e imaginar lo ausente, los arqueólogos tienden a desplegar movimientos corporales que dibujan gestualmente aquello invisible a nivel de la superficie. Lo mismo tiende a ocurrir cuando los arqueólogos exploran las propiedades de los artefactos que encuentran a su paso. Compartiendo en una ocasión con un arqueólogo experto en líticos, quién había recientemente encontrado una mano de moler, le pedí me relatara lo que hacía. En respuesta contó como imaginaba los potenciales usos, procedencia y descarte del artefacto. Curiosamente, cada vez que verbalizaba la palabra imaginación realizó movimientos que simulaban su uso y

señalaban gestualmente tanto su lugar de procedencia como sus modos de descarte en el sitio. A medida que describía lo ausente, descansado en el conocimiento que había desarrollado a lo largo de su historia profesional y en el saber acumulado por la disciplina, era evidente ver como su imaginación tomaba lugar en frente nuestro. Al relatar las historias presentes y pasadas del artefacto, este cobraba vida en el uso de gestos que, junto al habla, dibujaban sus biografía en el paisaje. Imaginar lo ausente ocurría en medio de una indagación sensorial en movimiento.[6]

Es relevante señalar que la noción secuencial de la experiencia coincide con importantes debates en arqueología contemporánea en torno a la producción del conocimiento. Un ejemplo es la tensión que ha emergido en los últimos años entre aquellos que enfatizan la construcción del mundo, mediante una imposición de significados culturales, y aquellos que hacen hincapié en su descubrimiento, en un encuentro sensorial con éste. Un ejemplo es el debate que Edgeworth (2003), autor de una de las primeras etnografías de la práctica arqueológica, ha establecido con la arqueología post-procesual, la cual surgió en parte como una reacción al empirismo ingenuo del funcionalismo procesual. Descansando en la crítica literaria al conocimiento etnográfico y científico, esta corriente enfatizó su carácter ficticio (ver, e.g. Shanks y Tilley, 1987: 135; Clifford, 1986, 1988; Latour y Woolgar, 1986; ver también Knorr-Cetina, 1983). En reacción a esta visión, y tomándose de aproximaciones neorrealistas, Edgeworth ha acentuado, en los últimos años, la idea de que el conocimiento es primariamente descubierto en una exploración sensorial del mundo.

En su análisis de la excavación, Edgeworth postula que la visión post-procesual haría caso omiso de lo que él denomina *acto de descubrimiento*, el cual emergería previo a los modos de inscripción introducidos mediante el registro. El objetivo central de este argumento, ha sido enfatizar la necesidad de ir más allá de la ficción del texto, propio del análisis post-procesual, prestando atención al intercambio con el mundo material. Aún cuando su trabajo es notable en llamar la atención al involucramiento corpóreo en el proceso inferencial, Edgeworth parece entramparse en aquello que busca

[6] Algo similar ocurriría en otros contextos profesionales donde es necesario lidiar con el juego entre lo ausente y lo presente, como es el caso de la arquitectura. Siguiendo a Murphy (2004), en su estudio del diseño arquitectónico, imaginar no constituiría una práctica que separa la realidad de la ficción sino una capacidad que emerge en el encuentro colaborativos de expertos a medida que estos interactúan haciendo uso del habla, gestos y dibujos.

desafiar, replicando las distinciones que caracterizan a sus oponentes. Al tratar de ir más allá del texto, pareciera por el contrario quedarse más acá de él, replicando un mito clásico del mundo occidental, a saber la posibilidad de un encuentro primaveral con el mundo previo a las particulares distinciones de cada cultura.[7] Este intercambio pre-textual coincide con una noción de cultura común dentro de la aproximación postprocesual, como un conjunto de significados que, aún cuando son públicos, constituyen una imposición sobre la naturaleza. Dicha visión estaría reflejada paradigmáticamente en el influyente trabajo de Clifford Geertz (1973: 45).[8] Partiendo de las distinciones propias de la modernidad, tanto el fenómeno de la cultura como el de la mente acontecerían por sobre la relación entre los sentidos y el mundo.[9]

Contrario al argumento de Edgeworth la introducción del registro no necesariamente implicaría un cierre de la transacción con los materiales. Esto presupone por un lado que el intercambio previo al registro no estaría guiado por particulares modos disciplinares de moverse y no inscribiría conocimiento al transformar el paisaje.[10] A su vez implica asumir que el uso del registro necesariamente constreñiría la exploración sensorial del mundo material llenando el análisis de categorías abstractas. El siguiente ejemplo pone en tela de juicio esta última idea. Compartiendo el argumento desarrollado aquí con un arqueólogo escocés, éste dio cuenta de una experiencia que vincula el uso del registro al proceso de descubrimiento y relaciona el memorizar con la percepción. Según él, al introducir el registro un involucramiento sensorial similar al

[7] Es relevante señalar que el caso de la arqueología es único. Como he mostrado en otra parte al moverse sensorialmente hacia abajo los arqueólogos no sólo enfrentarían el futuro sino que además se acercarían al pasado que pretenden excavar. Ir hacia delante en este contexto es a la vez ir atrás en el tiempo (ver Simonetti, 2013, 2012).

[8] Aún cuando Geertz sugiere un entendimiento del conocimiento cultural como estando más allá de la cabeza en el intercambio público de símbolos, estos aún constituirían una imposición sobre la naturaleza.

[9] Aún cuando el trabajo de Edgeworth ha evolucionado desde que público su etnografía, originalmente escrita en los 90s, aún aplica distinciones que respetan esta visión "moderna" de la relación entre naturaleza y cultura. Un ejemplo, es el uso de terminología propia del pensamiento estructural para entender el proceso de generación de conocimiento en arqueología, como es la distinción entre lo crudo y lo cocido en lo que denomina como acto de descubrimiento (Edgeworth, 2012). Descubrir ocurriría mediante el encuentro y transformación de materiales primos [raw materials]. Para un análisis más detallado de las categorías propias del pensamiento moderno ver Latour (1993) e Ingold (2000). Es relevante señalar que Ingold (1992) pareciera replicar este énfasis neorealista en su crítica a la antropología simbólica de Geertz mediante el uso de la noción de *percepción directa* propuesta por Gibson (1986; 2002). A pesar de ello, su trabajo ha probado ser más sofisticado que esto al incluir el pensamiento de Heidegger en su *perspectiva del habitar* (ver Ingold, 2000, 2007c). Descubrir aquí no constituye el encuentro con una realidad pre-dada sino el develamiento de un mundo en constante cambio (ver Simonetti, 2012).

[10] Siguiendo a Goodwin (1994), en su interacciones con las propiedades de los sedimentos, las intervenciones arqueológicas inscribirían conocimiento experto al transformar el paisaje.

descrito arriba ocurriría pero a una escala mayor. Al prestar atención a rasgos más grandes dentro de una excavación como la relación espacial de una serie de postes, los arqueólogos dependen del registro. Esto debido a que lo que yace oculto nunca se presenta de una vez. Dependiente del trabajo en equipo, la excavación debe necesariamente comenzar en alguna parte para terminar en otra. Y a medida que los arqueólogos avanzan las propiedades de aquello que excavan tienden a desaparecer a su paso. Así al develar lo oculto los arqueólogos deben necesariamente registrarlo para poder percibir el conjunto. En palabras del arqueólogo, "el registro sería aquello que permite sostener el momento de la revelación [the record is what allows you to hold the moment of revelation]".

El comentario da cuenta de una capacidad para sostener el pasado inmediato en los trazados del registro, los que se volverían continuos con el percibir. Al excavar, el registro no emergería como una mera imposición de un marco significativo sobre la experiencia, sino que muy por el contrario constituiría un elemento fundamental de lo que Edgeworth denomina descubrimiento. A su vez, recordar el pasado inmediato y el pasado de la cultura sería parte del esfuerzo por seguir adelante, en una apertura sensorial que sería continua con los trazados del registro. Últimamente, sería imposible marcar la línea que divide el intercambio material de su inscripción. De forma similar, no sería posible determinar donde la percepción termina y el recuerdo comienza. Todos ellos emergen en conjunto a medida que los arqueólogos transforman y registran el paisaje rastreando los pasos de otros.[11]

Conclusión: Crecimiento y cambio

El análisis provisto arriba nos permite constatar que conocer en arqueología depende de la habilidad de percibir lo ausente. En esto los arqueólogos se proyectan más allá a aquello que yace invisible a sus ojos. Este ejercicio resulta no de la proyección de imágenes mentales sobre lo ausente sino de un involucramiento multisensorial, en el que los arqueólogos son capaces de ver lo invisible usando sentidos distintos de la visión. Desarrollar esta habilidad depende de un entrenamiento donde novicios y expertos se involucran en una danza atencional conjunta que apunta y dibuja

[11] Es relevante señalar que en ingles, existe una conexión entre registro [record] y recordar, como una capacidad del corazón para ejercitar y elicitar conocimiento. La etimología de estos términos aún circunda lengua inglesa en expresiones tales como "learning by heart".

las propiedades ausentes del paisaje. Dicha capacidad no toma lugar con independencia de las propiedades del mundo circundante. Percibir ocurre necesariamente en movimiento, en un constantes ajuste de los sentidos a las variaciones del medio, en particular el clima.

A su vez, hemos podido constatar como esta proyección a lo ausente desafía el entendimiento de la percepción como un ejercicio pasivo limitado por lo que se presenta en la cercanía de lo sentidos. Percibir constituye una apuesta a lo que se encuentra más allá de ellos. En esto la imaginación y el recuerdo, necesarios en la proyección hacia lo ausente, toman lugar no detrás de la cabeza sino en una continuidad con la experiencia sensorial. Esto desafía tanto el entendimiento secuencial de la experiencia como de la generación del conocimiento. En arqueología conocer tomaría lugar en una confluencia de percepción, memoria e imaginación. Esto último, cobra particular sentido si consideramos de forma radical el dinamismo al que los arqueólogos se enfrentan. Para registrar las intervenciones pasadas que otros han realizado en el paisaje, los arqueólogos deben hacerse participes de sus transformaciones, al modificar el territorio. En esto el mundo emerge como un fenómeno en constante cambio accesible en un juego permanente entre lo disponible e indisponible. Desarrollar habilidades en dicho mundo dependería de un ajuste rítmico de los sentidos a sus cambiantes propiedades.

Esto coincide con el entendimiento de la verdad en Heidegger (1962: 256-273) como un continuo ocultarse y desocultarse. Desde aquí tanto la noción de descubierto como la de construcción son inapropiadas para dar cuenta de la generación de conocimiento en arqueología.[12] Esto ya que ambas presuponen un mundo pre-dado y estático en el cual los sentidos recogerían el conocimiento y la cultura lo modificaría mediante una imposición de significados. Desde la *perspectiva del habitar* antes de preguntarnos por el origen del conocimiento, nos encontramos ya inmersos en un mundo en la compañía de otros (ver Ingold, 2000). En esto el arqueólogo no haría uso de funciones cognitivas aisladas, tales como percepción, memoria e imaginación. Trazar sus límites sería imposible. Como la *persona* corpórea y social que es, el arqueólogo se haya con todas sus capacidades proyectado a constante flujo del mundo. Así, a medida

[12] Es relevante señalar que la noción de descubrimiento es confusa. Aún cuando su estructura invita a pensar en un acto de desocultar, su asociación con el realismo ingenuo y la imagen de un mundo estático es inevitable.

que los arqueólogos se hacen partícipes de la historia del paisaje, el conocimiento del pasado no sería ni descubierto, ni construido, sino esculpido en el *acto de excavar*.

Agradecimientos

Una primera versión de este artículo fue presentada en un panel del congreso de Americanistas en 2012, llamado "Paisajes y memorias de montañas, cuencas y costas: Una mirada interdisciplinaria", el cual fue originalmente organizado por Ana Guevara y Juan Carlos Skewes. Mis agradecimiento a ambos y a los participantes del panel por sus comentarios. Me gustaría agradecer también a Marcelo González por sus agudas observaciones en una versión previa de este artículo. Quisiera agradecer a su vez a los arqueólogos chilenos y escoceses que generosamente me han permitido seguir sus prácticas. Este trabajo fue realizado con el apoyo de dos becas otorgadas por la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología del Gobierno de Chile (CONICYT) y la Escuela de Artes y Ciencias Sociales de la Universidad de Aberdeen (CASS). As su vez, este trabajo contó con el apoyo del proyecto Fondecyt Nº1060216, a cargo de Leonor Adán. Mis sinceros agradecimientos a ella y a su equipo.

Bibliografía

BACH-Y-RITA, Paul (2002): "Sensory substitution and qualia", en: NOË, Alva y THOMPSON, Evan (eds.) *Vision and mind. Selected readings in the philosophy of perception*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 497-514.

BARKER, Philip. (1999): *Techniques of archaeological excavation*, London, Routledge.

CARRUTHERS, Mary (1993): "The poet as master builder: Composition and locational memory in the middle ages", en: *New literary history*, 24 (4), pp. 881-904.

CLARK, Andy (1997): *Being there. Putting brain, body, and world together again*, Cambridge, MA, MIT Press.

CLIFFORD, James (1986): "Introduction: Partial Truths", en: CLIFFORD, James y MARCUS, George E. (eds.) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, California, University of California Press, pp. 1-26.

CLIFFORD, James (1988): *The Predicament of Culture: Twentieth-Century ethnography, literature and art*, Cambridge, Harvard University Press.

EDGEWORTH, Matt (2003): *Acts of Discovery: An ethnography of archaeological practice*, Oxford, Archaeopress.

——— (2012): "Follow the cut, follow the rhythm, follow the material", en: *Norwegian Archaeological Review*, 45(1), pp. 76-92.

FREUD, Sigmund (1961): "The ego and the ID (1923)", en: STRACHEY, James (eds.) *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Vol. XIX*, London, Hogarth Press, pp. 12-68.

GEERTZ, Clifford (1973): *The interpretation of cultures*, New York, Basic Books.

GIBSON, James Jerome (1986): *The ecological approach to visual perception* (originally published in 1945), Boston, Houghton Mifflin Co.

——— (2002): "A theory of direct visual perception", en: NOË, Alva y THOMPSON, Evan (eds.) *Vision and mind. Selected readings in the philosophy of perception*, Cambridge, MA, MIT Press, pp. 77-89.

GOODWIN, Charles (1994): "Professional Vision", en: *American Anthropologist* 96(3), pp. 606-633.

——— (2002): "Pointing as a situated practice", en: KITA, Sotaro (eds.), *Pointing: Where language, culture and cognition meet*, Mahwah, N.J., Erlbaum, pp. 217-241.

HEIDEGGER, Martin (1962): *Being and time* (originally published in 1927), Malden, MA, Blackwell.

HOLTORF, Cornelious (2006): "Studying archaeological fieldwork in the field: Views from Monte Polizzo", en: EDGEWORTH, Matt (eds.) *Ethnographies of archaeological practice. Cultural encounters, material transformations*, Lanham, Altamira Press, pp. 81-94.

HUTCHINS, Edwin (1995): *Cognition in the Wild*, Cambridge, MA, MIT Press.

INGOLD, Tim (1992): "Culture and the perception of the environment", en: CROLL Elisabeth y PARKIN, David (eds) *Bush Base: forest farm. Culture, environment and development*, London, Routledge, pp. 39-56.

——— (2000): *The perception of the environment*, London, Routledge.

——— (2007a): "Materials against materiality", en: *Archaeological Dialogues*, 14(1), pp. 1-16.

——— (2007b): "Earth, sky, wind and weather", en: *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13(1), pp. 19-38.

INGOLD, Tim (2007c): *Lines. A brief history*, London, Routledge.

KNORR-CETINA, Karin (1983) "The ethnographic study of scientific work: Towards a constructivist interpretation of science", en: KNORR-CETINA, Karin y MULKAY, Michael (eds.) *Science observed. Perspectives on the social study of science*, London, Sage Publications, pp. 115-140.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press.

LARSEN, Steen (1987): "Remembering and the archaeological metaphor", en: *Metaphor and Symbol*, 2(3), pp. 187-199.

LATOUR, Bruno (1993): *We have never been modern*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

LATOUR, Bruno y WOOLGAR. Steve (1986): *Laboratory life. The construction of scientific facts*, Princeton, Princeton University Press.

LEFEBVRE, Henri (2004): *Rythmanalysis. Space, time and everyday life* (originally published in 1966), London, Continuum.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2002): *The phenomenology of perception*, trans. C. Smith (originally published in 1945), London, Routledge.

MURPHY, Keith M. (2004): "Imagination as joint activity: The case of architectural Interaction", en: *Mind, Culture, and Activity*, 11(4), pp. 267-278.

NEISSER, Ulric (1967) *Cognitive Psychology*, New York, Appleton-Century-Crofts.

O'REGAN, J. Kevin y NOË, Alva (2001): "A sensorimotor account of vision and visual consciousness", en: *Behavioral and Brain Sciences*, 24, pp. 939-1031.

POLANYI, Michael (1983): *The tacit dimension* (originally published in 1966), Gloucester, Peter Smith.

POLITIS, Gustavo (2001): "On archaeological praxis, gender bias and indigenous peoples in South America", en: *Journal of Social Archaeology*, 1(1), pp. 90-107.

SCHANKS, Michael y TILLEY. Christopher (1987): *Social theory and archaeology*, Cambridge, Polity.

SCHÜTZ, Alfred (1951): "Making music together: A study in social relationship", en: *Social Research*, 18, pp. 76-97.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (1981): "Thinking in movement", en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39 (4), pp. 399-407.

——— (1999): *The primacy of movement*, Philadelphia, John Benjamins.

SIMONETTI, Cristián (Under review): "Drawing gestures. Body movement in perceiving and communicating the underwater landscape".

——— (2013). Between the vertical and the horizontal. Time and space in archaeology. *History of the Human Sciences*, 26(1), pp. 90-110.

——— (2012): *Encountering depths across surfaces. Time and space in archaeology*, PhD thesis, University of Aberdeen, Scotland, UK.

——— (2009): "Following materials. The role of emotions, shared attention and coordinated movement in interaction", *artículo presentado en el workshop, The perception of the environment, Graduate School of Archaeology, Leiden University.*

TRIGGER, Bruce (1984): "Alternative archaeologists: Nationalist, colonialist, imperialist", en: *Man*, 19(3), pp. 155-70.

VAN REYBROUCK, David y JACOBS, Dirk (2006): "The mutual constitution of natural and social identities during archaeological fieldwork", en: EDGEWORTH, Matt (eds.) *Ethnographies of archaeological practice. Cultural encounters, material transformations*, Lanham, Altamira Press, pp. 33-44.

VARELA, Francisco, THOMPSON, Evan y ROSCH, Eleanor (1991): *The embodied mind. Cognitive science and human experience*, Cambridge, MA, MIT Press.

WOLF-MAN, The (1972): "My recollections of Sigmund Freud", en: GARDINER, Mauriel (eds.) *The Wolf-Man and Sigmund Freud*, London, Hogarth Press, pp. 135-152.

Recibido 20/8/12. Aceptado 25/9/12.

Las fibras de la armonía: energía potencial, intencionalidad y memoria de la cuerda y otros cuerpos

César Enrique Giraldo Herrera*

Resumen
A través del trabajo con aprendices y artesanos cordeleros del Museo Vikingo en Roskilde, Dinamarca y de las experiencias compartidas con pescadores de Shetland, Escocia, este artículo explora las nociones de armonía, intencionalidad y memoria. La cordelería en el contexto nórdico ha sido tradicionalmente asociada con la hechicería, con la capacidad de ligar voluntades: conjurar vientos, atraer cosas, convocar o espantar peces y traer de vuelta a los marinos a casa. Muchas de las prácticas y supersticiones en torno a la cordelería, reconocen en la cuerda una memoria física e intencionalidad. Estas connotaciones puede ser deshilvanadas examinando técnicas de la cordelería tales como el hilado de filásticas y el corchado o torcido de cordones, cuerdas y cables. Estos procesos de manufactura permiten reconocer la complejidad de cuerpos y artefactos como la cuerda, vislumbrar las intenciones y memoria que presentan y los constituyen. La cordelería finalmente, permite una aproximación a la armonía, en el sentido de la filosofía de Heráclito más que en el sentido platónico, permiten comprender como las cosas y las personas se unen y se igualan a través del conflicto.

Palabras clave: Cordelería, armonía, intencionalidad, memoria.

Abstract
Through working with apprentices and craftsmen ropers Viking Museum in Roskilde, Denmark and shared experiences with Shetland fishermen, Scotland, this paper explores the notions of harmony, intentionality and memory. The rope in the Nordic context has traditionally been associated with witchcraft, with the ability to link wills: conjure winds, attract things, call or scare fish and bring back the sailors home. Many of the practices and superstitions surrounding the cordage, rope recognized in physical memory and intentionality.
These connotations may be disjointed examining rope techniques such as spinning, twisted cords, ropes and cables. These manufacturing processes allow us to recognize the complexity of bodies and artifacts such as rope, discern the intentions and memory and are presenting. The rope finally allows an approach to harmony, in the sense of Heraclitus' philosophy more than in the Platonic sense, allow us to understand how things and people are matched together and through conflict.

Keywords: Cordage, harmony, intentionality, memory.

Recuerdos y anotaciones de cuerdas nórdicas

A finales de otoño y comienzos del invierno de 2008 tuve la oportunidad de asistir a los seminarios de las 4Aes que dictó el profesor Tim Ingold en la Universidad de

* Biólogo y Magister en Antropología Social, de la Universidad de los Andes, Bogotá D.C., Colombia Candidato doctoral, del Departamento de Antropología, Universidad de Aberdeen, Escocia, Reino Unido. c.herrera@abdn.ac.uk . Esta investigación se desarrolló bajo el auspicio de becas del CASS Universidad de Aberdeen, la ORSAS Escocia y Angus Pelham Burns.

Aberdeen. Este texto podría ser visto, al menos en parte, como mi elaboración y respuesta a dos temas que él planteó a través de experiencias en estas clases. La primera experiencia era una técnica de cordelería de hilado y entorchado manual, con la cual Tim buscaba demostrar como las formas surgen del movimiento, el ritmo y la interacción atenta con los materiales más que de un diseño preconcebido. El segundo, volando una cometa voluntariosa mostraba las interacciones entre las cosas en un ambiente dinámico y cuestionaba la reificación de la "intencionalidad"[1], y la manera como, cosificada, es atribuida a ciertos seres y negada a otras entidades. Al año siguiente pude explorar con más detalle la cordelería y el uso de las cuerdas en la navegación a vela en el Museo Vikingo de Roskilde en Dinamarca así como la interacción con el ambiente altamente dinámico del Mar del Norte en algunos botes pesqueros de Shetland, un archipiélago al norte de Escocia.

La cordelería y los nudos parecen pertenecer al pasado, en particular a una visión nostálgica de la vida en el mar; son parte de aquellas artes, técnicas y habilidades asociadas con la marinería, que han sido desplazadas por motores, satélites, sonares y señales de microonda. Sin embargo, hilos, cordeles, cuerdas y cables, todavía constituyen las ropas, los impermeables, las líneas de pesca, redes y canastas, los cabos y las amarras de los barcos, sus piezas y cargas. De igual manera en tierra, modestos cordeles realizan tareas básicas pero cruciales atando fardos y cosechas, formando cercas y lazos para el pastoreo. Estas tecnologías aparentemente simples siguen liando, ligando y vistiendo al mundo. A través del texto voy a sugerir que estas tecnologías han dejado una poderosa impronta, no sólo articulando las prácticas marineras e influenciando desarrollos tecnológicos ulteriores en diversos campos, sino inspirando una variedad conceptos que hoy tienden a ser catalogados como abstractos. La cordelería transmite una manera de ser, de hacer cuerpos y de articular a la sociedad.

Metáforas como el hilo conductor del texto, la red o *internet* con sus navegantes y exploradores, o las redes sociales y neuronales, representan parte del legado cognitivo de estas tecnologías. No obstante, procesos de jerarquización, urbanización e industrialización han llevado a que la manufactura de hilos y cuerdas haya sido

[1] En filosofía del lenguaje y de la mente la noción de intencionalidad se deriva del latín escolástico *intentio* o concepto y e*ntendere* tener tendencia hacía algo, y se define por medio del oscuro neologismo *aboutness*, ser acerca de algo, que se reduce a que un acto sea voluntario y represente más que la acción inmediata.

removida de la cotidianidad. Los hilos, como se conforman y lo que hacen se ignora o se da por hecho; su valor conceptual, el sentido que le daban o le pueden dar a nociones como recuerdo, intención, armonía o concordia, e incluso religión han sido abstraídos; se han tornado, más que metafísicos, inmateriales. Es posible llevar las nociones de la armonía, la intencionalidad y el recuerdo más allá, pero para ello es necesario examinar con cuidado los procesos de la cordelería y en un marco temporal más amplio.

El hilado y la cordelería jugaban un papel importante en la cosmología greco-romana, a varias diosas como Afrodita Urania, Palas Atenea, y en particular a las Moiras se las representaba como hilanderas (Smith, 1848-73). Hesiodo desarrolla la personificación completa de las Moiras, de las que distingue a tres: Cloto que hila, Láquesis que mide y asigna el destino y Átropos (Lit: que no vira) que lo determina, y se refiere a ellas como titanes (tensiones) hijas de Nyx, la Noche (Hesiodo, 1914 pp. 217). Frecuentemente se las representa con husos de hilar, instrumentos de mensura y lo que ha sido interpretado como cetros, símbolo del dominio (Smith, 1848-73), aunque la rueca de hilar, la vara con el rocadero, parece adaptarse mejor al contexto. La interpretación y elaboración de estos mitos ha influenciado a la filosofía occidental. En la Republica Platón indica como las Moiras, hijas de la necesidad, hilan el destino. El cuerpo y el alma de los hombres y del cosmos son descritos como hilos hilvanados simultáneamente por una serie de ocho husos que revuelven en revoluciones armónicas produciendo la música de las esferas (Platón, 1969 pp. 616-617). Timeo presenta una versión más abstracta y geométrica del mismo relato, no obstante para dar cuenta de la voluntad y las afecciones del alma se vale igualmente de la creación de un cuerpo (σῶμα, soma) hilvanado con armonías, cuyas afecciones y sensaciones corresponden a las tensiones y movimientos de sus fibras constitutivas (Platón, 1925b pp. 43). Platón busca darle primacía y prelación al alma (ψυχὴ, psique) y al pensamiento racional (λόγος, logos) sobre el cuerpo, no obstante nunca llega a aclarar como se habría originado el alma, se limita a plantear la manera en que la matemática rige a la armonía. Aristóteles criticara está postura señalando que el alma no puede ser vista como una magnitud espacial, no puede ser dividida, y como la noción de armonía, como proporciones fijas es inadecuada para explicar el origen del movimiento y la percepción (Aristóteles, 2001 pp. 406b-408b). Estas nociones sobre la constitución del cuerpo, el

alma y el cosmos continuaran elaborándose en la tradición neo-platónica influyendo incluso a Nietzsche (Small, 1983).

Aunque la imagen de las Nornas hilando o tejiendo el destino es poco frecuente en la mitología nórdica y posiblemente representa prestamos de otras tradiciones (Bek-Pedersen, 2007), en este contexto, el hilado y la cordelería revisten un interés particular. Una larga tradición los ha asociado con la hechicería. Durante la era vikinga a los practicantes de estas actividades como también a las tejedoras se les atribuía la capacidad de predisponer la voluntad de otros, orquestar conflictos e interferir con el destino en beneficio propio (Cleasby *et al.*, 1969). Bek-Pedersen indica que el telar se prestaba para dichas metáforas, porque los patrones son prefigurados y urdidos de antemano, transmitiendo la noción de un futuro formado sobre el estado presente de las cosas (2009). Por otro lado, la habilidad de transformar materias primas baratas como paja, basto, corteza, algas marinas o costosas como el lino en algo útil, necesario y apreciado es un acto creativo fácilmente asociado con dar a luz (Bek-Pedersen, 2009) y como ocurre con otras técnicas cuya labor genera valor, esto es fácilmente asociado con la brujería (Dronke, Ursula, 1997).

No obstante, la relación entre cordelería y hechicería en el contexto nórdico va más allá del acto creativo. En contextos literarios y arqueológicos las ruecas de hilar frecuentemente se encuentran asociadas con el *seiðr*[2] o arte de encantar, una agresiva práctica mágica de la era vikinga dirigida a atraer, atar o inmovilizar al oponente en confrontaciones bélicas (Price, 2004). Literalmente *seiðr*, significa hilo o cuerda (Heide, 2006), más con frecuencia se utiliza poéticamente para hacer referencia a fenómenos ambientales como las corrientes marinas costeras y los cardúmenes de peces que nadan en ellas (Clunies Ross (Ed.), 2011; Dronke, U., 2011). En el dialecto de Shetland la palabra *saith* todavía denomina al pez fogonero (*Pollachius viren*) cuyos cardúmenes abundan y se pescaban en las aguas turbulentas de las corrientes costeras. Una posible relación entre el encantamiento y el hilado radica en que el último requiere de ritmos constantes que se marcaban por medio de cánticos (Perkins, 1982-1985). Así pues, es posible que los peces y los guerreros fueran halados por medio de cantos.

Desde el medioevo hasta mediados del siglo pasado marinos y campesinos nórdicos mantuvieron numerosas supersticiones respecto de cordeleros e hilanderas, sus

[2] Las letras Ð, ð y þ del norse y el islándes se pronuncian como el inglés *th*.

productos y herramientas de trabajo. Se creía que las hechiceras robaban la leche ajena "ordeñando cuerdas" o bien mediante los servicios de una criatura hecha de hilos, husos y carretes que robaba la leche de las vacas. Así mismo, espantaban a los peces o los sustraían del mar. (Heide, 2006). Se podría sugerir que algunas de estas supersticiones pueden ser interpretadas como metáforas socioeconómicas que describen la relación entre cordeleros e hilanderas y sus clientes. En economías de trueque, como la que dominaba diversos aspectos de las actividades rurales nórdicas hasta los umbrales del s. XX, hilos, cordeles y cuerdas frecuentemente eran pagados en especie: pescado y leche. El hilado y cordelería requieren de mano de obra intensiva y por tanto sus productos son costosos, este valor contrasta con el de muchas de sus materias primas, la discrepancia puede llevar a la desconfianza y a la sensación de robo, lo que se expresa ampliamente en una criatura hecha de cuerda que roba leche de las vacas o en una bruja ordeñando una cuerda. El caso de los pescadores presenta complejidades adicionales, el entorno marino impone graves exigencias sobre estas tecnologías. Más aún, la necesidad que los pescadores tienen de engañar al pescado requiere cuidados adicionales tanto del artesano como del usuario. Con la vida y el sustento de los marineros y pescadores pendiendo de cuerdas, los artesanos deben ser particularmente hábiles tanto en la manufactura como en la selección de los materiales. Esben Jensen sugiere que expresiones danesas como: "soplar paja en tu cara" reflejan la desconfianza hacia hilanderas o cordeleros inescrupulosos o no calificados.

Hay varios aspectos que escapan a esta clase de exégesis socioeconómica: muchas supersticiones referentes la cordelería involucran movimientos giratorios y especifican preferencias por determinadas direcciones de giro, por otra parte como se observaba en el caso del *seiðr* establecen un vinculo con fenómenos ambientales como los vientos y las corrientes marinas. Hilos y cuerdas eran objeto de numerosos tabúes que prescribían cuidados especiales. Se consideraba por ejemplo de mala suerte de pisar una línea de pesca (Gregor, 1889), enrollar una cuerda o darle vuelta a los barcos en el sentido contrario a las manecillas del reloj. El corchado, la técnica antigua que da lugar a las cuerdas, en lenguas germánicas nórdicas se denominaba O.N. *vinda* literalmente ventear, el I. *winding*, puede ser traducido como venteado. Por otra parte, se pensaba que a través de sus actividades cordeleros e hilanderas atraían tempestades. Por esta razón, los marinos suecos y noruegos se negaban a abordar cualquier embarcación que

transportara ruecas de hilar y en Shetland, palabras asociadas con estas actividades eran tabú en el mar (Flom, 1925). Entre otras cosas a las hechiceras se las acusaba de hilar en el aire un *gand*, una especie de torbellino que, como un cordel mágico, atraía hacia la hiladora los objetos y las personas deseadas. De esta manera, una mujer hiló una tormenta que atrajo a su marido comerciante de sus viajes de negocios a cientos de kilómetros de vuelta a Trondheim (Heide, 2006).

Cronistas medievales como Ranulph Higden en el s. XIV o el historiador Olaus Magnus alrededor de 1555, también describen como los habitantes de la Isla de Man, los de Wyntlandia, una isla al occidente de Dinamarca (diferente a las británicas, y frecuentemente identificada con Norte America) (Higden *et al.*, 1869 pp. 42 & 322) y los finlandeses (Magnus, 1562 pp. 38b) vendían vientos anudados en cordeles a marinos mercaderes. La práctica de comprar vientos a mujeres sabias, a menudo hilanderas, continuó observándose hasta comienzos del siglo XX en el norte de Escocia, en las islas Orcadas, Shetland y en el norte de Noruega. El cordel tenía tres nudos, desatando el primero se llamaba una brisa ligera, el segundo atraía una brisa fuerte, el tercero, sin embargo debía permanecer atado pues desencadenaría un vendaval (Cameron, 1903 pp. 302-3). Estos cordeles anudados recuerdan la *cincture*, el cordón anudado con tres nudos que utilizan como cinturón los franciscanos para simbolizar los votos que los ligan a Dios.

La instancia más temprana de la palabra religión se encuentra en textos anglonormandos del s. XII refiriéndose a las ordenes mendicantes (Franciscanos y Dominicos) como *commune religion* y una de las principales teorías explicando el origen de la palabra sugiere que se refiere al lazo que los ligaba a Dios (OED, 2011). Vale señalar que estas órdenes surgieron con el final de la era vikinga y una de sus funciones fue la cristianización de los paganos, entre ellos los pueblos nórdicos. Su estrategia para tal efecto era innovadora en la medida en que desarrollaban su proselitismo en lenguas vernáculas, y siguiendo doctrinas agustinianas valoraban las costumbres, practicas y conocimientos locales (Forte *et al.*, 2005 pp. 361; Lindberg, 1987), todo lo cual sugiere que en estos cordones podría haber elementos de sincretismo. A los observantes estrictos de la orden Franciscana se les conoce como cordeleros y al cordón franciscano se lo asocia con el clima, así por ejemplo "El cordonazo de San Francisco" denomina a los temporales y las borrascas que se

experimentan antes del equinoccio de otoño (R.A.E., 1992). Todavía hoy los pescadores nórdicos mantienen numerosas supersticiones en contra de frailes, monjes y sacerdotes a quienes acusan de atraer tempestades.

La cordelería en el Museo de Botes Vikingos de Roskilde

Además de conservar una colección de barcos y otras piezas arqueológicas, el Museo de barcos vikingos de Roskilde es un centro de investigación con una fuerte tradición de arqueología experimental que mantiene una colección de reconstrucciones funcionales de embarcaciones históricas y un equipo de artesanos: carpinteros, cordeleros, tejedoras y fabricantes de velas que labora en talleres abiertos al publico (Andersen *et al.*, 1997; Crumlin-Pedersen, 1988; , 1995; Crumlin-Pedersen y Olsen, 2002; Vinner, 2002). Asociado con estos talleres opera la *Naturskole kursus,* un programa educativo dirigido reencausar y ampliar las perspectivas de estudiantes problemáticos que están a punto de abandonar la escuela, por medio de la enseñanza de las "tradiciones vivas" de la marinería de las Islas Faroes (cordelería, remo, navegación a vela y mantenimiento de las embarcaciones). Bjarne Sørensen[3], el director del programa, introduce a los estudiantes a estas técnicas y paulatinamente les permite explorarlas por su cuenta, enfrentando problemas y encontrando soluciones que luego pueden discutir con él. Genera así un campo de experiencia común para relacionarse con ellos y demostrarles el funcionamiento de la sociedad nórdica y la razón de sus valores. Bjarne indica que la armonía es omnipresente en la cordelería. A través de la cordelería Bjarne busca demostrar entre otras cosas que el trabajo armonioso: cuidadoso, atento y coordinado produce artefactos armoniosos, los cuales por sus cualidades estéticas y prácticas son apreciados por la sociedad y tienen un valor comercializable.

La cordelería que se practica en el museo y enseña Bjarne, es una técnica tradicional, que data del S. XVII, el tendido de cuerdas (D. *Slaaning* o *reblægge* I. *rope-laying*) o corchado con maquina. Tanto en el hilado como en el corchado (D. *vinden* I. *winding*) las fibras no son trenzadas sino unidas por medio de sucesivas torsiones en sentidos contrapuestos. En la medida en que las fibras se retuercen se unen, pero siendo elásticas acumulan energía potencial y tienden a destorcerse, separándose una vez se les

[3] Biarne Sórensen

deja de aplicar fuerza. Esta tendencia es contrarestada al torcer las fibras individualmente en un sentido y entorcharlas juntas en un hilo o filástica hilado en el sentido contrario. La torsión individual de las fibras bloquea y es bloqueada por la torsión conjunta del hilo. Para mantener y fortalecer está unión las fibras experimentan sucesivas fases de torsión en sentidos contrapuestos (izquierda S – derecha Z) constituyendo una estructura jerárquica[4] de varios niveles: fibras, filásticas, cordones, cuerdas, cables (de Paula Mellado y Laboulaye, 1857; Dixon, 1957; Laughlin *et al.*, 1954; Nares, 1868; Sanders, 2010). Así por ejemplo para formar las cuerdas *guindalezas* (I. *Hawser-laid*) unas de las más comunes en la marinería después del medioevo, fibras torcidas individualmente a la izquierda (S) son unidas en un hilo o filástica hilada a la derecha (Z); a su vez dos a cuatro de estas filásticas (Z) son unidas en un cordón corchado a la izquierda (S) y de dos a cuatro cordones son unidos en una cuerda corchada a la derecha (Z). El proceso puede continuar uniendo de dos a cuatro cuerdas para formar un cable (S). Aunque es posible unir más de cuatro filásticas, cordones o cuerdas, el espacio central aumenta proporcionalmente, haciendo que la estructura resultante sea inestable, y requiera de una mecha o alma (E. *core*) central. Dependiendo del uso que se le vaya a dar a la cuerda varía el método de fabricación: los materiales preferidos, el número de fases, el número de unidades en cada fase, la dirección de las torsiones y el grado de torsión impuesto sobre las fibras (Chapman, 1858)[5].

El hilado

Llego al taller de la *Naturskole*, Bjarne no ha llegado pero María, una estudiante, está sentada hilando cañamo con una rueca eléctrica. Con un pedal regula la velocidad del huso que gira con las manecillas del reloj hilando filástica con corchado dextrógiro (Z). Con la mano derecha, María humedece la filástica y hala suavemente alargando el manojo de fibras hasta que alcanza el grosor deseado, mientras tanto mantiene la tensión y luego desliza las fibras entre su pulgar y el dedo del medio de la mano izquierda girándolas en el sentido contrario. La filástica ha sido forzada en sentido dextrógiro por

[4] Esto no implica una estructura de comando jerárquico sino que describe la estructura organizativa
[5] Dada la gran variedad de cuerdas y sus correspondientes usos la nomenclatura de las cuerdas en la marinería es altamente específica, la proliferación de términos se ve agravada por las inconsistencias entre las nomenclaturas de distintas tradiciones locales y sus cambios en el tiempo.

lo que tiende a desenroscarse hacía la izquierda, en tanto las fibras han sido forzadas por los dedos en sentido levógiro y tienden a destorcerse hacía la derecha, estas tendencias encontradas mantienen la estabilidad de la filástica, la mantienen unida. En la medida en que la cantidad de fibras se adelgaza, María reduce la velocidad, coge otro manojo, y une algunas de sus fibras con el extremo de la filástica, acelera y continúa su labor. Aparentemente se trata de una labor sencilla, no obstante requiere de coordinación, tacto y ritmo, de lo contrario la filástica será irregular o tendera a enroscarse. Esta filástica será secada y dependiendo de su uso puede ser impermeabilizada con alquitrán.

El tendido de intenciones de cordones corchados

A su llegada, Bjarne me asigna como asistente de Kasper y Christian, que están aprendiendo a fabricar cuerda de cáñamo usando la técnica tradicional del tendido o corchado con maquina corchadora o formadora, un caballete de madera pesado con cinco ganchos pivotados articulados a una manivela que les comunica su giro uniformemente. Esta maquina se fija en un extremo de una pista plana de 100 metros (D. *reberbane* E. *ropewalk*), en el otro extremo se para Christian quien inicialmente actúa como sostenedor. Entre los dos extremos, cada diez metros, se colocan vallas con cuatro tabiques en la tabla superior, que mantendrán levantadas y separadas las filásticas mientras estás forman los cordones. Kasper me indica que extienda las filásticas desde los ganchos de la maquina, sobre las vallas hasta Christian y de vuelta, donde Kasper amarra los dos extremos con un nudo de rizo. Vamos a fabricar una cuerda de tres cordones cada uno con cuatro filásticas, así que en tres de los ganchos de la maquina colocamos dos de estas filásticas amarradas a si mismas.

Kasper reemplaza a Christian sosteniendo una vara con los grupos de filásticas separados uno cada lado y otro en medio de sus manos. Cuando todo está listo, Christian gira la manivela en contra de las manecillas del reloj y las filásticas comienzan a retorcerse entorchándose con un corchado izquierdo (S). En la medida en la que las filásticas se retuercen formando los cordones su longitud se va reduciendo y Kasper debe ceder lentamente, cuidándose de mantener la tensión constante y adecuada a la velocidad de giro de la manivela.

Luego de algunos giros de la manivela, Bjarne le pide a Christian que se detenga para supervisar nuestro trabajo. Escoge uno de los cordones y con cada mano lo aprieta

en dos puntos y lo gira en el sentido contrario, destorciéndolo, de manera que las cuatro filásticas se separan. Suelta el cordón, que rápidamente vuelve a enroscarse y exclama: "diez vueltas más". La cantidad de vueltas depende del uso que se le dará a la cuerda, para los cables de la jarcia fija, que mantienen la estabilidad de los mástiles se le da mayor torsión a la cuerda en las distintas etapas de corchado, lo que la hace más fuerte, estable y resistente a la tensión. En contraposición, la cuerda usada para los cabos de las escotas con los que se maniobran las velas debe ser flexible y plástica cediendo para que sea manipulable y fácilmente se pueda atar y desatar nudos en ella.

Christian le da diez vueltas a la manivela, tras de lo cual Bjarne repite el examen, "cinco vueltas más". Tras las cinco vueltas, Bjarne toma tres chicotes, cuerdas cortas parcialmente desenroscados, nos entrega uno a Christian, otro a mí y el tercero lo envuelve en uno de los cordones cerca del gancho de la maquina. Lo imitamos con los cordones restantes. Cada uno aprieta su cordón con el chicote y juntos caminamos rápidamente hacia Kasper. Según Bjarne, esto además de pulir y suavizar los cordones, distribuye la tensión uniformemente a todo su largo y balancea las ligeras diferencias que se han formado en aquellos instantes cuando la fuerza o la velocidad de Christian en la manivela o la opuesta por Kasper no han sido constantes y han excedido o sido excedidas por su contraparte. Unos días más tarde Bjarne me muestra como en ocasiones las diferencias en fuerza y velocidad pueden hacer que los cordones desarrollen rizos y enroscaduras (*kinks*) que no pueden ser suavizadas. La cuerda resultante se enrosca, se dobla o enrolla espontáneamente por lo que no puede ser lanzada con precisión y tiende a enredarse, lo que hace que su calidad sea inadecuada para la venta.

El corchado de la cuerda

El tercer paso en la manufactura de la cuerda consiste en la unión de los cordones a través de su torsión, nuevamente con las manecillas del reloj tendiendo cuerda con corchado derecho (Z). Los tres cordones que Kasper había mantenido separados son unidos ahora en un *ferrete de corchar* (I. *swivel* o *sledge hook*), un gancho pivotado que gira libremente fijado en uno de sus extremos a una vara perpendicular que sostiene Karsten. Para mantener un ángulo de torsión constante los cordones se mantienen separados por una *piña* o *cerrador de corchar* (I. *top*) se trata de un bloque de madera

de forma cónica truncada con tres ranuras equidistantes, una para cada cordón y un manubrio para sostenerlo. Mientras Christian gira de la manivela, y Kasper mantiene la tensión constante, me corresponde caminar el *cerrador* desde Kasper hasta Christian, en la medida en que camino, el giro de la manivela sobre los cordones es transmitido a la cuerda que va torciéndose mientras el ferrete gira y Kasper cede manteniendo la tensión. La cantidad de giros de la manivela debe corresponder a los que se dio a los cordones individuales de manera que la torsión de la cuerda contrarreste el de los cordones y se mantenga estable. Por otra parte, los movimientos de los tres deben ser coordinados. Si Christian gira la manivela demasiado lento, yo camino el cerrador demasiado rápido o Kasper deja que la tensión se pierda, la cuerda no se enrosca, si la manivela gira demasiado rápido, yo camino demasiado lento o Kasper no mantiene la tensión, la cuerda aprieta el cerrador, este se traba y los cordones se desenrollan. Cualquiera de estos defectos durante un breve instante producirá una cuerda desbalanceada que se retorcerá cuando cargue peso y se enroscara cuando no lo tenga, será imposible lanzarla con precisión y cuando se la enrolle tendera a formar ochos (8) en lugar de (0) para luego enredarse cuando sea guardada.

Cuando llego con el *cerrador* hasta la maquina, Bjarne examina la cuerda, tomando un segmento entre sus puños y lo une mientras Kasper se acerca para mantener la tensión. Si la torsión de los cordones componentes excede la de la cuerda, ésta se enroscara hacía la izquierda formando una Y; si la torsión de la cuerda excede la de los cordones la Y se formara hacía la derecha. En cualquiera de estos casos Karsten debe retroceder recobrando la tensión total, para que luego Christian tuerza o destuerza la cuerda, dándole vueltas a la manivela. Cuando el equilibrio es alcanzado la cuerda forma una U entre los puños de Bjarne. Tensamos la cuerda nuevamente y Kasper la alisa envolviéndola con un chicote desenrollado más grueso que los utilizados para los cordones y caminando rápidamente desde la maquina hasta Christian que sostiene la cuerda.

Terminado el proceso de corchado, entre los tres cargamos la cuerda extendida hasta un muelle la amarramos por los extremos y la dejamos para que se asiente. Algunos días más tarde Kasper y Christian sueltan la cuerda y la enrollan, de la misma manera como deberá ser enrollada en el futuro.

Enrollar y amarrar las cuerdas

Para enrollar la cuerda, Kasper como los marinos amateurs del museo y los pescadores profesionales de Shetland, comienza desde el extremo amarrado, que corresponde al de la maquina, y va haciendo adujas o vueltas (0) en el sentido de las manecillas del reloj. Con cada vuelta destuerce la cuerda girándola con los dedos en contra de las manecillas del reloj, para que libere la energía acumulada, en particular en los puntos donde ha sido deformada por la presión de los nudos. Al llegar al chicote da un par de vueltas alrededor de la cuerda enrollada y pasa dos de sus vueltas por dentro y alrededor. Si la cuerda es enrollada en el sentido contrario o desde el cabo suelto hasta el amarrado acumulara tensión mientras es enrollada, sino es destorcida conservara tensiones de los nudos amarrados en ella, en ambos casos formaran rizos o bucles y la cuerda se enredara mientras está guardada.

El corchado le da a la cuerda una direccionalidad, que se expresa en su capacidad de acumular energía. La misma energía que se busca disipar al enrollar la cuerda hacía la derecha y destorcerla hacia la izquierda es la que le da fuerza y estabilidad a los nudos. Por esta razón, la estabilidad de un nudo varía dependiendo de los sentidos de sus vueltas. Esto es fácil de ilustrar con los nudos de zapatos, que por lo general son de la familia de los nudos de rizo (nudo de abuela, nudo de rizo, nudo de ladrón y nudo de la desgracia). El nudo de la abuela se realiza pasando el cabo derecho por debajo y alrededor del izquierdo, y repitiendo la operación produciendo un nudo estable, pero que tiende a girar a la derecha y a atascarse. Para el nudo de rizo se pasa primero el derecho por debajo y alrededor del izquierdo y luego el izquierdo por debajo y alrededor del derecho; es estable más balanceado y fácil de desatar. El del ladrón es el inverso del riso, igual de balanceado pero ligeramente menos estable que el último. El de las desgracias es el inverso del de la abuela y tiende a girar hacia la izquierda, es un nudo desbalanceado e inestable que se resiste a ser apretado y se desliza fácilmente. Al amarrar nudos en cordones o cables corchados a la izquierda los sentidos se invierten, y el nudo de la abuela pasa a ser el más inestable. Esto ayuda a explicar porque distintas tradiciones cordeleras tienden a ser altamente conservadoras respecto de la dirección del corchado final de la cuerda, dirección que además con frecuencia está rodeada de creencias que se proyectan a las practicas que involucran su uso (Minar, 2001).

La armonía y la cordelería

Bjarne señala que la armonía es una constante siempre presente en la cordelería, en cada una de sus facetas. Inicialmente, mis recuerdos sobre la noción de armonía me llevan a suponer que esta aseveración está extrapolando nociones estéticas de la música al ámbito social de la coordinación en el trabajo en equipo y la subsecuente producción de un artefacto balanceado. Sin embargo, las palabras de Bjarne incitan mi curiosidad acentuada por un vago recuerdo de las teorías pitagóricas respecto de las proporciones de la longitud de las cuerdas y los correspondientes acordes musicales. No obstante cuando indago sobre la armonía me llevo una sorpresa: originalmente la palabra griega ἁρμονία (armonía) designaba la técnica de ligar, de aunar por medio de la oposición y el antagonismo, se aplicaba a la unión de las tablas de los botes en la carpintería naval, la comprensión anatómica de las suturas de los huesos, la forja de armaduras y claro está a la cordelería, como en el cordado de arcos y liras (Liddell y Scott, 2005[1940]). Esta acepción temprana queda registrada en varias citas de Heráclito entre ellas:

> "διαφερόμενον αὐτὸ αὑτῷ συμφέρεσθαι,""ὥσπερ ἁρμονίαν τόξου τε καὶ λύρας." (Platón, 1903)
> "The One at variance with itself is drawn together, like harmony of bow or lyre."(Platón, 1903, 1925a pp. 187)
> "The universe is held together by the strain of opposing forces, just as the right use of bow or lyre depends on opposite tension (Bywater (Tr.) in Platón, 1903 pp. 187)."
> "Difiriendo/divergiendo uno en si mismo converge/conversa, como la armonía del arco e incluso la lira"

Por extensión se aplicó está noción a los acordes musicales, a la comprensión del alma y metafóricamente al amor, la amistad y al acuerdo político (Liddell y Scott, 2005[1940]). El latín concordĭa enfatizó el sentido de amistad y el acuerdo político sin perder el sentido de unir a los contrarios (Lewis y Short, 1879), o la raíz etimológica y la asociación con la cordelería, así por ejemplo en uno de los poemas mitológicos de la Carmina de Catulo la concordia de Peleo y Tetis es hilada por las Parcas (Smithers, 1894 pp. Poema 64). Pero como veremos a continuación, la filosofía hacía mucho que había desdeñado u olvidado el sentido técnico de la palabra.

Platón por su inclinación a justificar la esclavitud, frecuentemente desdeña de las técnicas tratándolas como artes menores, consecuentemente no considera la técnica de la armonía al elaborar el mito de las moiras ni en su examen de las palabras de

Heráclito. En el simposio (Platón, 1925a pp. 187a), además de citar erróneamente el texto original (Kahn, 1979 pp. 195), Platón ridiculiza la noción de la armonía originada en la diferencia y el antagonismo e intenta moderarla sugiriendo que cosas diferentes sólo pueden ser unidas una vez que han sido igualadas. Para Platón sólo cosas similares pueden ser unidas y a través del amor en lugar del antagonismo como proclamaba Heráclito. Platón justifica su interpretación haciendo referencia a la armonía musical, argumentando que ésta es un asunto de consonancia y por ende de concierto: Lo agudo y lo grave como lo rápido y lo lento sólo pueden unirse por su homología, por la similitud intrínseca de las notas en un acorde, una similitud que obedece a proporciones fijas[6] (Platón, 1925a pp. 187a-c). En parte como respuesta a está noción de armonía como proporción, Aristóteles rechaza la equivalencia entre armonía y alma, indicando que aunque tal armonía puede describir la salud, es inadecuada para describir la causa del movimiento, forzosamente produce cosas inmóviles, sin vida y por ende sin alma (Aristóteles, 2001 pp. 408a-b).

La armonía que podemos ver en la cordelería rebate los planteamientos de Platón y satisface las objeciones de Aristóteles, demostrando prácticamente el conocimiento técnico al que Heráclito alude, con todo su dinamismo. Las proporciones armónicas juegan un papel importante en la cordelería, no sólo definiendo la cantidad de fibras, filásticas, cordones y cuerdas que forman estructuras estables, sino la estableciendo las torsiones que se aplica en las distintas fases de corchado. No obstante la noción de armonía es más amplía que la proporción armónica. La cuerda puede corcharse de manera irregular o sin considerar la proporcionalidad de las torsiones que dicta la matemática, sólo que esto producirá cuerdas desbalanceadas que por sus tendencias inherentes, su intencionalidad, serán difíciles de usar. La armonía que liga cada nivel de la cuerda en una unidad, un todo coalescente, es la fricción entre niveles. Fricción causada por la tendencia a divergir del conjunto contrapuesta a la tendencia individual a destorcerse en sentido contrario. El recuerdo, la energía potencial acumulada en las torsiones sufridas individualmente, contenida y contrapuesta a las del conjunto

[6] Ού ξυνιᾶσιν ὅκως διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει • παλίντροπος ἁρμονίαν ὅκωσπερ τόξου τε καὶ λύρας.
They do not comprehend how a thing agrees at variance with itself; it is an attunement turning back on itself, like that of the bow and the lyre.
Ellos no comprenden como una cosa se homologa en su diferencia; es una armonía que vuelve sobre si misma, como aquella del arco y de la lira.

constituyen tensiones internas, intenciones que mantienen la cohesión del conjunto, con respecto del entorno. Simultáneamente esas intenciones le dan una serie de sentidos a la cuerda en el entorno de su uso.

Las estructuras producidas por la técnica de la armonía no están determinadas sino sólo constreñidas por las proporciones dadas en la manufactura. Estas proporciones se ven alteradas con el uso, cuando la cuerda es tensada o amarrada cada cordón, filástica y fibra que compone a la cuerda es afectada simultáneamente como un todo en si mismo y como parte de otros todos, el balance de fuerzas se altera, se adapta y responde a las fuerzas del entorno. Muchas de las propiedades funcionales de la cuerda, como la posibilidad de hacer nudos, se derivan de su plasticidad, la capacidad de ser afectada, acumular energía, rizarse y enroscarse, recordando interacciones distantes con el entorno. Esta capacidad se deriva de la pérdida parcial de las proporciones de fuerzas que se debe a la elasticidad de los distintos niveles del conjunto. No obstante, este recuerdo no es pasivo dado que la flexibilidad forzada de cada uno de los niveles implica una memoria reactiva de las acciones que han operado sobre la cuerda. De está manera la armonía que mantiene unida a la cuerda es un equilibrio dinámico; una memoria que si se desatiende puede tornarse en un voluntarioso enredo. Está memoria debe ser contrarestada en cada enrollado de la cuerda para mantener el balance que la hace funcional. No obstante y a pesar de este mantenimiento, a la larga la cuerda se desgasta hasta perder su cohesión. Crear una criatura de filásticas, cordones y usos no es pues tan descabellado como habría podido parecer.

Tal vez, la vida como la conocemos ha sido corchada en tal armonía. De hecho es posible que esta organización pueda explicar las estructuras que conforma la celulosa en las plantas[7] (Amor *et al.*, 1995; Brown Jr *et al.*, 1983; Diotallevi y Mulder, 2007; Eichhorn *et al.*, 2010; French y Johnson, 2004; Guerriero *et al.*, 2010; Hanley *et al.*, 1997; Hu *et al.*, 2010; Imai *et al.*, 2003; Koyama *et al.*, 1997a; Koyama *et al.*, 1997b; Legge, 1990; Lloyd y Chan, 2002; Matthews *et al.*, 2006; Pertsin *et al.*, 1981; Ruben y Bokelman, 1987; Ruben George *et al.*, 1989; Saxena y Brown, 2005). Por otra parte la estructura de la cuerda replica la estructura de proteínas como el colágeno (Brodsky *et al.*, 2005; Eyre, 1980; Orgel *et al.*, 2006) que conforman del 25% al 30% del cuerpo de los animales vertebrados constituyendo un parte sustancial del tejido conectivo que

[7] Esta es una propuesta en la que no puedo extenderme en el presente artículo.

conforma los tendones, los cartílagos y la matriz estructural que se calcifica para formar los huesos (Landis, 1995). Estas proteínas también forman parte sustancial de los tejidos de la piel, los órganos internos, el sistema circularlo y el sistema de soporte del que depende la plasticidad del sistema neuronal (Silver *et al.*, 2003). Aunque la estructura molecular está más de los conocimientos que podría desarrollar un cordelero sin la ayuda de microscopios electrónicos las consecuencias de esas estructuras se hacen palpables en las propiedades de las fibras.

La armonía más allá de la cordelería

La armonía y la direccionalidad que el corchado le impone a las cuerdas, no se limita a estas. La arquitectura naval tradicional nórdica también se basa en la armonía. La estructura de los barco continúa armonizándose en encastres que a pesar de ser asegurados por clavos o tornillos son estables gracias a las tendencias antagónicas de sus partes. Más aún, como las cuerdas, las embarcaciones mantienen una cierta asimetría, son diseñadas para ser cargadas e inclinarse ligeramente hacía babor (la izquierda de la embarcación) y para ser piloteadas desde estribor (la derecha), donde originalmente estaba ubicada la pala del timón, lo que facilita virar hacía la derecha. Está preferencia de giro no es accidental, se ajusta a las dinámicas medioambientales imperantes en el hemisferio Norte. Gracias al efecto Coriolis los vientos predominantes en el hemisferios norte provienen del SO y del NE, así mismo en mar abierto las corrientes maréales giran hacia la derecha, mientras la marea como un todo conjunto que define la circulación de las corrientes marinas gira hacía la izquierda alrededor de los puntos anfidrómicos (Howarth *et al.*, 2001; Huthnance, 1991; North Sea Task Force, 2000; Svendsen *et al.*, 1991; Turrell *et al.*, 1992). El giro de las corrientes maréales tiene implicaciones para artes de pesca como la pesca con redes de Seine, que aprovecha las corrientes maréales. En esta pesca se gira paulatinamente para coincidir con la dirección de giro, lo que además de mantener la presión sobre las presas, evita que las redes se enreden. Así mismo, el corchado a la derecha de los cabos (I. *lines*, el nombre genérico que se le da a cualquier cuerda en una embarcación) evita que los aparejos de pesca se descorchen al ser usados en aguas con corrientes maréales.

Por otra parte está armonía no se limita a unir fibras, la comunidad de los aprendices cordeleros se une en la armonía de sus diferencias. El tendido de la cuerda

requiere de la acción rítmica y coordinada de al menos tres personas, pero el éxito del proceso radica en que los participantes comprendan en que medida las labores que desarrollan en un momento dado tienen exigencias antitéticas: por ejemplo la fuerza y la velocidad de la manivela deben estar acopladas a la parsimonia y la suavidad del sostenedor y el cerrador debe mediar entre ambos. Como lo indica Bjarne es a través de sus conflictos que los estudiantes de la *Naturskole* convergen en un campo de experiencia común, a través del cual el funcionamiento de la sociedad nórdica se hace evidente, ilustrando el balance entre valores profundamente individualistas y altamente competitivos, que a pesar priorizar autonomía e integridad individual confluyen en ideales comunitarios e igualitarios con una propensión hacia el control social y se estabilizan en sistemas concertados de *primus inter pares* (primero entre pares), característicos de comunidades nórdicas, en particular de pescadores, quienes con frecuencia mantienen propiedad colectiva sobre embarcaciones y restringen el liderazgo a la experiencia, diferenciada en distintos ámbitos y contextos (Byron, 1981; Cohen, 1989; Hasslöf *et al.*, 1972).

Una organización jerárquica similar a la de la cuerda se hace evidente en la *þing* (E. *Thing*, la cosa) el sistema gubernamental islandés. La *Alþing* islandesa estaba constituida por cuatro *fjórðungsþing* o asambleas regionales, a su vez constituidas por tres *þing* locales, cada una compuesta por tres *goðar* (sing. *goði*), jefes políticos y líderes de culto que eran responsables por y representaban los intereses de un *goðorð* un grupo de *þingfararkaupsboendr*, propietarios de tierra, ganado o botes, que estaban obligados a acompañar a su *goði* a las asambleas, apoyarlo en los conflictos y entre los cuales los *goðorð* postulaban jueces para dirimir las disputas. A su vez los *þingfararkaupsboendr* eran responsables por un grupo de *boendr* campesinos libres sin posesiones que tenían la obligación de servirle en su granja (Byock, 2008; Meulengracht Sørensen, 2000).

Aunque había profundas desigualdades dentro de la sociedad islandesa durante la era vikinga y medieval (Pálsson, 1994), el sistema gubernamental contaba con una variedad de controles que regulaban el poder que podía adquirir un individuo. Los *þingfararkaupsboendr* podían escoger y cambiar de *goði* una vez al año y este no tenía derecho a imponer impuestos. De la misma manera los *boendr* podían cambiar de ubicación y lealtad una vez al año (Byock, 2008; Meulengracht Sørensen, 2000). La

þing islandesa era un sistema parlamentario descentralizado, carente de rey y basado en la legislación por precedentes, donde de manera similar al sistema legal anglosajón (*Common Law*), el record de las soluciones a los conflictos constituía la ley. Es decir se trataba de una comunidad formada por individuos que perseguían su propio interés y se unía en la harmonía de sus conflictos regidos por la necesidad de consecuencia con sus decisiones pasadas. La *þing* islandesa era un sistema a la vez innovador y arcaico, que buscaba una ruta alternativa a la tomada por otros pueblos germánicos, para los cuales la proximidad y amenaza de agentes foráneos implicó mayores necesidades de protección militar que llevaron a un empoderamiento de los *goðar* sobre los miembros del *goðorð* y los llevo a transformarse en pequeños reyes o señores feudales. Por otra parte, la cristianización con su introducción de nociones platónicas, dio lugar a una mayor centralización del poder en la figura de reyes, que buscaron y en buena medida lograron la supresión de las *þing* y sus poderes legislativos y judiciales (Sindbæk, 2008). No obstante, desde la fundación del monasterio de Cluny la jerarquía de los monasterios cristianos comenzó a descentralizarse y los poderes de los abades se vieron restringidos por la conformación de asambleas. Este sistema político, ideado por el anglonormando Esteban Harding, se torna aún más poderoso en órdenes religiosas como los dominicos y los franciscanos quienes adaptan estructuras y mecanismos "democráticos", que se juzga como desarrollos propios sin precedentes (Moulin, 1959). No obstante, estas estructuras y mecanismos guardan grandes similitudes con los observados en asambleas germánicas como la *þing* islandesa con doscientos años de antelación.

Conclusiones

La agencia y la intencionalidad han sido consideradas como facultades del alma o la mente, prerrogativas de los que gobiernan. Por extensión estás facultades se le han atribuido a la humanidad y a algunos organismos "superiores", que con un "cerebro complejo" pueden representar, dar sentido y así ejercer un dominio sobre su entorno. Las experiencias de Tim mostraban con cordeles y cometas, la frágil ilusión sobre la que se ha idealizado tal gobierno o dominio. El hilado y la cordelería, a pesar de ser técnicas aparentemente distantes de los 'ámbitos intelectuales' y subsecuentemente del gobierno, aparecen estrechamente asociados con la constitución del alma y el destino en

la mitología clásica occidental. Así mismo en las lenguas y tradiciones nórdicas, a estas artes se las asocia con las dinámicas del entorno y se les atribuye la capacidad de producir criaturas con intencionalidad, de intervenir sobre las intenciones humanas y sobre las mismas dinámicas del entorno. Las técnicas de la cordelería revelan el sentido de los términos y supersticiones nórdicas, una comprensión particular de lo que constituye y cohesiona los cuerpos de fenómenos y entidades animadas. Esto es entidades que poseen cualidades próximas a lo que se denomina intencionalidad.

Un análisis de la cordelería, nos revela como un artefacto aparentemente simple y maleable como una cuerda, no es una tabula rasa sobre la que se imponen las formas de los nudos, sino como en si misma, la cuerda es un cuerpo constituido por una estructura jerárquica compleja, que con los debidos cuidados en la manufactura, el uso y el mantenimiento, permiten su manipulación. Esta estructura jerárquica, armoniza cada nivel organizacional de la cuerda, confrontando las tendencias intrínsecas de los *todos* que conforman cada uno de estos niveles y, a través de la fricción, los articula y neutraliza. Aunque en el hilado y el tendido o corchado se imponen tendencias de movimiento sobre cada nivel, esto es posible en buena medida por que la estructura jerárquica se proyecta holográficamente, imita y reproduce las armonías, los equilibrios dinámicos que conforman las mismas fibras al nivel molecular en las microfibras de celulosa o colágeno.

La armonía le da simultáneamente flexibilidad y plasticidad a las microfibras, fibras, filásticas, cordones y cuerdas, le permiten a cada uno de estos niveles, acumular energía potencial, una memoria activa de las fuerzas que han operado sobre cada nivel, preservando sus tendencias en las estructuras resultantes. La estabilidad de las formas que se desea "imponer" sobre la cuerda, depende de su coherencia con las dinámicas estructurales que componen la cuerda y sus fibras. Así mismo, la estabilidad de la cuerda depende de su interacción con las dinámicas del entorno, de las direcciones de los vientos y la rotación de las mareas. Finalmente para mantener su funcionalidad, las cuerdas requieren de un mantenimiento que recuerde y contrarreste la memoria de las fuerzas operadas por las formas de los nudos sobre las estructuras de las cuerdas. Dominio, si tal término cabe, no es pues imponer la intencionalidad propia sobre una tabula rasa, sino tomar en cuenta y armonizar las intencionalidades de los materiales y del entorno.

El concepto de intencionalidad encuentra un sentido más obvio en las tensiones internas que conforman la cuerda y que la hacen funcional o disfuncional. La intencionalidad puede ser vista, como una causalidad extendida gracias a la memoria activa, la energía potencial acumulada en la interacción de partes, que son en si mismas, todos complejos. Así, lejos de ser una facultad exclusiva de seres superiores, la intencionalidad es una propiedad intrínseca de los múltiples cuerpos que constituyen la naturaleza, cuerpos que son por si mismos sociales. El análisis de técnicas como las de la cordelería permite experimentar conceptos refractarios a la filosofía, indicando que la metafísica no es un ámbito desligado de la física, sino más bien una prolongación de está y que los intentos por desligarlas están fundamentados más en intereses políticos que en necesidades epistemológicas.

Finalmente, la cordelería muestra como los sistemas políticos pueden ser entendidos y explicados a través de los artefactos producidos por las prácticas cotidianas, que constituyen ámbitos de interacción fundamentales donde estos sistemas surgen. Se podría sugerir que en esta sinécdoque radica parte del poder del *seiðr* nórdico y de la *cincture* franciscana. La armonía de la cordelería muestra como se puede lograr la unión respetando la integridad individual y persiguiendo el beneficio propio, siempre que se sea consecuente con las decisiones del pasado. Más aún, las cuerdas demuestran como la compleja estructura jerárquica de un cuerpo, físico o político, no necesariamente implica la centralización del poder, sino antes bien, puede constituir un medio de control que evita la preeminencia de un miembro de la comunidad sobre los otros.

Bibliografía

AMOR, Y., C. H. HAIGLER, *et al.* (1995): "A membrane-associated form of sucrose synthase and its potential role in synthesis of cellulose and callose in plants". *Proceedings of the National Academy of Sciences* 92(20), pp. 9353-9357.

ANDERSEN, E., O. CRUMLIN-PEDERSEN, *et al.* (1997): *Roar Ege: Skuldelev 3 skibet som arkæologisk eksperiment*. Roskilde: Vikingeskibhallen i Roskilde, Nationalmuseet, Marinearkæologi.

ARISTÓTELES (2001): *Aristotle's On the Soul and On Memory and Recollection*. J. SACHS,Tr. Santa Fe, New Mexico: Green Lion Pr.

BEK-PEDERSEN, K. (2007): "Are the Spinning Nornir Just a Yarn?" *Viking and Medieval Scandinavia* 3(-1), pp. 1-10.

——— (2009): "Fate and Weaving: Justification of a Metaphor". *Viking and Medieval Scandinavia* 5(-1), pp. 23-39.

BRODSKY, B., A. V. PERSIKOV, *et al.* (2005): Molecular Structure of the Collagen Triple Helix. In Ed. *Advances in Protein Chemistry*: Academic Press. Volume 70, pp. 301-339.

BROWN JR, R. M., C. H. HAIGLER, *et al.* (1983): "The Biosynthesis and Degradation of Cellulose". *Journal of Applied Polymer Science* 37, pp. 33-78.

BYOCK, J. (2008). "El orden gubernamental en la Islandia temprano medieval". *Temas medievales* 16.

BYRON, R. (1981): *Burra Fishermen: The Social Organisation of Work in a Shetland Community*. London Social Science Research Council.

CAMERON, M. (1903): "Highland Fisher-Folk and Their Superstitions". *Folklore* 14(3), pp. 300-306.

CLEASBY, R., G. VIGFUSSON, *et al.* (1969): *An Icelandic-English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.

CLUNIES ROSS (ED.), M. (2011): "Ragnarsdrápa ". K. E. GADE y E. MAROLD. *Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages: Vol 3. Poetry from Treatises on Poetics*. Sydney/Turnhout, Belgium, Brepols.

COHEN, A. P. (1989): *Whalsay: symbol, segment and boundary in a Shetland island community*. Manchester: Manchester Univ Pr.

CRUMLIN-PEDERSEN, O. (1988): "Comment on Museum Report: The Viking Ship Museum, Roskilde (IJNA 16: 348-352): "*International Journal of Nautical Archaeology* 17(3), pp. 270-271.

CRUMLIN-PEDERSEN, O. (1995): "Experimental archaeology and ships; bridging the arts and the sciences". *International Journal of Nautical Archaeology* 24(4), pp. 303-306.

CRUMLIN-PEDERSEN, O. y O. OLSEN, eds. (2002). *The Skuldelev Ships I, Topography Archaeology, History, Conservation and Display*. Ships and Boats of the North. Roskilde, The Viking Ship Museum Roskilde, Centre for Maritime Archaeology of the National Museum of Denmark.

CHAPMAN, R. (1858): *A treatise on rope making...: with a description of the manufacture, rules, tables of weights, etc., adapted to the trade*: E. & FN Spon.

DE PAULA MELLADO, F. y M. C. LABOULAYE (1857): *Enciclopedia moderna: diccionario universal de artes y manufacturas, de agricultura, minas, etc. Descripción de todos los procedimientos fabriles*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Mellado.

DIOTALLEVI, F. y B. MULDER (2007): "The Cellulose Synthase Complex: A Polymerization Driven Supramolecular Motor". *Biophysical Journal* 92(8), pp. 2666-2673.

DIXON, K. A. (1957): "Systematic Cordage Structure Analysis". *American Anthropologist* 59(1), pp. 134-136.

DRONKE, U. (1997): *The Poetic Edda: Mythological Poems*. Oxford: Oxford University Press.

——— (2011): *The Poetic Edda: Volume III Mythological Poems II*. Oxford: Oxford University Press.

EICHHORN, S. J., A. DUFRESNE, *et al.* (2010): "Review: Current International Research into Cellulose Nanofibres and Nanocomposites". *Journal of Materials Science* 45(1), pp. 1-33.

EYRE, D. R. (1980): "Collagen: Molecular Diversity in the Body's Protein Scaffold". *Science* 207(4437), pp. 1315-1322.

FLOM, G. T. (1925): "Noa Words in North Sea Regions; A Chapter in Folklore and Linguistics". *The Journal of American Folklore* 38(149), pp. 400-418.

FORTE, A., R. D. ORAM, *et al.* (2005): *Viking Empires*. Cambridge: Cambridge Univ Press.

FRENCH, A. y G. JOHNSON (2004): "What Crystals of Small Analogs are Trying to Tell Us about Cellulose Structure". *Cellulose* 11(1), pp. 5-22.

GREGOR, W. (1889): "Some Folk-Lore on Trees, Animals, and River-Fishing, from the North-East of Scotland". *The Folk-Lore Journal* 7(1), pp. 41-44.

GUERRIERO, G., J. FUGELSTAD, *et al.* (2010): "What Do We Really Know about Cellulose Biosynthesis in Higher Plants?" *Journal of Integrative Plant Biology* 52(2), pp. 161-175.

HANLEY, S., J.-F. REVOL, *et al.* (1997): "Atomic force microscopy and transmission electron microscopy of cellulose from Micrasterias denticulata; evidence for a chiral helical microfibril twist". *Cellulose* 4(3), pp. 209-220.

HASSLÖF, O., H. HENNINGSEN, *et al.* (1972): *Ships and Shipyards, Sailors and Fishermen: Introduction to Maritime Ethnology*. Rosenkilde & Bagger: Copenhagen University Press & Eksp.

HEIDE, E. (2006): Spinning seiðr. In A. ANDRÉN, K. JENNBERT y C. RAUDVERE Ed. *Old Norse religion in long-term perspectives Origins, changes, and interactions An international conference in Lund, Sweden, June 3-7, 2004* Malmo: Nordic Academic Press, pp. 164-170.

HESIODO (1914): Theogony. In Ed. *The Homeric Hymns and Homerica with an English Translation*. H. G. EVELYN-WHITE Tr. London; Cambridge, MA: William Heinemann Ltd; Harvard University Press.

HIGDEN, R., J. TREVISA, *et al.* (1869): *Polychronicon Ranulphi Higden monachi Cestrensis: Book the first, cap. 39-60; Book the second, cap. 1-28*: Longman, Green, Longman, Roberts, and Green.

HOWARTH, M. J., H. S. JOHN, *et al.* (2001): North Sea Circulation. In Ed. *Encyclopedia of Ocean Sciences* Oxford: Academic Press, pp. 1912-1921.

HU, S.-Q., Y.-G. GAO, *et al.* (2010): "Structure of bacterial cellulose synthase subunit D octamer with four inner passageways". *Proceedings of the National Academy of Sciences* 107(42), pp. 17957-17961.

HUTHNANCE, J. M. (1991): "Physical oceanography of the North Sea". *Ocean and Shoreline Management* 16(3-4), pp. 199-231.

IMAI, T., J.-L. PUTAUX, *et al.* (2003): "Geometric phase analysis of lattice images from algal cellulose microfibrils". *Polymer* 44(6), pp. 1871-1879.

KAHN, C. (1979): *The Art and Thought of Heraclitus: An Edition of the Fragments with Translation and Commentary*. London: Cambridge University Press.

KOYAMA, M., W. HELBERT, *et al.* (1997a): "Parallel-up structure evidences the molecular directionality during biosynthesis of bacterialâ€‰cellulose". *Proceedings of the National Academy of Sciences* 94(17), pp. 9091-9095.

KOYAMA, M., J. SUGIYAMA, *et al.* (1997b): "Systematic Survey on Crystalline Features of Algal Celluloses". *Cellulose* 4(2), pp. 147-160.

LANDIS, W. J. (1995): "The strength of a calcified tissue depends in part on the molecular structure and organization of its constituent mineral crystals in their organic matrix". *Bone* 16(5), pp. 533-544.

LAUGHLIN, W. S., DOUGLAS, *et al.* (1954): "Twines and Terminologies". *American Anthropologist* 56(6), pp. 1093-1101.

LEGGE, R. L. (1990): "Microbial Cellulose as a Speciality Chemical". *Biotechnology Advances* 8(2), pp. 303-319.

LEWIS, C. T. y C. SHORT (1879): *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press. Perseus Digital Library Project. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University.

LIDDELL, H. G. y R. SCOTT (2005[1940]): "A Greek-English Lexicon. Henry Stuart Jones". Oxford, Clarendon Press. Perseus Digital Library Project. Gregory R. Crane, ed. Medford, MA: Tufts University.

LINDBERG, D. C. (1987): "Science as Handmaiden: Roger Bacon and the Patristic Tradition". *Isis* 78(4), pp. 518-536.

LLOYD, C. y J. CHAN (2002): "Helical Microtubule Arrays and Spiral Growth". *The Plant Cell Online* 14(10), pp. 2319-2324.

MAGNUS, O. (1562): *Historia de gentibus septentrionalibus, earumque diuersis statibus, conditionibus, moribus, ritibus, superstitionibus... Opus vt varium, plurimarumque rerum cognitioni refertum, atque cum exemplis externis,... Autore Olao Magno... Cum indice locupletiss.* Antverp: Ioannem Mariam de Viottis... in aedibus diuae Birgittae nationis Suecorum & Gothorum.

MATTHEWS, J. F., C. E. SKOPEC, *et al.* (2006): "Computer simulation studies of microcrystalline cellulose I[beta]". *Carbohydrate Research* 341(1), pp. 138-152.

MEULENGRACHT SØRENSEN, P. (2000): "Social Institutions and Belief Systems of Medieval Iceland (c. 870-1140) and their Relations to Literary Production". *Old Icelandic Literature and Society* 42, pp. 8.

MINAR, C. J. (2001): "Motor Skills and the Learning Process: The Conservation of Cordage Final Twist Direction in Communities of Practice". *Journal of Anthropological Research* 57(4), pp. 381-405.

MOULIN, L. (1959): "El ejecutivo y el legislativo en las ordenes religiosas". *Revista de estudios políticos*(106), pp. 103-128.

NARES, G. S. (1868): *Seamanship*: James Griffin and Co.

NORTH SEA TASK FORCE (2000): Overview of geography, hydrography and climate of the North Sea In Ed. *Quality Status Report. Convention for the Protection of the Marine Environment of the North-East Atlantic* London: Oslo Paris Commision.

OED (2011): "Oxford English Dictionary". Oxford University Press.

ORGEL, J. P. R. O., T. C. IRVING, *et al.* (2006): "Microfibrillar structure of type I collagen in situ". *Proceedings of the National Academy of Sciences* 103(24), pp. 9001-9005.

PÁLSSON, G. (1994): *Coastal Economies, Cultural Accounts: Human Ecology and Icelandic Discourse*. Manchester & New York: Manchester University Press.

PERKINS, R. (1982-1985): "Rowing Chants and the Origins of *Drottkvædr Háttr*". *Saga-Book of the Viking Societ* XXI, pp. 155-222.

PERTSIN, A. I., O. K. NUGMANOV, *et al.* (1981): "Conformation of the isolated helix of cellulose". *Polymer Science U.S.S.R.* 23(10), pp. 2333-2342.

PLATÓN (1903): Symposium. In J. BURNET Ed. *Platonis Opera*. W. R. M. LAMB Tr. Oxford: Oxford University Press. Perseus Digital Library Project. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University. , pp. 172-223.

——— (1925a): Symposium. In W. R. M. LAMB Ed. *Plato in Twelve Volumes, Vol. 9*. W. R. M. LAMB Tr. Cambride, MA; London: Harvard University Press; William Heinemann, Perseus Digital Library Project. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University., pp. 172-223.

——— (1925b): Timaeus. In W. R. M. LAMB Ed. *Plato in Twelve Volumes, Vol. 9*. W. R. M. LAMB Tr. Cambride, MA; London: Harvard University Press; William Heinemann, Perseus Digital Library Project. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University., pp. 17-92.

——— (1969): Republic. In P. SHOREY Ed. *Plato in Twelve Volumes, Vols. 5 & 6 translated by Paul Shorey*. P. SHOREY Tr. Cambride, MA; London: Harvard University Press; William Heinemann, Perseus Digital Library Project. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University.

PRICE, N. (2004): "The Archaeology of Seiðr: circumpolar traditions in Viking pre-Christian religion". *Brathair* 4(2), pp. 109-126.

R.A.E. (1992): *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Editorial Espasa.

RUBEN, G. C. y G. H. BOKELMAN (1987): "Triple-Stranded, Left-Hand-Twisted Cellulose Microfibril". *Carbohydrate Research* 160, pp. 434-443.

RUBEN GEORGE, C., H. BOKELMAN GORDON, *et al.* (1989): Triple-Stranded Left-Hand Helical Cellulose Microfibril in *Acetobacter xylinum* and in Tobacco Primary Cell Wall. In N. G. LEWIS y M. G. PAICE Ed. *Plant Cell Wall Polymers* Washington: American Chemical Society. 399, pp. 278-298.

SANDERS, D. (2010): "Knowing the Ropes: The Need to Record Ropes and Rigging on Wreck-Sites and Some Techniques for Doing So". *International Journal of Nautical Archaeology* 39(1), pp. 2-26.

SAXENA, I. M. y R. M. BROWN (2005): "Cellulose Biosynthesis: Current Views and Evolving Concepts". *Annals of Botany* 96(1), pp. 9-21.

SILVER, F. H., J. W. FREEMAN, *et al.* (2003): "Collagen self-assembly and the development of tendon mechanical properties". *Journal of Biomechanics* 36(10), pp. 1529-1553.

SINDBÆK, S. M. (2008): "The Lands of Denemearce: Cultural Differences and Social Networks of the Viking Age in South Scandinavia". *Viking and Medieval Scandinavia* 4(1), pp. 169-208.

SMALL, R. (1983): "Nietzsche and a Platonist Tradition of the Cosmos: Center Everywhere and Circumference Nowhere". *Journal of the History of Ideas* 44(1), pp. 89-104.

SMITH, W. (1848-73): *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*. London: John Murray.

SMITHERS, L. C. (1894): *The Carmina of Gaius Valerius Catullus*. London: Smithers.

SVENDSEN, E., R. STRE, *et al.* (1991). "Features of the northern North Sea circulation". *Continental Shelf Research* 11(5), pp. 493-508.

TURRELL, W. R., E. W. HENDERSON, *et al.* (1992): "Seasonal changes in the circulation of the northern North Sea". *Continental Shelf Research* 12(2-3), pp. 257-286.

VINNER, M. (2002). *Viking Ship Museum Boats*. Roskilde: Viking Ship Museum Roskilde.

Recibido: 12/8/12. Aceptado 15/9/12.

Os Percursos Da Comida No Candomblé De Salvador

Miriam C. M. Rabelo*

Resumo
O presente texto reflete sobre o papel central da comida no candomblé de Salvador, Bahia. A partir da descrição de eventos que têm a comida como foco mostra como esta é chave importante para se entender o tipo de relacionalidade que vigora no candomblé - uma relacionalidade que envolve misturas, transformações, fluxos. Em seguida argumenta que além de oferecer entrada à ontologia do candomblé, a comida é também porta de acesso à ética que lhe é própria: o preparo, oferta, distribuição e consumo do alimento são definidores da complexa dinâmica de cuidado que modula a vida de um terreiro. Atenção a estas atividades mostra que no candomblé o cuidado é inseparável do envolvimento e apreciação sensível – a ética e a sensibilidade estão fortemente imbricadas. Também ilumina a rotina de trabalho necessária para fazer circular e comida e discute o campo de ação ética que é aberto por esta rotina.

Palavras chaves: candomblé, comida, transformação, ética

Abstract
The present paper discusses the central role of food in the candomblé of Salvador, Bahia. Starting with the description of ritual events that focus on food, it shows how the latter offers an important key to understanding the type of relatedness operating in the candomblé – one that involves mixtures, transformations and fluxes. It then argues that besides shedding light on the ontology of the candomblé, food also offers an interesting perspective into the ethics of Afro-Brazilian religion: the preparation, distribution and consumption of food define a complex dynamics of care that modulates everyday life in the candomblé cult house. Attention to these activities shows that in the candomblé care is inseparable from sensitive involvement and appreciation – ethics and sensibility are closely related.

Keywords: candomblé, food, transformation, ethics

Introdução

O Candomblé é uma religião afro-brasileira em que são cultuados deuses africanos – os orixás – mas também entidades brasileiras conhecidas como caboclos. Orixás (também referidos como santos) e caboclos tem características distintas, mas ambos se apossam dos corpos de alguns de seus filhos humanos e ambos gostam de comer. A comida desempenha de fato um papel importante nas casas de candomblé,

* Professora do Departamento de Sociologia e Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pesquisadora do ECSAS (Núcleo de Estudos em Corporalidades, Sociabilidades e Ambientes). Faz pesquisa no campo da antropologia da religião com foco em religiões afro-brasileiras. E-mail: mcmrabelo@uol.com.br

conhecidas como terreiros[1]. O visitante que vem assistir às festas públicas aí realizadas logo percebe isso. No final de qualquer festa, um caprichoso repasto, com comidas relacionadas aos orixás homenageados, é distribuído entre os presentes. Mas, às vezes, durante a festa mesma, tigelas de alimento oferecidas às entidades circulam em procissão pelo barracão, para serem, em seguidas depositadas nos quartos em que estão assentados orixás ou, a depender do caso, para serem compartilhadas pelos presentes. Quando os adeptos iniciados dirigem-se para receber sua porção da oferenda, imediatamente são tomados pelos seus orixás.

O visitante não demora a se dar conta do tempo, trabalho e dedicação gastos na cozinha do terreiro. Mas às vezes lhe escapa o quanto o preparo, circulação e distribuição de comida define a vida no candomblé. Aí comem (e devem ser alimentados) não só humanos, orixás e caboclos, mas também a cabeça (*ori*), o chão, os tambores, os colares de contas usados pelos adeptos. A comida distingue os seres e os coloca em relação. Comida dos orixás e comida de humanos diferem, assim como difere o que comem os adeptos quando estão em obrigação no terreiro e o que comem no seu dia a dia. As divindades distinguem-se por suas predileções alimentares, a cozinha abarca um vasto receituário das iguarias prediletas de cada um dos deuses. E a comida circula, não só distingue como também traça equivalências e reúne os integrantes de um terreiro em eventos de comensalidade generalizada.

A presença conspícua da comida no terreiro aponta para a centralidade da transformação no candomblé. Atenção às atividades de preparo, distribuição e consumo do alimento permite-nos entender, além do mais, como a transformação cultivada no terreiro reveste-se de dimensões estéticas e éticas. Essas atividades mostram-nos, de fato, como ética e sensibilidade estão estreitamente imbricadas no candomblé. Na discussão que se segue pretendo desenvolver esses pontos em mais detalhe. Para isto apresento três situações que têm a comida como foco. Embora recorra a informações obtidas em diferentes terreiros de Salvador, bem como a estudos realizados por outros pesquisadores do candomblé, a maioria das descrições apresentadas (retiradas de meu diário de campo) é oriunda de pesquisa realizada junto ao Ilê Axé Ala Keykosan,

[1] Entre os trabalhos que tratam de aspectos da comida no candomblé convém destacar Elbein dos Santos, 1976; Augras, 1987; Lody, 1998; Bastide, 2000; Cossard, 2006; Sousa Jr, 2008 e Lima, 2010, entre outros.

liderado pela iyalorixá[2] Maria Beatriz dos Santos, conhecida como Mãe Beata. Trata-se de terreiro de médio porte, situado fora do eixo das antigas casas tradicionais[3].

O *Ebó*

Ebó é oferenda. Entre os *ebós*, estão aqueles destinados a limpar o corpo, a descarregar as energias negativas que o cercam. Abaixo, cito dois relatos retirados do meu diário de campo:

> Por volta das 8:30h. da noite, estavam todos vestidos de branco, prontos para ir a praia, fazer uma oferenda à Iemanjá, orixá feminino que reina sobre os mares. O *ebó* foi presidido por uma *ebomi*[4], filha de Iemanjá. Na praia, o grupo que estava dando o *ebó* foi instruído a ajoelhar, próximo à água, onde quebravam as ondas. Os demais ficaram de pé, ao redor, e começaram a cantar para Iemanjá. A *ebomi* derramou *ajebó* sobre as cabeças das pessoas ajoelhadas, espalhando com a mão – feito de quiabo o *ajebó* é um líquido viscoso. Pode ser oferecido a qualquer orixá e tão logo tiveram suas cabeças molhadas, os rodantes[5] foram tomados por seus orixás. A *ebomi* prosseguiu com a oferenda – ela e seus ajudantes passaram diferentes comidas nos corpos ajoelhados. A comida despejada caía (ou escorria, a depender dos ingredientes) pelo corpo e era recolhida pelas ondas. Quando a oferenda foi concluída, Iemanjá apossou-se da *ebomi*; sua presença foi anunciada por um grito fino, que se prolongou enquanto o corpo largo da *ebomi* balançava de um lado para outro. Alguém disse baixinho que Iemanjá havia aceitado a oferenda – sua vinda indicava isso. Uma das *equedes* assistiu na sua partida, pousando a mão gentilmente sobre o ombro da *ebomi* possuída. Pouco depois o grupo foi instruído a se banhar nas ondas, antes de retornar ao terreiro.
>
> Quando cheguei ao terreiro, o material do *ebó* estava sendo preparado. Repolho branco e repolho roxo estavam sendo cortados em tiras bem finas; uma abóbora e alguns chuchus eram picados em cubinhos. Uma filha de santo descascava grãos de fava aferventada, outra amassava com as mãos o inhame cozido para fazer bolinhos redondos. Bolinhos eram também feitos com arroz cozido e outros com farinha de mandioca molhada. Pequenas porções de cada comida – abóbora, repolho, milho branco cozido, caroços de milho amarelo, milho alpiste, sementes de girassol, arroz, bolinhos de arroz, de inhame e de farinha, fava cozida e temperada com camarão seco, diferentes tipos de feijão, pipoca – eram distribuídas separadamente em pratos (cuja quantidade era estabelecida com base no número dos participantes). O *ebó* era oferecido aos *eguns* (espíritos de mortos). O grupo, composto de homens e mulheres, vestia branco. Metades abertas de berinjela, dispostas como sandálias no chão, delimitavam o local em que os pés descalços deveriam pisar. Na frente de cada par de "calçado", uma gamela de barro. A mãe

[2] Os sacerdotes do candomblé são chamados de mães/ pais de santo, ou ainda, no correspondente yorubá ialorixás ou babalorixás.
[3] Estas foram o foco principal das pesquisas clássicas sobre candomblé, preocupadas com a questão da preservação da religião africana no Brasil.
[4] *Ebomi* é o adepto sênior de um terreiro, que já cumpriu as obrigações rituais relativas aos sete anos de iniciação. Antes o adepto iniciado é *iaô*.
[5] Nem todos os adeptos do candomblé vivenciam a possessão pelo seu orixá. Aqueles que são possuídos são chamados de "rodantes". Os demais adeptos iniciados dividem-se nas categorias de *equede* (mulheres) e *ogãs* (homens) e têm funções específicas no terreiro.

> de santo puxava os cantos e era secundada por um grupo de filhas de santo que se acercara para ajudar. Aqueles que estavam fazendo o *ebó* receberam, cada qual, dois bolinhos de farinha molhada, para segurar em suas mãos fechadas. As ajudantes entregavam os pratinhos com a comida à mãe de santo que os passava em torno de seus corpos, começando pela cabeça, movimentando de baixo para cima, e de frente para trás. Parte do conteúdo era derramada sobre a cabeça, e o restante lançado na gamela de barro. Quando o procedimento era concluído com uma das comidas, dava-se início à seguinte, até todo o conteúdo ser utilizado. Cada um teve uma vela e, em seguida, um ovo passados no corpo; depois quebrados e jogados na gamela. Ao final foram instruídos a jogar na gamela os bolinhos de farinha amassados. Saíram então de seus calçados de berinjela, para o sacudimento de folhas: tronco, costas e ombros receberam o impacto dos galhos que a mãe de santo segurava e movimentava vigorosamente em volta deles. Do sacudimento foram para o banho de folhas. Enquanto a mãe de santo cuidava do grupo, uma de suas filhas de santo recolhia os restos de comida que havia caído no chão, utilizando galhos como vassoura. O conteúdo do *ebó* seria depois despachado no mato.

No *ebó* a comida não é consumida, é passada e derramada nos participantes. Os grãos caem, o *ajebó* e o ovo quebrado escorrem, porções ficam retidas nos cabelos. A comida não é destinada a uma parte do corpo, é feita percorrer toda sua extensão. Neste percurso, é a comida (e não o corpo) quem age – absorvendo as energias negativas nele retidas. Talvez seja melhor dizer que corpo e comida se misturam (as fronteiras entre eles são temporariamente afrouxadas). Há uma semelhança com a alimentação (onde domina a mistura), mas diferente do que ocorre quando comemos, no *ebó* a ação não se dá dentro do corpo, mas fora dele, ao longo de sua superfície. O corpo é mobilizado como uma vasta superfície tátil, mas diferente de suas (nossas) experiências táteis costumeiras, no *ebó* o corpo tátil não explora seu entorno, mas é explorado por ele, ou melhor, pela comida que cai em impactos mínimos, beliscando, coçando, ou que escorre, viscosa, deixando um rastro por onde passa. Essa "passividade" do corpo talvez ajude a fazê-lo "com" a comida, parte da comida que se faz presente, viva, ao percorrer sua extensão.

Mas entre corpo e comida há ainda um terceiro termo que o *ebó* aciona – o orixá a quem o *ebó* é destinado, que receberá a comida e cuja força é mobilizada pela comida em favor da pessoa que faz a oferenda. A comida passada no corpo e depois oferecida a Iemanjá, não só limpa e descarrega, como também cria um elo entre a pessoa e Iemanjá. Os pratos utilizados nos *ebós* relacionam-se com os orixás (ou *eguns*) cuja participação espera-se despertar – a pipoca de *Obaluaê* (orixá da doença e da cura), o milho branco de Oxalá (orixá da criação), a farofa de dendê de Exu (orixá dos caminhos e mediações). Diz-se, no caso do *ebó* de *egun*, que os espíritos de mortos, atraídos pela

comida, seguem o carrego, livrando a pessoa de sua influência negativa.

O *Bori*

O *bori* é o rito de dar de comer à cabeça ou *ori*, entidade sagrada no candomblé, cultuada como lócus da individualidade. Fortalece o *ori* e, assim, firma a cabeça do indivíduo, trazendo o equilíbrio necessário para a sua saúde e, quando for o caso, para que receba seu orixá (antecede assim o processo de iniciação). Envolve uma sequência de oferendas ao *ori*, incluindo a noz de cola, *obi*, seu alimento por excelência. Segue trecho de meu diário de campo:

> O *bori* teve início à noite. Vestidos de branco, os noviços sentaram numa esteira com as pernas estendidas e mãos abertas sobre as pernas, palmas viradas para cima. Atrás de cada um estava a pessoa escolhida como sua madrinha ou padrinho de *bori*. Começados os cantos, padrinhos e madrinhas puseram-se a lavar as cabeças de seus afilhados, derramando sobre elas uma infusão de folhas frescas e cheirosas – o *amaci*. Então se posicionaram na frente destes, segurando uma bacia esmaltada – chamada de *ibá ori* (bacia da cabeça) - que é o duplo do *ori* no outro mundo (*orum*). Uma tigela grande com fatias de frutas foi trazida. A mãe de santo retirou duas fatias e as movimentou ao redor do corpo da primeira noviça, antes de colocá-las dentro da bacia. A mesma operação foi repetida para cada um dos noviços e com diferentes comidas – além das frutas, pratinhos com bolinhos de inhame, bolinhos de arroz e grãos diversos. Antes de ter seu conteúdo despejado no *ibá ori*, cada pratinho circulou ao redor do corpo do noviço, marcando as direções de frente e trás, acima (cabeça) e abaixo (pés), direita e esquerda[6]. Quando toda a comida foi coletada nas bacias do *ori*, estas foram deixadas sobre o colo dos noviços. Os padrinhos e madrinhas trouxeram, então, quartinhas com água e pratinhos de barro contendo *obi* (um para cada noviço). A mãe de santo aproximou-se da primeira noviça do grupo, pegou o *obi* e cortou algumas fatias finas. O restante ela dividiu em duas partes, sobre as quais aspergiu um pouco de água da quartinha, antes de lançá-las sobre o prato, para assegurar-se de que a oferenda foi aceita pelo ori[7]. A mãe de santo entregou, então, uma fatia do *obi* `a noviça para que mastigasse sem engolir, ela e a madrinha fizeram o mesmo. Depois recolheu os *obis* mascados, que foram cuspidos em sua mão, e pôs a pasta sobre o cocuruto da noviça. Notei que alguns noviços contraiam as feições com o gosto amargo do *obi*. Enquanto repetia a mesma operação para cada noviço, a mãe de santo dizia: "*Obi* paz, *obi* calma, *obi* tranquilidade". Outros ingredientes foram agregados à pasta de *obi* sobre as cabeças, entre elas uma porção de milho branco cozido. Neste momento foram trazidos os pombos para serem sacrificados e oferecidos ao *ori* (um para cada noviço). Um pouco do sangue do pombo foi derramado sobre vários pontos do corpo, seguindo as direções já mencionadas: pés,

[6] Como já observado por vários pesquisadores (Elbein dos Santos, 1976; Verger, 1981; Vogel et al., 1993; Rocha, 1995) estas direções têm um significado próprio no candomblé. A frente do corpo é a nascente, o futuro; as costas, o poente, o passado. Frente e costas são em geral igualados a acima e abaixo, cabeça e pés. A cabeça recebe os orixás, os pés fazem a ligação com os ancestrais. O lado direito do corpo representa os elementos herdados do pai e dos ancestrais masculinos; o lado esquerdo, da mãe e ancestrais femininos. Assim através dos gestos da mãe de santo, um elo vital é estabelecido e renovado entre estes princípios.
[7] Quando as duas metades caem com as cascas sobre o prato a resposta é feliz (*alafia*)

> pulsos, cocuruto, têmporas direita e esquerda, nuca e ombros. Penas foram fixadas, com o sangue, em alguns destes pontos. O sangue foi também derramado sobre o *ibá ori*. Penas dos pombos foram colocadas em torno desta bacia, enfiadas decorativamente em meio às comidas que ali foram recolhidas. As madrinhas amarraram com firmeza uma faixa de pano branco em volta da cabeça de seus afilhados, para aí reter a oferenda. Estes foram então instruídos a deitarem-se de bruços e foram completamente cobertos por lençóis. Água de colônia foi aspergida sobre eles e caroços de milho branco cozidos foram lançados em volta das esteiras delimitando o local de repouso. Logo o silêncio reinou. Parte dos materiais usados no *bori* foi, então, arrumada em uma bancada atrás das esteiras onde dormiam os noviços "*borizados*": pombo cozido com farofa, tigelas com muitas frutas. Manjar branco e acaçá completavam o conjunto. As cabeças dos pombos foram dispostas nos pratos com as quartinhas, em meio a arranjos de sangue e penas. No dia seguinte, os noviços deram início ao consumo dos alimentos. A comida foi também partilhada com outros adeptos do terreiro, que contavam com a generosidade do grupo recolhido e vinham pedir um pouco de comida para si. Já quase ao cair da noite a mãe de santo veio "suspender" (encerrar) o *bori*: desamarrou a faixa de pano que retinha as oferendas de comida na cabeça, recolheu os grãos de milho numa bacia e lavou a cabeça de seus filhos com uma infusão de folhas frescas. Estes foram então instruídos a tomar banho. Ao final, receberam um conjunto de prescrições comportamentais e alimentares que deveriam seguir por um período de duas semanas, como parte do resguardo. Depois de um excesso de atividade o corpo estava frágil, precisava ser protegido (res-guardado) de tudo que pudesse ameaçar o equilíbrio conquistado. A proibição de certas comidas e recomendação de outras era fundamental para o sucesso deste empreendimento.

No *bori*, a comida é recolhida na cabeça do noviço e na bacia (*ibá ori*) que este segura entre as mãos. Assim como o *ibá ori*, a cabeça é também ela recipiente e uma equivalência é estabelecida entre duas. Ao mesmo tempo em que destacam e individualizam uma parte do corpo – a cabeça – os procedimentos do rito projetam-na para fora – a bacia. O corpo é dividido e expandido – num movimento que expõe a natureza múltipla e composta da pessoa.

Mas também come o noviço e convém refletirmos um pouco mais sobre esta experiência. No *bori*, comer é essencial para a restauração da força e do equilíbrio. A disponibilidade de certas comidas e proibição de outras define o lugar dos noviços. Durante o período de recolhimento pós-performance domina a comida branca de Iemanjá (orixá protetor do *ori*): milho branco, manjar branco, acaçá e frutas.

A comida não é apenas consumida pelos *borizados*, é compartilhada e circula entre os integrantes do terreiro. Embora os noviços controlem a extensão e quantidade da partilha – afinal o *bori* é deles – espera-se que sejam generosos. Assim, se por um lado o rito suspende o tempo cotidiano gerido pela preocupação com os outros (filhos, companheiros, parentes) – a comida deve consumida livremente sem consideração com

os dias vindouros – por outro, também posiciona seus participantes em circuitos de reciprocidade, que cabe a eles manter – é preciso atender aos pedidos dos visitantes, distribuir e fazer circular a comida.

Distribuída com generosidade, mas às vezes também retida, consumida como meio para refazer as forças, mas também como objeto de pura fruição, a comida põe em movimento relações entre os integrantes do terreiro. Comer é parte da dinâmica relacional mais ampla do candomblé. Vista de perto enquanto experiência visceral, sensível é, em si mesma, atividade relacional.

No *bori*, comer aciona diferentes níveis de relação, fazendo continuamente deslizar as posições de sujeito e objeto, eu e outro, dentro e fora. Comecemos pelo exemplo do *obi* (noz de cola) usado na performance noturna, cortado em lascas e oferecido à noviça, à sua madrinha e à sua mãe de santo. Mastigado sem ser engolido, o *obi* difunde seu gosto amargo pela boca. Faz contrair as faces dos menos acostumados. O *obi* também comanda a cena, estabelece o tom (ou o sabor) da experiência. Evento ordinariamente privado, transcorrido ao interior do corpo (na boca) a mastigação do *obi* se prolonga e se realiza na atividade de outras duas pessoas e se completa na junção visível, palpável do material mastigado, cuspido na mão da mãe de santo e levado a cabeça. Mastigar *obi* no rito é atividade de um "nós": cada uma contribui com a preparação do alimento do *ori*, juntando a ele seus fluidos.

A comida ofertada ao *ori* é recolhida na cabeça, sentida (experimentada) como substância concentrada, retida sob a pressão do pano amarrado. No dia que se segue à performance noturna, o repasto da cabeça se estende e se complementa no repasto dos noviços que também comem alimento relacionado ao *ori*. Da mesma forma o repasto dos noviços se prolonga no repasto dos demais membros do terreiro, a quem a comida é doada, distribuída, e que são incorporados pelo ato de comer, numa rede intricada de vínculos.

No *bori* a reversibilidade de posições é acentuada. Opera em níveis interligados. Primeiro, já vimos, há uma reversibilidade entre o sujeito que come e o alimento ingerido: o noviço masca a fatia de *obi*, mas o gosto forte e amargo do *obi* se espalha pela boca, e aos poucos se impõe sobre o corpo, definindo a experiência. Mas há também cruzamento e imbricação entre os sentidos, entre o gosto do alimento que o noviço come e a pressão da faixa de pano branco que retém o alimento da cabeça e entre

o calor do sangue que rega o topo da cabeça e a visão do sangue regando a bacia do *ori*. Gosto, tato e visão se comunicam, emprestam qualidades uns aos outros, compõem uma cena total em que noviço e cabeça, cabeça e *ibá* (bacia) se equivalem – comem todos os três. Por fim, há troca e contaminação entre a experiência do noviço e a experiência da mãe de santo, ambos mastigando o *obi*, e ainda entre a experiência individual do comer e a experiência de comer junto. O noviço se vê espelhado na mãe de santo, cujo ato de mastigar *obi* desenha e objetiva o seu próprio, projetando-o para fora. Mais tarde vê sua situação única de sujeito (que é alvo de cuidados e a quem a comida é oferecida) de novo projetada para fora – desta vez nos outros que comem junto com ele – e que pedem, disputam e apreciam a comida.

Annemarie Mol (2008) observa que comer envolve muita atividade, mas pouco controle. No comer a agência é distribuída – entre o sujeito que come e a coisa comida, mas também entre os órgãos que processam o alimento (e sobre cujo funcionamento o "eu" exerce pouco ou nenhum comando). Nas atividades de comer transcorridas durante o *bori* a agência não só é distribuída ao interior do corpo, mas, como vimos, entre os diferentes sentidos, entre o noviço, a madrinha e a mãe de santo, entre o noviço e o *ori*, entre os borizados e outros membros do terreiro.

O assentamento do orixá

No candomblé, já observei, os orixás comem. Cada um dos deuses africanos tem suas preferências alimentares, não apenas predileção por certos ingredientes, como também por certos modos de prepará-los e exibi-los. A comunicação com os orixás é mediada pela oferta da comida que os agrada, que os mobiliza e os coloca nos circuitos de proteção e ajuda que a mãe de santo ativa em favor dos seus filhos e clientes. Mas a comida não é apenas o veículo de pedidos humanos, é portadora de axé, da energia vital que precisa ser acumulada e renovada para assegurar a vida do terreiro e dos diversos seres que se fazem presentes no terreiro, incluindo os orixás.

Há dois tipos de comida oferecidos aos orixás: as comidas secas (pratos, às vezes bastante elaborados, feitos com espécies vegetais) e as comidas que envolvem sacrifício animal (referido como matança). As primeiras são arreadas como pedidos, depositadas nos quartos dos santos e depois no mato ou na água, a depender do orixá. Mas as comidas secas acompanham também a oferenda de animais sacrificados. Estas últimas

são fundamentais para a renovação do axé dos deuses, pois, conforme explica Lépine (1982: 33), "o sangue é um poderoso veículo de *àse*, que deverá restituir aos *òrisà*[8] a força que despendem neste mundo e à qual devemos a existência". Dar de comer ao orixá é fundamentalmente alimentá-lo com o sangue do animal sacrificado[9].

A oferenda de sangue é fundamental para fixar na pedra (*otá*) o orixá da pessoa que será iniciada no terreiro. No candomblé, vale lembrar, cada pessoa é tida como filha de um orixá, dono de sua cabeça. Na iniciação, o orixá é fixado na cabeça do noviço; o orixá enquanto energia ou princípio geral "nasce" enquanto orixá daquela pessoa (variante único e individual de um modelo mítico geral), que também nasce enquanto filha do orixá. A iniciação "faz" tanto a pessoa quanto o orixá, ou melhor, faz cada um na relação única com o outro: o orixá assentado na cabeça é fruto deste mesmo processo de feitura (Goldman, 1987).

A feitura do orixá na cabeça é acompanhada – às vezes precedida – pelo assentamento do orixá no terreiro. O orixá individual é fixado numa pedra – o *otá* – que é guardada ao interior de uma sopeira ou vasilha (*ibá*) de louça ou barro a depender do orixá. Búzios e pequenas ferramentas de metal, insígnias do orixá, são também dispostos no *ibá*, que usualmente é colocado no centro de um alguidar rodeado por pratos usados para oferendas, e o conjunto, disposto sobre uma jarra comprida (quartinhão), guardado em aposentos de acesso restrito (os quartos do santo). O assentamento do orixá é assim a consagração da pedra em que este vai residir e essa consagração requer o sacrifício de sangue. Abaixo narro o assentamento do Oxalá de um adepto que aconteceu no contexto de um *bori* e que foi antecedido por uma oferenda à Iemanjá do terreiro:

> Chegou o momento de cortar para Iemanjá, protetora do *ori*. A atenção foi desviada do lugar onde estavam os noviços *borizados* para o centro do barracão onde havia sido colocado assentamento da Iemanjá. As aves foram trazidas para o barracão: galinhas brancas, patos, galinhas d'angola. A mãe de santo presidiu o sacrifício, auxiliada pelo *axogun* da casa, o adepto responsável pela matança. Cantou-se primeiro para Ogum, orixá do ferro, que precisa ser honrado antes que se use a faca. As aves oferecidas à Iemanjá tiveram suas cabeças cortadas, folhas cobriam seus olhos. Depois os pés foram cortados e colocados junto com os corpos sem vida, aos pés dos atabaques. Sangue foi derramado na bacia e na sopeira para alimentar o *otá*. Porções de fava, arroz, grão de milho cozido, mel e azeite de oliva foram também despejados na bacia. Os pés das aves junto com algumas penas

[8] A autora utiliza as convenções gráficas do yorubá (em português, os termos são "axé" e "orixá").
[9] Augras conclui, assim, que "as trocas reparadoras de axé incluem forçosamente... a realização do sacrifício" (1987: 72).

> foram enfiados na comida, apontando para cima; as penas formaram uma coroa rodeando todo o conteúdo da bacia. Acaçá e manjar branco completaram a oferenda. Flores foram usadas para decorar. Em seguida foi consagrado o assento do Oxalá de um noviço que em breve seria iniciado. Uma certa combinação de substâncias foi derramada na sopeira, *otá* foi lavado com uma infusão de ervas, coberto de água e mel. Um grande caramujo branco (*igbin*), muito apreciado por Oxalá foi incluído no sacrifício. Galinhas, patos e pombos, todas fêmeas e brancas, tiveram as cabeças cortadas; o sangue, carregado de *axé*, regou o *otá*, foi derramado sobre a bacia e também sobre a cabeça do noviço. A bacia foi preenchida com milho branco, acaçá, manjar, fatias de *obi* e depois enfeitada com penas, pés das aves e flores. Muita atenção foi dispensada ao detalhe: tudo foi disposto e arrumado para dar uma impressão geral de proporção e beleza.

Assim como no *bori* em que comem a cabeça (*ori*) e seu portador humano, no ritual do assentamento do orixá, come a pedra (*otá*) e a cabeça do noviço, ambos regados com sangue, e transformados em assento (lugar onde reside o orixá do noviço e onde ele baixa em ocasiões especiais). O sangue borra limites, consagra cabeça e pedra e as aproxima, refazendo ambas como assento do orixá.

A comida, o fluxo e a transformação

No comer, poderíamos simplesmente dizer, destaca-se a transformação. Se recuarmos o olhar de modo a situar os eventos rituais em que comem os orixás, o *ori* e os adeptos humanos em um quadro um pouco mais amplo de atividades que envolvem desde o preparar a oferenda de comida até o recolher e dispor da oferenda feita, ou ainda, se deslocarmos nossa atenção, do ato de comer, para as comidas que são preparadas e ofertadas, encontramos a mesma visibilidade da transformação[10] - tema fortemente acentuado no candomblé. Há uma vantagem especial no exercício deste recuo: permite-nos passar de uma discussão do ritual para uma reflexão acerca da dinâmica cotidiana do terreiro, ou melhor, de uma análise dos grandes eventos públicos para uma descrição dos pequenos ritos que pontuam o dia a dia.

Nas festas públicas, visitantes e gente da casa comem juntos pratos com iguarias dos orixás homenageados. Antes da festa, os orixás comeram. Sangue do animal sacrificado foi recolhido numa bacia, misturado a um preparado de azeite e ervas e então derramado sobre o assento. Partes internas do bicho – coração, moela, sobrecu e a ponta do pescoço – foram retirados para serem refogados no azeite com camarão seco. Compõem o axé do animal, deitado num pratinho aos pés do assento (o resto foi

[10] Vale notar: qualquer situação de preparo, circulação e consumo de comida traz a baila o tema da transformação e do fluxo, no dia a dia de um terreiro, entretanto, estes sentidos são ressaltados.

reservado para ser depois preparado e comido pelos membros da casa).

Oferendas de comida fazem parte da rotina das mães e filhos de santo, marcam o cotidiano de um terreiro, desde as mais simples – um pratinho de milho branco cozido para *Oxalá*, pipoca para *Obaluaê* – até as mais elaboradas, que envolvem diversos materiais e preparativos mais trabalhosos. As comidas ofertadas para os orixás, depositadas aos pés dos assentamentos, são feitas com os ingredientes prediletos de cada um e exibidas em belas composições de cor e textura, que não raro desenham algum elemento distintivo da divindade. Além das comidas dos orixás temos também a comida que é usada em ritos de limpeza e descarrego, realizados com relativa frequência para atender demandas de clientes e filhos da casa. Estes combinam por vezes uma série de pratos diferentes, resultantes de atividades variadas como cozinhar, descascar, refogar, cortar em fatias, amassar, picar em pedaços pequenos, mínimos, arrumar.

O milho branco fica três dias no quarto de Oxalá, até ser recolhido. Os pratinhos preparados para a limpeza são feitos circular, em uma sequência determinada, ao redor do corpo da cliente. Seu conteúdo é então despejado sobre a cabeça, e coletado do chão – varrido com galhos – colocado junto com os demais materiais utilizados em uma alguidar de barro, para, mais tarde, ser arriado em local apropriado. No quarto do santo, arrumada, fica a comida do orixá, até ser recolhida e arriada, um dia depois.

Preparar, ofertar, recolher, arriar (mas também adquirir – cultivar, catar, comprar) são parte importante – central mesmo – do trabalho que se desenrola no terreiro e que constitui a um só tempo cuidado com os santos e cuidado com os seus filhos humanos. Há alguns pontos importantes a notar sobre a participação da comida e das espécies vegetais e animais que provêm à comida no trabalho do terreiro, sobre sua presença tão conspícua no dia a dia de uma casa de candomblé. Lá estão em contínua transformação. Suas trajetórias marcam a extensão dos eventos transcorridos, realizados numa casa (que se prolonga no cheiro da comida azedando, na presença física do alguidar com a oferenda no meio do barracão ou no quarto do santo, do couro do bode secando na parede). Servem de medida para o comprometimento da filha de santo e de marcadoras para a memória da mãe de santo. Mas a relação das comidas com os eventos não é externa – elas não são entidades fixas, marcadores materiais mais ou menos resistentes aos eventos que se desenrolam ao seu redor: são integrantes destes eventos. Ou melhor,

estão elas mesmas enredados em eventos, em uma multiplicidade de durações[11].

Aqueles que estão envolvidos no trabalho da cozinha estão atentos para as diferentes durações dos materiais aí utilizados (o tempo em que permanecem frescos, começam a secar ou apodrecer, o tempo necessário para que amoleçam, descansem, esfriem). Contam com estas durações embora tenham pouca interferência sobre elas. Também estão atentos para as durações referentes às atividades do preparo propriamente dito, sobre as quais detêm mais controle – descascar, cortar, moer, cozinhar (incluindo-se aí os tempos de cozimento e os pontos das diferentes comidas). Essas durações se engatam com outras - a descida do orixá no corpo em reposta a comida ofertada, por exemplo – e da cozinha conduzem ao barracão onde as oferendas desfilam em um cortejo de adeptos. E estão inseridas em durações maiores – "dar de comer para o santo" – que englobam atividades que vão da aquisição e preparo da comida à sua oferta e desta ao despacho final na encruzilhada, no mato, ou na água. Mas, embora sejam parte de durações mais abrangentes, que definem seu propósito geral, as várias pequenas durações que se sobrepõem, se relacionam, e se sucedem no trabalho de preparar o alimento demandam, cada qual, formas próprias de engajamento e atenção: não se pode esquecer o tempo de vida da folha catada, o tempo de deixar a fava de molho, de mexer o mingau, de deixar que o vatapá atinja o ponto, etc. se se quer honrar o orixá com a oferenda bem feita. Neste sentido, pode-se dizer que o candomblé não apenas ressalta e cultiva a transformação – fato bastante visível na centralidade que assumem, nesta religião, atividades relacionadas à comida – mas que no terreiro cultiva-se a atenção e a sensibilidade às várias e diferentes (às vezes bastante pequenas) durações em que os materiais (e as pessoas) se transformam.

Em um artigo instigante Ingold (2007) desenvolve um argumento em favor de uma reorientação significativa nos estudos de cultura material: de uma ênfase na materialidade das coisas rumo a uma atenção aos materiais e seus fluxos. Para Ingold, materialidade permanece um conceito por demais abstrato cujo emprego termina por levar os estudiosos a perder contato com o mundo mesmo que habitam: um mundo de

[11] Duração é um conceito proposto por Whitehead para tratar da natureza e do tempo, ou melhor, da natureza como processo ou passagem. Para o filósofo cada duração contém durações menores e é, ela mesma, parte de outras, mais longas. Diferentes durações podem também se sobrepor parcialmente e se concatenar. Whitehead insiste que uma duração não pode ser confundida com a sucessão de instantes idênticos, pois durações têm espessura (Stengers, 2011), são da ordem do qualitativo. A utilização de Whitehead neste capítulo foi inspirada por um texto de Iara Souza (2010) em que o conceito de duração é exposto e aplicado à discussão dos laboratórios de ciência.

materiais, suas transformações, e as possibilidades de ação que elas proporcionam. O conceito de materialidade evoca uma essência mais ou menos fixa dos objetos (talvez por isso, nota Ingold, os estudos de cultura material tendam a privilegiar o consumo sobre a produção) e conduz a uma visão do mundo como sendo formado de amplos espaços ocos (entre as coisas encerradas em sua materialidade). Desta maneira seu emprego permite que a teoria siga separando a materialidade das coisas da imaterialidade da mente. Segundo o autor, o quadro muda quando passamos a privilegiar os materiais e suas propriedades: restituímos as coisas aos fluxos de materiais dos quais brotam, e com elas, restituímos os humanos, também eles (ou nós), ao vasto oceano de materiais em que estamos imersos – ambos (humanos e não humanos) compartilhando – participando - dos processos de geração e regeneração do mundo. Restituímos ambos à história.

> As coisas são vivas e ativas não porque são dotadas de espírito – seja (espírito) na ou da matéria – mas porque as substâncias de que são compostas seguem sendo arrastadas nas circulações dos media que lhes cercam, que alternativamente preveem sua dissolução ou – caracteristicamente com seres animados – garantem sua regeneração. (Ingold, 2007: 12)[12]

O candomblé – já observei – cultiva a transformação. Não é difícil perceber que, aí, a materialidade das coisas cede lugar ao fluxo dos materiais. Ingold observa que as propriedades dos materiais não são atributos fixos da matéria, mas processuais e relacionais. Descrever estas propriedades é contar suas histórias. Esta afirmativa provê uma chave importante para entendermos a história que se tece no dia a dia dos terreiros: no lugar de uma história humana que encontra suporte nas coisas, que é inscrita, condensada nos objetos, tem-se uma história em que humanos e coisas, ou melhor, seres diversos, se fazem – se afetam e se transformam – nas suas relações. Mas convém ainda precisar essa afirmativa geral: contar a história que se faz no terreiro não é tratar de um fluxo único, ininterrupto: exige dar conta das diferentes durações que comandam a atenção, o engajamento e a sensibilidade dos adeptos.

[12] Tradução minha. No original: "Things are alive and active not because they are possessed of spirit – whether in or of matter – but because the substances which they comprise continue to be swept up in circulations of the surrounding media that alternately portend their dissolution or – characteristically with animate beings – ensure their regeneration".

A ética ordinária da comida

Com a comida assegura-se a renovação do *axé* dos orixás, o fortalecimento do *ori*, a saúde e o equilíbrio de adeptos e clientes. Ao seguirmos os percursos da comida no candomblé somos confrontados com uma complexa dinâmica de cuidado: no terreiro há sempre alguém sendo cuidado e alguém cuidando e os adeptos passam, muitas vezes, de uma a outra destas duas posições ao longo de suas trajetórias. Embora cuidar dos santos e de seus filhos humanos exija a realização rotineira uma série de atividades, aquelas relacionadas à comida ocupam boa parte do tempo daqueles que se engajam no trabalho do cuidado. Assim, é importante observar que estes percursos nos conduzem a um campo de conduta ética. Compreender essa dimensão ética fundamental da vida no candomblé requer direcionar a atenção para as práticas que aí se desenrolam. Mas exige também uma reorientação teórica - mais especificamente, uma abordagem à ética como assentada na prática, na sensibilidade e no engajamento com outros.

Na conclusão de seu livro "Os Candomblés de São Paulo", Reginaldo Prandi (1991) argumenta que a vitalidade do candomblé está em sua capacidade de responder às novas demandas e anseios gerados na modernidade avançada – como religião aética ajusta-se bem à sociedade contemporânea pós-ética (tendo, no passado, falado satisfatoriamente a uma sociedade pré-ética). O candomblé não julga as inclinações pessoais de cada um e não procura submetê-las a uma lógica única, dominante – oferece tanto um espaço para a livre expressão destes anseios quanto meios (mágicos) para que a pessoa possa realiza-los no mundo. Enfim, trata-se de uma religião que respeita e cultiva a individualidade. Não me interessa aqui discutir em que medida o terreiro acolhe livremente as diferenças e constitui um espaço para sua expressão. Quero antes discutir o conceito de ética subjacente ao argumento de Prandi.

A fonte, me parece, é Weber (1991), ou melhor, a concepção weberiana de religiões ritualísticas e sua conexão com a formação de uma orientação ética. Weber define o ritualismo como uma continuação da magia – as religiões ritualísticas estão tipicamente preocupadas com o desempenho correto do rito, a observação rigorosa dos procedimentos estabelecidos para a invocação e mobilização das divindades. Nas religiões éticas propriamente ditas a observação da fórmula ritual correta é substituída pelo comprometimento com valores últimos (explicitamente articulados como compondo um domínio superior de sentido associado seja a uma divindade pessoal

ética, seja a uma ordem divina impessoal).

A questão de Weber diz respeito tanto à sistematização da ética nas religiões quanto à influência dos sistemas éticos assim constituídos sobre a conduta prática dos fiéis. Este enquadramento parece ter estabelecido os termos das análises posteriores (independente da questão abordada). Assim o candomblé foi definido como uma religião aética porque não é dotado de um sistema de princípios éticos articulados (i.e., destacados da prática), porque enfatiza a observação de procedimentos rituais corretos (no lugar da conduta eticamente correta) e porque, dominado pela magia, provê meios para que os indivíduos realizem seus desejos, deixando estes mesmos desejos livres de uma avaliação ética conduzida independente da situação particular.

Ao invés de examinar cada uma destas assertivas quero antes propor um enquadramento diferente, que a nível teórico concebe a ética como intrínseca à prática (para então examinar alguns aspectos da prática no candomblé). Esta reorientação tem marcado o trabalho de autores preocupados em refletir sobre os processos pelos quais, em seu dia a dia, as pessoas se constituem como sujeitos éticos e contribuem para a constituição de outros. Na introdução da coletânea "Ordinary Ethics", Michael Lambek define assim as bases deste projeto:

> A frase "ética ordinária" sinaliza várias coisas. Em primeiro lugar os autores argumentam que a ética é parte da condição humana, os seres humanos não podem evitar estar sujeitos à ética, falar e agir com consequências éticas, avaliar suas ações e as de outros, reconhecer e recusar reconhecimento, cuidar e tomar conta, mas também estar cientes do fracasso de fazer isso de modo consistente (Lambek, 2010a: 1) [13]..

Ao falarem de uma ética ordinária, os autores da coletânea voltam sua atenção para uma ética que é "relativamente tácita, fundada mais em acordo do que em regra, na prática do que no conhecimento ou crença, e que opera sem chamar atenção desnecessária para si mesma" (Lambek, 2010a: 2). Na religião, essa ética implícita é particularmente saliente nas performances rituais, observa Lambek. Em um nível geral, todo ritual implica comprometimento: ao participar de uma performance, os membros comprometem-se tanto com os efeitos que ela produz (efeitos que reconhecem e frente

[13] Tradução minha. No original: "The phrase 'ordinary ethics' signals several things. First contributors argue that ethics is part of the human condition; human beings cannot avoid being subject to ethics, speaking and acting with ethical consequences, evaluating our actions and those of others, acknowledging and refusing acknowledgement, caring and taking care, but also being aware of our failure to do so consistently".

aos quais se orientam subsequentemente) quanto com os critérios estabelecidos pelo ritual para a avaliação destes efeitos (Lambek, 2010b: 45). Assumem responsabilidade por conduzir a contento o processo de transformação iniciado e frequentemente também por lidar com as consequências deste processo uma vez findada a performance. Comprometimento, reconhecimento, responsabilidade são intrínsecos à prática ritual (independente dela estar ou não associada com uma ética explícita).

Não é difícil perceber essa dimensão ética no candomblé: quando participam dos ritos em que são alimentados orixás, *ori* (cabeça) e humanos, os adeptos de um terreiro não só se comprometem com as relações que são assim despertadas e desenvolvidas, como também assumem responsabilidade pelos desdobramentos dessa relação na vida do terreiro. No candomblé a feitura (iniciação) e o cuidado são, de fato, aspectos de um mesmo processo – fazer uma pessoa e um santo é sempre também cuidar para que uma relação seja firmada e desenvolvida. E cuidar de um filho ou irmão de santo não é apenas assumir responsabilidade pelo seu bem-estar e satisfação; é fundamentalmente comprometer-se e contribuir com sua constituição. A comida desempenha papel central nesse processo.

A mudança de orientação proposta por Lambek em "Ordinary Ethics" é também de caráter metodológico – de uma posição que concebe a ética como um domínio discreto da vida social e que procura não só delimitar esse domínio como também investigar suas relações com outros domínios discretos como a economia e a religião, para outra que entende a ética como dimensão sempre presente da vida social, e que se volta para examinar a ética implícita em eventos de conversação, deliberação e ação. Essa reorientação permite-nos colocar a questão da ética no candomblé em termos diferentes daqueles assumidos por Prandi – já não se trata de encontrar um sistema ético explicitamente formulado, senão de redescrever as práticas cotidianas do terreiro sob o ponto de vista da ética que elas articulam (ou das consequências e escolhas éticas a que conduzem).

Ao procurar circunscrever o conceito de ética ordinária, Lambek destaca a conversação, como espaço ético por excelência - sempre que participamos de uma conversa somos chamados a tomar uma posição frente a outros que reconhecemos como interlocutores. Nas atividades relacionadas à comida há muita conversa: instrução dos mais novos, troca de receitas e fofocas. Mas a arte da conversação é aí temperada por

um engajamento sensível – uma atenção aos cheiros, sabores e modos de apresentação do alimento, a qualidade dos ingredientes, ao tempo do preparo. A ética ordinária do candomblé também está assentada nesse engajamento. Em outras palavras, o mesmo movimento que conduz o debate sobre a ética aos eventos de conversação precisa também conduzi-lo ao campo da sensibilidade. A ética do candomblé não só está implícita na fala, como também enraizada na sensibilidade.

De fato, ser sensível a algo implica não só reconhecer este algo, como também participar e comprometer-se com sua existência. Dizemos que somos sensíveis ao sofrimento de outro e também que respondemos sensorialmente a beleza evocada por um certo arranjo de formas, cores e texturas, um certo perfume, gosto ou melodia. Usualmente entendemos essas experiências como bastante distintas: a primeira relacionada a uma posição moral, as outras a uma questão de apreciação estética. Mas ser capaz de comover-se com o sofrimento de outro é sentir imaginativamente este sofrimento como uma experiência que pode ecoar no meu corpo e comover-se com a beleza de uma configuração sensível é ser capaz de responder a situação em que ela está ancorada e de envolver-se no seu destino.

Os circuitos da comida no candomblé produzem corpos sensíveis, mas a sensibilidade produzida, como no exemplo acima, é um modo de envolvimento e comprometimento com o destino de outros. Um bom exemplo deste vínculo entre ética e sensibilidade são as *quizilas* - interditos a que a pessoa está sujeita em virtude da relação com o orixá, dono de sua cabeça. Uma vez iniciada a filha de santo deve abster-se de uma série de alimentos: tanto aqueles que seu que seu orixá rejeita, quanto dos que estão ligados estreitamente ao orixá, seja porque constituem sua oferenda votiva, seja porque desempenham papel importante na sua história mítica (Augras, 1987). A *quizila* não é apenas a regra previamente fixada a que a filha de santo deve obedecer (e que frequentemente ela transgride) – é também o vínculo confirmado, testado, reafirmado e descoberto (no corpo) ao longo de uma história. Há uma longa e variável lista de interditos alimentares no candomblé; ao adepto iniciado são ensinados alguns destes, outros ele aprende com o tempo e a convivência no terreiro. Mas seu aprendizado é também descoberta das *quizilas* do seu santo individual (manifestação única e intransferível do orixá geral): alimentos que seu corpo passa a rejeitar, que lhe fazem mal, mas que não fazem parte da lista das quizilas conhecidas daquele orixá.

Desenrolando-se através uma história de aproximações e distanciamentos, retomadas e descobertas, o aprendizado da *quizila* é também o amadurecimento gradual da relação única entre a pessoa e o santo[14]. Esta história mostra que o comprometimento com o orixá é inseparável da formação de uma sensibilidade: via um conjunto de pequenas conexões sensíveis se faz a conexão ética com o orixá.

O traçado desta conexão requer discernimento e muito trabalho. Mãe Beata uma vez comentou que seu pai *Logunedé* é um santo devagar, quieto. Não pede nem para comer – ela nota que nunca se esquece de cortar (oferecer sacrifício animal) para *Logunedé*, mas caso esquecesse sabe que ele também não se queixaria. Por isso morre de vergonha de lhe fazer um pedido e, quando o faz, é sempre meio sem jeito, toda encabulada. Com *Iansã*, seu segundo orixá, é bem diferente. Para *Iansã* ela pede com vontade; afinal, *Iansã* também sabe pedir.

Mãe Beata fala da reciprocidade que opera entre o santo e sua filha e que, como vimos, envolve mediação fundamental da comida – a filha que cuida do santo, dando-lhe de comer, espera poder contar com sua proteção e intervenção favorável em momentos de precisão. Mas essa expectativa geral assume contornos próprios em cada caso particular. Mãe Beata ajusta-se aos temperamentos dos seus santos, aprendeu a dialogar com eles. Ao longo de sua trajetória no candomblé aprendeu também a dispensar-lhes os cuidados que requerem: insiste que não suporta nada mal feito para o santo. Fazer bem feito é adotar o procedimento correto, usar os ingredientes corretos para oferenda. Mas é também garantir a comida bem preparada, a oferenda arrumada em ricos arranjos. Cuidar dos orixás requer atenção para o detalhe, preocupação com a beleza, sensibilidade para compor e combinar cores, materiais e formas. Muita variação é possível no campo daquilo que é considerado o padrão correto, e observando-se os gostos de cada orixá; em geral as variações estão orientadas para gerar um efeito estético, para agradar o santo e envolver os humanos na sua esfera de influência. Cuidar engaja a filha de santo no trabalho repetitivo e sempre recomeçado de preparar o alimento (selecionar os ingredientes, arrumar e arrear a oferenda, tratar os bichos sacrificados, cozinhar, etc), mas também de costurar, arrumar, lavar. Molda seu corpo

[14] Observa Augras: "A identificação das quizilas de cada filho-de-santo é momento importante da iniciação. Acresce que, no decorrer da vida religiosa, vão-se desenhar de modo cada vez mais preciso, quais são as quizilas da pessoa, não apenas como filho deste ou daquele orixá, mas também de modo individualizado, como quizila *deste* filho, *desta* qualidade *deste* orixá, *nesta* situação" (1987: 77).

para um certo tipo de desempenho prático – posturas, gestos, ritmos. Também molda uma sensibilidade estética e abre lugar para o exercício da criatividade. E constitui a pessoa que cuida como um sujeito ético.

Cuidar no candomblé dá trabalho – não só para a liderança, como também para todos que estão sob seu comando. Certa vez presenciei a conversa de uma filha de santo iniciada há menos de um ano com um rapaz que ia dar seu primeiro *bori* no terreiro de Mãe Beata. A moça desejava explicar ao rapaz algo sobre o candomblé e possivelmente também prepará-lo para a vida de adepto. Sua breve exposição foi resumida numa frase evocativa: "o candomblé é uma religião muito laboriosa". A frase iluminava para o novato algo de que ele teria uma experiência direta durante o *bori*, quando seria beneficiado pelo trabalho minucioso da mãe e filhos de santo do terreiro. Mas, caso depois viesse a integrar o terreiro como adepto, o trabalho fatalmente iria envolvê-lo também como agente, quando chegasse o momento de cuidar de outros.

A fala da filha de santo lembrou-me de outra, proferida por uma *ebomi* (adepto sênior). Depois de muitos anos de envolvimento no candomblé – foi iniciada quando criança – Dona Jandira, passou a manter uma distância crítica, mas respeitosa, da religião dos orixás:

> O candomblé, deixo de ladinho[15]. As meninas dizem assim: "Mas Jandira, você é maluca?", Ah! Maluca o quê! Qual é maluca!? Eu vou ficar no candomblé só trabalhando pra fazer comida pra santo, a vida toda...? Não, que eu não dou pra esse negócio, não. A vida do candomblé é só pra quem adora, quem adora e que pode tá em cima de galo, de bobe e de coquém (galinha d'angola), de pombo, mas eu não posso, eu não posso. Uma que eu não tenho com o que, entendeu? Não posso esbanjar o pouquinho [de dinheiro] que eu recebo, eu tenho que comprar meu medicamento e meu alimento. Se eu for mexer em candomblé, eu estou lenhada, com que eu vou comprar? (...) Ah porque vai comer o santo fulano, não quer saber que você não tem, você tem que comprar, quer dizer, você compra fiado, faz dívida. Não, isso eu não aceito, orixá que me perdoe, mas ele sabe que essa filha dele não aceita isso. (...) Quando nego entra no candomblé, quem entrou, não saia, porque também quem tiver cá fora, que não vá lá, não vá lá! Quem tá fora não entre, porque quem tá dentro não sai não, viu. Eu não vou sair, mas estou de banda. Não posso sair, [então] estou de banda, né?

Dona Jandira e a filha de santo de Mãe Beata falam de lugares bem diferentes. Uma tem décadas de iniciação, a outra (na época do evento narrado) menos de um ano de feitura. Uma é autoridade – *ebomi* – posição que em si mesma já implica boa dose de

[15] Com a expressão "deixar de ladinho", Dona Jandira descreve um modo de envolvimento parcial no candomblé, nem a pertença plena (que exige muita submissão e sacrifício) e o total rompimento (que implica abandono aos orixás).

autonomia; a outra vive o tempo de submissão e falta de autonomia que caracteriza os iniciados que ainda não galgaram essa posição. Uma assume uma distância crítica, um distanciamento regulado do candomblé; a outra se mostra totalmente comprometida com o terreiro que a fez junto com seu santo. Ambas, entretanto, tratam da mesma questão: aludem ao duro trabalho de cuidar dos santos.

Dois aspectos deste trabalho ressaltados por Dona Jandira têm especial importância para a nossa discussão da ética. Em primeiro lugar, as muitas obrigações e sacrifícios implicados no cuidado com os santos. Em sua fala Dona Jandira enumera as atividades da filha de santo no terreiro e reitera seu caráter repetitivo. Chama atenção para o ciclo sem fim do cuidado, nunca concluído, sempre em curso e para a resignação e entrega que exige dos adeptos. No argumento de Dona Jandira, o tempo gasto com o santo é o tempo roubado de si, assim como o dinheiro gasto para agradar o santo é o dinheiro subtraído do cuidado consigo mesma, o dinheiro que força seu endividamento. Dona Jandira quer por em relevo a assimetria da situação – o sacrifício exigido é demais – para justificar sua posição atual. Já presenciei argumento semelhante ser usado entre iniciados com um propósito bem diferente para enfatizar o valor do compromisso assumido – candomblé é colocar o santo na frente. Na prática as relações são bem mais nuançadas que essas duas posições sugerem - como em qualquer relação há sempre ganhos e perdas e a avaliação com base no cálculo é em geral por outro tipo de avaliação – que apela e considera a força dos vínculos estabelecidos. Dona Jandira não é exceção. Ela explica que por mais que deseje se afastar completamente do candomblé, sabe que não pode. Diria que ela sente o peso da relação: já está comprometida, o vínculo já foi constituído, já amadureceu por muitos anos. Por isso toma a única posição que lhe parece possível – manter-se "de banda", não mais atrelada ao ciclo de demandas do terreiro, mas ainda sensível ao apelo dos orixás, que ela segue cuidando (alimenta e limpa regularmente os assentamentos guardados agora em sua casa).

Dona Jandira também põe em relevo a perda da autonomia que advém da participação nos circuitos do cuidado ("vai comer o santo fulano, não quer saber que você não tem, você tem que comprar"). No candomblé os adeptos não apenas se submetem a vontade e agência dos orixás, como também ao mando de seus mais velhos (com mais tempo de iniciação), especialmente de sua mãe ou pai de santo. Quanto mais novo no santo, menor sua margem de manobra. Dona Jandira se diz cansada dessa

trajetória de submissão. O que ela não diz (ou apenas sugere) é que a submissão no candomblé é também experiência de estar nas mãos de outros, de deixar que outros decidam em meu lugar e confiar que eles sabem melhor que eu. Neste sentido exige um esforço para aceitar (e lidar com) a diminuição da agência e entregar-se à agência dos outros. Demanda um trabalho sobre si que é também trabalho de constituição de si como sujeito ético (que confia e se entrega)[16].

Remetendo ao tema do cuidado, os percursos da comida iluminam um campo de ação ética. Conforme vimos, os participantes das intricadas redes de cuidado que operam no terreiro movem-se em meio a vínculos contraídos, expectativas de retribuição e responsabilidades assumidas. Neste campo se delineiam possibilidades de exercício de autonomia (o "deixar de ladinho", assumido por Dona Jandira é uma destas possibilidades) e de realização das aspirações individuais[17]. A comida tem aí um lugar central – fazê-la circular é tanto sacrifício e obrigação quanto condição para a criação dos vínculos que fortalecem a pessoa.

Mas no candomblé a dimensão ética da comida não se resume ao seu papel de intermediário nas trocas operantes no terreiro. Diz respeito aos tipos de conexão que ela promove. Vale a pena voltarmos aos três eventos descritos na primeira seção deste artigo para esclarecermos este ponto: o *ebó*, o *bori*, o assentamento. Estes eventos mostram que a comida é o veículo por excelência pelo qual se fazem pessoas e santos (ou pessoas com seus santos), pelo qual se promovem participações e transformações no candomblé. A comida vincula borrando fronteiras, instituindo reversibilidade entre dentro e fora, humano e orixá, cabeça e corpo. A ética que ela implica é menos da ordem da conexão entre seres já constituídos do que da transformação e do fluxo. Remete ao vínculo entre seres que se constituem juntos através de processos que em grande medida escapa ao seu controle. O comprometimento e a responsabilidade que este vínculo produz são menos da ordem do acordo do que da cumplicidade e

[16] A dificuldade que sentem muitos filhos de santo de se moldarem às demandas de sujeição vigentes no terreiro evidencia a necessidade deste trabalho.

[17] Prandi não está errado em dizer que o candomblé fortalece o indivíduo para perseguir suas aspirações. Mas, conforme nos mostram os circuitos da comida, também situa o indivíduo em uma densa rede de obrigações (que limita sua autonomia e o submete ao mando de outros). Pode variar bastante o modo como estas duas dimensões (e a tensão potencial entre eles) são vividas pelos filhos de santo e administradas pelo terreiro, mas em qualquer caso a perseguição de interesses via a mobilização de parceiros divinos não se dá em um vazio ético – mas em meio ao apelo de compromissos contraídos (ou herdados), ao peso de responsabilidades assumidas, a necessidade de emitir julgamentos e tomar posições.

participação. Remetem às possibilidades abertas a seres que se afetaram e que muito provavelmente continuarão a fazê-lo ao longo de uma história.

Este ponto ajuda-nos a entender melhor a questão da agência discutida acima a partir da fala de Dona Jandira. Alimentar envolve promover a contento uma série de transformações. Requer esforço e trabalho. Ser alimentado é recuperar energia via participação em fluxos que outros iniciaram, potencializaram ou canalizaram em sua (minha) direção. É abdicar (temporariamente) da agência, entregar-se, confiando que outros agentes saberão como conduzir a situação a um desfecho feliz ou simplesmente deixar-se levar por um fluxo que não se pode controlar totalmente.

Conclusão

Neste texto refleti sobre os percursos da comida no candomblé. Na primeira parte, inspirada em Ingold, procurei mostrar que a comida é chave importante para entendermos o tipo de relacionalidade que vigora no candomblé - uma relacionalidade que envolve misturas, transformações, fluxos. Em seguida argumentei que além de oferecer entrada à ontologia do candomblé, a comida é também porta de acesso à ética que lhe é própria: afinal o preparo, oferta, distribuição e consumo do alimento são definidores da complexa dinâmica de cuidado que modula a vida no terreiro. Atenção a estas atividades mostra que no candomblé o cuidado é inseparável do envolvimento e apreciação sensível – a ética e a sensibilidade estão fortemente imbricadas. Também ilumina a rotina de trabalho necessária para assegurar que as transformações postas em marcha no terreiro sejam conduzidas a contento. Conforme vimos, os percursos da comida delineiam um campo de ação ética em que fruição estética e julgamento moral, exercício da agência e submissão, dispêndio de energia e entrega passiva são dimensões entrelaçadas e reversíveis.

Bibliografía

AUGRAS, Monique (1987): "Quizilas e preceitos – transgressão, reparação e organização dinâmica do mundo", en: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (ed.) *Candomblé: desvendando identidades*, São Paulo, EMW.

BASTIDE, Roger (2001): *O Candomblé da Bahia*, São Paulo, Companhia das Letras.

COSSARD, Gisèle O. (2006): *Awô: o mistério dos orixás*, Rio de Janeiro, Pallas.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana (1976): *Os Nagô e a Morte*, Petrópolis: Vozes

GOLDMAN, Márcio (1987): "A construção ritual da pessoa: a possessão no Candomblé", en:

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (ed.), *Candomblé: desvendando identidades*, São Paulo, EMW.

INGOLD, Tim (2007): "Materials against Materiality", en: *Archeological Dialogues*, v 14, n 1, pp 1-16.

LAMBEK, Michael (2010a): "Introduction", en: LAMBEK, Michael (ed.), *Ordinary Ethics: anthropology, language and action*, New York, Fordham University Press.

——— (2010b): "Toward an ethics of the act", en: LAMBEK, Michael (ed.), *Ordinary Ethics: anthropology, language and action*, New York, Fordham University Press.

LÉPINE, Claude (1982): "Análise formal do panteão Nàgó", en: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (ed.) *Bandeira de Alairá – outros escritos sobre as religiões dos orixás*, São Paulo, Nobel.

LIMA, Fábio (2010): *As Quartas-Feiras de Xangô. Ritual e cotidiano*, João Pessoa, Grafset.

LODY, Raul (1998): *Santo também come*, Rio de Janeiro, Pallas.

MOL, Annemarie (2008): "I Eat an Apple. On theorizing subjectivities, en: *Subjectivity*, n. 22, pp. 28-37.

PRANDI, Reginaldo (1991): *Os Candomblés de São Paulo*, São Paulo, Editora Hucitec.

ROCHA, Agenor Miranda (1995): *Os Candomblés antigos do Rio de Janeiro. A nação Ketu: origens, ritos, crenças*, Rio de Janeiro, Faculdade da Cidade, Topbooks.

SOUSA JUNIOR, Vilson Caetano (2008): *O Banquete Sagrado: notas sobre a comida e o comer em terreiros de candomblé*, Salvador, Atalho.

SOUZA, Iara Maria Almeida (2012): "A Temporal do Laboratório", en: RABELO, Miriam C.M.; SOUZA, Iara Maria Almeida; ALVES, Paulo César Borges (eds.), *Trajetórias, Sensibilidades, Materialidades. Experimentações com a fenomenologia*, Salvador, EDUFBA (no prelo).

STENGERS, Isabelle (2011): *Thinking with Whitehead*, Cambridge, Harvard University Press.

VERGER, Pierre (1981): "Bori, primeira cerimônia de iniciação ao culto dos òrìsà nagô na Bahia, Brasil", en: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes (ed.), *Olóòrìsà. Escritos sobre a religião dos orixás*, São Paulo, Editora Ágora.

VOGEL, Arno; MELLO, Marco Antônio da Silva y BARROS, José Flávio Pessoa (1993): *Galinha D'Angola. Iniciação e Identidade na Cultura Afro-Brasileira*, Rio de Janeiro, EDUFF.

Recibido: 1/9/12. Aceptado 3/10/12.

Epílogo

Otávio Velho*

Resumo
Este posfácio é um comentário da obra de Tim Ingold. Está fundado sobre a necessidade de fazer uma leitura deste autor britânico numa chave latinoamericana.

Palavras chave: Tim Ingold, Latinoamerica, cultura material.

Abstract
This afterword is a Tim Ingold work's commentary founded on the importance of reading the work of the British author in a Latin American key.

Key words: Tim Ingold, Latin American, material culture.

Parece que finalmente está começando a se dar o encontro entre Tim Ingold e os antropólogos latino-americanos. Por um lado, algumas viagens em curto espaço de tempo da parte de Ingold a esta parte do mundo. E por outro, iniciativas como a deste dossier e a recente notícia de que *Being Alive* será traduzido no Brasil graças aos esforços de Carlos Steil da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É um encontro protelado, posto que por muito tempo Ingold parecia dirigir-se quase que exclusivamente a um público europeu e norte-americano. Mas Ernesto Sábato já sugeriu que nós, os "bárbaros" latino-americanos, herdeiros da cultura latina e francesa, mas descendentes da *periferia* da Europa, que não conheceu um Renascimento racionalista e científico, habitantes que somos de um continente novo e desmesurado, estamos mais aptos para sentir e compreender gente como Nietzsche, Dostoievski, Tolstoi, Kierkegaard, Strindberg e Kafka (1982:127). Quem sabe não se poderia agregar Ingold a esta lista de autores intempestivos e excêntricos? Pelo menos eu já o vi reclamar de não ser lido por seus colegas britânicos, o que pode representar uma motivação para esse esforço de aproximação. Esforço que certamente terá lhe parecido promissor dado o encontro já havido com antropólogos latino-americanos como os que participam deste dossier. Dossier cuja preparação - que devemos a Rolando Silla – se associa a um interesse comum pelo trabalho de Ingold que teve o efeito de reuni-los, vindos de

* Profesor emérito da Universidade Federal de Rio de Janeiro (Museu Nacional); pesquisador *senior* CNPq.

distintos países (Argentina, Brasil, Chile, Colômbia), de um modo que talvez de outra forma não se desse.

Embora preferencialmente dirigida até agora a um público do Primeiro Mundo, a obra de Ingold está salpicada de observações críticas à sociedade moderna ou ao "dualismo ontológico do pensamento ocidental". Observações que ele tem preferido não sistematizar, mas que são intrigantes. E que no texto aqui traduzido particularizam-se numa reação ao que seria uma excessiva polarização entre mente e matéria que, segundo ele mesmo, tem marcado gerações de teóricos. Reação que de certa forma desafia a ideologia individualista moderna; por exemplo, ao afirmar no texto aqui traduzido que as coisas estão na vida, ao invés de a vida nas coisas. Postura que ele associa a um animismo reavaliado, tal como praticado por muitos povos conhecidos dos antropólogos. E a partir de cuja sabedoria pretende elaborar uma filosofia de vida realizada no mundo, que permita: "... dissolver o dualismo recebido entre sujeito e objeto, e isso significa – pelo menos para antropólogos – levar a sério o que muitos povos não-ocidentais (bem como uma persistente contra-corrente no interior da própria filosofia ocidental) têm tentado nos dizer há algum tempo" (Ingold, 1991:356).

Estaríamos, então, surpreendentemente próximos do que afirma um grupo de cientistas sociais falando a partir do Sul da Ásia:

> "As fontes civilizacionais dissidentes no interior do Ocidente permaneceram subordinadas, marginalizadas e tão subutilizadas a ponto de se tornarem quase vestígios na consciência de seus membros (....) Elas [hoje] só podem sobreviver fora do Ocidente (....) Pois se o Ocidente possui uma teoria do Outro, o Outro agora também desenvolveu suas próprias teorias do Ocidente" (Nandy, 1993:85).

Afirmação ousada, mas que pelo menos constitui para nós um desafio estimulante num esforço de crítica a nosso enraizado eurocentrismo. Mas que ao mesmo tempo faz justiça à contra-corrente referida por Ingold e a que um desses pensadores, o indiano Ashis Nandy (2006), tem se referido de uma forma mais geral como o "Outro Ocidente", reconhecido como aliado potencial numa nova coalisão capaz de pensar o mundo em bases não subordinadas aos cânones do Iluminismo, ao contrário do que Nietzsche já reclamara no caso do Romantismo personificado em Wagner.

Creio que os trabalhos aqui reunidos caminham nessa direção. Pois eles não apenas aplicam ideias de Ingold sobre a cultura material, mas *dialogam* com ele num sentido forte. A começar por uma aproximação - *malgré* Ingold - entre domínios que ele

considera à parte: a antropologia e a etnografia (2011:229). E que permite *insights* valiosos a partir de sua obra, além da valorização de nossos "outros internos" como parceiros, para além de seu tratamento como objetos. Por outro lado, não creio que a comida e suas transformações, tal como são tratadas por Miriam Rabello em ambiente do candomblé, por exemplo, fossem um veio que naturalmente ocorreria a Ingold para lidar com os materiais. Embora significativamente ele já tivesse sugerido que ao invés de tratar o mundo dos materiais como um grande museu ou loja de departamentos, melhor seria imaginá-lo como "uma grande cozinha, bem abastecida com ingredientes de todo tipo" (Ingold, 2012:35). E certamente isso traz uma dimensão insuspeitada para a discussão e para as possibilidades de ação, bem como uma excelente demonstração sobre como se deve restituir as coisas aos fluxos de materiais dos quais brotam, apontando na direção de uma filosofia de vida. Tal como o faz a *perda* de agência afirmada por Míriam; noção que não por acaso Ingold repudia e denuncia como ilusória.

Também não creio que flua diretamente de Ingold a relação estabelecida por Giraldo Herrera entre sistemas políticos e práticas cotidianas. Ou entre o trabalho dos cordoeiros e os valores da sociedade nórdica, que me parece estabelecer um plano intermediário mediador entre a sua ação cotidiana e uma filosofia de vida. Ingold lida pouco com as questões da política e das culturas particulares, por receio da razão dualista e da paralisação do movimento. Mas nós aqui, devidamente alertados, talvez não possamos deixar de correr o risco; e quem sabe, assim, não acabemos nos reencontrando com a boa política e a boa prática da interculturalidade.

Igualmente a discussão de Cristián Simonetti sobre a conceptualização do tempo e do espaço no estudo do passado parece remeter à crítica contemporânea ao historicismo, sobretudo ao apontar para a transfiguração do passado na direção da abertura do futuro, mais desenvolvida por outros parceiros dessa coalisão invisível (Nandy, 2012: 83/109). Assim como a sua revalorização de uma espécie de história conjectural – aparentemente enterrada pelo empirismo ingles - e de um paradigma indiciário, uma vez controlado o dualismo sujeito-objeto por via do trabalho da memória e da imaginação de um modo multissensorial que dissolva a tensão entre descoberta e construção, como proposto.

Ingold quer pensar a vida como movimento. Creio que aqui estamos diante de um bom exemplo de como é importante esse modo de ver as coisas. Ler Ingold é por si vivificador, como nessa espécie de apologia dos materiais contra a *concretude fora do*

lugar (para utilizar uma expressão de Alfred Whitehead adotada por Ingold e antes dele por Gregory Bateson) da materialidade no discurso abstrato dos teóricos. Espero que o bom exemplo desse dossier frutifique e nos traga mais boas razões para se apostar nas práticas e na vida através desse instigante diálogo. Ele insiste em que "... o problema da agência nasce da tentativa por parte dos teóricos de reanimar um mundo de coisas já morto ou tornado inerte [por eles] pela interrupção dos fluxos de substância que lhe dão vida" (Ingold 2012: 33). Mas admite que a engenharia pode, de fato, bloquear de modo parcial e provisório o fluxo da vida na busca de um mundo de objetos discretos e bem ordenados, tal como o deseja a sociedade moderna (Ingold 2012: 36/7). Não seria o caso de lhe indagarmos se apenas a "engenharia" (por que, aqui, essa concretude fora do lugar?) pode se engajar nesse trabalho? Ou se o colonializador (interno ou externo), por exemplo, também não busca "matar" o colonizado, nem que seja – assim esperamos – com resultados também parciais e provisórios? E nesse caso, faz ou não diferença a operação de (auto)reanimação ou empoderamento desse último, seja qual for o nome que se dê a isso? Espero realmente que o diálogo possa prosseguir e, sobretudo, se expandir entre nós próprios, eventualmente levando a obra de Ingold (também em movimento) a desdobramentos inesperados. Em nome da vida.

Bibliografía

INGOLD, Tim (1991): "Becoming Persons: consciousness and sociality in human evolution", en *Cultural Dynamics*, 4:3; pags. 355-378.

——— (2011): "Anthropology is *not* ethnography" in *Being Alive: essays on movement, knowledge and description*, New York, Routledge.

——— (2012): "Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais", en *Horizontes Antropológicos*, Ano 18, No. 37. Porto Alegre. Págs. 25-44.

NANDY, Ashis; y otros (1993): *The Blinded Eye; 500 years of Christopher Columbus*, Goa (Índia) The Other India Press/New York; The Apex Press

——— (2006): *The Intimate Enemy*. Nova Déli. Oxford University Press.

——— (2012): "History's forgotten Doubles" in *The Romance of the State and the Fate of Dissent in the Tropics*. Nova Déli, Oxford University Press.

SÁBATO, Ernesto (1982): *O Escritor e seus Fantasmas*. Editora Francisco Alves. Rio de Janeiro.

Recibido: 17/10/12. Aceptado: 17/11/12.

Fotos y textos de Lieve Orye*



Una pared camino al Río

Al caminar por una senda hacia el Río, uno participa de un mundo que se despliega continuamente. Una pared no es un objeto, sino una confluencia de materiales, todos moviéndose, cada uno a su tiempo y en correspondencia con los otros, una historia de generación y transformación, de coagulación y dispersión, de huellas e hilos, de luz y sombra, de lluvia y viento, que permite que las huellas de la pared en desaparición estén en las raíces del árbol mientras las raíces de la nueva vida se entretejen a través de su corteza superficial.

---

* Investigadora del Departamento de Antropología de la Universidad de Aberdeen. Ha realizado estudios sobre la intersección entre antropología y Estudios de la Religión en la Universidad de Ghent (Bélgica). Sus intereses actuales son el desarrollo de la antropología de la cristiandad y las relaciones entre teología y antropología. Contacto: lieve.orye@telenet.be



Tiras de papel triturado

Una revista dejada sobre el pasto del parque es triturada por una cortadora de césped profesional. Lo que era enredo cuidadosamente orquestado de tinta y papel e historias, cada una con un comienzo y un final claros, ahora está trinchado en pedazos, cada uno de los cuales puede seguir su propio camino. El papel triturado, el viento y la lluvia y la imaginación ya libre de la estructura de la historia impresa, se entretejen ahora en nuevas historias mínimas dentro de la historia general de desintegración y renovación continua.



Notas bajo el agua

"La información hace girar al mundo." Leemos cosas pero difícilmente percibimos su cosidad. Y una vez leídas, las notas y los diarios son arrojados al olvido. Ya sin protección contra los flujos del mundo-climático, el mensaje se diluye y su cosidad emerge. El movimiento del agua en las pequeñas corrientes rediseña instante tras instante las líneas que suponemos constantes, permitiendo cada tanto que un fragmento recupere su forma legible sólo para deformarlo un instante después, como para burlarse de nuestra adicción a la información.

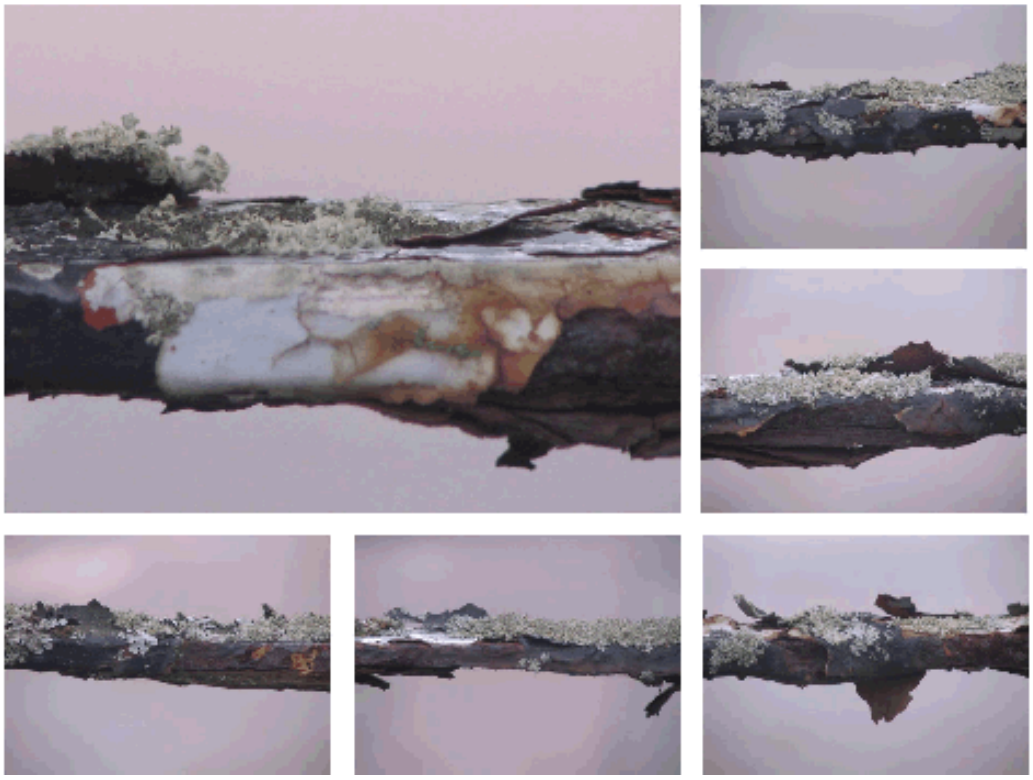


Materiales de la calle
¿Cuál es la superficie de la calle y qué está sobre la superficie de la calle? Algo fue tirado, se resbaló de una mano, se calló de una bolsa, salió de su vida atada a los propósitos humanos hacia una vida en las calles, pisoteado, mojado por la lluvia, movido por el viento, deviniendo gradualmente y cada vez más, parte de la calle, hasta que finalmente no se puede notar la diferencia.



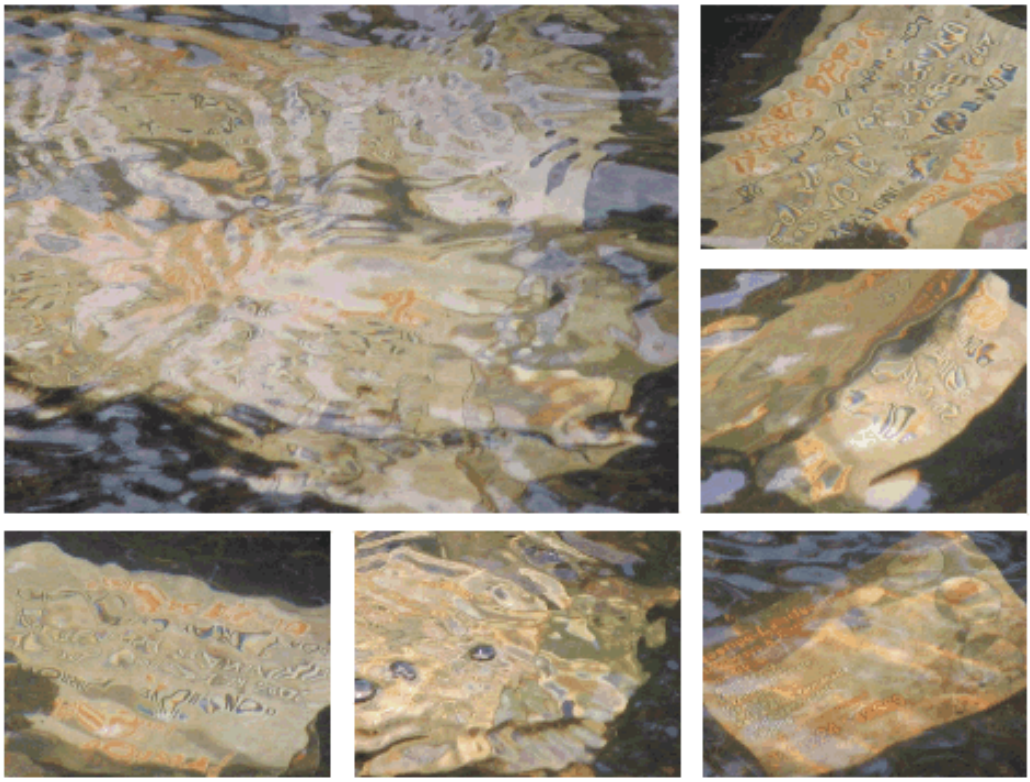
Reciclando bolsas LIDL

La bolsa de compras ya no participa en la vida conteniendo provisiones. Ahora participa en la vida al ser atrapada por el viento y la luz y el agua. Sus colores vibrantes, sus diseños continuamente cambiando en la corriente en la que reside temporalmente, mientras que las piedras y el agua estén de acuerdo.



El cerco de una vieja escuela

El cerco de una vieja es una cosa que divide, que encierra, que deja afuera, que protege, que curva nuestras caminatas en direcciones diferentes. Una línea dibujada para estar allí permanentemente. Pero el cerco es tanto una cosa como una confluencia de materiales, de hierro oxidado y descamado y pintura descolorida y crujiente, exponiendo antiguas capas, mientras que el liquen encuentra la vida allí, un lugar donde aferrarse y crecer, ayudando al cerco a dividir un lugar del otro.



Material publicitario
'20% de descuento en motores y artículos para el jardín' dice el mensaje en una serie de afiches publicitarios tirados descuidadamente en el agua. En el pequeño arroyo, las huellas de la producción humana se desintegran gradualmente por el trabajo del agua y el sol. "Información" y "mensaje" reaparecen como formación y deformación, ahora vistos por el ojo humano como desorden, como basura.

Artículos

Papeles de Trabajo
La revista electrónica del IDAES
ISSN 1851-2577

Sentido y significado en la fotografía. Errol Morris y las fotos de Abu Ghraib

Lior Zylberman[*]

Resumen
El siempre polémico documentalista norteamericano Errol Morris publicó recientemente un libro de ensayos sobre la fotografía. Su experiencia práctica le permite estudiar, sin avalar una teoría en particular, diversas fotografías y discutir con otros pensadores de la imagen. En uno de los ensayos, Morris se detiene a meditar en las infames fotografías tomadas por soldados estadounidenses en la prisión iraquí de Abu Ghraib en el 2003. Este artículo tiene como objetivo presentar y discutir algunas de sus posturas. En ese sentido, siguiendo sus propuestas y revisando el carácter pragmático de la imagen fotográfica exploraremos los límites y posibilidades de la fotografía como testimonio visual.

Palabras claves: Fotografía – Sentido – Errol Morris – Abu Ghraib

Abstract
The always controversial American documentary filmmaker Errol Morris recently published a book of essays on photography. His experience enables him to study, without endorsing any particular theory, various photographs and discuss with other thinkers of the image. In one this essays, Morris stops to meditate in the infamous photographs taken by U.S. soldiers at Abu Ghraib prison in Iraq in 2003. This article aims to present and discuss some of their positions. In that direction, following its proposals and reviewing the pragmatic nature of the photographic image, we'll explore the limits and possibilities of photography as a visual testimony.

Keywords: Photography – Sense – Errol Morris – Abu Ghraib

En su análisis sobre las imágenes de las guerras de Estados Unidos, H. Bruce Franklin (2008: 37-45) señala a las de la Guerra Civil como las primeras fotografías de guerra de la historia. En esta contienda confluyeron dos nuevas tecnologías: las nuevas máquinas de guerra (y de matar) y las nuevas máquinas de registro (la fotografía). Si bien no era la primera vez que un fotógrafo iba a la guerra, la de Secesión no sólo mostró a los soldados alistados sino también los cuerpos muertos, los cuerpos del "otro". La guerra se tornaba, así, más "real".

[*] Finalizó su Doctorado en Ciencias Sociales (UBA), es Magister en Comunicación y Cultura (UBA), y Licenciado en Sociología (UBA). Es profesor en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU-UBA). Actualmente es becario del Conicet, y forma parte del equipo de investigación del Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es Secretario General de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, y miembro del *staff* editorial de la Revista Cine Documental. En sus investigaciones, artículos y capítulos de libros ha abordado las relaciones entre cine, imagen, memoria, dictaduras y genocidios.

En las sucesivas contiendas bélicas del siglo XX, al mismo tiempo que se presentaban avances tecnológicos en el "arte de matar" también lo hacían las nuevas formas de registrar dichas incursiones. En ese recorrido, se suele tomar tres grandes hitos: la Primera y la Segunda Guerra Mundial, y la guerra de Vietnam (Franklin, 2008; Zelizer, 1998). A esta lista también le deberíamos sumar la primera Guerra del Golfo, donde el ejército estadounidense puso en circulación las "armas inteligentes" y las imágenes que ellas captaban. Estas imágenes, digitales, con visión nocturna, preanunciaban un nuevo tipo de imágenes de guerra.

Entrados en el siglo XXI, las irrupciones de los Estados Unidos en Afganistán e Irak trajo consigo novedades de todo tipo, tanto en un nivel político como visual. Desde las altas esferas gubernamentales se estableció qué se podía fotografiar o filmar, estableciendo un régimen visual particular, instituyendo qué podía ser visible y qué debía permanecer "invisible". En ese sentido, lo visible era sinónimo de posibilidad de conocimiento, incluso de existencia; mientras que lo invisible, lo no mostrable, lo era de inexistencia, de impensable, de desconocimiento.

Pero los soldados estadounidenses no sólo fueron a la guerra con la última tecnología militar. También llevaban consigo (e incluso podían comprarlas en el teatro de operaciones) cámaras fotográficas digitales. Para muchos de ellos, sobre todo para los que se ofrecieron como voluntarios, la invasión en Irak se asemejaba a un "viaje turístico". Y tomaron fotografías, de paisajes, de amaneceres y atardeceres, de los pobladores posando junto a ellos, de sus quehaceres cotidianos. La cámara fotográfica, y las imágenes que ésta registraba, se volvió parte del día a día, burlando, en numerosas ocasiones, aquello que no se podía ver: lo "invisible".

Y eso es lo que ocurrió con la Compañía 372 de la Policía Militar de los Estados Unidos en la prisión de Abu Ghraib. En el año 2004, luego de una denuncia anónima, que luego se supo que fue efectuada por el sargento Joseph Darby, comenzaron a circular en diversos medios y en cadenas vía internet, diversas fotografías que registraban abusos y torturas por parte de soldados estadounidenses en la prisión de Abu Ghraib en el año 2003. Rápidamente los soldados implicados fueron separados, iniciándose juicios marciales, y se los señalaron como "manzanas podridas" que no representaban el espíritu y los valores estadounidenses.

Además de las nuevas formas de hacer la guerra, este conflicto sirvió para pensar el lugar de la fotografía en estas circunstancias. Ya no hicieron falta fotógrafos ni fotoperiodistas; en esta ocasión, fueron los propios soldados quienes registraron el teatro de operaciones, su propio accionar, fueron ellos quienes registraron al "enemigo", a los otros, ellos mismos se convirtieron en fotoperiodistas, ellos mismos registraron los propios desastres de la guerra, sus propios desastres.

Las fotografías, y las acciones que éstas registraban, levantaron una ola de denuncias y justificables críticas a las políticas de la administración Bush en Irak. Numerosos intelectuales, en diversos debates, polemizaron en torno a las fotografías y a las torturas infligidas (Sontag, 2004). Mientras, las fotografías se reproducían y circulaban en diferentes medios: gráficos, televisivos y vía internet. En su constante reproducción y circulación, por lo menos dos fotografías se volvieron símbolos de dichas vejaciones (fig. 1 y fig. 2).



Fig. 1



Fig. 2

En esa constante difusión de las imágenes, más nos alejábamos de poder dar cuenta de lo "invisible" de dichas imágenes ya que sabemos que cuanto más simbólica se vuelve una fotografía, menor fuerza indicial posee.

Pero con rechazar la tortura no alcanza. Es verdad, las fotografías indican que "esto ha sucedido", son testimonios, pruebas, símbolos. ¿Pero prueba de qué? Prueba de tortura y vejaciones, podemos responder. ¿Pero eso es lo único que podemos responder? ¿Eso es lo único que podemos afirmar? Estas fotografías hicieron visible algo que permanecía invisible. A aquellos que vivimos fuera de los Estados Unidos, a aquellos que sabemos las injerencias que tuvo el ejército de aquel país en las dictaduras latinoamericanas, darnos cuenta de que "Estados Unidos tortura" no nos resulta una

novedad. Sin embargo, a pesar de todo el conocimiento que podemos tener, esas imágenes *dicen* algo más, algo que continúa permaneciendo invisible. No porque no haya sido fotografiado sino por la propia precariedad –o limitaciones– de la imagen fotográfica. Es verdad, "esto ha sido". ¿Pero qué fue? ¿Cómo se llegó a eso?

La intervención de Errol Morris

Dentro de la ola de debates en torno a estas imágenes uno de los artistas que tuvo una participación activa fue el documentalista Errol Morris. Si bien su campo de trabajo es el cine documental, él es una de las más competentes autoridades en torno a la imagen y su relación con la verdad que ha dado el cine estadounidense contemporáneo. Morris condenó la tortura, pero dio un paso más, se animó a escuchar a las "manzanas podridas", y se dio cuenta de que éstas no estaban *tan* podridas. Si se decidió a escucharlos y a volcar dichas entrevistas en su film *Standard Operating Procedure* (2008), y luego en el libro homónimo co-escrito junto a Philip Gourevitch (2008), se debió a ese carácter oculto que se les otorga a las fotografías. Paralelamente, Morris se dedicó también a meditar en torno a la fotografía –no sólo las de Abu Ghraib– en un blog del *New York Times*.

Morris se acercó a las mencionadas imágenes por dos razones. Una, podríamos decir que es política: aproximarse y denunciar lo que las fotografías no muestran. La otra, parte de una propiedad de la fotografía: la intención. La fotografía no dice nada sobre la intención de su fotógrafo, ésta tan sólo puede ser inferida por el observador. En síntesis, Morris indagó en torno a lo que *excluyeron*, a lo ausente en esas imágenes, a la naturaleza de la evidencia fotográfica. En pocas palabras: la relación entre fotografía y realidad. Acerca de Morris, y sus observaciones en torno a las fotografías de Abu Ghraib, nos dedicaremos en las páginas que siguen.

La circulación de las imágenes

"Maestro de la sospecha" de la imagen, este autor ha desarrollado en su filmografía documental una serie de críticas a los supuestos de ese cine, poniendo en tela de juicio la relación entre imagen y verdad. Como lo mencionamos anteriormente, en los últimos años, paralelamente a su carrera como cineasta, Morris ha escrito

numerosos ensayos sobre fotografía que fueron publicados oportunamente en el *New York Times* y recientemente compilados en un libro (Morris, 2011).

Sin poseer ni tampoco pretender fundar o desarrollar una teoría, Morris se desenvuelve como una mosca –una mosca socrática claro está–, provocando y abriendo posibles interpretaciones. Con una extensa carrera como cineasta (y estudios en historia y filosofía) Morris no necesita desplegar postulados o recurrir a las citas; su propia experiencia y transitar cotidiano entre imágenes le han permitido arribar a sus proposiciones. Es por eso que el conjunto de ensayos lleva como subtítulo "Observaciones sobre los misterios de la fotografía".

Pero sus observaciones no son una mera contemplación y meditación sobre la imagen. Ante todo, toma a éstas como *cosas*, y a ellas las someterá a diversas pruebas. Tal como lo hace con las fílmicas, Morris indaga en las imágenes fotográficas, las "desarma", las cuestiona, pregunta por su sentido y sus intenciones, las ausculta microscópicamente, las compara, incluso las somete a exámenes forenses.

A partir del examen de las imágenes del "Hombre encapuchado" y las de Sabrina Harman (figs. 1y 2) indaga el recorrido de las fotografías, explora todas las series tomadas por los diferentes soldados, las analiza, las compara, historiza su circulación. Efectivamente, nadie puede negar la violencia infligida que testimonian esas imágenes (aquí le debemos decir a Morris que esto es "obvio"). Sin embargo, su denuncia va más allá. Coloca entre paréntesis sus pensamientos y emociones ya que el primer paso que él sugiere para aproximarnos a ellas (o a cualquier fotografía en forma analítica) es dejar de lado nuestras creencias, ya que éstas pueden vencer completamente a las evidencias sensoriales.

Tomando una posición, podríamos decir, fenomenológica, Morris afirma que toda fotografía es verdadera ya que en tanto imagen para ella no hay distinción entre verdadero o falso. Sin embargo, la fotografía nos recuerda constantemente cómo podemos hacer falsas (o verdaderas) *inferencias* sobre lo que vemos. Al mismo tiempo que nos presenta cosas a nuestra visión, también nos oculta. Por lo tanto, no sólo debemos preguntarnos qué vemos en una imagen sino también qué es lo que *no* vemos. En pocas palabras: "la unión entre fotografía y lenguaje provee un rápido tren al error" (Morris, 2011: 85).

Las dos fotos de Abu Ghraib permiten abordar, por lo menos, dos cuestiones. Con la primera, la del "Hombre encapuchado", Morris indaga la función simbólica de la imagen estudiando una nota publicada en el *New York Times*. En ésta, se presentaba a Ali Shalal Qaissi, quien afirmaba ser el hombre bajo ese manto de tela; una fotografía de Ali sosteniendo la foto original ilustraba la nota que afirmaba presentar al símbolo de Abu Ghraib. Sin embargo, a pesar de que Ali estuvo cautivo en dicha prisión, pronto se supo que el "Hombre encapuchado" fue otro prisionero. En todo este itinerario se conjugaban dos cuestiones: el *deseo* y la *creencia*. Ali, devenido defensor de víctimas de la ocupación americana, deseaba ser una "víctima icono", pero también se encontraba el deseo de ser la "prueba ocular", una prueba que, según Morris, no es ninguna prueba ya que lo que vemos no es independiente de nuestras creencias. El axioma morriseano sería "primero creo, luego veo": creer es ver, y no al revés. Las fotografías proveen evidencia, pero no son "atajos" a la realidad, no formamos creencias en base a lo que vemos sino que volcamos nuestras creencias en las imágenes. El saber lateral del espectador posee participación particular en la significación de la imagen: cuanto más determinada se encuentre la imagen por dicho saber, más redundante será la interpretación. Sin embargo, el saber lateral del observador puede saturar el sentido de la imagen o bien dejarla indeterminada.

Fueron muchos los soldados que aquella noche tomaron fotografías. El "Hombre encapuchado" fue fotografiado, por lo menos, por dos soldados, por Ivan Frederick (fig. 1) y por Sabrina Harman (fig.3); sin embargo, fue la del primero la que se convirtió en símbolo. Sobre esto Morris se pregunta la razón. La respuesta estaría, justamente, en su contextualización. La fotografía de Frederick nos muestra al "Hombre encapuchado"… y nada más. Sobre él pueden hacerse una gran cantidad de inferencias, otorgarle sentidos y dotarlo de diversas narrativas. En cambio, la de Harman presenta al mismo hombre pero también vemos a Frederick con una cámara en la mano. Si la de este soldado se encuentra despojada, la de ella resulta más complicada ya que requiere contextualizarla, requiere explicar quién es el otro hombre, qué hace allí, etc., que tornaría más dificultoso su posicionamiento como símbolo[1]. Si la imagen que se colocó como símbolo pudo lograrlo, se debe a que la visión y lo visual poseen un lugar privilegiado en nuestra sociedad: las "fotografías atraen a las falsas creencias como el

[1] Una posible crítica que podríamos hacerle a Morris es recordar que las imágenes, en su circulación, pueden ser recortadas reencuadrándolas. Esta observación se le ha pasado por alto.

papel matamoscas atrae a las moscas" (Morris, 2011: 92) es otra de las máximas de Morris al respecto. Confiamos en ellas porque colocamos nuestra confianza en las fotografías, éstas nos permiten pensar acríticamente ya que parecen sugerir un "camino mágico" a la verdad.



Fig. 3

Antes de tomar otra de las fotografías que se ha vuelto símbolo del horror de aquella prisión, debemos recordar cómo se conocieron dichas imágenes. Las fotos de la prisión fueron tomadas por la Policía Militar en Abu Ghraib (eran policías militares y no soldados o marines los que estaban custodiando a los prisioneros, otro elemento que las imágenes no nos permite ver). Fueron presentadas primero en el programa *60 minutes* en su edición del 28 de abril de 2004 y luego publicadas en la edición del 10 de mayo de ese mismo año por el *New Yorker*. En ambos casos fueron presentadas con escasa o ninguna contextualización. Entre las once fotografías mostradas, una de ellas fue la del cadáver de Al-Jamadi y Sabrina Harman sonriendo (Fig. 2): la implicación parece clara, es "obvio"; esta gente es responsable de los crímenes más horribles, de la tortura y de la muerte.

El periodista que presentó las imágenes en la nota del *New Yorker* afirmaba con seguridad que las fotografías lo dicen todo. Morris le responde a Seymour Hersh, aquel periodista, afirmando lo contrario: no sabemos, ni tampoco el artículo lo informaba, si Al-Jamadi fue asesinado por los policías militares. Si en las imágenes hay algo que no puede ser visto, se debe a que éstas "son el *comienzo* de la evidencia, pero no el *final*" (Morris, 2011: 117).

Lo cierto es que desde que se dieron a conocer las fotos de Abu Ghraib muy poco se ha escrito para clarificar la relación entre las fotos y lo que allí ocurrió. Como señalamos antes, Morris fue uno de los que más investigó la temática. Su objetivo no

era exculpar a los responsables sino evidenciar que este sistema de muerte y tortura fue autorizado desde esferas superiores, que lo más atroz no era lo que las imágenes retrataban sino lo que éstas no mostraban. Sabrina, junto a sus otros compañeros, tenían como misión custodiar y "ablandar" a los prisioneros para luego sí pasar a los crueles y mortales interrogatorios. De éstos últimos no hay imágenes, no hay nombres, no hay registro. Los fotógrafos han sido degradados y condenados, los asesinos gozan de libertad y honores. Este caso permite pensar lo que Jean-Marie Schaeffer advierte sobre el testimonio fotográfico al afirmar que éste se nutre de la ilusión de creer que "es la imagen la que dicta el mensaje periodístico, cuando en realidad este último es el que la hace hablar" (1990: 109).

¿Por qué la imagen de Sabrina sonriendo junto al cadáver se ha vuelto "memoria" de la guerra? De todas las fotografías tomadas, hay muchas fotos del cuerpo de Al-Jamadi, pero es ésta la que más se ha dado a conocer. Morris esgrime que se debe a que esta foto nos presenta a una chica americana "común" viva y un maltratado iraquí muerto. Pero esta imagen es otra muestra de la mala dirección por la que nos puede llevar la fotografía: el público ve las fotos y asume que Sabrina es la asesina y "descargan su ira en Sabrina, antes que en los *verdaderos* asesinos" (2011: 118). Lo que sucede en esta imagen, y en consonancia con el *punctum* barthesiano, es que nuestra atención se encuentra en la sonrisa de Sabrina, desviando así el sentido de la imagen. Nos preguntamos por qué esta mujer sonríe y no quién es ese hombre o quién lo mató. La sonrisa parecería ser la evidencia de su crimen, cuando en verdad fueron las técnicas de torturas (y los torturadores) autorizadas desde los más altos niveles del gobierno norteamericano quienes mataron a Al-Jamadi.

En la circulación, estas imágenes fueron sometidas a un constante proceso de designificación-resignificación, presuponiendo siempre que como visión "cuasiperceptiva", debido a su carácter analógico, la fotografía posee un poder informacional tan grande como el de la percepción. Con lo dicho por Morris cabe decir que este poder resulta ser inconmensurablemente pobre. No sólo debido al instante que queda retratado, no pudiendo dar cuenta del espacio y tiempo en una forma más amplia, sino porque la imagen en sí no tiene memoria. Para tratarla, el observador debe emplear su propio acervo de conocimiento, su universo interpretativo. Las imágenes

fotográficas, como la memoria, son plásticas, maleables, sugestibles, se pueden prestar a cualquier argumentación; al mismo tiempo que exacerba, también apacigua[2].

Aquí podemos hacer confluir varias líneas de pensamiento para dar cuenta de esta característica de la fotografía. Por un lado encontramos a Morris, preguntándose por el costado invisible de las imágenes. Por el otro, a Michael Griffin (1999) quien se ha detenido a reflexionar en torno a las fotografías de guerra. En su escrito, este autor señaló, a partir de diferentes ejemplos, cómo determinadas fotografías bélicas se mistifican, transformándose en mitos. La fotografía puede perder su especificidad histórica a la vez que gana en su función emblemática. Podríamos decir que en su carácter simbólico, las fotografías resultan ser un "significante vacío", llenado en cada oportunidad según los intereses e inquietudes de quienes las observan o las hacen circular. Lo vemos, por ejemplo, en el caso ya mencionado de Ali Shalal Qaissi. Su foto sosteniendo la foto del "Hombre encapuchado" (Fig. 4) se volvió un doble símbolo. A pesar de no haber sido, efectivamente, el de esa foto, Qaissi llenó de *un posible* significado a dicha fotografía. Necesitaba, para su causa, ser ese símbolo. De hecho, en su tarjeta personal (Fig. 5) el "logo" de su oficina resultó ser "el Hombre encapuchado". En ese gesto, la fotografía se transformó en emblema de todas las vejaciones, de todas las torturas de Abu Ghraib, resumió la guerra y la invasión a Irak.



Fig. 4



Fig. 5

Pero como señala Griffin, no cualquier imagen puede devenir emblema o símbolo. En este caso, la del Hombre encapuchado posee ciertas propiedades y características que permiten esa operación de designificación-resignifcación. Ante todo, la pose: el hombre en cruz, crucificado, soportando sobre sí todos "los pecados". Luego, el plano

[2] La tesis de Morris, entre tantos otros, es que los jóvenes fotógrafos fueron utilizados como chivos expiatorios.

vacío, despojado, como lo señalamos con Morris anteriormente: la caja, el "poncho" y los supuestos cables de electricidad. Finalmente, y quizá lo más importante, la ausencia de rostro. Volveremos a ello más adelante.

Quisiéramos traer a continuación una propiedad de los objetos, pensada por Alfred Schutz a partir de algunas nociones de Edmund Husserl, para reflexionar en torno a las relaciones signantes y simbólicas (Schutz, 2003). En los párrafos que siguen, señalaremos cómo la fotografía puede ser pensada como un arquetipo de la apresentación.

Como señala Schutz, la apresentación "se caracteriza por el hecho de que dos o más datos están dados intuitivamente en la unidad de la conciencia". Si tomamos un objeto del mundo externo, notaremos que está en presencia, sin embargo "si apercibimos un objeto lo que realmente vemos es un lado visible del objeto. Esto presupone una apercepción del reverso oculto, apercepción que sin duda es una anticipación de lo que podríamos percibir si damos vuelta el objeto o caminamos alrededor de él. Esta anticipación se basa en **nuestras experiencias pasadas** de objetos similares" (Schutz, 2003: 266 - negrita nuestra)[3]. Este fenómeno puede darse en diversas formas, entre una percepción actual y un recuerdo, entre una percepción y una fantasía, y por ende entre experiencias actuales y potenciales, entre la captación de hechos y de posibilidades[4]. De este modo, el mundo subjetivo como el intersubjetivo nos es apresentado; en el primero, a partir de marcas e indicaciones; en el segundo, en el mundo de la vida cotidiana, a partir de signos y símbolos. Las marcas e indicaciones son formas de referencias apresentacionales que no presuponen necesariamente la existencia de semejantes y la posibilidad de comunicarse con ellos. En cambio, los signos y símbolos son los que permiten la comunicación intersubjetiva. El acoplamiento entre apresentante y apresentado se logra por la intervención de dos componentes: una experiencia vivida y el acervo de conocimiento a mano (*stock of knowledge at hand*), una experiencia presente y la sedimentación de experiencias pasadas.

[3] En forma más clara, la apresentación se refiere a una experiencia que refiere a otra que no se encuentra perceptivamente. Al percibir un objeto, adicionamos mentalmente los aspectos que no están en nuestro rango de percepción.
[4] La apresentación tiene base en la síntesis entre presencia y ausencia que antes habíamos mencionado. La imagen siempre es una apresentación. Sin ir más lejos, al ver una fotografía en plano medio de alguien, el resto de su cuerpo se nos apresenta, "llenando" así esa ausencia.

En ese sentido, todo lo que tomamos como dado, los objetos, el conocimiento del otro, nuestra memoria, etc. requiere de una participación activa por parte nuestra; esto conlleva a que cada percepción sea única ya que se encuentra determinada[5] por nuestra situación biográfica. Incluso tanto el conocimiento del otro como el conocimiento de otras mentes no está dada en presencia originaria sino sólo en su copresencia, no está presentada sino apresentada: "puedo comprender al otro por apresentación; por entendimiento y consentimiento mutuo se establece así un ambiente comunicativo común" (Schutz, 2003: 281-282). Todo proceso de comunicación se basa en un conjunto de tipificaciones, abstracciones y tematizaciones. Dentro de este proceso nos interesa detenernos, en este momento, en los símbolos. Para Schutz un símbolo puede ser definido como una referencia apresentacional en la cual el miembro apresentante del par es un objeto, hecho o suceso dentro de la realidad de nuestra vida cotidiana, mientras que el otro miembro apresentado del par alude a una idea que trasciende[6] nuestra experiencia de la vida cotidiana. La idea que permitiría formar el símbolo es una tematización sedimentada en el acervo de conocimiento a mano de cada uno; conocimiento que se encuentra en estrecha relación con el acervo social de conocimiento.

De este modo, los tres autores confluyen. Por el carácter apresentacional de la fotografía, ésta se encuentra constantemente interpretada y constituida como objeto de significación a partir de las propias experiencias de sus observadores. Cuanto más "despojada" se encuentre la imagen, menor será la significación del apresentante, y a medida que se sedimenten, intersubjetivamente, las ideas que pueden generar las imágenes, lo simbólico de la imagen se hará más potente. Una fotografía se vuelve emblema por lo que se vuelca sobre ella "apresentativamente". El postulado morriseano, "creer es ver", posee mayor relevancia dentro de esta discusión.

A medida que cargamos a las fotografías con nuestras propias ideas, más nos alejamos de las intenciones de los fotógrafos. Susan Sontag (2003: 99) sugirió que las

[5] Schutz emplea en numerosas oportunidades la idea de las determinaciones. La lectura que se debe hacer de esta idea debe estar dada a través de la "determinada indeterminación" (Schutz, 1970: 136). A lo largo de sus escritos, ha desarrollado en qué forma el conocimiento y las experiencias se sedimentan, para eso se debe tener en cuenta la dimensión abierta del mundo de la vida, abierta en un sentido espacial, temporal y social.

[6] Debemos recordar que para la fenomenología husserliana lo trascendente no es aquello de lo cual no se puede tener ninguna experiencia sino aquello de lo cual no hay experiencia *inmediata*" (Szilasi, 2003: 151).

imágenes de guerra politizan y despolitizan al mismo tiempo. Las de Abu Ghraib no son la excepción. Sin embargo, en esa doble operación se debe contemplar ciertas especificidades, debemos detenernos a *ver*, a cuestionar, a la imagen. Es verdad, las imágenes generan furia, bronca, impotencia, ante los abusos infligidos. Denunciamos las aberraciones, eso es un acto político. Pero en ese mismo acto también despolitizamos a las imágenes. Nos quedamos con la primera impresión, es necesario mirar, indagar a la imagen, cuestionarla para que la denuncia emerja con más fuerza. En ese camino, podremos ver que esto no fue un caso de "manzanas podridas" sino algo mucho más profundo.

Tomemos como ejemplo otra fotografía (Fig. 6). Aquí vemos a un prisionero con una bombacha cubriéndole el rostro –nuevamente, la falta de rostro. ¿Por qué ropa interior femenina? Estas fotos nos están señalando algo, testimonian, son prueba de algo. ¿Qué prueban? El plan de tortura y "ablandamiento" en Abu Ghraib tendía a atacar la cultura árabe. Se tomó ventaja del lugar que ocupa la mujer en dicha cultura para humillar a los hombres: las mujeres los veían desnudos, se les cubría la cabeza con ropa interior femenina, y fue una mujer, Lynndie England, quien señaló las partes masculinas y simuló atar a un prisionero de una correa. No es casual, entonces, la presencia femenina, el lugar que la mujer tuvo en dicha prisión, en las fotografías.



Fig. 6

Frente a estas imágenes, muchos se quedaron con la primera lectura, con la sonrisa de Sabrina ante el cadáver de Al Jamadi, por ejemplo. Pero ¿cuántos se preguntaron de dónde salió la provisión de ropa interior? ¿Fueron las propias reclutas quienes las cedieron? Como parte del plan de humillación y tortura ideado desde las más altas esferas militares y gubernamentales de la administración Bush, proveyeron de

dicho "material" a los policías militares. Ellos tenían a su alcance una caja con dichos materiales, provista por el propio ejército.

Al observar las imágenes, nosotros vemos tortura, pero los fotógrafos han retratado su trabajo. El trabajo no consistía en torturar sino en "humillar" como parte del "ablande" de los prisioneros para su posterior interrogatorio (de los cuales, como se señaló, no hay imágenes). Resulta sugerente pensar que estas fotografías, antes de tomar estado público, circulaban cotidianamente en Abu Ghraib. Los policías militares se intercambiaban CDs con ellas, se reunían a ver las fotos en las computadoras o a hablar sobre ellas. También los oficiales tomaron contacto con las imágenes: todos sabían sobre esos "trabajos" ya que era lo cotidiano. Charles Graner, uno de los fotógrafos y, a la vez, fotografiado, fue felicitado en numerosas ocasiones por los superiores. Las imágenes servían también como trofeo, como prueba, para demostrar que cumplían con su tarea.

Pero las intenciones de los fotógrafos también residían en otro lugar. Graner, quien ya había participado de la primera incursión en Irak, tenía malos recuerdos de la Operación Tormenta del Desierto. Presenció, como guardián en un campo de prisioneros, numerosos y violentos maltratos hacia los iraquíes. Cuando lo denunció, en 1991, lamentó no tener imágenes para que su palabra tuviera algo de valor. Ahora, en el 2003, la cámara sería su aliado ante los nuevos –y posibles– maltratos. Sabrina Harman es otro caso del cual no podemos comprender las intenciones a partir de una sola imagen. El deseo de esta joven era ser fotógrafa forense, y lo proyectó cuando efectuó la serie de fotografías del cuerpo muerto de Al Jamadi. Nos detendremos en éstas.

La imagen más reconocida y que más circuló de toda esa serie es la fig. 2. Como dijimos previamente, al observar la fotografía nos detenemos en la sonrisa, logrando establecer, casi automáticamente, una causalidad: ella está implicada en la muerte de este hombre. Este hombre que, dado su rostro desfigurado, cubierto de gasas y sangre, no posee rostro. Es un "cuerpo-cosa", no hay un otro; la imagen se transformó, rápidamente, en emblema, en símbolo. Cubrimos, así, con todas nuestras ideas a esta imagen.

Pero la serie nos revela también otra cosa. Tras de sí se encuentra "el secreto" de Abu Ghraib: un verdadero campo de concentración. Para que adquiera dicho status, la

labor que pudieron ejercer un pequeño grupo de policías militares no es significativo. La orden proviene de las altas esferas, y esa es la denuncia de Morris y Gourevitch.

La serie completa del cuerpo de Al Jamadi visibiliza un prisionero "fantasma", denominación que adquirían aquellos prisioneros que no eran registrados al ingresar a la prisión ya que eran traídos por las OGA (*Other Government Agency*): la CID, la CIA, la OIG, la NCIS, o el FBI. Cada agencia poseía un grupo de interrogadores pero compartían la metodología para "obtener" la información. La labor de interrogación llegó también a estar tercerizada a contratistas, a empresas de seguridad; otro elemento que estas fotografías, sin mostrarlo, destapan. Sabrina, junto a sus compañeros, tenían la misión de velar por la seguridad de un pabellón de la prisión como también, en algunas ocasiones, "ablandar" a los prisioneros para su posterior interrogatorio. Al Jamadi fue un prisionero fantasma, como también lo eran sus interrogadores. De ellos no hay imágenes y, a partir de ello, presuponemos que no existen. Esa foto, es el indicio, la punta del iceberg.

Al Jamadi fue asesinado durante el interrogatorio. Los "fantasmas" decidieron colocar el cadáver en una bolsa negra con hielo. La causa de la muerte, según ellos: un paro cardíaco. Harman y Graner decidieron, a la noche, ir a ver el cuerpo. Al abrir la bolsa se encontraron con otra cosa. Sabrina decidió volver con su cámara y así efectuó la serie, siendo la de la sonrisa y el pulgar una más de toda la serie. La serie completa de imágenes se detenía en detalles, en las manos y el rostro magullado de Al Jamadi: no había indicios de un paro cardíaco, sí de tortura, de una muerte violenta. Luego de unos días, el cuerpo fue retirado de la prisión, en camilla y con suero, simulando una emergencia médica.

Como ha señalado Peter Burke (2005: 155-175), en las imágenes del otro, sobre todo el otro radical, ha primado el estereotipo, resaltando en numerosas ocasiones lo monstruoso. Resulta sugerente detenernos unos instantes a reflexionar en torno a esta cuestión en las fotos de Abu Ghraib. Aquí no se trató de una nueva versión de *orientalismo*. La propia lógica punitiva estadounidense fue también la que permitió que las fotografías alcanzaran un fuerte poder simbólico.

En la mayor parte de las imágenes los rostros de los prisioneros se encuentran cubiertos. Por un lado, esto evidencia la metodología empleada. Como parte de las posiciones estresantes o como humillación, a los prisioneros se les cubría el rostro. Por

otro lado, esa acción es el primer paso a la deshumanización, a la cosificación del prisionero. Al negárseles el rostro, se niega a la persona, a su propia humanidad. Las fotografías no retratan a prisioneros, a semejantes o a posibles semejantes. Al no haber rostro, se anula toda posibilidad de empatía. Los prisioneros son meros cuerpos, objetos apilables, tal como lo demuestra la fotografía de la pirámide humana.

Al no haber rostro se impide la conexión con ese otro; por lo tanto, ese otro permanecerá siempre como otro. Nosotros reaccionamos por lo que han hecho los soldados, no por empatía hacia las víctimas. Al mismo tiempo, al no haber rostro, las fotografías pierden su contexto (Walker, 1997), el otro no puede ser contextualizado, no puede ser reconocido, y es así como las imágenes pueden ser empleadas arbitrariamente, como emblemas, como símbolos.

Una de las críticas a estas "manzanas podridas", se centró en su comportamiento. No se comportaron como "verdaderos soldados" (¿acaso un verdadero soldado no sería quien cumple con la cadena de mandos?) sino como adolescentes, como niños, en un viaje de fin de curso o de vacaciones. Es verdad, las fotografías prueban la juventud de los soldados. Pero eso es también indicio de quiénes fueron los reclutados y aceptados para esa invasión: jóvenes, muy jóvenes. Veinteañeros, sin experiencia militar, mal preparados, sin experiencia en ser guardia cárcel. Jóvenes que en vez de empuñar un rifle, empuñaron una cámara.

El grupo de fotógrafos y los fotografiados fueron, finalmente, el chivo expiatorio. Cuando el caso tuvo público reconocimiento, se los enjuició para cubrir las propias violaciones del gobierno estadounidense. Las fotografías fueron resultado del tedio y stress que sufrían los policías militares. Día y noche caían misiles, cohetes o alguna balacera alcanzaba a la prisión. Abu Ghraib, como centro de prisioneros de guerra, debía estar, según la Convención de Ginebra, en un lugar seguro, a salvo de las hostilidades. La prisión, en cambio, se encontraba en la línea de fuego.

Las fotografías también son pruebas de una sistematicidad particular. Si la humillación fue una nueva forma de tortura, se debió a una de las más grandes violaciones a los Derechos Humanos. Según denuncian Gourevitch y Morris, fue el propio Departamento de Justicia de los Estados Unidos que preparó un documento con el fin de reinterpretar la Convención contra la Tortura de la ONU. Mientras que no se pusiera en riesgo la vida o algún órgano del prisionero –que eso sí sería tortura– se

podía proceder con, por ejemplo, las posiciones estresantes o las alteraciones del sueño. Bajo el pretexto de estar frente a un nuevo tipo de guerra, y, por lo tanto, un enemigo diferente, los Estados Unidos impunemente alteraron toda legislación internacional. En Irak, todos resultaban sospechosos; pronto, Abu Ghraib rebalsó de prisioneros. De eso *hablan* las fotografías, y fueron muy pocos los que las escucharon.

A modo de cierre

Se ha criticado bastante la moralidad de los "fotógrafos", reclamándoles que si sabían que estaban actuando en forma incorrecta e inmoral debían negarse a llevar adelante estas acciones. Pero estas fotografías ponen también sobre el tapete la obediencia debida. No se trata de exculpar a los "fotógrafos", pero lo cierto es que todos aquellos que fueron fotografiados, aquellos que se volvieron visibles, y que visibilizaron una práctica "normal" del ejército estadounidense, fueron enjuiciados, degradados y encarcelados. Muchos de ellos eran reclutas, no eran oficiales ni aspiraban a una carrera militar.

Pero estas fotografías exponen algo más, visibilizan una práctica iniciada a partir del 11-S. El general Geoffrey Miller, por ejemplo, quien fuera el comandante de Abu Ghraib, también lo fue, previamente, en la prisión de Guantánamo. Abu Ghraib fue una réplica de Guantánamo, y las imágenes de la primera testimonian también las prácticas en la segunda. Miller ha quedado inmaculado ante las imágenes de Abu Ghraib.

Un día los estadounidenses amanecieron anoticiándose que su propio país ejerce la tortura. Esas fotos hicieron visible una cara oculta. Las "manzanas podridas" no fueron degradadas por sus desobediencias sino por haber fotografiado "lo no fotografiable". Tiempo después, ya durante la administración de Barack Obama, el nuevo presidente prohibió la difusión de las imágenes. Si no vemos no creemos, parecería ser la nueva sentencia. Pese a todo, algunas fotografías siguen circulando vía internet, como también transitan sus *verdaderos* responsables. Estas imágenes deben ser pensadas con las propias limitaciones y características de la evidencia fotográfica; preguntarnos, en forma constante, qué evidencia una imagen. Estos instantes de visibilidad, de visibilidad de una política concreta que se pretende ocultar, nos dicen que los torturadores de ayer serán también los de mañana.

Bibliografía

BURKE, Peter (2005): *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica.

FRANKLIN, H. Bruce (2008): *Vietnam y las fantasías norteamericanas* (Mario Iribarren, Trad.), Buenos Aires, Final abierto.

GOUREVITCH, Philip, y MORRIS, Errol (2008): *Standard Operating Procedure*, New Yortk, The Penguin Press.

GRIFFIN, Michael (1999): "The great photographs: constructing myths of History and Photojournalism", en: BRENNEN, Bonnie y HARDT, Hanno (Eds.), *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, Champaign, University of Illinois Press.

MORRIS, Errol (2011): *Believing is seeing (observations on the mysteries of photography)*, New York, The Penguin Press.

SCHUTZ, Alfred (2003): *El problema de la realidad social*. Buenos Aires, Amorrortu.

SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara.

——— (2004): Imágenes torturadas. En *Revista Ñ, Nº6, 29 de mayo de 2004.*

WALKER, John (1997): "Context as determinant of photographic meaning", en EVANS, Jessica (Ed.), *The Camerawork Essays: Context and Meaning in Photography*, London, Rivers Oram Press.

ZELIZER, Barbie (1998): *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago, University Of Chicago Press.

Recibido: 26/04/2012. Aceptado: 04/07/2012.

El cuerpo como campo de litigio religioso y político

Alberto Horacio Rodríguez*

Resumen
Este artículo propone analizar la disputa cultural actual, consistente en dar sentido a la realidad social sobre el uso del cuerpo. Dos propuestas societales se han expresado al respecto en Argentina y han situado al cuerpo, la sexualidad, la pareja y la familia en el centro del pleito. Para su descripción se propone en una primera aproximación identificar el contexto histórico que define el semblante de uno de los actores de esta disputa: el fundamentalismo neoconservador. En una etapa ulterior, describir los procesos de afianzamiento de dicho actor y la madurez de sus planteos, para luego concluir con un examen de la lógica articuladora y el avance político de sus propuestas en la Argentina. Para ejemplificar estas construcciones se tomará el proceso de desarrollo de la Ley de Educación Sexual Integral y la aprobación de los Lineamientos Curriculares de Educación Sexual Integral y los prolegómenos alrededor de la Ley de Matrimonio Igualitario, donde se definieron nítidamente las fronteras imaginarias de feministas, laicas/os, liberales y progresistas, por un lado, y las/os neoconservadoras/es y fundamentalistas religiosas/os, por el otro

Palabras clave: Tecnologías de género, afinidad electiva, neoconservadurismo, excepcionalismo.

Abstract
The trial aims to analyze the current cultural dispute, consistent in making sense of social reality on the use of the body. Societal Two proposals have been expressed about it in Argentina and have located the body, sexuality, the couple and the family at the center of the lawsuit. For description is proposed as a first approximation to identify the historical context that defines the face of one of the actors in this dispute: neoconservative fundamentalism. At a later stage, describing the processes of consolidation of these actor and the maturity of its proposals, and conclude with a discussion of the logical articulation and political advancement of their proposals in Argentina. To illustrate these constructions will take the process of development of Comprehensive Sex Education Act and the approval of the Curriculum Guidelines for Comprehensive Sexuality Education and the run around the Equal Marriage Act, which defined distinctly feminist imaginary borders, lay, liberals and progressives, on the one hand, and the neo-conservatives and religious fundamentalists, on the other

Keywords: Technologies of gender, elective affinity, neoconservatism, exceptionalism.

I. Introducción

Los guerreros tlaxcaltecas recibían un severo entrenamiento militar. Se los sometía a tareas muy agobiantes para fortalecerlos y así alimentar el fuego eterno que se

* Licenciado en Sociología, egresado de la Universidad de Buenos Aires. Profesor de Artes Visuales egresado del Profesorado de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires. Rector del Centro de Capacitación Técnico Profesional de la Asociación Civil Eirene Armonía Plena de Argentina. Autor del libro *Los anarquistas de la Protesta humana.* Docente. Correo-e: rodriguezgaley@gmail.com

mantenía en ellos. El rito de iniciación como guerreros era la participación en la captura de un prisionero. El cautivo era llevado entonces a los hombres a cargo del sacrificio, que lo mataban extrayéndole el corazón palpitante. Entonces el cuerpo era arrojado por las escalinatas del templo y el corazón latente a los fuegos inmodestos. El cuerpo era dividido entre los muchachos participantes para su consumo ritual: El muslo derecho y el torso correspondían al joven que se había comportado más heroicamente; el muslo izquierdo iba al segundo joven más valiente; el brazo derecho al tercero, y así sucesivamente hasta que no quedaba ninguna porción.

En la Ilíada se narra los acontecimientos ocurridos durante cincuenta y un días en el décimo y último año de la guerra de Troya. Aquiles, enfurecido por la muerte de su amigo Patroclo, obtuvo de su madre una nueva armadura forjada en la fragua de Vulcano. Salió al campo de combate, matando a Héctor. Tomó como botín su cuerpo, arrastrándolo con su carro en torno a los muros de Troya, sin permitir que tuviera los ritos funerales. Sólo cuando Príamo, el padre de Héctor y rey de Troya, vino en secreto a entrevistarse con Aquiles, éste le devolvió el cuerpo del héroe, en uno de los pasajes más emotivos de este poema épico.

Como en la antigüedad, hoy el cuerpo vuelve a ser el escenario de disputas entre los dioses.

Este ensayo se propone analizar la disputa cultural actual, consistente en dar sentido a la realidad social sobre el uso del cuerpo. Dos propuestas societales se han expresado al respecto en Argentina y han situado al cuerpo, la sexualidad, la pareja y la familia en el centro del pleito. Para su descripción se propone en una primera aproximación identificar el contexto histórico que define el semblante de los actores/as enfrentados/as. En una etapa ulterior, describir los procesos de afianzamiento de dichas/es actoras/es colectivas/os y la madurez de sus planteos, para luego concluir con un examen de la lógica articuladora y el avance político de sus propuestas en la Argentina. Para ejemplificar estas construcciones se tomará el proceso de desarrollo de la Ley de Educación Sexual Integral y la aprobación de los Lineamientos Curriculares de Educación Sexual Integral[1] y los prolegómenos alrededor de la Ley de Matrimonio Igualitario[2], donde se definieron nítidamente las fronteras imaginarias de feministas,

[1] Ley 26.150 del año 2006.
[2] Ley 26.618 del año 2010, que modifica el Código Civil y permite a las personas del mismo sexo contraer matrimonio.

laicas/os, liberales y progresistas, por un lado, y las/os neoconservadoras/es y fundamentalistas religiosas/os, por el otro.

II. Política y religión

Durante gran parte del siglo XX, la religión y la política caminaron más separadas que nunca en la Historia. Sin embargo, en un definido momento de sus décadas finales, se produjo una llamativa subversión. La política y la religión volvieron a unirse con una pujanza recordando momentos históricos pretéritos. Alianzas estratégicas entre religión y política pueden manifestarse de diversas maneras, como sucede actualmente en las sociedades iberoamericanas y en otras regiones, en especial en las sociedades monoteístas.

> Hacia 1975... un nuevo discurso religioso toma forma, no para adaptarse a los valores seculares sino para devolver el fundamento sacro a la organización de la sociedad, cambiándola si es necesario. Este discurso, a través de sus múltiples expresiones, propone la superación de una modernidad fallida a la que atribuye los fracasos y las frustraciones provenientes del alejamiento de Dios... En quince años este fenómeno ha adquirido dimensión universal (Kepel, 1991:14)

¿Cómo comprender un proceso de profanidad y una modernidad religiosa articulándose a través de sus demarcaciones y peculiaridades? ¿Cómo definir, en la actualidad religiosa, de patrones seculares que traspasan diversos campos en nuestras sociedades, registrando la nueva disposición de lo religioso, las singularidades culturales y las particularidades existentes en las diversas formas de acción política?

Habida cuenta que una multiplicidad de investigaciones ha caracterizado con claridad los componentes y alcances de los procesos de yuxtaposición político-religioso (Wynarczyk, 2010; Di Stéfano y Zanatta, 2000; Caimari, 1994; Mallimaci, 1988), el artículo pretende ahondar en un terreno donde se condensan y materializan las instancias de imbricación entre ambas esferas.

En la complejidad relacional de nudos político-religiosos pueden concebirse desde movimientos religiosos que ingresan al espacio público para presionar o realizar demandas al Estado, muchas de ellas sin llegar a la defensa de alguna afinidad político-ideológica, hasta actores políticos que desean legitimarse religiosamente, y buscan presentarse ante la opinión pública rodeados del aura prestigiosa que supone esa legitimidad. El corpus ético y moral de las religiones otorgan un sentido a la acción

política. Si nos proponemos como tarea, descubrir el grado de politización o despolitización religiosa, habría que prestar atención a las representaciones sociales que se manifiestan en el campo religioso y cómo desde ellas se niega, se refuerza o se establece una relación de inferencia con la cuestión política.

Percibimos como movimientos políticos van adquiriendo un lenguaje que acumula elementos religiosos. Esta provisión puede encontrarse en dos modalidades: Primero en la transferencia y apropiación de nociones procedentes del lenguaje religioso y en su atribución de continuador en el mundo, en el hoy y ahora de determinada sacralidad. Segundo en el reemplazo y desplazamiento de la sacralidad anteriormente confinada al ámbito de las religiones y condensada, a partir de determinado momento, en la sacralidad política. Para ciertas miradas ancladas en mundos institucionales religiosos estas dos modalidades pueden parecer intromisiones o pretensiones regalistas (Mallimaci y Cucchetti, 2009:129)

Cuando uno analiza en dónde se discute de sexualidad, no hay morales laicas ni partidos políticos que se exhiban ¿y quién aparece entonces? Los grupos religiosos en el espacio público.

III. ¿Sexo o género?

Foucault designa el pasaje de una sociedad soberana a una sociedad disciplinaria como el desalojo de una forma de poder que decide y ritualiza la muerte, a una nueva forma de poder que calcula la vida en términos técnicos de población, salud e interés nacional. Foucault llamará *"biopoder"* a esa forma de poder productor, impreciso y tentacular (Foucault, 1992: 165). El biopoder produce y reproduce la normalidad y con ello también la diferencia, ambas son reguladas y utilizadas para su propio beneficio, para legitimarse a sí mismo y legitimar sus mecanismos.

La subjetividad se construye a través de dispositivos, es decir, redes particulares de elementos discursivos y extradiscursivos inscriptos en un juego de poder. En *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Foucault (1992) entiende a la sexualidad como un dispositivo, el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, comportamientos y relaciones sociales, en el despliegue de una tecnología política compleja. La sexualidad deja de ser una propiedad de los cuerpos o algo existente originariamente en los seres humanos y se convierte en un espacio privilegiado de

producción de subjetividades, punto de pasaje de relaciones de poder particularmente denso, en virtud de su ubicación privilegiada en la articulación entre las *técnicas de poder disciplinarias* que construyen al cuerpo como objeto de las relaciones de poder, la anátomo-política; y las técnicas de biopoder que transforman a la población en un problema económico y político, centrado en el cuerpo-especie.

Sin embargo, hay dos cuestiones que destacan la dificultad de utilizar ese modelo en el contexto sexualidad-política posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Además, Foucault interrumpe su genealogía de la sexualidad en el siglo XIX y, si bien se trata de confeccionar un análisis político sobre las prácticas y las identidades sexuales contemporáneas, a pesar de que no podía ignorar la existencia de los movimientos feministas, escogió construir una visión retrospectiva a partir de la sexualidad griega, que usa como hipótesis programática para la definición de las nuevas estéticas de vida.

La invención de la categoría "*género"* constituye el barrunto de la emergencia de ese tercer régimen de la sexualidad (Preciado, 2007:20). Lejos de ser una elaboración de la agenda feminista de la década de 1960, la categoría de género pertenece al discurso médico de fines de los años 40. Durante el período de la guerra fría, en los Estados Unidos hubo fuertes inversiones destinadas a la investigación sobre el sexo y la sexualidad. Ese tercer modelo se caracteriza no sólo por la transformación del sexo en objeto de gestión política de la vida, sino sobre todo por el hecho de que esa gestión se opera a través de las nuevas dinámicas del tecnocapitalismo avanzado.

El contexto del nacimiento del concepto de género es el macartismo,[3] dónde suma a la persecución patriótica contra todo vestigio o sospecha de comunismo, políticas de segregación contra la homosexualidad en tanto forma de antinacionalismo, así como la exaltación de los valores familiares de la masculinidad laboriosa y la maternidad doméstica (D'Emilio, 1993).

En todo el país se extienden decenas de centros de investigación en la estructuración de un objetivo nacional de salud pública. Al mismo tiempo, se inician un

[3] Entre 1953 y 1954, el senador republicano estadounidense Joseph McCarthy encabezó una cruzada anticomunista en Washington, con audiencias a puertas cerradas en el Senado que quedaron grabadas a fuego por el terror inquisitorial. En una verdadera caza de brujas en la que muchos intelectuales de izquierda vieron desmoronarse sus carreras y en muchos casos sus vidas, McCarthy juzgó a alrededor de 500 sospechosos de ser activistas del comunismo en plena Guerra Fría. Los interrogatorios incluyeron a funcionarios públicos, artistas, escritores, intelectuales, empleados de banco y secretarios.

grandes estudios cuantitativos sobre la "*desviación sexual*" que se conoce como *"Sex Variant"* y que se prolongará casi veinte años (Terry, 1999:178-218). Es también el momento en que se instaura el uso clínico de las moléculas hormonales, la primera comercialización de estrógenos y progesterona obtenidos a partir de yeguas (*Premarin*) y luego de forma sintética (*Norethindrone*), y es, sin duda, el momento en que el Dr.John Money, que tiene a su cargo el área de psiquiatría infantojuvenil del hospital John Hopkins de Nueva York, inventa el concepto de *género*.

La categoría género de Money es la herramienta de una racionalización de la vida donde el cuerpo no es más que un parámetro. El género es ante todo un concepto necesario para el advenimiento y desarrollo de una colección de técnicas de normalización/transformación de la vida: la fotografía de los "desviados sexuales", la identificación celular, el análisis y el tratamiento hormonales, la lectura cromosómica, la cirugía transexual e intersexual...

Si el concepto de género inserta una ruptura, es pues porque constituye el primer momento reflexivo de esa economía de construcción del sexo. A partir de entonces, no hay retroceso. La medicina permite que se manifiesten sus fundamentos arbitrarios, su carácter constructivista, y por lo mismo permite nuevas formas de resistencia y de acción políticas. El régimen *postmoneyista* (Preciado, 2007:23) de la sexualidad no puede activarse sin el tráfico de un enorme flujo de tecnología médica (hormonas, silicona, textos y representaciones, de técnicas quirúrgicas...) es decir, sin una circulación constante de biocódigos de los géneros. En esa economía política del sexo, la regulación, normalización y la diferencia dependen del control, de la reapropiación y el uso de esos movimientos de género. Al hablar de la ruptura que introduce esa categoría de género, no se refiere al pasaje de un canon al otro en expresiones que provoque una forma de discontinuidad drástica. Se trata sobre todo de una superposición de capas en los cuales las diferentes técnicas de escritura de la vida se encabalgan y se reescriben. El cuerpo no es aquí una materia pasiva sino una interface tecno-orgánica, un sistema tecnovivo segmentado y territorializado según diferentes modelos textuales, informáticos, bioquímicos… (Haraway, 2000:162).

IV. Tecnologías de género

La conformación de la identidad personal es una configuración muy compleja en la que intervienen una multiplicidad de factores, desde propensiones individuales hasta la asimilación de diversas facultades originadas en el proceso de socialización y educación, pero evidentemente un elemento importante en la constitución de la subjetividad es la determinación de género, cimiento fundamental sobre el que se organiza la identidad del sujeto.

Usualmente el sentido común considera que el sexo es el factor determinante de las diferencias observadas entre varones y mujeres y que es el promotor de las diferencias sociales existentes entre las personas sexuadas en masculino o femenino. Pese a esto, desde hace unas décadas, se distingue que en la configuración de la identidad masculina o femenina median no sólo factores genéticos sino estrategias de poder, dispositivos simbólicos, psicológicos, sociales, culturales etc., es decir, mecanismos que nada tienen que ver con la genética pero que son condicionantes esenciales para la contextura de la identidad personal. Por ende, se considera que en el sexo permanecen gran parte de las diferencias anatómicas y fisiológicas entre varones y mujeres, pero que el resto pertenecen a la hegemonía de lo simbólico, de lo sociológico, de lo genérico y que, consecuentemente, los sujetos no nacen resueltamente como varones o mujeres sino que la construcción de género masculinidad o feminidad es la consecución de un largo proceso, de una arquitectura que se va trenzando en interacción con el medio familiar y social.

El desarrollo del concepto tecnología del género de la autora feminista Teresa de Lauretis (2000), desempeña una función privilegiada en esta construcción. Tecnología del género es una noción elaborada a partir de la tesis foucaultiana de tecnologías del sexo. Foucault en el primer volumen de *La Historia de la Sexualidad, La Voluntad de Saber*, define que la sexualidad no es un impulso natural de los cuerpos sino que

> El sexo, por el contrario es el elemento más especulativo, más ideal y también más interior en un dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos, su materialidad, sus fuerzas y sus placeres (Foucault, 1992:188).

Según Foucault (1992), no se debe concebir la sexualidad como una cuestión privada, íntima y natural sino que es totalmente construida por la cultura hegemónica, es el corolario de una tecnología del sexo, definida como un conjunto *"de nuevas técnicas para maximizar la vida"* (Foucault, 1992:188), extendida y propagada por la burguesía

a partir del siglo XVIII con el objetivo de garantizar la durabilidad de clase y el amparo de su poder. Entre esas tecnologías del sexo engloba Foucault los discursos religiosos, las prácticas legales, el discurso científico o médico etc., en definitiva, una serie de prácticas discursivas narrativas, prescriptivas o prohibitivas. Para la exploración foucaultiana las prohibiciones y las prescripciones o definiciones referentes a la conducta sexual no sólo vedan o reprimen la sexualidad sino que la engendran.

Pues bien, Teresa de Lauretis (2000) habla de tecnología del género, razonando que el género, al igual que la sexualidad, no es una expresión natural del sexo o la formulación de características específicas de los cuerpos sexuados en masculino o femenino, sino que los cuerpos se asemejan a una superficie a esculpir, según los modelos y representaciones de masculinidad y feminidad divulgadas por las formas culturales hegemónicas de cada sociedad según las épocas. Entre las prácticas discursivas preponderantes que actúan como tecnología del género, la autora incluye el sistema educativo, los discursos institucionales, prácticas de la vida cotidiana, la producción cinematográfica, los medios de comunicación, los discursos literarios, históricos etc. Todas las instrucciones o prácticas que se utilizan en la praxis y la cultura dominante para rotular, especificar, tallar o representar lo femenino o masculino, organizan así que *"la construcción del género es el producto y el proceso tanto de la representación como de la auto representación"* (Lauretis, 2000:123)

Por su parte, De Lauretis realiza una deconstrucción del lazo entre género y diferencia sexual del sistema sexo-género, dando un paso más hacia la deconstrucción del sujeto moderno, para poder pensar un sujeto no unificado y contradictorio, constituido en el género y en la experiencia de relaciones raciales y de clase (Lauretis, 1989:8).

Lo hará en cuatro proposiciones. La primera de ellas es que el género debe ser entendido como una relación entre entidades preconstruidas como clase, mediante la cual se asigna a una entidad una posición dentro de una clase, y paralelamente, una posición relativa a las otras clases preconstituidas. En segundo lugar, en la representación del género está su construcción, tanto social como subjetiva. El género es producto y proceso de su misma representación y auto representación. Tercero, su construcción se produce en los aparatos ideológicos del Estado, la Academia, el arte e incluso, el feminismo. Es decir, la construcción de género prosigue a través de varias

tecnologías de género y discursos institucionales, pero también "*...subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos*" (Lauretis, 1989:25). Las teorías de Foucault y Althusser que ignoran el género o las que se ocupan de él, tal como el psicoanálisis, siempre "*...inspiran, contienen y promueven alguna representación de género"* (Lauretis, 1989:26). Así como no hay nada fuera de la ideología, no hay nada fuera del género. En cuarto lugar, la construcción de género es afectada por su propia deconstrucción. Es una advertencia casi metodológica que invita a pensar sobre los términos e intereses que gobiernan cualquier deconstrucción, sobre todo a aquellas que contienen a la mujer en la feminidad (mujer) y reposicionan la subjetividad femenina en el sujeto masculino, ignorando al sujeto emergente, constituido en una multiplicidad de diferencias, en la heterogeneidad material y discursiva.

V. La reacción neoconservadora

El neoconservadurismo se presenta en nuestra sociedad con fachadas variopintas. Es parte vital del denominado posmodernismo pero como contramodernización reaccionaria. Nos ayudaremos con las conclusiones de Enrique Gil Calvo (2003), quien nos ofrece tres modos para comprender la postmodernidad. El primer acercamiento a esta etapa político-cultural-económico se la describe como hipermodernización, o continuación presente de una modernidad pautada en la actualidad por los avances tecnológicos y científicos. Una segunda descripción, se la presenta como antimodernización, que pone en duda las nociones del sujeto, representación o progreso. En tercer lugar aparece como contramodernización, en tanto dos instituciones premodernas vuelven a ocupar el primer plano político-social: la religión y la guerra. Dentro de los ejes de esta última mirada, donde Gil Calvo enfatiza la impronta de época, encajaría la revolución neoconservadora.

Ahondando en esta tercera concepción de la posmodernidad, el neoconservadurismo supone una reformulación del pensamiento conservador, al que no sin razones se ha hecho coincidir con los postulados de la denominada Nueva Derecha: liberal en lo económico y tradicional en lo moral. François Cusset (2005) detecta sus orígenes en la izquierda norteamericana de filiación socialdemócrata, por un lado, y en la obra de Leo Strauss, por otro. De su amalgama resulta un programa filosófico-político estructurado según tres fundamentos: la creencia en la existencia de un Bien

superior; la necesidad de reestablecer un orden social jerárquico; y la exigencia de activar un programa civilizatorio y democratizante en los planos nacional e internacional.

Cusset enumera los casos biográficos de sus ideólogos tales como Norman Podhoretz (2004) o Irving Kristol (1983), experimentando una conversión operada en el contexto la Guerra Fría, lo que confiere a este movimiento de cierta dosis sediciosa. Pero como núcleo duro, más que como reacción ante los devaneos libertarios, el neoconservadurismo se gesta como tendencia anticomunista. Daniel Bell (1976) con aires premonitorios, declara en la década de los cincuenta lo que será el slogan del posmodernismo: *"el fin de las ideologías"* según Fukuyama (2002), siendo una versión degradada de tal diagnóstico pues Bell (1992) con cierta lucidez describe el agotamiento del ímpetu utópico y la obsolescencia de la emoción como factores de la acción política, así como la convergencia político-funcional que la industrialización supone. No obstante, los sesenta y su impronta agitadora al incorporar una vertiente contracultural, será la que explique el rasgo moralizante que caracteriza al neoconservadurismo, así como su vuelta a la religión.

Pero el concepto medular sobre el que se levanta el movimiento es el de gobernabilidad. El diseño primario comparte en principio el clásico diagnóstico económico del socialdemócrata James O'Connor (1972), según el cual el Estado se enfrenta a la contradictoria tarea de posibilitar la acumulación de capital para obtener a su vez el poder impositivo capaz de asumir las reclamaciones sociales, legitimando así su ejercicio. El problema, según los neoconservadores, es que el aumento de las atenciones sociales que concibe el Estado de bienestar ha ido creciendo hasta un límite que este ya no puede hacerse cargo de las solicitudes de la sociedad. A la baja rentabilidad del sistema proteccionista, se suma la detracción del sobredimensionamiento de los servicios públicos, cuyas responsabilidades por su ineficacia quedan en la nebulosa del entramado burocrático, deslegitimada la noción de autoridad política.

La solución a estos problemas en el ideario neoconservador (*neocon)* estaría, en primer lugar, por recuperar parte de las directrices neoliberales (anulación de prestaciones sociales universales por focalizadas, privatización de servicios públicos) y, en segundo lugar, restringir los controles de legitimidad democrática del sistema

político. Autores como Kristol o Bell intentaban cuidar el componente intervencionista del Estado, llamando a una delimitación de las necesidades sociales para producir un equilibro entre eficacia y equidad. No se presenta un cuestionamiento de la institucionalización de instancias de conocimiento independientes, ajenas al control democrático. Esta solución se ensambla con la preocupación moral, fundamento teórico del neoconservadurismo. Hoy es fácilmente detectar a la reactivación del fundamentalismo protestante norteamericano con la razón de ser del neoconservadurismo. Alineada con la tesis de la afinidad electiva[4] entre ética y actividad económica capitalista, el movimiento neoconservador intima en recuperar los principios morales fundacionales en aras de asegurar la continuidad del sistema económico capitalista.

VI. La teología neoconservadora

La afinidad electiva de la ideología *neocon* hay que buscarla en una colaboración con normas legitimadoras provenientes del ámbito moral-religioso compatibles con la lógica del sistema económico capitalista. Esta combinación entre economía, moral y religión es lo que permite desarrollar una ideología moral y religiosa del capitalismo que coadyuva a investirlo de legitimidad social y cultural.

El credo de la teología neoconservadora (*teocon)* está formado, en líneas generales, por tres ideas principales (Aguiló Bonet, 2010:18)

En primer lugar, la certeza que Dios y la fe cristiana deben ser actores esenciales de la vida pública, cuyo objetivo principal es la de recristianizar a la sociedad. La táctica es penetrando en todas las esferas y ámbitos posibles los valores tradicionales burgueses, tales como la ratificación de la familia nuclear como auténtico modelo de familia; la rehabilitación de la función tradicional de la mujer como esposa, madre y ama de casa; la imposición de la enseñanza del creacionismo bíblico; la defensa absoluta y encarnizada de la vida humana, a través de la prohibición y condena de prácticas sociales como el aborto y la eutanasia; la impugnación del divorcio, de las

[4] "La afinidad electiva es el proceso por el cual dos formas culturales, religiosas, intelectuales, políticas, económicas, entran, a partir de ciertas analogías significativas, en un parentesco íntimo o afinidad de sentido, en una relación de atracción e influencia recíproca, elección mutua, convergencia activa y reforzamiento mutuo" (Lowy, 1999:33)

relaciones sexuales y afectivas entre personas del mismo sexo, de la prostitución y del uso de métodos anticonceptivos, entre otros.

El excepcionalismo (Lipset, 2000) sería la segunda idea fuerza del movimiento *teocon*. Por ley natural y voluntad divina una élite social con fuertes lazos eclesiásticos son los elegidos por Dios para la misión mesiánica de extender por el mundo los valores cristianos tradicionales a través de una conversión individual. Veladamente lo que se imponen son la lógica del mercado capitalista y de una democracia elitista.

Dentro del movimiento *teocon* de Estados Unidos el excepcionalismo toma ribetes nacionalistas: la creencia según la cual Estados Unidos es una nación bendecida y elegida por Dios. En virtud de ello, la nación estadounidense es la que tiene esta misión de imponer la paz, la democracia liberal y la libertad, aún con el uso de la fuerza militar.

Por último, los *teocons* se oponen frontalmente a los programas económicos y políticos alternativos al capitalismo, tanto a los de inspiración socialista como socialdemócrata (Petrella (1997: 74-82). Desconfían de la intervención gubernamental en los asuntos económicos (modelo neokeynesiano del Estado), excepto en períodos de crisis. En cambio apañan y fomentan la intervención de la religión en el Estado y la economía, legitimando teológicamente el capitalismo neoliberal y el modelo de globalización hegemónica del sistema económico.

La moral económica de los *teocon* puede verse, en este sentido, como la versión religiosa de la ética de libre mercado emprendida por el neoliberalismo:[5] la ética fundada en la acumulación individual e ilimitada de lucro, la apreciación del individuo a partir de su capacidad de producción y consumo y la ética de la competencia permanente, donde hay una lucha a muerte contra los demás por la defensa de sus propios intereses.

VII. Poderío económico de los neoconservadores

[5] A principios de 1990, tras la caída del muro de Berlín, hacía ya años que el socialismo real como sistema económico iba siendo progresivamente cuestionado o abandonado. Pero es en aquel momento en que, en ciertos círculos económicos, se intentó formular un listado de medidas de política económica que constituya un modelo único para la triunfadora economía capitalista. Este listado serviría especialmente para orientar a los gobiernos de países en desarrollo y a los organismos internacionales (Fondo Monetario Internacional y Banco Mundial) a la hora de valorar los avances en materia de ortodoxia económica de los primeros, que pedían ayuda a los segundos. "Mediante un conjunto de reglas, el consenso de Washington establece, también, un ambiente de transparencia económica. No sólo porque las normas la contengan de manera ineludible, sino también porque la misma existencia de un recetario es un espejo al que podemos mirar a la hora de juzgar la actividad económica de los países" (Guitián y Muns, 1999:18-19)

La estrategia *neocon* es ejercer su influencia en otras sociedades, como la argentina, a través de diversas redes de organizaciones comunitarias. Una de las consecuencias más importantes de la movilización de este tipo de fundamentalismo consiste en que hoy en día los sectores religiosos conservadores no necesitan tener una organización política para garantizar su influencia en la sociedad. Durante estos años de acercamiento entre la derecha cristiana y el poder, en el país se logró crear una influyente conciencia conservadora, basada en los puntos claves del código de valores, visión social y doctrina exterior fundamentalistas, lo que, debido a su gran presencia en los medios de comunicación y extenso sistema de redes sociales, tiene importantes proyecciones a las instituciones políticas, gobierno y sistema de partidos.

La infraestructura comunitaria de la Derecha Religiosa en Estados Unidos está formada por más compañías de televisión, radioemisoras, múltiples universidades y colegios, las iglesias y organizaciones evangélicas voluntarias (Coalición Cristiana, Coalición por Valores Tradicionales, *Focus on the Family*, *Family Research Council*, *Concerned Women for America*, *American Family Association*, entre otros). Este sistema de redes socio-culturales y un sólido aparato burocrático permiten a los fundamentalistas protestantes y sus aliados influir en la opinión pública y en las preferencias políticas del electorado, llevando su mensaje fuertemente moralista, basado en la defensa de valores éticos y familia tradicional burguesa, en la necesidad de restaurar el contenido cristiano de la sociedad, y un fuerte nacionalismo. La rigidez de normas éticas de este grupo religioso y la disponibilidad a luchar por una causa justa a veces llevan a los fundamentalistas a justificar la violencia (contra los médicos y clínicas abortistas) y percibir la realidad norteamericana como una constante guerra espiritual.

VIII. El neoconservadurismo en Argentina

Si bien el neoconservadurismo tiene varias décadas de presencia en nuestro país, la emergencia mediática de una alianza político-religiosa es mucho más reciente. Como organización estructural fundante de este posicionamiento ideológico, podemos comenzar analizando la formación de la Fundación Promesa. En 2003, se crea la Fundación Promesa para alentar la participación de cristianos en política (De Angelis, 2010). Arturo Hotton abandona su función de embajador en Bulgaria para recorrer la

Provincia de Buenos Aires como candidato a vicegobernador bonaerense del Partido Recrear, acompañando a Hernán Lombardi (Capriata, 2003). Por su parte, el abogado Arturo Hotton (hijo de Arturo), es el representante en la Argentina de la Asociación Evangelística Billy Graham (AEBG). Cynthia Hotton (hija de Arturo) presentará candidatura por una banca como legisladora en 2007, también representando a Recrear y estando hoy al frente de su propia agrupación política, Valores Para Mi País.

Como diputada, Cynthia Hotton presentó un proyecto para declarar de interés legislativo al "Festival Buenos Aires 2008 con Luis Palau" [6] a realizarse durante el mes de marzo de 2008 en la Ciudad de Buenos Aires, apoyado por la Alianza Cristiana de Iglesias Evangélicas de la República Argentina (A.C.I.E.R.A.)[7], entre otras organizaciones religiosas, y acompañada por legisladores de Propuesta Republicana (PRO) como Federico Pinedo y Julian Obiglio, más Marcelo Amenta (Recrear para el Crecimiento).

En 2005, Palau había estado en la provincia de Mendoza para realizar un festival evangélico siendo recibido en su despacho por el gobernador Julio Cobos. Éste había invitado al predicador para que participara en la Fiesta de la Vendimia de 2005, el más importante suceso turístico y cultural de la provincia de Mendoza. En esa oportunidad, Luis Palau habló de su gran amigo Franklin Graham, hijo del pastor Billy Graham, quien había estado en Mendoza en el 2002 por una campaña similar. En el sitio web de su organización, Franklin Graham se presenta como "el hijo mayor de Billy y Ruth Bell Graham, se desempeña como Presidente y CEO de *Samaritan's Purse* y de la Asociación Evangelística Billy Graham (Graham, 2010). Siguiendo la línea familiar, de enérgicos lazos con la derecha política y empresarial norteamericana, Franklin Graham se hizo mundialmente conocido como asesor espiritual y confidente religioso del presidente George W. Bush (Graham, 2001).

---

[6] Luis Palau nació en Argentina en 1934, en el seno de una familia católica. Predicador internacional de gran popularidad en América Latina, afirma haber nacido de nuevo a los 12 años. Emigró a los Estados Unidos de América en 1960. Es autor de 44 libros y folletos, y ha escrito más de cien artículos, publicados en revistas como *Charisma, Christian Herald, Christian Parenting Today, Christian Reader, Christianity Today, Decision, Discipleship Journal, Focus on the Family, Moody, The Plain Truth, Persuit, World, World Vision, Worlwide Challange* (Mirenda, 2007).

[7] A.C.I.E.R.A. es una alianza de denominaciones, congregaciones locales y entidades libremente asociadas con fines específicos, que reconoce como jerarquías únicas y absolutas al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, y acepta las Sagradas Escrituras como regla de fe y conducta. *"Como ACIERA queremos lograr una presencia relevante en la sociedad, siendo reconocida con igualdad religiosa y que en unidad tenga una voz que declare y se manifieste, conforme al mensaje bíblico, sobre los grandes temas nacionales y valores que hacen a la construcción de una Nación sana y próspera"* (Aciera, 2010)

Julio Cobos volverá a recibir a Luis Palau en su despacho, pero esta vez como vicepresidente, junto a los diputados nacionales Hugo Acuña (Movimiento Popular Neuquino), Cynthia Hotton, Christian Gribaudo y Federico Pinedo. Al día siguiente, el 11 de marzo de 2008, se lanzaba el *lock out* patronal dirigido por la Mesa de Enlace[8] y apadrinado por el Grupo Clarín[9].

Durante el debate parlamentario por la Resolución 125[10], la diputada Hotton argumentó en contra de la misma con un texto leído directamente de la Biblia.

> Cuando el pueblo de Israel fue expulsado de Egipto, estuvo en el desierto durante cuarenta años. Luego de ese lapso llegó a la Tierra Prometida como un pueblo totalmente desordenado. Dios puso al mando a un joven; no llegó Moisés, sino Josué. Imagínense la carga de ese joven, cuyo pueblo desordenado dependía de él. Dios le dio un simple consejo que voy a leer: "Solamente esfuérzate y sé muy valiente para cuidar de hacer conforme a toda la ley que te mandé. No te apartes de ella ni a diestra ni a siniestra, para que seas prosperado en todas las cosas que emprendas, y todo te saldrá bien(…) Mi interpretación, en base a ese mandato, me lleva a votar por la suspensión de la resolución 125. (Hotton, 2008)

Cobos también ha realizado otras actividades junto a Hotton. Además de correr varias maratones[11], también ha participado como disertante en la Conferencia de Formación de Dirigentes Políticos, en la Universidad de El Salvador, participando el Pastor Osvaldo Carnival, titular de la Iglesia Catedral de la Fe, una iglesia con un explícito perfil religioso-empresarial (Hotton, 2008).

En abril del 2009, Cynthia Hotton lanza su propio espacio político: Valores para mi país. El lanzamiento contó con el favor de Gabriela Michetti, hasta entonces Vice Jefa de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y los diputados de PRO Federico Pinedo y Paula Bertol (Abrevaya, 2009). El slogan de su monobloque será

[8] La Mesa de Enlace Agropecuaria es la unión de hecho de las cuatro principales asociaciones nacionales de empresarios agropecuarios de Argentina: la Sociedad Rural Argentina (SRA), la Federación Agraria Argentina (FAA), las Confederaciones Rurales Argentinas (CRA) y CONINAGRO. Nace el 12 de marzo de 2008 mediante una primera reunión de emergencia de las entidades que la constituyen con motivo de enfrentarse al establecimiento de las retenciones móviles a los cultivos de soja, trigo y girasol establecido debido a los millonarios ingresos por renta diferencial.

[9] Grupo de multimedios más grande de Argentina. Conformado oficialmente en el año 1999, engloba entre otros medios a los diarios *Clarín* y *La Razón*, la empresa Artear (que produce y comercializa El Trece de Buenos Aires), la operadora de televisión por cable Cablevisión y las señales de cable Todo Noticias, TyC Sports, Volver , Magazine, Canal Rural, Metro, y Quiero música en mi idioma ,entre otras, junto con decenas de empresas como editoriales, emisoras de radio, televisión, productoras de televisión, proveedores de Internet, telecomunicaciones, imprentas gráficas, correo tradicional y servicios de tercerización.

[10] Proyecto del Poder Ejecutivo Argentino que establece el régimen de retenciones y crea el Fondo de Redistribución Social (Ministerio de economía y producción, 2008)

[11] La Maratón Adidas o la Prueba Aeróbica Edición "Argentina Futura".

"Identidad, comunidad, solidaridad, honestidad, compromiso, todo eso le vamos a aportar a la política argentina". Al finalizar el encuentro, Hotton aseguró que

> El Señor te ayuda a tener un escudo que te defiende, con lo cual el estar en la política no me ha traído ninguno de todos esos problemas y esas contradicciones que yo quizás pensaba. (De Angelis, 2010)

En su discurso político Cynthia Hotton se presenta desideologizada pero defendiendo valores bíblicos y eternos. Se sumó a la mayoría automática que defiende intereses del Grupo Clarín en el Congreso a saber: Sobre el informe *"Papel Prensa, la verdad"* y la presentación de un proyecto de ley para dejar sin efecto la Resolución 100/2010 de la Secretaría de Comunicaciones de la Nación, que dispone la caducidad de la licencia de la empresa *Fibertel*, empresa proveedora de servicio de Internet, perteneciente al Grupo Cablevisión del Grupo Clarín (Cámara de diputados, 2010). El proyecto fue acompañado por Federico Pinedo, Oscar Aguad, Patricia Bullrich, Gustavo Ferrari, Elisa Carrió, Ricardo Gil Lavedra y Silvana Giudici. La ACIERA también rechazó la decisión de la Secretaría de Comunicaciones. Gastón Bruno, vicepresidente de la entidad lamentó que los usuarios de *Fibertel* estuvieran *"en una situación de desamparo e incertidumbre"*, advirtiendo que muchas de las 12.000 organizaciones federadas en la ACIERA se verán afectadas por esta medida (Pulso Cristiano, 2010).

IX. La primera batalla

En la Argentina, la sanción de la Ley 26.150[12] más conocida como "*Programa Nacional de Educación Sexual Integral*" inauguró la intervención directa de las tecnologías de género a través de instituciones representativas de la ideología *neocon*. Esta ley tuvo como objetivo reglamentar la enseñanza sexual obligatoria desde el nivel inicial hasta el superior El mascarón de proa de la alarma moral fueron las instituciones religiosas fundamentalistas católicas y protestantes.

Las líneas fundamentalistas de Iglesia católica y evangélica trataron de imponer sus condiciones y aprovecharon como estrategia avanzar en su armado político y cultural.

[12] *"Establécese que todos los educandos tienen derecho a recibir educación sexual integral en los establecimientos educativos públicos, de gestión estatal y privada de las jurisdicciones nacional, provincial, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y municipal".* Sancionada el 4 de Octubre de 2006 y promulgada el 23 de Octubre de 2006 (Senado y Cámara de diputados, 2006)

La primera táctica que desarrollaron fue el bloqueo del tratamiento del tema. Cuando su salida se mostró inevitable, lograron que varios gobiernos provinciales tardaran en adherir al proyecto (Abeijón Sarquis, 2010).

Como táctica postrera se aseguraron una ley a su medida, en especial desde la Iglesia Católica. Cual arma de cruzada, el catolicismo utiliza su propio libro de educación sexual (Conferencia Episcopal de Costa Rica, 2009). Editada en 2009, llamado "Amor y sexualidad", en seis tomos para uso áulico en colegios. Los tomos se dividieron en temas y edades de los menores, es decir, el primero se denomina, "Cuidados, afectos y amor", para uso en educación de niños de cero a seis años, el segundo "La edad de la inocencia" de siete a nueve años de edad, "Descubriendo compañeros y amigos" de diez a doce años. Además está "Compañeros y amigos", para niños adolescentes de trece a quince años, "Compañeros, amigos y novios" de dieciséis a diecisiete años y por último "Colaboradores con la vida" para jóvenes de dieciocho y más edad.

El escrito legal propone el derecho de los estudiantes a recibir educación sexual integral en los establecimientos educativos. La categorización de "integral" implica que se entiende a la sexualidad como parte del ser humano y por lo tanto su tratamiento debe darse en todas las etapas y fases de la vida. La ley solo formula un marco de contenidos básicos o principios, donde indica la necesidad de transmitir saberes pertinentes, precisos y confiables sobre los distintos aspectos de la sexualidad. Además se anima la promoción de conductas "responsables" para la prevención de problemas de salud sexual y/o reproductiva. Para su implementación se dispuso un período de aplicación muy extenso. El Ministerio de Educación de la Nación había dispuesto de un plazo mínimo de 180 días para la elaboración de los contenidos curriculares que las provincias debían tomar como base para luego elaborar sus propios contenidos. A tales efectos, conformó una Comisión Interdisciplinaria, que estuvo más de seis meses paralizada. Al mismo tiempo se autorizó una implementación gradual y progresiva, con un plazo de hasta cuatro años. Pero, estos lineamientos y plazos resultan minúsculos frente al polémico artículo 5º. El mismo dispone que los contenidos de enseñanza deban estar en consonancia con los idearios de cada comunidad educativa. Ésta será la oportunidad para que las escuelas confesionales elaboren sus propios proyectos. Para obtener este logro, sacerdotes y pastores pertenecientes a la ACIERA operaron

ideológicamente a través de legisladores de PRO. La ACIERA, a través de documentos, mostrará la alianza ideológica con el partido de Mauricio Macri. Por ejemplo el "Manifiesto de la juventud cristiana", presentado en un acto el 15 de septiembre de 2005 en el Salón Mercosur del Senado de la Nación, en Buenos Aires, organizado por la ACIERA y el movimiento juvenil "Pasando la antorcha" (PLA). Este Manifiesto recibió la firma de adhesión de Mauricio Macri, Jorge Enriquez, Eugenio Burzaco, y Patricia Bullrich. De los 14 puntos de la declaración, el más extenso es el dedicado a rechazar las *"conductas sexuales no naturales"*, como la *"homosexualidad, lesbianismo"* (Pulso Cristiano, 2005). Esta organización religiosa expresará que Mauricio representaba el proyecto de la *"educación sexual basada en los valores del reino de Dios"* con la familia como principal actor (ACIERA, 2004).

Para PRO como para la ACIERA, la enseñanza sexual debería ser una tarea exclusiva de la familia. Éste actor social es el agente educador por excelencia. En oposición a la idea que desde el nivel inicial debe haber educación sexual, su propuesta declara que debería impartirse a partir del séptimo grado. Así, el proyecto de PRO se focalizaba a proponer talleres de formación y orientación para padres y docentes (De Luca, 2007).

La Iglesia católica tomará la delantera editando su propio manual de educación sexual: *Educación para el amor* (Conferencia Episcopal Argentina, 2006) Este manual de la tecnología de género ata a la sexualidad a los principios morales de la familia patriarcal jerárquica cristiana burguesa y destinada a la procreación. Para la juventud se pregona el pudor, la virginidad y la castidad. El libro adolece de un fundamento científico defendiendo una concepción naturalista del tema. Lo femenino se manifiesta a través de la maternidad, proponiendo a María como ejemplo de mujer-madre. La mujer tiene como función primordial la procreación y cuidado de los hijos y la asignación patriarcal dentro de la división del trabajo por género intra-familia. Es muy interesante que el tema del portador/a de HIV aparezca en el mismo lugar en el que se desarrolla la homosexualidad. Sobre los métodos anticonceptivos se exaltan sus peligros y sus ineficacias.

X. La segunda batalla

Pasadas las 4 de la madrugada del 15 de julio de 2010 se aprobaba en el Senado de la República Argentina la *Ley de matrimonio igualitario*, sin modificaciones. Tras un debate de más de 14 horas, en los que las certidumbres personales y morales estuvieron atravesadas por los argumentos políticos y el agiotaje, el proyecto fue votado con 33 votos a favor, 27 en contra y 3 abstenciones al dictamen de minoría (a favor de la media sanción de Diputados), tras rechazarse el de mayoría. El debate previo por la aprobación de esta ley presentó en sociedad una alianza político-religiosa de oposición a la misma, con modelos copiados del neoconservadurismo norteamericano. Si bien, como se reseñó, las seducciones entre políticos y religiosos fundamentalistas no era una novedad en Argentina, la cobertura mediática de este frente fue más que llamativa.

La militancia de Cynthia Hotton y sus aliados en contra de la igualación de derechos para las parejas del mismo sexo le dio la mayor proyección en la opinión pública. Junto con la senadora miembro del *Opus Dei*[13], Liliana Negre de Alonso, encabezó el lobby católico-evangelista en contra de la Ley de Matrimonio Igualitario (La Nación, 2011). Además, pretendió impulsar la aberración de plebiscitar un derecho, mediante la convocatoria a una consulta popular vinculante.

La presión ejercida por los *neocon* argentinos en contra de la ley hizo que Benigno Blanco, presidente del *Foro de la Familia* de España[14], una ONG líder que convoca a marchas moralistas multitudinarias en la península ibérica, viaje hasta la Argentina para apoyar la presión contra la ley. Después de reunirse con el Departamento de Laicos de la Conferencia Episcopal Argentina más dirigentes fundamentalistas evangélicos, se ultimaron detalles para una convocatoria el 13 de julio. Benigno Blanco fue ex funcionario del gobierno de José María Aznar y es supernumerario del *Opus Dei*.

[13] *"El Opus Dei es una institución de la Iglesia católica fundada por San Josemaría Escrivá de Balaguer.Su misión consiste en difundir el mensaje de que el trabajo y las circunstancias ordinarias son ocasión de encuentro con Dios, de servicio a los demás y de mejora de la sociedad. El Opus Dei colabora con las iglesias locales, ofreciendo medios de formación cristiana (clases, retiros, atención sacerdotal), dirigidos a personas que desean renovar su vida espiritual y su apostolado."* (Opusdei.org.ar)

[14] *"El Foro Español de la Familia está constituido jurídicamente desde sus inicios como una asociación de asociaciones nacida como fruto del acuerdo entre las principales organizaciones españolas relacionadas con la familia para crear una plataforma civil y no confesional que fuese altavoz e instrumento de presencia social del movimiento asociativo familiar en España y con proyección internacional. (…) El Foro de la Familia tiene como objetivo fundacional y estatutario defender y hacer presentes en la sociedad española los intereses y valores de la institución familiar y por eso trabaja para: Proponer y difundir entre las fuerzas políticas medidas de política familiar; defender el matrimonio como institución especifica de alta eficacia social y merecedora de todo respeto y todo apoyo; defender el derecho de los padres a educar en libertad a sus hijos; defender la protección de la vida humana como valor inseparable de la familia"* (forofamilia.org)

En este contexto siguiendo el discurso del cardenal Jorge Bergoglio, se describirá la confrontación como *"guerra cultural"*. Gastón Bruno, vicepresidente de la ACIERA, al concluir la reunión mantenida con el español declarará: *"La Argentina debe marchar firme hacia la plenitud de los derechos de todos los ciudadanos, en el marco de la libertad y la democracia"* (Vallejos, 2010)

El apoyo a la movilización de instituciones confesionales será total: La Universidad Austral sostendrá un blog sobre matrimonio homosexual y patrocinará un documento con *"investigaciones que se han desarrollado en otros países, principalmente Europa y Estados Unidos"* (Hospital Universitario Austral, 2010) distribuyéndose en el Senado. La Universidad Católica Argentina de La Plata, aportará presencia con estudiantes de derecho justificando la ausencia a clases (Vallejos, *Op. Cit*).

La media sanción de la ley en diputados obtuvo 125 votos a favor, 109 en contra y 3 abstenciones (Cámara de Diputados de la Nación, 2010). Todos los bloques políticos se vieron atravesados por la ley dejando libertad de acción, habiendo votos positivos aún dentro de PRO. Entre los votos en contra se encuentran Christian Gribaudo, Gabriela Michetti, Federico Pinedo y Esteban Bullrich de PRO; Cynthia Hotton del monobloque valores para mi país.

La ley 26.618 que modificó el Código Civil y permite a personas del mismo sexo a contraer matrimonio fue aprobada en la Cámara de Senadores el 14 de julio de 2010 con 33 votos a favor, 28 en contra y 3 abstenciones (Parlamentario, 2010)

XI. Conclusión

El neoconservadurismo, con sus teóricos más representativos en Bell o Kristol entre otros, acusa a la cultura denominada posmoderna la ruptura o dislocación de la sociedad burguesa. Hay una necesidad de restaurar el orden ante la supuesta descomposición del sistema de valores burgueses tradicionales. Intentan lograr sustituir las ideologías que hasta la década del setenta dominaban los debates en las ciencias sociales y políticas, insistiendo en la necesidad de enarbolar instituciones respetadas por todos. Pero en esto también van más allá y afirman que se requiere un consenso moral compartido por todos los miembros de la sociedad. Bastará un enérgico resurgimiento

de valores religioso sacramentales para evitar la contradicción entre las estructuras socio-económicas y los valores culturales de hoy día.

En el contexto argentino, el discurso neoconservador ha reemplazado la ideología por la conducta en valores. La sociedad argentina se ha desviado maliciosamente en los últimos tiempos y los daños de la vida cultural se han diluido en todas las esferas, incluida la política. Los pecados se han vuelto públicos. La *Ley de Educación Sexual Integral* y la *Ley del Matrimonio Igualitario* es la muestra visible de esta decadencia. El cuerpo es en donde se dirime el pleito.

Cuando se pronuncian en contra de las ideologías, en realidad lo que se quiere expresar es que no se está de acuerdo con cierta ideología. Los posicionamientos políticos-culturales siempre responden a ideologías, a un sistema de ideas. En su excepcionalismo, entre los neoconservadores argentinos tiene un profundo significado la religión civil para integrar y dirigir la emotividad identitaria y la instrumentalización del su modelo socio-cultural. Ello se potencia aún más con la revitalización de la misma quiénes, en su crisol doctrinal, ven en la religión civil el elemento ideológico más efectivo para la coyuntura decadente actual.

La solución está en la reinterpretación de la memoria histórica cultural, potenciando las tecnologías de género disfrazándolas de valores naturales y eternos. No se trata de una mera respuesta cristiana fundamentalista sino de una solución coincidente dentro del recipiente doctrinal del neoconservadurismo con una alianza político-religiosa, realizando un ejercicio deconstructivo de la identidad y del modelo socio-cultural. Se observa como la mejor alternativa actual de dar batalla en aspectos de la vida privada relacionada con el uso del cuerpo, no así con el uso de los bienes materiales y/o financieros. La religión, como herramienta discursiva, explica en mucho las diferencias de valor frente a las cuestiones de género y sexualidad, elaborando actitudes intolerantes y de rechazo, particularmente cuando se trata de libertades relacionadas con los usos y decisiones sobre el cuerpo.

Bibliografía

AGUILÓ BONET, Antoni Jesús (2010, enero-junio): “Globalización neoliberal y teología neoconservadora: la teología neoliberal de Michael Novak”, en *Dikaiosyne* Nº24, Mérida: Universidad de Los Andes.

BELL, Daniel (1976): *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books.

BOFF, Leonardo y MURARO, Rose Marie (2004): *Femenino y Masculino. Una nueva conciencia para el encuentro de las diferencias.* Madrid: Ed. Trotta.
BONNET, Alberto (2008): *La hegemonía menemista, el neoconservadurismo en Argentina (1989-2001)*. Buenos Aires: Prometeo.
BUTLER, Judith (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
CAIMARI, Lila (1994): *Perón y la Iglesia Católica. Religión, Estado y Sociedad en la Argentina (1943-1955).* Buenos Aires, Ariel.
CIXOUS, Helen (2001): *La risa de la medusa. Ensayos sobre escritura*. Barcelona: Anthropos.
CONFERENCIA EPISCOPAL DE COSTA RICA (2009): *Amor y sexualidad.* Costa Rica: Editorial CECOR.
CUCCHETTI, Humberto; MALLIMACI, Fortunato (2009): "Religión y política. Formas de indagación y niveles de análisis: hacia una perspectiva comparad". En *Inguruak. Revista vasca de sociología y ciencia política*, Número 46.
CUSSET, François (2005): *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Barcelona: Editorial Melusina.
D'EMILIO, John (1983): *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States. 1940-1970*. Chicago: Chicago University Press.
DI STÉFANO, Roberto y ZANATTA, Loris (2000): *Historia de la Iglesia Argentina.* Buenos Aires, Editorial Mondadori.
DUBIEL, Helmut (1993): *¿Qué es neoconservadurismo?*. Madrid: Anthropos.
FOUCAULT, Michel (1992): *Historia de la Sexualidad. La Voluntad de Saber*. Madrid: Siglo Veintiuno.
FRACHÓN, Alain; Vernet, Daniel (2006): *América Mesiánica. Los Orígenes del neoconservadurismo y las Guerras del presente*. Madrid: Paidós.
FUKUYAMA, Francis (2002): *El fin del hombre: consecuencias de la revolución biotecnológica*. Barcelona: Ediciones B.
GEORGE, Susan (2007): *El pensamiento secuestrado*. Barcelona: Icaria Editorial
GIL CALVO, Enrique (2003): *El miedo es el mensaje: riesgo, incertidumbre y medios de comunicación.* Madrid: Alianza.
HARAWAY, Donna (2000): *How Like A Leaf. An Interview with Thryza Nichols Goodeve*. Nueva York: Routldege.
KEPEL, Gilles (1991): *La Revancha de Dios.* Madrid: Ed. Anaya y Mario Muchnik, Madrid.
GUITIÁN, Manuel; MUNS ALBUIXECH, Joaquim (1999). La cultura de la estabilidad y el Consenso de Washington. Barcelona: Servicio de Estudios de La Caixa.
KRISTOL, Iving (1995): *Neoconservatism: The Autobiography of an Idea*, Chicago: Elephant Paperbacks.
——— (1983): *Reflections of a Neoconservative: Looking Back, Looking Ahead*. New York Basic Books cop.
LAURETIS, Teresa de (1989): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press
——— (2000): *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas.
LIPSET, Seymour Martin (2000): El *excepcionalismo norteamericano. Una espada de dos filos*. México: FCE.
LOWY, Michael (1999): *La guerra de los dioses. Religión y política en América latina.* México: Siglo XXI.
MALLIMACI, Fortunato (1988): *El Catolicismo integral en la Argentina (1930-1946).* Buenos Aires, Editorial Biblos.
MARDONES, José María (1991): *Capitalismo y religión: la religión política neoconservadora*. Madrid: Sal Terrae.
O'CONNOR, James (1972): *The Fiscal Crisis of the State*. New York: St. Martin's.
PETRELLA, Riccardo (1997): *El bien común: elogio de la solidaridad*, Madrid: Debate.

PODHORETZ, Norman y JEFFERS, Thomas (ed.) (2004): *The Norman Podhoretz Reader. A Selections of His Writings from the 1950's through the 1990's*. New York: Free Press.
PRECIADO, Beatriz (2007): *Biopolìtica*. Buenos Aires: Ediciones Ají del Pollo
TERRY, Jennifer. (1999): *An American Obsession. Science, Medicine and Homosexuality in Modern Society*. Chicago: Chicago University Press.
WYNARCZYK, Hilario (2010) *Sal y luz a las naciones. Los evangélicos y la política.* Buenos Aires: Siglo XXI

Fuentes de Internet

ABEIJÓN SARQUIS, María Laura (2011, julio 16): "La necesidad de una ley de educación sexual", *Perfil*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires [on line]. Disponible en: http://www.perfil.com/contenidos/2011/07/16/noticia_0014.html [Recuperado el 21 de julio de 2011]
ABREVAYA, Sebastián (2009, abril 1) "Los políticos de Cristo" *Página 12*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires [on line]. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-122464-2009-04-01.html [Recuperado el 12 de febrero de 2011]
ACIERA: "Nuestra visión" [on line]. Disponible en: http://aciera.org/site/index.php/about-joomla [Recuperado el 12 de febrero de 2011]
ACIERA (2004, noviembre 5, 16 y 25): "Educación Sexual" [on line]. Disponible en: www.aciera.org/declaraciones/educacionsexual.doc [Recuperado el 10 de febrero de 2011]
AZPARREN, Ana Laura; Jones, Daniel y Polischuk, Luciana (2009, noviembre): "Evangélicos, política y sexualidad", en V Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto Gino Germani [on line]. Disponible en: http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/5jornadasjovenes/EJE5/Voces%20publicas/Jones-Azparren-Polischuk.pdf [Recuperado el 6 de agosto de 2011]
CAPRIATA, Laura (2003, febrero 28): "un ex funcionario de De la Rúa se postula para gobernador" *La Nación*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires [on line]. Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/477138-un-ex-funcionario-de-de-la-rua-se-postula-como-gobernador [recuperado el 20 de julio de 2011]
CARBONELLI, Marcos Andres y DOMINZAI, Julia Muriel (2009, noviembre): "Evangelismo en el Congreso: estudio de trayectoria de la diputada nacional Cynthia Hotton", en V Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto Gino Germani [on line]. Disponible en: http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/5jornadasjovenes/EJE5/Voces%20publicas/Carbonelli-%20Dominzain.pdf [Recuperado el 6 de agosto de 2011]
DE ÁNGELIS, Marcelo (2010, 20 de noviembre): "Cynthia Hotton y el lobby evangélico empresario" [on line]. Disponible en: http://elnoticialista.blogspot.com/ [recuperado el 22 de julio de 2011]
DE LUCA, Romina (2007, noviembre-diciembre): "Pastores del orden" en *Aromo*, Año V Nº39 [on line]. Disponible en: http://www.razonyrevolucion.org/aromoscompletos/Aromo39.pdf [Recuperado el 12 de febrero de 2011]
FORO DE LA FAMILIA: "Quiénes somos" [on line]. Disponible en:http://www.forofamilia.org/nosotros/quienes-somos/el-foro/ [Recuperado en 30 de julio de 2011]
GRAHAM, Franklin (2001): "Franklin Graham's sermón president George w. Bush Inaugural prayer service, January 21, 2001, in Washington, D.C." [on line]. Disponible en: http://www.angelfire.com/in/HisName/inauguralsermon.html [Recuperado el 10 de febrero de 2011]

GRAHAM, Franklin: "Biography" [on line]. Disponible en: http://www.samaritanspurse.org/index.php/Franklin_Graham/Biography/ [Recuperado el 19 de julio de 2011]

H. CÁMARA DE DIPUTADOS DE LA NACIÓN (2010, mayo 5) "128 - Periodo Legislativo - Ordinario - 4º Sesión Especial - 7º Reunión" [on line]. Disponible en: http://www1.hcdn.gov.ar/dependencias/dselectronicos/actas/2010/128OE04_01_R07.pdf [Recuperado el 30 de julio de 2011]

H. CÁMARA DE DIPUTADOS DE LA NACIÓN (2010, agosto 23): "Proyecto de Ley: Dejar sin efecto la resolución 100/2010 de la Secretaría de Comunicaciones de la Nación, que dispone la caducidad de la licencia de la Empresa Fibertel [on line]. Disponible en: http://www1.hcdn.gov.ar/proyxml/expediente.asp?fundamentos=si&numexp=6102-D-2010 [Recuperado el 21 de julio de 2011]

HINKELAMMERT, Franz (1993): "Crítica al sistema económico capitalista desde la ética", en el XIII Congreso de Teología de Madrid [on line]. Disponible en: http://www.eumed.net/cursecon/textos/Hink-critica.htm [Recuperado el 6 de agosto de 2011]

HOSPITAL UNIVERSITARIO AUSTRAL (2010, julio 13) "La universidad Austral se sumó al debate del matrimonio homosexual" [on line]. Disponible en: http://medicablogs.diariomedico.com/hospitaluniversitarioaustral/2010/07/13/la-universidad-austral-se-sumo-al-debate-de-matrimonio-homosexual/ [Recuperado el 30 de julio de 2011]

HOTTON, Cynthia (2008, Julio 10) "Discurso de la diputada Cynthia Hotton en la sesión del día 4 de julio de 2008" [on line]. Disponible en: http://cynthiahotton.blogspot.com/2008/07/discurso-de-la-diputada-cynthia-hotton.html [Recuperado el 10 de febrero de 2011]

HOTTON, Cynthia (2008, agosto 11): "El vicepresidente de la Nación en la Universidad del Salvador" [on line]. Dsiponible en: http://cynthiahotton.blogspot.com/2008/08/el-vice-presidente-de-la-nacin-en-la.html [Recuperado el 19 de julio de 2011]

LA NACIÓN (2011, marzo 23): "En el Congreso, festejan el día del niño por nacer" en La Nación, Ciudad Autónoma de Buenos Aires [on line]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/1359576-sintesis [Recuperado el 21 de julio de 2011]

MINISTERIO DE ECONOMÍA Y PRODUCCIÓN (2008, marzo 10): "Resolución 125/2008" [on line]. Disponible en: http://www.argencert.com.ar/contenido/archivos/res_125_2008.pdf [Recuperado el12 de febrero de 2011]

MIRENDA, Enzo (2007, julio): "Apostasía de Corporaciones Evangelísticas" en *La Revista de Teología Bíblica Latinoamericana Discerniendo*, [on line]. Disponible en: http://www.salvacioneterna.com/graham_palau.pdf [Recuperado el 6 de agosto de 2011]

MUSSE, Valeria y Himitian, Evangelina (2010, julio 1): "Matrimonio gay: campaña en colegios" La Nación, Ciudad Autónoma de Buenos Aires [on line]. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/1280435-matrimonio-gay-campana-en-colegios [Recuperado el 30 de julio de 2011]

OPUS DEI: "Qué es el Opus Dei" [on line]. Disponible en: http://www.opusdei.org.ar/sec.php?s=760 [Recuperado el 21 de julio de 2011]

PARLAMENTARIO (2010, junio 14) "Voto a voto cómo viene en el Senado el debate del casamiento gay" [on line]. Disponible en: http://www.parlamentario.com/articulo-4851.html [Recuperado el 30 de julio de 2011]

PULSO CRISTIANO (2005, octubre 6) "Transformar la Nación implica más que palabras" en *Pulso Cristiano*, Año 2 Nº 48 [on line], Disponible en http://www.pulsocristiano.com.ar/newss/pulso48.html [Recuperado el 21 de julio de 2011]

PULSO CRISTIANO (2010, setiembre 2): "Dirigente de ACIERA se mete en la pelea entre el Gobierno Nacional y los grupos mediáticos Clarín y La Nación" en *Pulso Cristiano* Año

6 Nº 167 [on line]. Disponible en: http://www.pulsocristiano.com.ar/newss/pulso167.html [Recuperado el 21 de julio de 2011]

RED DE LA COMUNIDAD AUSTRAL: "Matrimonio homosexual" [on line] Disponible en: http://blogaustral.org/matrimoniohomosexual/ [Recuperado el 12 de febrero de 2011]

SENADO Y CÁMARA DE DIPUTADOS (2010, octubre 23) "Programa de Educación Sexual Integral" [on line]. Disponible en: http://www.cnm.gov.ar/LegNacional/Ley%2026150.pdf [Recuperado el 21 de julio de 2011]

VALLEJOS, Soledad (2010, julio 12) "Know how español contra el matrimonio gay", *Página 12*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires on line . Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-149334-2010-07-12.html [Recuperado el 30 de julio de 2011]

Recibido: 03/06/2012. Aceptado: 15/09/2012.

Natalia Pineau. El feminismo en el campo de las artes visuales de Buenos Aires en la década del noventa. La exhibición Juego de damas como estudio de caso.
Papeles de Trabajo, Año 7, N° 11, mayo de 2013, pp. 163-187.

El feminismo en el campo de las artes visuales de Buenos Aires en la década del noventa. La exhibición *Juego de damas* como estudio de caso

Natalia Pineau[*]

Resumen

Durante la década de 1990, el campo de las artes visuales de Buenos Aires incorporó, desde su autonomía y especificidad, problemas relativos al feminismo. Diversas artistas y curadoras de reconocida trayectoria organizaron exhibiciones que de distinta manera interrogaron la imbricación entre el sistema artístico y el sistema sexo-genérico. Una de ellas fue *Juego de damas* (Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1996), en la cual participaron una gran cantidad de artistas mujeres de diversas generaciones. Las diferentes instancias de su configuración –los motivos que generaron el proyecto, la selección de sus integrantes, los escritos de proyecto y de catálogo, y las obras exhibidas– muestran cómo aspectos relativos al feminismo de la igualdad y al feminismo de la diferencia fueron opciones adoptadas a la hora de buscar la equidad y lograr el mismo estatus del que gozaran los artistas varones.

Palabras clave: Artes visuales - Buenos Aires - Década de 1990 - Feminismo

Abstract

During the decade of 1990, the field of Buenos Aires visual arts incorporated, from its autonomy and specificity, problems related to feminism. Diverse recognized women artists and curators organized exhibitions that, in different ways, interrogated the imbrication between art system and sex/gender system. One of them was *Juego de damas* (Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1996), in which a considerable quantity of women artists from diverse generations participated. The different instances of its configuration –the reasons that generated the project, the selection of its members, the project and the catalogue writings, and the artworks exhibited– show how aspects related to equality feminism and difference feminism were options adopted when it comes time to look for equity and achieve the same status that the men artists had.

Keywords: Visual arts - Buenos Aires – Decade of 1990 - Feminism

La relación de las artes visuales con la teoría y el movimiento feminista no parece haber sido muy fecunda en nuestro país. A juzgar por las investigaciones llevadas a cabo hasta el momento, la distancia entre ambos ámbitos no sólo se observa durante la década del ’70, momento en el que surgen las primeras agrupaciones feministas de la segunda mitad del siglo XX, sino también una vez alcanzada la democracia tras la

[*] Es Lic. en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde actualmente desarrolla su doctorado con una beca otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Asimismo se desempeña como docente de la carrera de Artes de la misma universidad. E-mail: nataliapineau@gmail.com

represión sufrida por el Golpe de Estado de 1976. Ello no significa que no haya habido artistas que se consideran feministas o cercanas al feminismo, o que no participaran en eventos de dicha índole. Sino que el campo de las artes visuales, desde su autonomía y especificidad, no mostró una apropiación del feminismo como problema de su incumbencia.

De todas maneras, a lo largo de los años, esta situación presentó matices. En comparación con la aparentemente inexistente relación entre dichas esferas en los '70, en los años '80 –una vez restituido el orden democrático– se llevan a cabo una serie de eventos artístico-culturales destinados a cuestionar el lugar asignado a las mujeres en la sociedad patriarcal (Rosa, 2009, a). Entre ellos, pueden mencionarse: la exposición fotográfica *El Zapallo*, de Ilse Fuskova, en Lugar de Mujer (1983); *Mitominas I* (1986) y *Mitominas II* (1988), en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires bajo la organización de Monique Altschul; y *Los espacios domésticos: del sótano al desván o El ama de casa y la locura*, en la Galería de Arte del Centro Cultural San Martín (1987), también coordinado por Altschul.[1]

Pero a pesar de este acercamiento, lo cierto es que en estos proyectos las artes visuales se mostraron en sitios ajenos a su campo o fueron articuladas con otras artes de acuerdo al concepto de lo multidisciplinario. El ejemplo de Fuskova se corresponde con el primer caso. Lugar de Mujer oficiaba de espacio de encuentro para el tratamiento de temas vinculados a las mujeres desde diferentes disciplinas.[2] El resto de los ejemplos, corresponde al segundo caso. En *Mitominas I* y *II* trabajaron conjuntamente mujeres de diversas disciplinas –artistas visuales, escritoras, sociólogas, psicólogas, etcétera– con el objetivo de desarticular los mitos-construcciones socioculturales sobre la mujer. En ese sentido, además de presentar pinturas, esculturas, objetos e instalaciones, hubo talleres y mesas redondas, proyección de películas y videos, lecturas de textos y

[1] Andrea Giunta sostiene que en el ámbito Latinoamericano, la relación entre arte y feminismo irrumpe "en los años ochenta, en el mismo momento en que se introduce el polémico debate sobre la posmodernidad. La crítica feminista se imbricó con la crítica a la autoridad y a las cegueras del modernismo". (Véase: *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011, p. 26.)

[2] Como menciona Deborah Rifkin: "Lugar de Mujer nace en 1983 y es un espacio emblemático para las feministas en la década del '80, ya que en aquel entonces eran pocos los espacios de encuentro y este tenía siempre las puertas abiertas para brindar desde atención jurídica y psicológica gratuita, hasta conferencias, exposiciones de arte, cine debate, mesas redondas, grupos de reflexión, talleres de autoconocimiento" (Véase: "Todas hemos tenido maestras. Reconstruyendo la historia del movimiento feminista en nuestro país", *X Congreso Argentino de Antropología Social*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, del 29 de noviembre al 2 de diciembre del 2011)

presentaciones teatrales y musicales, entre otras actividades (Rosa, 2009, b). En *Los espacios domésticos: del sótano al desván o El ama de casa y la locura*, las artes visuales ocuparon el lugar de escenografías o ambientaciones para la obra de Emeterio Cerro *Doña Ñoca*, la cual consistía en una adaptación paródica del cuento de la Cenicienta (Rosa, 2011). Y si bien la galería podía visitarse por fuera de los días y horarios de función, la tensión con lo teatral continuaba presente, amén de que el mismo concepto artístico de Altschul implicaba una dinámica integral de ambos sistemas artísticos.

En este sentido, algunas exposiciones realizadas en los años '90 parecerían señalar un cambio de rumbo. Por ejemplo, tanto *Violaciones domésticas*, como *Juego de damas* y *Tajos bajos* –que de diversas maneras abordaron problemas relativos al feminismo– se llevaron a cabo en espacios reconocidos en el circuito de las artes visuales, fueron emprendimientos que comprendieron sólo a las artes visuales, y fueron ideadas y gestadas por artistas y curadoras de inscripción y trayectoria en dicho campo. La primera se hizo en el Espacio Giesso, en 1994, y participaron Cristina Schiavi, Alicia Herrero y Ana López. La segunda tuvo dos versiones en 1995, una en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino y la otra en el Espacio Nave. Teatro Auditórium de Mar del Plata, y en 1996 se llevó a cabo en el Centro Cultural Recoleta. Fue curada por Adriana Lauria y entre las artistas pueden mencionarse a Magdalena Jitrik, Graciela Hasper, Diana Aisenberg, Margarita Paksa y Liliana Porter. La última, curada por Elena Oliveras en el Centro Cultural Borges en 1997, contó con la presencia de Silvia Yung, Silvia Gai y Marta Ares, entre otras (Pineau, 2011).

Esta autonomía implicó, en comparación con los eventos de los '80, una diferencia en cuanto a la relación de cercanía con la teoría y el movimiento feminista. Por ejemplo, a diferencia de Fuskova y Altschul, quienes habían integrado grupos de militancia y poseían un conocimiento teórico del feminismo,[3] las artistas y curadoras de

[3] Fuskova estudio periodismo y fotografía. En 1985 comenzó su militancia feminista y luego militó en el movimiento lésbico-feminista (véase: http://bibliotecalgttb.blogspot.com.ar/2010/01/ilse-fuskova-claudina-marek-silvia.html). Entre 1989 y 1988, junto a otras activistas, integra el Grupo Feminista de Denuncia. Una de sus acciones publias consistió en pararse en la calle Lavalle al 800 los sábados a la noche con carteles en donde se leía, por ejemplo, 'La violación es tortura', 'La mujer es la única dueña de su fertilidad', etcétera. (Véase: María Laura Rosa, "Fuera del discurso. La omisión del arte feminista en la historia del arte argentino", en Marcela Gené, [et. al.] *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte*-V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes-XIII Jornadas CAIA, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, 2009, p. 207). Altschul es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Entre 1964 y 1971 vivió en Estados Unidos en donde asistió a

comienzos de los ’90 no contaban con dicho acerbo. Es decir, no contaban con una tradición feminista dentro de la esfera específica del campo de las artes visuales capaz de ser considerada a la hora de llevar adelante sus proyectos. Esta ausencia de una tradición local seguramente también explique el desconocimiento del desarrollo que sí tuvo en otros países dicho vínculo.[4] Esto no quiere decir que ninguna personalidad tuviese conocimiento de algunas artistas y/o grupos feministas del exterior, o de la existencia de una bibliografía teórica feminista, sino que el campo artístico porteño no había adoptado los problemas y cuestionamientos formulados por el feminismo.

Tras lo señalado, en este trabajo propongo analizar el caso de *Juego de damas* como ejemplo de aquel momento en que las artes visuales se vincularon, desde su especificidad, con los planteos del feminismo, considerando que, si bien dicha exhibición no fue programáticamente feminista, ello no excluyó que en su realización se mostraran cuestionamientos, interrogantes y posiciones propias del feminismo. Entiendo que dicha presencia se debió a la articulación de un legado cultural feminista con un pensamiento crítico por parte de las artistas, de trayectoria individual, generado a partir de sus propias vivencias sexo-genéricas. Asimismo, sostengo que este legado combinó ideas provenientes tanto del *feminismo de la igualdad* como del *feminismo de la diferencia*.

Me refiero especialmente a las artistas porque fueron éstas las que, a partir de un núcleo originario compuesto por Jitrik, Hasper y Aisenberg, idearon el proyecto, convocaron a otras artistas, lo llevaron adelante y eligieron las obras que exhibirían. También fueron éstas las que invitaron a Lauria para que las ayudara con la organización y escribiera el texto principal del catálogo, y a Belén Gache para que compusiera un segundo texto.

El recorrido por estas diversas instancias de la exhibición –a través de las palabras de algunas de sus protagonistas, escritos de proyecto, textos de catálogo y obras exhibidas– permitirá observar algunas de las razones que motivaron, desde el campo de las artes visuales, el desarrollo de ideas de índole feminista; los modos en que ello

---

la Universidad de Iowa. Allí tomó contacto con el movimiento feminista y con las artes plásticas. En 1990 crea en Argentina junto con Zita Montes de Oca, la Fundación Mujeres en Igualdad. (Véase: María Laura Rosa, “Fuera del discurso. La omisión del arte feminista en la historia del arte argentino”, *ibid.* p.208 y http://www.mujeresenigualdad.org.ar/quienesSomos.html)

[4] María Laura Rosa plantea que durante los años noventa el discurso de la crítica artística llevó adelante una acción de “silenciamiento” u ocultamiento de las prácticas feministas anteriores. *Ibid.* p. 213.

configuró un criterio curatorial; las tensiones que ese mismo desarrollo generó dentro de la exhibición en relación a los patrones del sistema del arte establecido; y por último, en qué componentes o elementos de *Juego de damas* tuvo lugar el feminismo de la igualdad y en cuáles el de la diferencia.

Las tres versiones que tuvo la exhibición deben comprenderse como etapas sucesivas de un mismo proyecto. El concepto fue el mismo desde su comienzo, y las diferencias entre las dos primeras presentaciones de 1995 y la tercera de 1996 en el Centro Cultural Recoleta fueron, justamente, que en la última la idea original se concretó de maneara más ajustada. En principio, porque fue allí donde, desde un primer momento, las artistas quisieron que se exhibiera. Ello se debió, por un lado, a que el Centro contaba con salas amplias –necesarias para la cantidad de artistas que participarían– y por otro lado, a la difusión y visibilidad que tenía en el circuito de las artes visuales.[5] Asimismo, fue en esta presentación que se incorporó Porter, figura relevante para los objetivos de la exhibición. Esta incorporación y la de Sandra Vallejos fueron prácticamente las únicas diferencias en cuanto a la nómina de artistas respecto de las dos presentaciones anteriores, en las cuales participaron además de Jitrik, Aisenberg y Hasper, Sabrina Farji,[6] Ana López, Adriana Miranda, Ariadna Pastorini, Cristina Schiavi, Silvana Costantino –conocida hoy día como Nicola–, Patricia Landen, Liliana Maresca, Margarita Paksa, Elisabet Sánches y Claudia Zemborain.

También fue el Centro Cultural el primer el espacio con el cual se iniciaron las tratativas, alrededor de 1994, para llevar a cabo la muestra.[7] Fue en medio de éstas que apareció la oportunidad del Castagnino, gracias al ofrecimiento de Fernando Farina, curador del Museo por entonces. Una vez montada allí, Liliana Piñeiro –Jefa del Departamento de Artes Visuales del Centro Cultural Recoleta– gestionó la realización de la exhibición en el Espacio Nave del Teatro Auditorium de Mar del Plata como alternativa, hasta que se habilitara una fecha en la agenda del Recoleta.[8]

Los textos que integraron el catálogo de la exposición en el Centro Cultural fueron iguales a los del catálogo del Castagnino, salvo por la inclusión por parte de

[5] La autora en entrevista con Magdalena Jitrik, junio de 2009 y en entrevista con Adriana Lauria, junio de 2009.
[6] Sabrina Farji finalmente no participó de la versión realizada en el Centro Cultural Recoleta debido a una decisión personal tomada a último momento, por ese motivo, su nombre figura de todos modos en catálogo. Intercambio de mail entre la autora y Adriana Lauria, 5 de abril de 2013.
[7] La autora en entrevista con Magdalena Jitrik, *op. cit.* y en entrevista con Adriana Lauria, *op. cit.*
[8] *Ibid.*

Lauria de algunos párrafos dedicados a Porte y Vallejos y algunas pocas modificaciones de estilo. En el Espacio Nave sólo se contó con un desplegable que contenía un fragmento del escrito original de la curadora. Por último, cabe destacar que fue en la última versión de *Juego de damas* donde todas las artistas pudieron estar presentes a la hora del montaje, a excepción de Porter, que no estuvo en ninguna debido a su residencia en Estados Unidos.[9] Por todo lo dicho, este trabajo se concentrará en la presentación que se llevó a cabo en el Centro Cultural Recoleta.

Feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia

El feminismo de la igualdad y el de la diferencia son las dos corrientes principales del feminismo de la segunda mitad del siglo XX, y ambas, de una manera u otra, son deudoras del desarrollo teórico de la filósofa Simone de Beauvoir. En su libro *El segundo sexo* (1949), Beauvoir señalaba que las mujeres se han construido históricamente en *lo Otro* respecto del *Sujeto*, ya que si bien esta categoría filosófico-política nacida en la modernidad se pretendía *universal*, en la práctica excluyó al sexo femenino. De este modo, en principio, el sujeto es "varón racional y libre. Racionalidad y libertad son características esenciales que posibilitan que […] sea cognoscente, agente de elecciones voluntarias y responsabilidad moral y legal" (Femenías, 2000:53). Pero Beauvoir también señaló que, en la medida en que esta *situación*[10] de asimetría de las mujeres respecto a los varones ha sido una construcción cultural, es decir, que no responde a un determinismo biológico, es factible de ser modificada (Femenías, 2000).

Las feministas de los años '70, en función de esclarecer la distinción entre el *sexo* –el determinismo biológico anatómico– y lo que la cultura ha hecho de él –los roles y significados atribuidos– elaboraron la noción de *género*. Esta noción también recupera el aspecto relacional desde el cual se construyen simbólicamente los sexos, y más allá de las variaciones que en cada contexto sociocultural constituyan *lo masculino* y *lo femenino*, en toda sociedad patriarcal, el primero siempre mantiene una relación

[9] En el caso de Liliana Maresca se trató de una exhibición *post mortem*.
[10] El concepto de "situación" según Beauvoir, limita al de "libertad". Como señala María Luisa Femenías (2000), "si bien la libertad sin más no tiene límites, las posibilidades concretas de ejercerla son finitas y pueden aumentar o disminuir desde fuera, en su facticidad y en una situación dada […] el sujeto no es absoluto ni tiene libertad absoluta: se trata de un sujeto social en interacción con otros sujetos, en parte intrínsecamente libre, en parte socialmente construido y limitado" (Véase: *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas de Beauvoir a Butler*, Buenos Aires, Catálogos, pp. 14-15).

jerárquica respecto del segundo (Osborne y Molina Petit, 2008). En términos de Beauvoir, el *Sujeto* respecto a *lo Otro*.

Tanto el feminismo de la igualdad como el de la diferencia acuerdan en el objetivo de que las mujeres gocen del mismo estatus que los varones, pero se distinguen por el modo en que consideran que debe llevarse adelante dicha empresa. Asimismo, dentro de cada una de estas vertientes existen variadas posiciones. De todas maneras, y en líneas generales, el feminismo de la igualdad parte de la categoría de sujeto proveniente del pensamiento ilustrado y sus acciones se dirigen a que las mujeres sean reconocidas como partícipes de dicha categoría; que posean iguales derechos ("igualdad formal" o legal) e igual reconocimiento (social) que los varones. El feminismo de la diferencia critica al de la igualdad en tanto considera que éste adopta el paradigma masculino –su cultura, normas y reglas– en el que las mujeres siempre serán *lo Otro* menospreciado. Reivindica la diferencia femenina como *positivamente otra* e insta a la creación de una cultura propia de las mujeres (Femenías, 2011; Rubio Castro, 1990).

Juego de damas

Gran parte de *Juego de damas* se vinculó implícitamente con los postulados del feminismo de la igualdad. Algunas reflexiones de las artistas muestran claramente su percepción de que l*a*s artistas no ocupaban el mismo lugar en el campo artístico que l*o*s artistas. Por ejemplo, Hasper señalaba el *particularismo* que ceñía *lo femenino* desde el *universal* (masculino). Se oponía al hecho de que se hablara de un "arte de mujeres… [como si] hubiera dos categorías del arte", y sostenía que había "un solo arte y mujeres y hombres que lo hac[ían]".[11] Es decir, tácitamente discutía el predicado que seguía al sustantivo "arte" en el caso de las mujeres y no en el de los varones. El subtexto de género que contenía la expresión "arte de mujeres" en tanto un *arte Otro* respecto al Arte. Por su parte, Jitrik indicaba que, al momento de pensar la exhibición,

> las mujeres, como individuos, nos sentíamos sin espacio. Por ejemplo, en todo Ruth Benzacar, solamente estaba Liliana Porter, y había estado Marcia Schvartz y… no sé… estoy hablando del '92. En ese momento ya estaba la gente joven pero no las mujeres jóvenes […] Lo mismo el ICI. Era como avasallante.[12]

[11] Julio Sánchez, "'Juego de damas', una muestra política", en *La Maga*, Buenos Aires, miércoles 11 de diciembre de 1996, p. 30.
[12] La autora en entrevista con Magdalena Jitrik, junio de 2009.

La galería Ruth Benzacar y el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) constituían espacios de poder dentro de la dinámica de la escena artística. La primera era prácticamente la única galería comercial abocada al arte contemporáneo. Pero además, al igual que en el ICI, exponer allí brindaba visibilidad y prestigio. Jitrik no se refería entonces a cualquier tipo de espacio sino a aquellos que instalaban quiénes y pertenecían al mundo del arte y quiénes no, y aducía que la falta de equivalencia en cuanto al trato recibido por parte de las mujeres en relación a los varones se debía a razones de índole sexo-genéricas.

La *equivalencia* es uno de los caracteres que la filósofa María Isabel Santa Cruz entiende que deben poseer idénticamente varones y mujeres para que estos sean *iguales*. Esto implica "tener el mismo valor, no ser considerado ni por debajo ni por encima del otro" (1992: 147). El resto de los caracteres necesarios para la condición de igualdad que menciona la autora son:

> la *autonomía* […] la posibilidad de elección y decisión independientes, que involucra la posibilidad de autodesignación […] la *autoridad* […], la capacidad de ejercicio de poder, el poder-poder, como dice Celia Amorós: 'sólo puede llamarse iguales a quienes son equipotentes' […] y estrechamente conectada con la equipotencia, la igualdad requiere lo que podríamos llamar *equifonía*, es decir, la posibilidad de emitir una voz que sea escuchada y considerada como portadora de significado de verdad, y de goce, en consecuencia, de credibilidad (1992:147).

Estas son las condiciones de posibilidad de reconocimiento de un sujeto tanto en el mundo público como en el privado. Para Santa Cruz, sólo en la medida en que las mujeres gocen de éstas participaran de dicha categoría.

El escrito de Lauria del catálogo, al presentar el objetivo de la exhibición, alude no sólo a la equivalencia sino también a la *autoridad* y a la *equifonía*.

> Las artistas […] proponen un 'Juego de damas', es decir el juego del arte hecho por un grupo de mujeres. Reunirse, más allá de similitudes y diferencias, se relaciona con *tácticas de poder generadas en la convicción de que sus proyectos exhibidos en común puedan alcanzar mayor fuerza persuasiva* […] como en el juego aquí se trata de obtener las mejores posibilidades para *ganar la partida*.[13]

Esa "fuerza persuasiva", es decir, que el trabajo de las artistas sea considerado y valorado, que sea igualmente significativo que el de los artistas (equifonía) y que

[13] Adriana Lauria, "Juego de damas", en *Juego de damas*, [cat. expo.], Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, del 30 de octubre al 17 de noviembre de 1996, p. 4. El subrayado pertenece a la autora.

consecuentemente posean poder de injerencia dentro del campo artístico (autoridad), se articuló con la idea de *cantidad* y de *diversidad*. Las artistas parecieron vislumbrar que aquello que de forma individual no podía ser conquistado, tal vez sí podría serlo si se agrupaban. Tal vez lo cuantitativo podía incidir en lo cualitativo.

La diversidad se desarrolló en diferentes registros de la exhibición. Por un lado, en relación a la variedad de propuestas artísticas. Tras el párrafo citado, la curadora mencionaba brevemente las características del trabajo de cada una de las participantes dando cuenta de la multiplicidad de disciplinas, procedimientos y asuntos reunidos: pintura, fotografía, objetos e instalaciones realizados a partir de prácticas ligadas a la abstracción geométrica, al naturalismo, al minimalismo, al conceptualismo y al neo-pop, que abordaban aspectos relativos a vivencias personales, la memoria, lo femenino y la historia del arte, entre otros. Y concluía este segmento del escrito dedicado a la totalidad de la exposición, señalando que "las obras de estas artistas po[nían] en evidencia algunas modalidades del arte de fin de siglo" a la vez que introducían "las preocupaciones del hombre actual".[14]

Con ello se indicaba entonces, retomando las palabras de Hasper, que el arte que las mujeres hacían era Arte; es decir, que sus producciones se inscribían dentro del canon artístico contemporáneo. Que no se trataba de un arte-*Otro*, de un *particularismo*, sino que participaba de los asuntos y procedimientos *universales*.

Otro de los registros en los que la diversidad estuvo presente fue el relativo a la generación a la que pertenecían las artistas. En un escrito temprano del proyecto de exhibición se mencionaba que parte de sus objetivos era el de dar a conocer la "producción artística femenina… [argentina a través] de un fragmento […] significativo".[15] De este modo, la nómina de *Juego de damas* se dividió entre una generación emergente, compuesta en líneas generales por Jitrik (n. 1966), Farji (n. 1964), Miranda (n. 1968), Pastorini (n. 1965), Schiavi (n. 1954), Costantino (n. 1964), Hasper (n. 1966), Landen (n. 1961), López (n. 1955) y Sánchez (n. 1968), las cuales habían iniciado sus carreras profesionales entre fines de los '80 y comienzos de los '90. Una generación intermedia, constituida por Aisenberg (n. 1958), Maresca (n. 1951 - m. 1994), Vallejos (n. 1967) y Zemborain (n. 1952), activas todas ellas desde los años '80.

[14] Adriana Lauria, "Juego de damas", en *Juego de Damas*, [cat. expo.], *ibid.*
[15] [Anónimo], *Juego de Damas. Proyecto de muestra de artes visuales*, c. inicios-mediados de 1994, p. [1], mimeo. Archivo Magdalena Jitrik.

Y una generación consagrada, integrada por Paksa y Porter. La presencia de estas dos últimas figuras era fundamental para la repercusión que pudiera tener la exposición, pero además significaba un respaldo, una legitimación sobre todo para las artistas emergentes. La primera se había destacado desde su participación en el Instituto Di Tella y las acciones de la vanguardia del '60, y la segunda, desde mediados de la misma década, por su actividad neoyorkina ligada al New York Graphic Workshop.

Esta variedad constituía una *genealogía matrilineal* del arte argentino, al menos del contemporáneo. Creaba una historia del arte femenina equivalente a aquella canónica basada en la sucesión de nombres masculinos. Y si el arte moderno no fue incluido, ello no se debió a una falta de interés, sino a razones presupuestarias. En este sentido, Lauria ha señalado que para las artistas

> la fantasía era incorporar a todo el núcleo que ellas llamaban las *maestras*: Paksa, Porter, Forner… Como no había un peso para nada el problema era…, por ejemplo, que para la obra de Forner nos iban a pedir seguro. Porter pidió seguro, y ahí se consiguió un sponsor para financiarlo.[16]

Esta búsqueda de inscripción en un origen y trayecto femenino, darle existencia, hacerlo visible, se mostró como parte de los objetivos de *Juego de damas* en un segundo escrito de proyecto, a través de lo que llamaron "libro-catálogo", el cual contendría

> textos teóricos, filosóficos, históricos y literarios que, por un lado, incorporan reflexiones sobre la *presencia femenina en las artes plásticas argentinas* y por otro, el análisis de la muestra en sí, a través de ensayos críticos sobre las artistas participantes. El objetivo de llevar a cabo esta publicación es doble: pretende *generar una bibliografía hasta ahora inexistente* en la Argentina sobre la *especificidad de la producción femenina en las artes visuales*, y además el catálogo ofrecerá a las artistas una forma inmejorable para la difusión de su trabajo.[17]

Se trataba de un programa redentor de las forclusiones operadas por la cultura patriarcal en el ámbito de las artes visuales. Así, la propuesta de la muestra era extendida a una instancia de construcción formal de conocimiento. La historia era percibida como deficiente e incompleta en tanto había invisibilizado el trabajo de las mujeres. En términos de la historiadora del arte feminista Griselda Pollock, lo que las artistas ponían de manifiesto era que el canon artístico, "aquello que las instituciones académicas establecen como lo mejor, lo más representativo […] lo que debe ser

[16] La autora en entrevista con Adriana Lauria, *op. cit.*
[17] [Anónimo], *Juego de Damas. Proyecto de muestra de artes visuales*, c. fines de 1994, p. [5], mimeo. Archivo Magdalena Jitrik. El subrayado pertenece a la autora.

estudiado como modelo por aquellos que aspiren a esas prácticas" (2002: 1), constituía una "estructura de exclusión" (2007: 141), en este caso, del sexo femenino.

Esta situación se desprende naturalmente del hecho de que las mujeres no participan de modo efectivo de la categoría de sujeto, porque el concepto de *creación* implica, necesariamente, los atributos que definen dicha categoría: racionalidad, libertad, autonomía para hacer elecciones y tomar decisiones, entre otros. Y como señala Marián L. F. Cao, las mujeres han sido construidas genéricamente como lo "dependiente frente a lo independiente, lo privado frente a la vida pública, lo natural frente a la cultura, la infancia frente a la vida adulta" (2000:15).

La propuesta de las artistas implicaba entonces un acto político; una confrontación con las estructuras y formas instituidas de la historia del arte; una disrupción de lo establecido. Proponían una relectura de las narrativas, pero no sólo en cuanto al contenido, sino también en relación al vocabulario. Como mencionaba Lauria, las artistas decían que querían que estuviesen presentes en la exposición aquellas que consideraban sus "maestras",[18] acepción femenina inexistente en lo artístico del término exclusivamente masculino de "maestro", con el cual se designa a los grandes artistas fundadores de linajes. De este modo, *Juego de damas* discutía el hecho de que el campo de creatividad fuese una esfera restringida a la masculinidad.

El ambicioso proyecto del libro-catálogo no llegó a concretarse. Sin embargo, en el catálogo finalmente publicado sobrevivió de modo austero algo de lo que aquél se proponía. Por ejemplo, el de dar a conocer la trayectoria de las artistas participantes. La mayor parte estuvo reservada a ello. Lauria, tras dar cuenta de los motivos que llevaron a la reunión de las artistas y de la multiplicidad de propuestas artísticas que mostraba el conjunto, le dedicaba un apartado especial a cada una. Bajo sus nombres a modo de título, indicaba los asuntos y procedimientos que las caracterizaban y las continuidades y/o rupturas de éstos a lo largo de sus carreras. Mencionaba algunas exhibiciones en las que habían participado y obras de diversas épocas. A veces realizaba un breve análisis o interpretación de éstas, pero no necesariamente de las presentadas en *Juego de damas*.

Las obras exhibidas no ocupaban un particular lugar en el texto. Lo principal era promocionar a las artistas, dar cuenta de su dedicación al arte de modo profesional, y dentro del marco de la exhibición como totalidad, instalarlas como tales en el campo

[18] La autora en entrevista con Adriana Lauria, *op. cit.*

artístico; es decir, que el campo artístico las asimilara como figuras representativas del arte argentino contemporáneo. En relación con ello, los apartados indicaban la peculiaridad que como sujetos creadores las caracterizaba; que el agrupamiento sexo-genérico no implicaba que fuesen *idénticas* (*la* mujer), sino que daba cuenta de que dicho colectivo contenía múltiples singularidades. La exhibición apelaba entonces a la *autonomía*, la *autoridad*, la *equivalencia* y la *equifonía* en un doble sentido. Por un lado, como colectivo femenino en relación al colectivo masculino, y por otro lado, como sujetos en relación al resto de los sujetos de su mismo colectivo genérico.

Que la exhibición mostrara múltiples singularidades fue un criterio curatorial explícito. En este sentido, Jitrik había señalado que querían "hacer dialogar obras diametralmente diferentes" y que la idea había sido "'juntarse para exhibir […] en las mejores condiciones posibles y mostrar con gente cuyo trabajo'" respetaban.[19] Por su parte, Lauria señaló que cuando fue convocada para ayudar con la organización y escribir el texto del catálogo, se le presentó el problema de que "se planteaban individualidades […] muy fuertes".[20] Y en relación al modo en que fueron seleccionadas las obras, indicó que

> todas apostaron a poner obras importantes, y a poner obras que por ahí no les aceptaban en otros lados. Por ejemplo, yo me acuerdo que Gachi [Graciela Hasper] decidió no poner pinturas, que era lo que le aceptaban en todos lados y puso fotografías, que no se las aceptaban en ninguna parte.[21]

Efectivamente, Hasper expuso dos obras fotográficas. Una de ellas era consistía en un plano secuencia –compuesto por trece tomas fotográficas– que mostraba la figura de una muñeca tipo princesa, que caía lentamente para finalizar otra vez erguida. La apariencia artesanal de la princesa –realizada con mostacillas y canutillos tejidos– contrastaba con el fondo rojo uniforme que en el que se situaba. En algunos planos, éste se mostraba decorado por líneas ortogonales y curvas originadas por la sombra de diversos elementos presentes a la hora de la toma.

Cuando Lauria describía sucintamente esta obra en el apartado correspondiente a la artista, hablaba de "una muñequita de bijouterie" y la vinculaba al minimalismo por el procedimiento de la serie. Sin embargo, agregaba que "lejos de mantener la pureza

[19] Julio Sánchez, "'Juego de damas', una muestra política", en *La Maga*, *op. cit.*
[20] *Ibid.*
[21] La autora en entrevista con Adriana Lauria, *op. cit.*

formal, representación del perfeccionamiento tecnológico" propio de dicha tendencia, allí se mostraban objetos relativos a lo cotidiano y/o al "gusto popular". Consideraba que estas operaciones trasgresoras eran "comentarios mordaces sobre la actual sociedad de consumo y su comportamiento frente a la oferta y el mercado".[22]

Esta obra había sido realizada por Hasper para *Es roja*, exposición individual de la artista llevada a cabo en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 1995. La misma estuvo integrada por dos obras más: una instalación lumínica consistente en la proyección de luz roja sobre un muro y una instalación de pared compuesta por varios rectángulos de vidrio, en los que el pigmento rojo se disponía con diversa cromaticidad, valor y transparencia. El tema de la muestra era el carácter emocional del color, su vínculo con lo afectivo. En el catálogo, un escrito de la misma artista decía: "enamorada sos violenta, desesperada, nada es más importante en ese momento o en ningún momento. La mente se vuelve roja, ve todo rojo […] los colores son como una partitura emotiva. El rojo me fascina cuando estoy en los cinco cada veintiocho días".[23] La pregunta es: ¿Por qué esta inscripción que tenía la obra no fue considerada por la curadora de *Juego de damas*? ¿Por qué no se mencionó que abordaba asuntos relativos al sexo femenino y lo femenino –la menstruación, lo emocional, el amor? Incluso, más allá de las palabras de Hasper en el catálogo de *Es roja*, el motivo de la muñeca –y más aún si se trata de una princesa– posee una larga trayectoria dentro de la cultura femenina y, consecuentemente, una fuerte impronta en dicha subjetividad. Asimismo, la secuencia narrativa de la que participa, su movimiento, alude inevitablemente al juego con muñecas practicado por las niñas. No está la mano de quien la desplaza, no está la oralidad del cuento, pero sí su huella. ¿Es posible que se hubiese mostrado problemático dar cuenta de un arte con marcas sexuales –femeninas? ¿Habría sido esto riesgoso en pos de la búsqueda de *equidad* que se proponía *Juego de damas*? ¿Sería un inconveniente dar cuenta de un arte formulado desde una subjetividad femenina; desde un imaginario-*Otro* capaz de alejarla del *universal* (masculino)?

Una de las tensiones que recorrió la exhibición desde su concepción hasta su resultado final fue dar cuenta de que las artistas cumplían con las condiciones exigidas por el canon artístico –que cumplían con sus temas, procedimientos, materiales y

[22] Adriana Lauria, "Juego de damas", en *Juego de Damas*, [cat. expo.], *op. cit.* p. 8.
[23] Gachi [Graciela] Hasper, "Es Roja", en Gachi Hasper [cat. exp], Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, noviembre de 1995, pp. 1-2.

narrativa– y, consecuentemente, suprimir todo aquello que las *feminizara*, o por el contrario, dar cuenta de un *particularismo femenino*. De hecho, en un escrito temprano relativo al proyecto aparece explícitamente el problema de la subjetividad relacionada con la condición sexual –luego suprimida en un segundo escrito.

> el objetivo de esta muestra es exponer las obras de un grupo de artistas mujeres para crear un espacio de reflexión acerca del vínculo existente entre el arte y el género, así como la problemática que relaciona la producción artística con la *subjetividad femenina*.[24]

Con posterioridad, dicha tensión se mostró en las diferentes perspectivas que adoptaron los textos de catálogo de Lauria y Gache. Como se señaló, el posicionamiento de la primera se correspondía con el feminismo de la igualdad. En este sentido, cuando en los apartados dedicados a cada artista debió mencionar la presencia en sus trabajos de ciertas cualidades relativas a la feminidad, su lectura se asentó sobre el concepto de que constituían una *crítica* a los estereotipos de género. El escrito de la segunda, abocado sólo a las obras de la exhibición, comprendió a éstas desde un aspecto sexo-genérico pero sin por ello interpretarlas necesariamente como críticas de dicho sistema. En contigüidad con la propuesta del proyecto arriba citado, más bien abrió la pregunta acerca del vínculo entre la inscripción sexual de las artistas y las cualidades de sus obras, acerca de las artes visuales y la *subjetividad femenina*.

Este concepto es propio del feminismo de la diferencia, la vertiente que, en lugar de proclamar que las mujeres participen de la categoría de sujeto que en la práctica se les ha negado y que las ha confinado a *lo Otro*, postula la creación de un sujeto femenino *diferente* a aquel construido y definido por el sistema patriarcal. Esto implica *diferenciarse* de lo que la masculinidad ha creado como *características femeninas*. Será sólo desde *la propia percepción* de un ser mujeres que este sujeto podrá hacerse. Al respecto, Ana Rubio Castro ha señalado que

> Es en este espacio de no adherencia a 'lo femenino' donde surge el principio de la diferencia. Si no es tan obvio que ser mujer sea 'lo femenino', ¿qué cosa es ser mujer? Pensarse a sí misma; no aceptar, sin más, lo que los demás digan que es; construir un 'yo', con independencia mental es el fin que se propone el principio de la diferencia (1990:194).

[24] [Anónimo], *Juego de Damas. Proyecto de muestra de artes visuales*, c. inicios-mediados de 1994, *op. cit*. p. [1].

El problema que el feminismo de la igualdad encuentra sobre esta propuesta es el de cómo distinguir lo que es propiamente femenino de lo que no lo es; cómo discriminar entre lo que las mujeres han creado por sí mismas, a partir de su propia experiencia, de aquello que se les ha adjudicado como característico por parte la cultura patriarcal. Porque ha sido esta misma cultura la que ha inventado la diferencia entre varones y mujeres y su relación jerárquica. La filósofa y teórica feminista Celia Amorós sostiene que, en todo caso, tal vez podría hablarse de una "subcultura femenina" para señalar aquello que las mujeres han podido elaborar a partir de "una experiencia en el mundo configurada por la subordinación, pero trascendida de una manera tal que en este proceso habrían podido decantar valores específicamente femeninos" (1991: 132). Nuevamente el problema es cómo, bajo qué criterios, discriminar dichos valores. La autora entiende que se trata de una empresa riesgosa, y si bien rescata la idea de una "subcultura femenina", que en tanto "reconciliación con nuestra propia diferencialidad es absolutamente necesaria en la medida en que ninguna lucha es posible ni nada podría ser construido desde la propia desvalorización" (1991:137), advierte que la ambigüedad del discurso de la diferencia puede conducir peligrosamente a terminar reivindicando como valores particularmente femeninos aquellos que el patriarcado ha inventado como tales: la estrecha relación de las mujeres con la naturaleza, la vida, lo biológico, etcétera. Es decir, terminar reforzando el sistema sexo-genérico, aquello que el patriarcado ha estipulado como *esencia* de los sexos, como lo *natural* de uno y otro.

Por su parte, Gache utiliza en su escrito del catálogo algunos de los conceptos propios del feminismo de la diferencia. Por ejemplo, al presentar la exposición, refiere a ésta como una instancia de

> recuperación de la feminidad [como] lo otro del universo de la razón regido por el criterio de posesión y dominio, principio masculino representado por el Sol. La feminidad surge como principio cambiante e inestable, representado en cambio por la Luna, nocturna y polifacética.[25]

Estas palabras enseñan aquello que Amorós visualizó como riesgoso del discurso de la diferencia: identificar como características femeninas aquello que el sistema sexo-genérico ha estipulado como tales. Sin embargo, este sesgo esencialista fue desplazado –relativamente– a la hora de dar cuenta de las obras. En su lugar, la presencia de *lo*

[25] Belén Gache, "Juego de damas", en *Juego de damas* [cat. exp.], *op. cit.* p. 2.

femenino fue leída, por momentos, de acuerdo al concepto de "subcultura femenina" esgrimido por Amorós, y por otros, al modo que propone Rubio Castro, es decir, como la búsqueda de un *yo* a partir de la "propia percepción". De todas formas, esta distinción no es estricta. En ocasiones ambos conceptos funcionaron conjuntamente y se complementaron.

La idea de un "yo" relativo a la "propia percepción" aparecía en el escrito de Gache bajo el término de "autorrepresentación". Este carácter es el que la autora le atribuía en primer lugar a todas las obras. Luego discriminaba tres modos en que ello tenía lugar: 1) el "autorretrato como espejo" u "objetual", 2) "las aves de corral", y 3) "el interior inestable".[26] Cabe destacar que la inscripción de las artistas en uno u otro modo no era explícita. No eran mencionados nombres ni títulos de obras, a veces sólo eran nombrados aspectos aislados de éstas, y otras veces directamente brindaba una interpretación metafórica sin previa alusión a los elementos de su fundamento. De todas maneras, puede advertirse que el primer núcleo incluía a Miranda, Maresca, Paksa y Sánchez –y tal vez a Hasper–, y era definido de la siguiente manera:

> El autorretrato como espejo, espejo que se ancla en una triple significación: como símbolo medieval para las vírgenes de alama inmaculada, como búsqueda de la propia identidad, como referencia a la vanidad. En china, precisamente, el espejo aparece como símbolo de lo femenino y de lo lunar.
> El autorretrato como autorretrato objetual, aquí sugestivamente metonímico, en una serie de objetos femeninos, ya sean cosméticos, zapatos, casualmente zapatos, con su tradicional connotación sexual femenina, que recorre un rango cultural que va desde la cultura oriental hasta al Cenicienta.
> Puede encontrarse asimismo dos variables autorreferenciales: una temporal y otra negativa. La primera representada por la presencia de juguetes, en donde los mismos sirven a una supuesta búsqueda genealógica de uno mismo […] la segunda es […] una contrapartida del autorretrato. Se trata de la negación absoluta de referencias, del espejo tapado, del autorretrato mudo representado por las expresiones minimales.[27]

Miranda presentó tres fotografías. Una de ellas, titulada *Avda. Caseros-septiembre 1993*, mostraba una serie de zapatos gastados, de cuero negro, de diferente diseño y tamaño, pero todos abotinados y de cordón. Gache relacionaba los zapatos con lo femenino y Lauria interpretaba sus diversos tamaños como pertenecientes unos a hombres y otros a mujeres, y agregaba que simbolizaban el "amor de pareja en el que no

[26] *Ibid.*, p. 2.
[27] Belén Gache, "Juego de damas", en *Juego de damas* [cat. exp.], *op. cit.*, p. 2.

está excluida la muy finisecular ambigüedad sexual".[28] Estas miradas resultan extrañas, por un lado, al considerar que las características del diseño de estos zapatos se corresponden con los que asiduamente llevan los varones. Por otro lado, sus exacerbadas marcas de uso y mismo título de la obra aluden a uno de los corrientes paisajes urbanos: zapatos tirados, abandonados en calles y veredas. Tal vez la interpretación de Lauria se anclaba en relación con obras anteriores de la misma artista[29] –ausentes en la exhibición–, pero la obra en cuestión no permitía arribar a dicha conceptualización, como tampoco a la que hiciera de Gache.

De Maresca se expusieron cuatro obras: *Ella y yo* (1994), *Cuatro* (1991-1992), *Autito* (1994) y *Maresca se entrega todo destino* (1993). A las dos últimas seguramente refiriera Gache. *Autito* era efectivamente un autito de juguete de plástico, de color rosa pálido. "Maresca se entrega todo destino", junto a un número telefónico, era lo que se leía en una especie de cartel publicitario en el que se veía a la artista semidesnuda, en posiciones provocativas, acompañada de un osito de peluche. También se leía, en una tipografía más pequeña pero no menos notoria, "La escultora Liliana Maresca donó su cuerpo a Alex Kuropatwa –fotógrafo–, Sergi De Loof –*trend setter*–, Sergio Avello –maquilladora– para este maxi aviso donde se dispone a todo". El espacio original de exhibición de esta obra fue la revista de relatos eróticos *El libertino*, de noviembre de 1993. Al respecto, Lauria señalaba que

> el empleo de un medio gráfico como soporte ubica a la obra fuera de los alcances del mercado y le permite llegar a un público heterogéneo. Esta circunstancia, sumada a lo provocativo de las imágenes, origina una comunicación en la que subyacen comentarios irónicos acerca de la relación prostibularia entre arte y dinero.[30]

Es curioso que la observación se limitara a la relación entre arte y mercado y que no considerara además la cualidad del objeto publicitado, la del soporte gráfico, así como tampoco la leyenda relativa a la producción de la imagen, aspectos todos ellos que implicaban asuntos de género y sexualidad.

---

[28] Adriana Lauria, "Juego de damas", *ibid.*, p. 18.
[29] La autora menciona, en el apartado dedicado exclusivamente a Miranda, que "en 1989 […] exhibió fotografías de su cuerpo al que mostró desde una postura rebelde. Primeros planos de velludas piernas y axilas proponían […] una sensualidad y un erotismo diferente que excluía los estereotipos de un cuerpo ideal de mujer", "Juego de damas", en *Juego de damas* [cat. exp], op. cit. p. 18.
[30] Adriana Lauria, "Juego de damas", *ibid.*

Por un lado, que "la escultora" haya donado su cuerpo para convertirse ella misma en objeto de mirada significaba un desplazamiento de su ser sujeto a objeto; de la acción a la pasividad; de voluntad creadora a materia creada. Por otro lado, la creación era explícitamente masculina –como indican los nombres de la leyenda. Ello ha constituido uno de los tópicos por excelencia del arte moderno: el erotismo y la relación sexual entre *el* artista y *la* modelo (Pollock, 2000). Pero aquí no se trataba de la reproducción de dicho tópico, sino de su interferencia. En principio, el mismo supone la heterosexualidad, y en la obra ninguna de las figuras mencionadas cumplía con dicha normativa. Era bien sabido en el campo artístico que tanto Maresca, Kuropatwa, De Loof como Avello eran gay –este último, además, figura como "maquilladora". Por otro lado, el erotismo y la sexualidad promocionados por la publicidad se hallaban en la realidad cercenados. Maresca falleció a causa del sida un año después de la realización de estas fotografías. La mención al "destino", a la "entrega" indiscriminada, no era casual bajo dichas circunstancias. Entre todos los destinos posibles, el único certero, y seguramente el más temible, era la muerte. Asimismo, dichas palabras forjaban la idea de un cuerpo vulnerable, como también la presencia del pequeño oso que acompañaba a Maresca y las características infantiles de su atuendo –calcetines, una pequeña remera rayada y un bombachón holgado– que ella corría en cada toma para exhibir sus pechos y su pelvis. Pero si la obra aunaba la sexualidad con el peligro de un posible sometimiento y padecimiento, lo cierto es que esto ya había acontecido en el cuerpo que se publicitaba. En los años noventa, la sexualidad se había convertido en un espacio riesgoso, una entrega posible a todo destino.

Paksa y Sánchez habían exhibido obras de carácter minimalista, sin embargo, la última alteraba algunos aspectos de sus procedimientos característicos. Las placas de madera rectangular que constituían la instalación, como decía Lauria, en lugar de estar pintadas

> completamente lisas, [la artista] las fragmenta con franjas verticales u horizontales en las que alterna diferentes colores […] combinando distintos tonos de un mismo color y variando el ancho y posición de las franjas va particularizando cada vez más cada pieza […] la concepción minimalista de estas obras se pone en contradicción cuando la artista deja zonas de la madera donde pueden apreciarse vetas y restos de corteza. El gusto por la manipulación de los materiales y las

> texturas que éstos proponen, cierto afán decorativo en los motivos y en el uso del color, retoman para estas obras una sensualidad controlada.[31]

Este tipo de operaciones se inscriben en lo que se dio en llamar posminimal, tendencia que fue comprendida como una *feminización* del minimalismo. El carácter serial, industrial y de formas geométricas puras fue reelaborado a partir de la incorporación de lo orgánico, del rastro de la singularidad del creador en el tratamiento de los materiales, de lo artesanal y lo emotivo (Lynn Zelevansky, 2000). De hecho, en Estados Unidos, por ejemplo, el posminimal estuvo protagonizado por artistas mujeres y se dio en paralelo a la emergencia del feminismo de la diferencia de los '70. Esta vertiente feminista, en su articulación con las artes visuales, llevó adelante una revalorización de todos aquellos quehaceres vinculados con la feminidad. Como señala Griselda Pollock, el feminismo de entonces no sólo encontró que el canon constituía una "estructura de exclusión" en tanto había omitido a las mujeres en la historia del arte –feminismo de la igualdad–, sino que también implicaba una estructura que sistemáticamente había devaluado "cualquier cosa estética relacionada con las mujeres" (2007: 143). Las artistas recuperaron entonces procedimientos relativos a lo artesanal, lo decorativo, lo ornamental y la destreza manual. Es decir, reivindicaron aquellas características genéricas devaluadas dentro del sistema sexo-género. En términos de Amorós, reivindicaron la "subcultura femenina".

En el segundo modo de autorrepresentación que encontraba Gache podían ubicarse a Constantino y Aisenberg. La autora señalaba que

> El pájaro ligero, celestial, trascendente, es sin embargo aquí un ave prisionera. La reiterativa aparición de referencias a las aves de corral (ya sea manera de cabezas de pollos o a huevos) remiten a la idea de domesticación y explotación, ideas que adquieren connotaciones lo suficientemente dramáticas al asociarse a la condición doméstica tradicionalmente relegada a la condición femenina, como la relación madre-hijo (gallina-huevo-pollo).[32]

La primera de las artistas presentó una instalación titulada *Carpeta en punto muerto* (1996), que consistía en tres grandes carpetas, de color rojizo-rosado, redondas –de las que suelen usarse para decorar diversas superficies del hogar–, en donde el aparente tejido crochet lo constituía la yuxtaposición de pequeñas cabezas de gallinas realizadas en resina poliéster. De este modo, la supuesta artesanía, la manualidad

[31] Adriana Lauria, "Juego de damas", en *Juego de damas* [cat. exp.], *op. cit*. p. 24.
[32] Belén Gache, "Juego de damas", en *Juego de damas* [cat. exp.], *op. cit.* p. 2.

doméstica y femenina a la que, desde la distancia, remitía la obra, al acercarse revelaba una producción serial a partir de un material que requiere de un espacio e instrumental ligados al oficio industrial. Con esta operación, la "subcultura femenina" desplegada en una primera percepción se descubría travestida ante la proximidad de la obra.

La recuperación del quehacer femenino por parte de Costantino era interpretada por Lauria como "una crítica a cierto esteticismo banal", como un "remed[o] de lo decorativo [que] en sus detalles enfrenta[ba] al espectador con la mutilación y la muerte", y agregaba que en el trabajo de la artista, "la manipulación de elementos perturbadores ten[ía] como objeto señalar prejuicios e hipocresías implicados en los hábitos de consumo o modas culturales".[33]

Aisenberg mostró *Una docena de huevos* (1995). Sobre las formas ovoides de los lienzos se desplegaban diversas figuraciones realizadas en óleo y lápiz: un pájaro, hojas vegetales, el interior de una sandía, bolillas de lotería, etcétera. Para la curadora esta obra generaba "disparatadas asociaciones que refuta[ban] el entrecruzamiento de principios biológicos y pautas culturales".[34]Asimismo indicaba que la artista venía trabajando con anterioridad diversos aspectos relativos a lo femenino en distintas series de trabajos.

En el último modo de autorrepresentación que distinguía Gache parecería ubicarse con seguridad la obra de Pastorini y posiblemente también la de Landen. La autora decía que

> mientras el principio masculino aparece ligado a la invasión, el ataque y el movimiento, el principio femenino lo hace ligado a la guarida y la espera. Los indicios ligados a un interior protegido, cercano, envuelto, aparecen en especial en las referencias a las pieles o incluso también al mobiliario.[35]

En efecto, la artista creaba un interior en una de las esquinas de la sala a través de la disposición de placas de color amarillo sobre el suelo y la pared contigua. En dicho espacio, sobre tarimas, colocaba objetos, esculturas blandas, realizados con su propia ropa. Una consistía en diversas formas geométricas a partir de la disección y costura de un tapado de cuero negro. La otra era una pequeña caja redonda que había sido forrada con la piel de leopardo de un abrigo. Por último, una tela de algodón blanco cubría una

[33] Adriana Lauria, "Juego de damas", en *Juego de damas* [cat. exp.], *ibid*, p. 6.
[34] *Ibid.*
[35] Belén Gache, "Juego de damas", en *Juego de damas* [cat. exp.], *op. cit.* p. 2.

estructura erecta que aludía a un artefacto hogareño. Lauria reseñaba el trabajo de la artista en relación al neo-pop, a Claes Oldenburg, con el cual sin duda mantenía relación. Pero aquí el material empleado, un *objet trouvé*, mantenía contigüidad con el cuerpo de la artista, con su tamaño y texturas, el cual era convertido en obra a partir de su "corte y confección".

Landen mostró una instalación compuesta por una serie modular de pequeñas estructuras tridimensionales con forma icónica de casa. Lauria señalaba que la artista denominaba a estos habitáculos "pictogramas del sentir" e interpretaba que con ello parecía referirse a "la necesidad de construir moradas para el alma".[36]

No hay indicios en el escrito de Gache acerca del trabajo de López, Schiavi, Jitrik, Zemborain y Porter.[37] Considerando que la autora evidentemente limitó el texto a aquellas obras que plateaban problemas relativos a lo femenino, ello no resulta extraño en el caso de las últimas tres, pero sí de las dos primeras. Jitrik y Zemborain mostraron pinturas: la primera, una serie de geometrías abstractas, y la segunda, paisajes y, en un caso, paisaje con figura humana. De Porter se exhibieron cinco obras: tres aguafuertes sobre papel –seguramente de mediados de los años setenta o principios de los ochenta–, en las que tematizaba diversos aspectos de los objetos, una fotoserigrafía sobre papel titulada *Dibujo y martillo de plástico* (1993), y una obra perteneciente a la serie de trabajos relativa al papel arrugado. López presentó una instalación denominada *Acomodo mi corazón*. Consistía en una escultura de un corazón de grandes dimensiones que combinaba la forma anatómica con la forma simbólica de su representación. Otros seis corazones de esta última clase, pero pequeños, estaban dispuestos en una pared cercana. Cada uno de éstos contenía una imagen realizada con pintura acrílica: pechos femeninos, una figura masculina hiriendo con un arma el vientre de una mujer desnuda, un árbol, el escudo nacional sobre un moño celeste y blanco, entre otras. Lauria indicaba respecto de la escultura que "su forma resulta[ba] de la hibridación del modelo anatómico y el estereotipo", en función de "unir en una sola imagen lo orgánico y lo afectivo". Asimismo, sostenía que el gran corazón "se erig[ía] en el centro de los encuentros y contradicciones entre los sentimientos y la razón, presentando las dualidades de la condición humana". A modo de conclusión, esgrimía que "la tradición

[36] Adriana Lauria, "Juego de damas", en *Juego de damas* [cat. exp.], *op. cit*. p. 10.
[37] No sé hacer referencia aquí a la obra presentada por Vallejos debido a la falta de documentación visual que permita describirla y analizarla.

de la cultura occidental proporcionó a la mujer un rol excluyente: el de sostener la sacralidad del hogar familiar. El trabajo de López [….] revisa y desmitifica esa postura […] recurriendo a la ironía como método de crítica".[38] Sin embargo, un tiempo antes, la artista había brindado otra reflexión acerca de lo femenino y sobre dicho anclaje en su obra. Una reflexión que, al menos, contrastaba con la interpretación de la curadora.

> hasta ahora trabajaba con hierro, y lo que sentía era que hacía una escultura que era de hombre, y el medio le daba valor a eso porque pesaba 200 kilos y yo era flaquita y cortaba; parecía un herrero. Pero hubo un momento en que sentí la necesidad de ver lo débil puesto ahí.[39]

Estas palabras habían sido dichas en una entrevista a raíz de la exhibición *Violaciones domésticas* (Espacio Giesso, 1994), en la cual López había participado. Es extraño que Lauria no estuviese al tanto de estas declaraciones, ya que en el catálogo de *Juego de damas* mencionaba las obras que la artista había expuesto en dicha ocasión. ¿Se daría aquí el mismo problema que en el caso de la obra de Hasper? ¿Por qué ignorar la *feminidad* en relación al asunto y los procedimientos artísticos empleados? Porque no sólo las palabras de López alejaban la idea de "ironía" o "crítica" acerca de la "subcultura femenina", sino también la obra que presentó. Mientras que el gran corazón se inscribía dentro de la disciplina escultórica –monumental, exenta, de cierta representación mimética–, los pequeños corazones eran objetos, más allegados a las "artes menores" –vinculadas con las artesanías, las artes aplicadas, ornamentales o decorativas– que a las Bellas Artes o "artes mayores" –pintura, escultura, arquitectura.[40]

Schiavi exhibió una instalación de pared titulada "Souvenir argentino" (1995) que abordaba el tema de la desaparición de personas durante la última dictadura militar. Una gran escarapela de tafeta roja, con pequeños osos de peluche en su interior, era rodeada por siete grandes moños, de la misma tela, que aludían a los años que duró la dictadura. Sobre ellos se posaban nuevamente los pequeños muñecos, pero la cantidad sobre cada uno variaba de acuerdo a la proporción de personas desaparecidas por año. De este

[38] Adriana Lauria, "Juego de damas", en *Juego de Damas*, [cat. exp.], *op. cit.*, p. 16.
[39] Entrevista realizada por Hernán Ameijeiras a Ana López, Cristina Schiavi y Alicia Herrero a raíz de la exposición *Violaciones domésticas* (Buenos Aires, Espacio Giesso, noviembre de 1994). "Actualmente, todo termina siendo domesticado", en *La Maga*, Buenos Aires, miércoles 9 de noviembre de 1994, p. 11.
[40] Sobre la relación entre procedimientos artísticos y feminidad véase: Natalia Pineau, "Artes visuales y 'feminidad' en Buenos Aires durante la década de 1990", en *Revista Avances*, n°18, 2010-2011, Córdoba, UNC, 2011.

modo, la artista recordaba una de las mayores tragedias de la historia sociopolítica argentina desde un imaginario intimista, hogareño, de manualidad escolar y femenina.

Conclusión

Las obras exhibidas en *Juego de damas* pueden dividirse entonces entre aquellas que se inscribieron bajo el sistema *canónico de lo artístico* (masculino-*universal*) –Miranda, Paksa, Jitrik, Porter, Zemborain y tal vez Landen– y aquellas que dieron cuenta de problemas relativos a lo *sexo-genérico*, ya sea desde la iconografía o desde los procedimientos empleados –Hasper, Maresca, Sánchez, Constantino, Aisenberg, Pastorini, López, Schiavi. De todas maneras, ambas opciones, en el marco de las discusiones que planteó la exhibición, significaron distintos posicionamientos acerca de la relación entre las mujeres y las artes visuales, entre la feminidad y lo artístico. Aquellas que no mostraron *marcas femeninas*, o que no aludieron a la relación *masculinidad-feminidad*, también discutieron aspectos *genéricos*; discutieron cómo las artistas podrían lograr autoridad, equidad y equifonía en relación a los artistas; cómo tener el mismo estatus que los varones. Esta disyuntiva también incluyó a Lauria y Gache, quienes diseñaron estrategias divergentes para presentar la exhibición. La primera, relativizó o esquivó aquellas características que la ciñera dentro de un *particularismo*; que la alejara del *universal*. La segunda, por el contrario, se detuvo en lo que de *particular* podían crear las mujeres. La misma situación mostró los escritos de proyecto y las palabras de las artistas. En este sentido, *Juego de damas* penduló entre las ideas del feminismo de la igualdad y las del feminismo de la diferencia, más allá del nulo o del más o menos conocimiento que sus realizadoras tuviesen de estas posiciones crítico-teóricas. Lo destacables es que el vínculo con dichas ideas se forjó a partir de cuestionamientos y preguntas que se hicieran las mismas artistas en relación a su propia práctica y a su inscripción en tanto mujeres dentro del campo artístico. La emergencia de dichos interrogantes desde la especificidad de las artes visuales, su indagación y, finalmente, la envergadura de su concreción en un evento público, hicieron de *Juego de damas* un hecho inédito.

Bibliografía

AMORÓS, Celia (1991): *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos.

CAO, María L. F. (2000): "La creación artística: un difícil sustantivo femenino", en: CAO, María L. F. (coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea.

FEMENÍAS, María Luisa (2000): *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas de Beauvoir a Butler*, Buenos Aires, Catálogos.

——— (2011): "Igualdad y diferencias: dos niveles de análisis", en: *Cuadernos Koré. Revista de historia y pensamiento de género*, vol. 1, nº 5, otoño-inverno.

GIUNTA, Andrea (2001): *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

OSBORNE, Raquel y MOLINA PETIT, Cristina (2008): "La evolución del concepto de género: selección de textos de S. Beauvoir, k. Millet, G. Rubin y J. Butler", en: *Empiria*. Revista de Metodología de Ciencias Sociales, nº 15, UNED, enero-junio.

PINEAU, Natalia (2011): "El género en cuestión: tres exposiciones de artistas mujeres durante los años '90 en Buenos Aires", en: HERRERA, María José (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba-Buenos Aires, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta y Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones.

——— (2011): "Artes visuales y feminidad en Buenos Aires durante los años '90", en: *Revista Avances*, n° 18, 2010-2011, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

POLLOCK, Griselda (2002): "Disparar sobre el canon. Acerca de cánones y guerras culturales", (traducción de Laura Malosetti Costa), en: *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, nº 8, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

——— (2000) "Inscripciones en lo femenino", en: GUASCH, Ana María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Akal.

——— (2007): "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon", en: CORDERO REIMAN, Karen e SÁENZ, Inda (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana.

RIFKIN, Deborah (2011): "Todas hemos tenido maestras. Reconstruyendo la historia del movimiento feminista en nuestro país", en: *X Congreso Argentino de Antropología Social*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, del 29 de noviembre al 2 de diciembre del 2011.

ROSA, María Laura (2009, a): "Artes. Las/os invisibles a debate", en: ELIZALDE, Silvia, FELITTI, Karina y QUEIROLO, Graciela (coord.), *Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisiones y propuestas*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

——— (2009, b): "Fuera del discurso. La omisión del arte feminista en la historia del arte argentino", en: GENÉ, Marcela [et. al.] *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte*-V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes-XIII Jornadas CAIA, Centro Argentino de Investigadores de Artes, Buenos Aires.

——— (2011): "La jaula que va desde el sótano al desván. *El ama de casa y la locura* en la relación arte-feminismo", en: HERRERA, María José (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba-Buenos Aires, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta y Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones.

RUBIO CASTRO, Ana (1990): "El feminismo de la diferencia: los argumentos de una igualdad compleja", en: *Revista de estudios políticos*, nº 70, Madrid, octubre-diciembre.

SANTA CRUZ, María Isabel (1992): "Sobre el concepto de igualdad: algunas observaciones", en: *Isegoría*, n. 6, Madrid.

ZELEVANSKY, Lynn (2000): "Sentido y sensibilidad. Las artistas y el minimalismo en los noventa", en: GUASH, Ana María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Akal.
http://bibliotecalgttb.blogspot.com.ar/2010/01/ilse-fuskova-claudina-marek-silvia.html
http://www.mujeresenigualdad.org.ar/quienesSomos.html

Recibido: 02/06/2012. Aceptado: 12/04/2013.

"*¿A qué vas a ese lugar*?": mujeres, tiempo de placer y cultura de masas

Carolina Spataro[*]

Resumen
El objetivo de este artículo es estudiar un espacio de socialización complejo integrado por un grupo de personas, en su mayoría mujeres de entre 40 y 65 años, que forma parte de un club de fans de Ricardo Arjona en la Argentina, cantante y compositor guatemalteco de gran éxito en la industria discográfica hispanohablante.
Indagaremos el modo en el que, por un lado, las horas que estas mujeres dedican al club de fans generan cuestionamientos por parte de su entorno así como también disyuntivas propias sobre en qué usar su tiempo. Por otro, los sentidos que le otorgan a las mismas, afirmando que allí se sienten "*libres*" en comparación de espacios y vínculos en donde son interpeladas en un cruce de género y condición etaria que las ubica en el rol de cuidadoras de su hogar y de su familia.
Concluiremos que preguntarse no tanto con lo que la música de Arjona *es* y sino con lo que *posibilita hacer* (De Nora, 2000) -esto es, indagar a la cultura de masas en términos de habilitaciones- permite observar que estas mujeres construyen un espacio de reivindicaciones diversas y que su disputa por poder decidir en qué usar su tiempo es un ejercicio de autonomía.

Palabras clave: mujeres, cultura de masas, roles de género, uso del tiempo.

Abstract
The aim of this paper is to study a complex socialization space formed by a group of women, mostly aged between 40 and 65 that belong to Ricardo Arjona's fans club in Argentina. He is a singer and composer of great success in the Spanish speaker recording industry.
We will interrogate the modalities of that space in two senses. On the one hand, the ways in which the time those women dedicate to the fans club is questioned by their environment as well as their own personal dilemmas about how to use their time. On the other hand, the sense given to the time devoted to the fans club space where they feel "free" in comparison to other spaces where they are challenged in terms of gender and age condition and thus placed in the role of house and family keepers.
We conclude that the relevant question to make is not what Arjona´s music is but what it allows to make, as a possibility (De Nora, 2000). In other words, questioning the mass culture in terms of what it enables to do to women, considering that they build spaces of diverse claims and that their dispute for what they do with their time is an exercise of autonomy.

Key words: women- mass culture- gender roles- use of time

[*] Dra. en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Magister en Comunicación y Cultura y Licenciada en Comunicación Social (UBA). Becaria posdoctoral CONICET con sede en la Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Docente de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). carolinaspataro@yahoo.com.ar

Desde hace dieciséis años un grupo de alrededor de 30 personas, en su mayoría mujeres de entre 40 y 65 años, se reúne los primeros sábados de cada mes en un bar céntrico de la ciudad de Buenos Aires[1]. Ellas forman parte del club de fans oficial de Ricardo Arjona en la Argentina, un cantante y compositor guatemalteco de gran éxito en la industria discográfica[2]. Desde allí promocionan su producción musical, realizan tareas solidarias, crean lazos de amistad y compañerismo, así como también elaboran ciclos vitales de manera colectiva. A partir de la apropiación de un objeto de la cultura de masas ellas conforman un grupo de pertenencia y un espacio de socialización complejo al que reconocen como un lugar propio.

Ahora bien, cuando estas mujeres -que ya han pasado largamente la adolescencia- dicen que van a una reunión de un club de fans, suelen recibir cuestionamientos familiares así como también enfrentarse a sus propias disyuntivas respecto a en qué ocupar su tiempo. A pesar de esto ellas han podido construir un espacio de socialización complejo al que denominan "*su lugar*"[3] y afirman que cuando están en las reuniones se sienten "*libres*". Esta autopercepción de libertad se hace evidente no sólo cuando la formulan explícitamente sino cuando señalan que hay otros lugares en donde no se sienten así. Ahora bien, decir que algo es más o menos que otra cosa implica preguntarse ¿comparado con qué? Estas mujeres establecen esa comparación respecto de espacios y vínculos en donde son interpeladas en un cruce de género y condición etaria que las ubica en el rol de cuidadoras de su hogar y de su familia.

Este artículo[4] se propone analizar los modos en los que estas mujeres utilizan su tiempo -teniendo en cuenta su edad y ciclo vital- y su relación con la cultura de masas.

[1] La mayoría de ellas viven el Conurbano Bonaerense. Algunas son amas de casa, pero en la mayoría de los casos tienen trabajos rentados fuera de su hogar: desde docentes de escuelas primarias y secundarias, pasando por abogadas, empeladas en empresas y comercios, dueñas de comercios de distintos rubros, entre otras ocupaciones.

[2] Edgar Ricardo Arjona Morales, conocido en el ambiente artístico como Ricardo Arjona, es un cantautor nacido en Guatemala en 1964 y de gran éxito en varios países de habla hispana hace más de quince años. Desde su primer disco en 1985 hasta hoy su discografía se compone de trece álbumes de estudio, un álbum en vivo y seis álbumes recopilatorios. Su producción hibrida retóricas diversas provenientes del bolero, la balada, la canción de protesta y el pop por lo que no es fácilmente catalogable como perteneciente al mundo de la música romántica, por más que muchas de sus canciones narren historias sobre vínculos erótico-afectivos.

[3] Las expresiones de las integrantes del club de fans serán entrecomilladas y marcadas en cursiva.

[4] Este trabajo es parte de mi tesis de doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA): "¿'*A dónde había estado yo*'?: configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona". La investigación que respalda este trabajo fue financiada por becas doctorales del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina (CONICET) y por proyectos que, con

Para ello nos preguntaremos: ¿cómo ocupan su tiempo estas mujeres? ¿en qué momentos y lugares pueden hacer algo que les gusta? ¿tienen espacios donde hacerlo dentro de su hogar? ¿qué implicancias tiene que salgan de sus casas para ir a un club de fans? Para responderlas indagaremos, en un primer momento, sobre las características de esta escucha al interior de sus hogares así como el modo en el que significan el tiempo utilizado en el club de fans. En segundo momento analizaremos el relato de Tania, una mujer que pasó años sin "*vida social*" -modo en el que define los años dedicados al cuidado de sus hijos- situación que pudo revertir a partir de la transformación que operó en su trayectoria cuando Arjona le "*cambió la vida*"[5].

1. Roles de género y espacios de ocio

Un dato que apareció recurrentemente en el trabajo de campo fue una particularidad de la escucha musical en los relatos de las mujeres del grupo: la mayoría afirmaba que escuchar las canciones de Arjona en sus casas era una actividad de difícil realización. Por ejemplo Laura, docente de literatura de 43 años, que vive junto a su marido y sus tres hijos en la Ciudad de Buenos Aires, lo escucha en su mp3 cuando esporádicamente sale a caminar el fin de semana o a diario, mientras lava los platos. Esta imagen de una escucha individual mientras se realizan tareas domésticas apareció una y otra vez en las entrevistas: mientras cocinan, lavan, planchan, limpian y ordenan escuchan a Arjona y, en muchos casos, lo hacen con los auriculares. Esta modalidad de escucha da cuenta de por lo menos tres cuestiones: la primera es que afirman que ellas son las que tienen a su cargo la mayor cantidad de tareas vinculadas al funcionamiento del hogar: ordenar, cocinar, hacer las compras, limpiar, planchar, ir a buscar a sus hijas/os a la escuela, cuidarlas/os, entre otras que son de su exclusiva realización o que comparten, en algunos casos, con otras mujeres que contratan para realizar esos

sede la UBA y la Universidad de San Martín (UNSAM) y dirigidos por Pablo Alabarces y Pablo Semán, son financiados por UBACYT y el FONCYT.

[5] La metodología utilizada para la investigación que da sustento a este trabajo combinó herramientas del campo de la comunicación y de la antropología. Respecto del primero, realicé análisis de la producción de Arjona haciendo hincapié en la dimensión de los rasgos con los cuales se construye la representación de los escenarios, actores y conflictos en la superficie textual de sus líricas. Por su parte, también utilicé el método etnografía y realicé, desde mediados de 2008 hasta mediados de 2011 un trabajo de campo con el club de fans oficial de Ricardo Arjona en la Argentina que consistió en realizar observación participante y entrevistas biográficamente orientadas.

trabajos[6]. La segunda es que les gusta hacerlo en compañía de las canciones de Arjona y la tercera tiene que ver con el uso de los auriculares: algunas afirman que poner un disco de Arjona en sus casas suele generar algún tipo de conflicto ya sea porque su entorno no comparte dicho gusto musical, porque lo cuestiona por ser "*mala música*" o porque considera que ellas le dedican demasiado tiempo e interés a este cantautor. Sin embargo, las críticas no implican que ellas dejen de escucharlo, pero sí que elijan un modo de escucha -a través de sus auriculares- en la que evitan molestar a su entorno y que su entorno las moleste a ellas. Al respecto Laura dice:

> *Esto de no tener un tiempo para vos… y cuando lo tenés y ponés un cd molestás al otro que está estudiando, o a uno que está con la tele o al que no le gusta. ¡No hay un rato en que esté sola! O cuando estoy sola estoy laburando. Después están todos en casa, los nenes, mi marido más tarde (…) entonces no tengo ese espacio para decir "me siento a escuchar un cd".*

Un punto sobre el que se apoya esta modalidad de escucha es la dificultad que suelen tener las mujeres para construir un espacio-tiempo de ocio en el hogar, problema que aparece claramente en el ya clásico trabajo de Radway (1991). En su estudio sobre lectoras de literatura romántica la autora observó el modo elocuente en el que estas mujeres lograban rechazar las constantes demandas de su familia y hacer deliberadamente algo para su propio placer cuando leían sus libros favoritos. Tal como afirma Radway, las lectoras afirmaban que esos momentos eran vividos como una "declaración de independencia" y un camino para decirle a los otros "Este es mi tiempo, mi espacio. Ahora déjenme sola". Asimismo, en su estudio sobre la familia/hogar como unidad básica del consumo televisivo, Morley afirma -retomando a Radway- que las diferencias en los hábitos vinculados al consumo cultural entre varones y mujeres -donde ellos son quienes deciden, por ejemplo, qué programación ver en la televisión y tienen más disponibilidad de tiempo para hacerlo al interior del hogar- responde a las particularidades de las tareas sociales que se atribuyen a los roles domésticos de feminidad y masculinidad (Morley: 1996: 217). Estos análisis ponen en escena una estructura de relaciones sociales de poder doméstica basadas en el género que crean al hogar como el sitio de ocio para el varón y el de trabajo para la mujer. Y es justamente

[6] Party (2009) acuñó el concepto "música para planchar" para indicar el lugar físico y social preponderante de la balada en América Latina: el espacio privado del hogar y las actividades domésticas llevadas adelante por las mujeres.

la estructuración del ambiente doméstico a través de dichas diferencias entre derechos y obligaciones generizadas el telón de fondo sobre el que se desarrollan las pautas particulares de consumo. Frente a esta falta de lugar[7] y tiempo dentro del hogar familiar, las seguidoras de Arjona buscaron una alternativa: salir de sus casas para hacerse de un espacio propio.

En contraposición a la escucha privada, con auriculares, durante la realización de las tareas domésticas, las mujeres del club de fans de Arjona construyen un lugar en el espacio público para escuchar, hablar y conocer novedades de su artista favorito. Para muchas de las que participan del grupo "*el primer sábado de cada mes es sagrado*", por lo que no faltan a las reuniones y si se les superpone con otro evento social, generalmente deciden ir al encuentro del club de fans. El sentido que muchas le dan a ese encuentro es el de una "*fiesta*", dato que se hace evidente en ellas por el modo en el que se arreglan, visten y maquillan ese día. Sonia, una mujer viuda de de 60 años que vive sola en el Conurbano, le dejó claro a su hija que "*los primeros sábados del mes yo no cuido nietos*", ya que suele hacerlo durante la semana mientras su hija y su yerno trabajan, así como los fines de semana cuando ellos salen. Pero esos días "*no estoy para nadie*"[8], asegura, tal como enfatizaban las lectoras de literatura romántica del trabajo de Radway (1991) mencionadas anteriormente. Este comentario señala un dato que se repite en otras entrevistas: muchas mujeres deben, para realizar algún tipo de actividad que les gusta, construir su espacio de autonomía poniendo límites a las demandas de sus familias.

Como hemos señalado, algunas de ellas reciben críticas sobre su participación en el club de fans: las acusaron, por ejemplo, de querer "*hacerse las pendejas*", de estar haciendo cosas de "*adolescentes*"[9], en la medida que la práctica fan suele vincularse a una franja etaria joven. El fanatismo, dirá Lewis (1992), "está asociado con la adolescencia o la niñez, y es representado como femenino, no masculino". Asimismo,

[7] La falta de "un cuarto propio", en términos de Virginia Woolf, ha sido ampliamente trabajada por el feminismo. Ver Amorós (1994).

[8] Esta frase es utilizada por el canal de cable Cosmopolitan, que tiene una estética y un contenido por el que es definido como "para mujeres", para promocionar un ciclo de películas que se emite a las 22 hs. El spot publicitario dice: "Si quieres desenchufarte y que nadie te moleste, Cosmo te da esa posibilidad. Dile no a las obligaciones e interrupciones y disfruta de un momento especialmente pensado para ti". Aquí el verbo "interrumpir" explicita una modalidad de consumo que se da en un contexto de demandas por parte del entorno.

[9] Es necesario aclarar que no todas las mujeres del grupo viven estas situaciones: la posición etaria y la situación conyugal son centrales ya que las mujeres de mediana edad casadas son las que reciben más críticas, aunque no la totalidad de ellas.

esta práctica implica mecanismos de infantilización: "el link entre inmadurez y feminidad opera como una estrategia para burlarse de la mujer y su fanatismo" (ídem: 158), argumento que se hace explícito en los cuestionamientos que muchas de estas mujeres reciben.

Ahora bien, además de la inadecuación etaria y/o de ciclo vital, ¿qué es lo que molesta de esa participación? Esta pregunta tiene, al menos, dos respuestas. Por un lado, que el motivo de encuentro sea un cantante varón. Sin dudas las fantasías que se construyen alrededor del vínculo artista varón/fan mujer tienen un importante peso en dichos comentarios. Más allá de los posibles encuentros que efectivamente se concretan con Arjona -que son muy eventuales- y de lo que suceda en los mismos, el hecho de que mujeres de mediana edad se reúnan a hablar de un varón que les resulta atractivo -en lo artístico pero también en lo físico- es evaluado como fuera de lugar para lo que es posible de ser hecho por ellas. En algunos casos también existen sospechas sobre si la salida del hogar durante tantas horas un sábado al mes es efectivamente a un club de fans, que se manifiestan de manera implícita en algunos casos y explícitas en otros. Eleonora, por caso, una mujer de 40 años que vive junto a su marido y sus tres hijos adolescentes en el Conurbano, decidió llevar a su hija menor al club no por no contar con alguien que se encargara del cuidado de la niña sino porque quería evitar su marido se pusiera furioso cada sábado al mes en el que ella decidía irse de la casa que comparten para participar de las reuniones. Frente a los escándalos y cuestionamientos que él le hacía y a las sospechas sobre para qué usaba tantas horas del fin de semana -que debía compartirse, según él, en familia-, ella no dejó de ir sino que decidió llevar a su hija menor para evitar problemas, dando cuenta de lo estrecho de los espacios de autonomía de algunas mujeres frente a las demandas familiares y, asimismo, de las estrategias puestas en juego para sortearlas.

Por otro lado, el hecho de que sea en reuniones de un club de fans en donde se "*gaste*" el tiempo implica también cuestionamientos, ya que el fanatismo es la expresión de un gusto y consumo placentero por determinado objeto o persona y semejante demostración de hedonismo no es bien vista en determinados ciclos vitales de las mujeres vinculados históricamente al cuidado del entorno familiar. Asimismo, Bataille (2008) da una explicación el modo en el que se valora el uso del tiempo: él ha señalado que la parte más apreciable de la vida se plantea como la condición de la actividad

social productiva. Y el placer, sea cual fuere, se reduce a una concesión, a un "entretenimiento cuyo papel sería secundario" (ídem: 11). El placer estaría del lado del gasto improductivo, como aquellas prácticas en dónde se pone el acento en la pérdida: el lujo, los duelos, los cultos, los monumentos suntuarios, los juegos, la actividad sexual perversa, los espectáculos, las artes (ídem: 114) y, podríamos agregar, el fanatismo; gastos que no tienen que ver con la conservación material de la vida. En el caso que analizamos, el "gasto" del tiempo que realizan estas mujeres en el club de fans tampoco tiene que ver con lo que puede entenderse como gastos "productivos", como procurar un ingreso económico y sostener los andamiajes de la vida familiar, tareas estas últimas que han sido históricamente feminizadas. Por el contrario, estas horas mensuales se "gastan" de un modo que es considerado, en algunos casos, inútil ya que no sólo es un momento meramente placentero, sino que el mismo se realiza a través de una práctica estigmatizada: el fanatismo. "*¿A qué vas a ese lugar*?", "*No pierdas el tiempo*", "*Estás loca*" son frases que demuestran esta operación de subvaloración[10].

Ahora bien, el hedonismo tiene un límite para este grupo de mujeres: las actividades solidarias. En este club de fans, como en muchos otros (Borda, 1996; Martín, 2006; Skartveit, 2009) se recaudan objetos para ser donados a diferentes instituciones -escuelas, jardines de infantes, hospitales, etc.-. Sin embargo, lo que caracteriza a este grupo es la donación de objetos realizados por ellas mismas, sobre todo ropa y juguetes que confeccionan centralmente con el tejido y la costura. Es posible interpretar que dichas actividades funcionan como una especie de caridad compensatoria con la que estas mujeres justifican su salida del hogar familiar para participar de un espacio como un club de fans cuando ya pasaron largamente la adolescencia. Esto es, las actividades solidarias también sirven a los fines de explicarles a los/as otros/as y también, en muchos casos, a ellas mismas, por qué pertenecer a un club de fans no es una "*locura*". Al respecto, lo que dice Susana es un ejemplo de este mecanismo compensatorio: ella tiene 40 años, es empleada administrativa, divorciada, y vive en la Ciudad de Buenos Aires con su nueva pareja y un hijo que tuvo con su primer

[10] Si bien este tipo de comentarios son los que aparecen en gran parte de las entrevistas realizadas a estas mujeres, hay otros entornos familiares -pocos- que no cuestiona explícitamente este uso del tiempo. Asimismo, como reverso de esta subvaloración, una de ellas va a las reuniones acompañada por su marido y sus dos hijos, y esta salida es entendida como un "*plan familiar*" que realizan una vez al mes. En otros casos, algún que otro marido colabora trasladando las bolsas de objetos que reúnen para donar o en una actividad puntual.

matrimonio. Ella afirma que al principio su familia y amigos se burlaban por su participación en el club de fans, "*pero cuando escuchan lo que vos le contás, lo que hacen* [en el club de fans] *y que no es que 'Arjona, Arjona', se dan cuenta que está bueno*". Y allí está uno de los puntos centrales de este trabajo: cómo el destino que le dan a su tiempo debe ser justificado, para su entorno y para ellas mismas, como un momento en el que están haciendo algo que pueda ser catalogado como útil para otro. Que las reuniones fueran sólo "*Arjona, Arjona*" sería clasificado como un gasto improductivo, en términos de Bataille (2008), es decir, una concesión de la actividad social productiva. Muchas de ellas probablemente no se permitirían reunirse durante dos o tres horas al mes sólo para hablar de un varón que les gusta y las conmueve. O si lo hacen sólo por ello, cuando son interpeladas por su entorno, muchas ponen en primer lugar la justificación por vía de la meta solidaria.

De esta manera, la función de las actividades solidarias en el grupo tiene, en principio, dos explicaciones: una es que cuando el cantautor no está por sacar un disco, no está por hacer una gira o un nuevo corte de difusión, las charlas sobre él pueden agotarse con más rapidez. Después de analizar la última producción, los más recientes videos y declaraciones, puede que no haya mucho más para hacer. Podríamos preguntarnos de qué modo este grupo podría encontrar otras actividades que las mantuvieran ocupadas durante esa baja del componente Arjona en los encuentros. Tal vez hubieran podido hacer varias cosas, claro está, pero ellas eligieron realizar trabajos solidarios que van más allá de la mera recolección de objetos, y allí está la segunda explicación, central en este planteo: algunas de estas mujeres han sido educadas bajo el paradigma que indica que su tiempo debe ser utilizado para hacer algo por el otro; por sus maridos, hijos, padres, suegros, amigas o, en este caso, "*por el que menos tiene*"[11].

En un entramado complejo del uso de su tiempo, que incluye la figura de un varón que canta canciones que las conmueve, un grupo en donde pueden conocer personas y entablar amistades y, a la vez, realizar actividades que denominan "*trabajos*" con metas solidarias, ellas tejen un importante espacio de socialización. Éste les permite, por un lado, distanciarse de las demandas familiares y, en un mismo movimiento, gestionar un espacio donde utilizar su tiempo de un modo placentero.

[11] Gil Lozano *et. al.* (2000) señala que la feminización de ciertas profesiones -tales como el magisterio y la enfermería- tuvo que ver, por ejemplo, con el desplazamiento de la responsabilidad del cuidado de los otros en el hogar al ámbito laboral.

En las próximas líneas nos detendremos en el relato de una mujer del grupo que nos permite profundizar el análisis sobre el uso del tiempo de las mujeres que participan del club de fans en relación con sus ciclos vitales y, a su vez, el vínculo que desde ese cruce se establece con la cultura de masas.

2. La artesana

Tania tiene 54 años, es una mujer que le gusta arreglarse, peinarse y vestirse a la moda, con ropa a la que suele agregarle algún detalle, ya sea pintar a mano una remera, bordarle una flor o algo por el estilo. Tiene cinco hijos y una nieta, y vive con cuatro de ellos y con su marido en un departamento en la Ciudad de Buenos Aires. A la hora de definir a qué se dedica dice "*soy ama de casa y hago artesanías*", tareas que combina con algunos trabajos temporales. Con el dinero del último se compró un dvd portátil para ver los videos de Arjona, ya que no le gusta usar el que está en el comedor de su casa porque su marido critica insistentemente al cantautor.

Ella es una de las integrantes del grupo más dedicada a las actividades solidarias: colabora clasificando las donaciones y teje mensualmente muñecas y diversos objetos -los más elogiados por el grupo- con muchos colores y detalles vistosos que son donados a los diferentes jardines con los que colaboran. Respecto de su historia de vida, Tania cuenta -dato que se repite una y otra vez en las entrevistas a mujeres de más de 50 años- que su padre no la dejaba salir sola en su juventud, que se casó a los 20 años y a los 22 tuvo a su primera hija. Si bien se define como "*corta de carácter*", indicando que es "*tímida*", comenta que cuando terminó la secundaria comenzó a estudiar Diseño de Indumentaria durante un año, que luego se cambió a la carrera de Derecho, y después abandonó la universidad para trabajar en Energía Atómica, en un puesto que le había conseguido el suegro. Ese fue su trabajo hasta que tuvo a su tercer hijo, momento en el que renunció y decidió quedarse en su casa cuidando a su familia, dando cuenta de otro dato que insiste en los relatos de algunas de estas mujeres: hay un momento en el que deciden hacer un repliegue a lo privado a causa de las demandas familiares. Ese paso le significó un importante cambio ya que "*tener tantos hijos te lleva directamente a no tener una vida social: estaba siempre con ellos, con mi hermana o con mi marido*", dando cuenta que no tener vida social significa para Tania que la misma haya quedado reducida a su entorno familiar más íntimo. Cuando sus hijos crecieron y ella creyó que

podría retomar algunas actividades, enfermaron sus padres y Tania los llevó a vivir a su casa, por lo que su cuidado, sumado a las tareas domésticas, ocupaba todo su tiempo. Y aquí otra coincidencia que se repite: el cuidado del entorno familiar para estas mujeres no finalizó cuando los hijos crecieron ya que luego aparecieron las demandas de asistencia de las personas mayores de la familia.

Debido a su situación económica endeble -que desde que ella dejó de trabajar dependió de los trabajos inestables de su marido: taxi, remise, changas-, Tania comenzó a trabajar en su casa para poder pagar los medicamentos de su mamá forrando bombones, poniéndolos en cajas y decorándolos con flores. Un día utilizó el material que le sobraba de esa tarea para hacer algo diferente: un cuadro que colgó en el living de su casa. Si bien siempre le habían gustado las actividades plásticas, no había dado lugar a ese interés hasta ese momento. Su padre pintaba y le regaló, antes de morir, las pinturas, pinceles y lienzos que utilizaba, objetos que Tania guardó en una caja debajo de su cama. Ese fue su primer cuadro, pero luego abandonó mientras sus hijos fueron menores. Cuando éstos crecieron y sus padres murieron, Tania comenzó con dos actividades que fueron muy significativas en su vida. La primera fue retomar la pintura: buscó la caja con los pinceles, pinturas y lienzos que le había dejado su padre y comenzó a pintar. La mayoría de esos cuadros suelen quedar dentro de su hogar, pero algunos se exponen para la venta en una galería para turistas de la ciudad. La segunda actividad tuvo que ver con su gusto por Arjona: buscó información sobre él en internet y encontró la página web del club de fans. Ella señala que la escucha de las canciones de este cantautor significaron un quiebre en su vida: "*en ese momento Arjona me cambió la vida*. *Yo estaba tan sola, tan desconectada de todo*". Su hija le hizo escuchar una de las canciones más famosas del guatemalteco -"Historia de taxi"- y le regaló el disco con la misma. Tania entiende ese momento como un "*click*": compró los discos originales, un discman y unos auriculares. A partir de allí realizaba todas las tareas domésticas con la música de Arjona, ya que le gustaban sus canciones así como "*él como hombre, ¡escuchame, soy una mujer!*". Ella entiende que esas canciones funcionaron como "*una compañía"*, un alivio a su soledad.

Una de las razones por la que quiso acercarse al club de fans es que imaginaba que ahí iba a poder estar "*más cerca de gente que le gusta lo mismo que me gusta a mí*", ya que en su casa nadie escucha a Arjona sino que, muy por el contrario, lo critican

porque consideran que su música es "*mala*" y sus letras "*cursi*"; dando cuenta de que la posibilidad de conocer personas que tengan un interés similar al propio es uno de las razones fundamentales por las que muchas/os se acercan a los clubes de fans (Borda, 1996, Martín, 2006). Ahora bien, cuando buscó información sobre el artista en internet lo que le llamó la atención de la página web del club es que si bien el grupo "*seguía a Ricardo*", también hacía otras cosas: había fotos de ellas en el hospital de niños entregando gorros y bufandas a los internados y "*pensé 'es una cosa distinta' y me dije 'me tengo que animar'*". El señalamiento sobre la posibilidad de que el club de fans sea algo "*distinto*" -no sólo "*Arjona, Arjona*", en palabras de Susana- tiene que ver con el juicio previo que muchas de ellas tienen sobre el fanatismo: las fotos que mostraban las actividades solidarias del grupo le indicaban que allí no sólo se hablaba de Arjona, lo cual la motivó para participar.

Se hizo socia en el mes de febrero pero asistió por primera vez a una reunión en octubre. Esta distancia entre asociarse y participar es muy habitual en el grupo: el paso del tiempo va afianzando la decisión. La primera vez le pidió a su hija que la acompañara, porque "*¡sola yo me moría! Tenía una taquicardia ¡una vergüenza!*". La causa de su vergüenza es que Tania sentía que era "*una mujer grande que no tenía diálogo*". Mucho tiempo dedicado al cuidado de los hijos y luego al de los padres significaron para Tania un gran problema de sociabilidad, ya que sentía que "*ya era libre pero no podía salir*", a causa de la falta de costumbre.

Esas primeras reuniones fueron para ella un reencuentro con la vida social después de años marcados por el alejamiento de la misma: "*para mí era una conexión al mundo, Ricardo me cambió la vida*". Sus hijas la alentaban para que continuara participando del club de fans, pero su marido estaba en total desacuerdo. "*Hubo guerras y guerras*", recuerda. Para evitar discusiones las primeras veces ella le decía que iba a otro lugar, ya que él creía que un club de fans significaba "*gritar por un tipo*" y eso le parecía una práctica inadecuada para su mujer. Luego de un tiempo le contó en qué estaba utilizando los primeros sábados del mes para participar del club de fans y él se enojó mucho. "*¡La primera vez que fui a festejar el cumpleaños de Arjona*[12] *no sabes lo que fue! ¡Una mujer de 50 años va a festejar en un picnic el cumpleaños de un tipo que*

[12] Todos los años el grupo festeja en el mes de enero el cumpleaños de Ricardo Arjona haciendo un picnic en la plaza que se encuentra detrás del Hotel Faena, lugar en donde el artista suele hospedarse cuando está en Buenos Aires.

no está! ¡Van a soltar los globos! 'Son una manga de…'", le decía su marido. Si bien ella no completó la frase, podemos deducir que para él ellas eran, por lo menos, una manga de locas excitadas por un cantante.

En la primera reunión del club sintió que la recibían muy bien, pero no dejaba de sentirse una "*estúpida*" por no poder entablar una conversación con otras personas, y así estuvo durante un año. Además, ella observaba que en el grupo se valoraba el trabajo manual que hacían otras mujeres por lo que le daban muchas ganas de decir que también sabía hacer cosas. Pero Tania no se animaba. Al año de participar decidió llevar uno de sus cuadros al club de fans, uno que había hecho especialmente para Arjona. Él estaba por venir y ella sabía que la comisión directiva suele comprar objetos para regalárselos[13], por lo que pensó "*lo tengo que llevar*", pero esa sola idea le daba mucha vergüenza: "*yo hablaba sola en mi casa, me decía '¿por qué no lo voy a llevar?' Si las chicas mandan a hacer cuadros, yo los hago, además están en venta en un lugar de turistas, y se habían vendido, me habían pagado a mí ochenta pesos ¡pero lo habían vendido en dólares! ¡No puedo ser tan estúpida!*". Cuando se decidió sacó el cuadro de su casa "*camuflado*", para que su marido no se diera cuenta, poniendo en escena un gesto que es muy significativo para ejemplificar tres cuestiones: la primera es la incomodidad que le provocaban a Tania las quejas de su marido sobre la participación en este grupo y su anticipación a evitar que esas quejas sean aún mayores si se sumaba la evidencia de que también dedicaba horas de la semana para tareas vinculadas al club de fans. La segunda es el derecho que él consideraba tener -y que ella no cuestionaba verbalmente- para emitir juicios sobre el uso del tiempo de su mujer. Y la tercera es el modo en el que Tania se agenció la posibilidad de hacer lo que quería: no sólo participar del club sino también llevar su cuadro. De esta manera, la situación de Tania da cuenta no sólo de la existencia de mandatos respecto de lo que pueden y no hacer las mujeres en determinado ciclo vital -mandatos que reciben de su entorno y de sus propias concepciones morales- sino también indica que los mismos no fueron infranqueables para estas mujeres. El trabajo de Kandioyoti (1988) señala, a partir de su estudio sobre dos culturas que suelen ser definidas como opresivas en términos de las relaciones de género – la de la India y la de África-, que las mujeres no son seguidoras pasivas de las

[13] Cuando el cantautor realiza shows en Buenos Aires un grupo reducido del club de fans tiene la oportunidad de saludarlo en persona. En esas ocasiones suelen llevarles regalos que compran o confeccionan para el encuentro.

reglas patriarcales de las estructuras familiares en las que nacieron sino que "negocian con el patriarcado". Esto significa que utilizan estrategias en un marco de restricciones, y negocian los guiones implícitos que "definen, limitan y alteran las opciones del mercado y domésticas de las mujeres," (ídem: 283). Esta práctica, afirma la autora, ejerce una influencia poderosa en la formación de la subjetividad de género de las mujeres y determina la naturaleza de la ideología de género en diferentes contextos. "Las negociaciones con el patriarcado", dirá, "no se limitan a informar las elecciones racionales de las mujeres sino que sino que forman parte más de de un aspecto inconsciente de su subjetividad de género desde su temprana socialización tanto como de su entorno en la adultez" (ídem: 285). Y la potencia de este concepto es que ejerce una influencia poderosa en la formación de la subjetividad de género de las mujeres y determina la naturaleza de la ideología de género en diferentes contextos.

En su "negociación con el patriarcado", Tania llevó a una reunión del club de fans su cuadro. Pero una vez allí no supo qué hacer. Después de un tiempo le hizo señas a una de las directoras del club, la llevó al fondo del bar y le dijo: "*mirá, yo pinto, hago cosas que están en venta y se me ocurrió hacer éste para darle en nombre del club de fans. Pero es en nombre de todas ¡yo me muero de decirle que es en mi nombre!*". En una de las visitas de Arjona a Buenos Aires Tania pudo participar de un encuentro con él, ya que salió sorteada entre todas aquellas personas que no habían faltado ese año a las reuniones. Con el cuadro en la mano, Arjona preguntó "*¿quién hizo esta belleza?*", momento en el cual salió detrás del montón de gente y se acercó. Él le preguntó su nombre y ella dijo "*Tania*". Esa respuesta fue sorprendente para ella. En su casa todos la llaman por su primer nombre, María, nombre que empezó a usar cuando se casó, ya que así la llamaba su marido. Hasta ese entonces, sus padres, hermana y amigos de la infancia la llamaban Tania: "*en ese momento dije Tania, arranqué con ese nombre otra vez y me reencontré con esa historia*". Hoy firma con ese nombre sus cuadros y tiene como ring-tone en su celular un fragmento de una canción de Arjona que dice "*y se llama Tania*".

De ese momento quedaron dos registros: un autógrafo dedicado para "*Tania, la artista*" y una foto en la que Arjona está mirando con atención su cuadro, y ambos están enmarcados y colgados en el comedor de su casa. Su marido no supo nada de ese encuentro hasta después de sucedido y hoy acepta esos cuadros en la pared, porque "*no*

le quedó otra que incorporarlo". De fondo de pantalla de su celular tiene el autógrafo y a pesar de que su hija le cuestiona que tenga ese papel y no una foto de su nieta, ella le responde "*a mi nieta la tengo en el corazón. El celular es mío y pongo la foto que se me da la gana*". Su marido ya sabe que Tania participa de las reuniones y que teje para las tareas solidarias que allí se realizan. Sin embargo, si bien ya no hay "*guerras*" entre ellos por este tema, aún hoy le molesta que ella escuche a Arjona en sus auriculares mientras hace las tareas domésticas y suele decirle, cuando llega de las reuniones, "*venís muy cansadita por tu Arjonita*".

Pero, tal como hemos indicado, esos comentarios no evitaron que Tania participe no sólo de las reuniones del club de fans sino también de los recitales de Arjona, a los que va acompañada por la gente del grupo de fans y por una amiga de la secundaria con la que se reencontró través de la red social *facebook*. Con ella, dice, "*estamos haciendo ahora lo que no hicimos en la adolescencia*". Y lo que aparece en este comentario no es un dato menor: muchas mujeres de la generación de Tania han configurado su vida social a partir de los rígidos mandatos de sus familias que les prohibían determinadas prácticas por su condición de género. Los testimonios indican que no podían salir solas, ir a bailar, dormir con un varón antes de casarse, pasar la noche fuera de sus casas, entre otras cuestiones. Es por ello que muchas entienden que este espacio de socialización es uno de los primeros que construyen de manera autónoma de su entorno.

Tania también concurre a los festejos del cumpleaños de Arjona así como de la fiesta de 15 años del club de fans[14]. Para este último evento le pidió ropa prestada a la hermana de su marido y le dijo que era para un casamiento. Ella no quiso contar el verdadero motivo de la fiesta ya que le resulta muy molesto que cuando la visitan en su casa la interroguen sobre por qué tiene un cuadro de Arjona colgado en su comedor: "*ellos no saben todo este movimiento interior que me produjo y creen que voy a club de fans porque me gusta él y esas cosas. Y no me interesa tener que estar explicando*". Lo que una mujer de su edad tiene que explicar es por qué le gusta este varón y "*esas cosas*", que son básicamente lo que el entorno reduce a fantasías en torno al deseo de

[14] Otro de los cumpleaños que festejan anualmente es el del club de fans, evento que suele realizarse el primer sábado de octubre en el bar en donde se juntan habitualmente, rememorando el 16 de septiembre de 1996 en donde las fundadoras del club se cruzaron por primera en el aeropuerto de Ezeiza, con motivo de la llegada de Arjona al país. Pero el del 2010 fue un festejo especial ya que el grupo cumplía 15 años. El evento fue realizado en un salón porteño, organizado con menú, disjokey y baile, con el estilo de los cumpleaños de 15 tradicionales.

orden sexual que a ella puede generarle Arjona. Ahora bien, aquí podríamos preguntarnos si no hubiera sido una señal de mayor autonomía que dijera para qué quería la ropa y defendiera su derecho a usar su tiempo como le plazca frente a quienes la acusan de hacerse la "*pendeja*" o estar "*loca*", como decirle a su marido que iba a un club de fans y no a otro lado, o sacar el cuadro de su casa sin necesidad de "*camuflarlo*". Puede ser, explicitar que ella tenía derecho de utilizar su tiempo según sus propios intereses hubiera sido una opción, pero implicaba un alto costo que ella no quería pagar: tener que dar explicaciones. Y aquí nuevamente tres datos que aparecen de manera recurrente en este grupo: el modo en el que el uso del tiempo de las mujeres es cuestionado por el entorno, las explicaciones que se les piden y las maneras en que ellas sortean dichos obstáculos.

Para Tania participar del club de fans significó todo un desafío que le "*cambió la vida*": tiene amigas, retomó la pintura, empezó a tejer, a mostrar sus trabajos, a hablar en público y a salir: "*ahora no quedó solamente en casa. ¡Soy otra, puedo hablar y hasta le llevé mi cuadro!*". Esto no quiere decir que las decisiones y cambios vitales fueran resultado exclusivo de su elección musical ni del espacio conformado en el club de fans, pero sí que esa apropiación forma parte de las fuerzas que operaron en la elaboración de "*todo un movimiento interior*" que la llevaron a tomar decisiones antes impensadas para ella: no sólo empezar a realizar actividades que le hacen "*bien*" y construir un espacio de socialización independiente de su entorno familiar, sino también tomar distancia de los comentarios de tono imperativo que recibía de su marido sobre lo que debía y no hacer ella, en tanto mujer casada y madre de familia. En términos de Kandiyoti (1988), Tania "negoció con el patriarcado" y a partir de allí amplió el horizonte de lo posible en su vida. Kandioyoti entiende que dichas negociaciones no se dan de la misma manera en todos los contextos ni se mantienen eternizadas e inmutables en el tiempo, pero habilitan "transformaciones históricas que abren nuevas áreas de lucha y negociación en las relaciones entre los géneros" (275). Y en el caso analizado, dichas transformaciones aparecen mediatizadas por la cultura de masas.

3. Conclusiones y deriva epistemológica

A lo largo del texto hemos indagado sobre el uso del tiempo de las mujeres que forman parte del club de fans, los cuestionamientos que reciben, las disyuntivas a las

que se enfrentan, así como los sentidos que le dan a las horas que invierten en el club de fans en términos de momentos en donde experimentan "*placer*" y "*libertad*". Muchas de ellas construyen este espacio distanciándose de las demandas de su entorno familiar, como es el caso de las que señalan que los primeros sábados del mes dice "*no estoy para nadie*", estableciendo los límites que le permiten dejar de lado su rol de cuidadoras.

La pregunta que vertebró este artículo, así como la investigación en la que se inscribe, tiene que ver no tanto con lo que la música de Arjona *es* y sino con lo que *posibilita hacer* (De Nora, 2000): esto es, indagar a la cultura de masas en términos de habilitaciones. Este trabajo se inscribe dentro de un grupo de indagaciones que han abordado en ese sentido el vínculo entre cultura de masas y mujeres: Fiske (1989) señala que las fans de Madonna producían, a partir de sus elecciones musicales, interpretaciones de su sexualidad que ponían en cuestión los mandatos patriarcales; así como McRobbie (1991) indica lo mismo respecto del modo en el que las adolescentes daban sentido a sus lecturas de revistas para chicas; por su parte, Radway (1991) afirma que las consumidoras de novelas románticas ponían límites a las demandas de su entorno y construían un lugar propio a partir de la lectura de sus textos favoritos; Ehrenreic *et. al*. (1992), en relación a las fans de Los Beatles indican que, en una sociedad altamente patriarcal como la inglesa, las adolescentes tuvieron la posibilidad de que sus expectativas fueran no sólo de ser "buenas" y "puras" sino que el abandono del control -los gritos, los desmayos, los empujones- "fueron, no en forma de intento consciente, una protesta a la represión sexual que regía sobre la cultura adolescente femenina. Es el primer y más dramático levantamiento de la revolución sexual de las mujeres" (ídem: 1992). Asimismo, Wise (2006) considera que muchas fans de Elvis Presley encontraban en su figura y sus canciones una compañía frente a las angustias y soledades experimentadas en la adolescencia, más allá de un ícono sexual. En continuidad con esta lógica de habilitaciones, podemos afirmar que la música de Arjona y el club de fans funcionaron para sus integrantes, entre otras cosas, como un lugar a partir del cual construir lazos de compañerismo y amistad con otras mujeres con las que conjugar la condición de género compartida, así como las tensiones existentes en sus vidas cotidianas. Ciertas canciones y el espacio que construyeron a partir de sus gustos musicales funcionaron como proveedores de ciertas narrativas y prácticas a partir de las

cuales pudieron "negociar con el patriarcado", en términos de Kandiyoti (1988). Esto es, a partir de las cuales se permitieron llevar adelante una práctica poco habitual para su franja etaria y ciclo vital como salir de sus casas para participar de un club de fans.

Pero ¿qué significan estas habilitaciones? Este grupo de mujeres construye un espacio de reivindicaciones diversas y su disputa por poder decidir en qué usar su tiempo. Algunas de las que integran el club de fans de Arjona erosionaron expectativas con las que fueron educadas respecto de lo que debían hacer en tanto mujeres, en la medida que tomaron distancias de ciertos mandatos culturales y demandas del entorno familiar; y respecto de lo etario, ya que lo hicieron a una edad en la que pertenecer a un club de fans es entendido como una ruptura respecto de la pretendida coherencia entre edad y conducta. Y esa agencia fue posible, en parte, a partir del cruce con la cultura de masas y, en particular, con un objeto musical que suele ser catalogado por cierto periodismo o por el sentido común académico como sexista. Tal como señalan Radway (1991) y McRobbie (1998), existe una tendencia en ciertos sectores académicos y/o feministas[15] a subestimar los recursos y las capacidades de las mujeres "ordinarias" de participar en sus propias luchas en tanto mujeres con algún grado -no mensurable por cierto- de autonomía. Y esa tendencia puede, asimismo, obturar el análisis de los modos complejos, y por momentos ambiguos, de configuración de feminidades en el cruce con la cultura de masas.

Sin embargo, es necesario mantener cierta vigilancia epistemológica para no catalogar espacios de agencia de las mujeres como lugares de resistencia feminista[16]. De hecho, afirmar que el club de fans de Arjona es un espacio feminista sería inadecuado porque, por un lado, significaría otorgarle una nominación con la que ellas no se definen. Por el otro, porque indicaría una propuesta de redireccionamiento de los sentidos de autonomía, placer y libertad que se configuran en este grupo hacia un posicionamiento político con el que nos identificamos como analistas. A su vez, porque implicaría caer en una postura populista, en términos de Grignon y Passeron (1991), ya que supondría entender todas las experiencias que allí se producen como "resistencia cultural" (ídem: 75), mutilando y censurando de esta manera el análisis al subsumir toda

[15] Para ampliar ver Spataro (2013)
[16] Tal como señala Abu-Lughod (1990) la resistencia se ubicó como un foco a estudiar en los trabajos en Ciencias Sociales y, en algunos casos, las acciones culturales fueron interpretadas como resistencia al orden establecido, con una tendencia a romantizar dichos estudios.

práctica bajo una coherente etiqueta de liberación o sumisión. Las piezas del complejo rompecabezas que representan las diversas experiencias de mujeres en relación con la cultura de masas no pueden reducirse a una definición taxonómica de sus feminidades, en la medida que las mismas pueden ser por momentos impugnadoras del orden, en ocasiones celebratorias del mismo y la mayoría de las veces ni una ni otra cosa.

Bibliografía

ABU-LUGHOD (1990): "The romance of resistance: tracing transformations of power through Bedouin women", en American Ethnologist 17, pp. 41–55.

BATAILLE, George (2008): "La noción del gasto", en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

BORDA, Libertad (1996): *Fans: entre prácticas y discursos.* Tesis de licenciatura de la carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, mimeo.

CURIEL, Ochy (2005): "Identidades Esencialistas o Construcción de Identidades Políticas. El dilema de las Feministas Negras » en *Mujeres Desencadenantes. Los Estudios de Género en la República Dominicana al inicio del tercer Milenio*, República Dominicana, INTEC.

DE NORA, Tia (2000): *Music in everyday life*, New York, Cambridge University Press.

EHRENREIC, Barbara; HESS, Elizabeth; JACOBS, Gloria (1992): "Beatlemania: Girls Just Want to Have Fun" en Lewis, Lisa (ed.): *The Adoring Audience. Fan cultura and popular media*, New York, Routeledge.

FISKE, John (1989): *Undestanding Popular Culture*, Boston, Unwin Hyman.

GIL LOZANO, Fernanda; PITA, Valeria y INI, Gabriela (2000*):* "Introducción", en *Historia de las mujeres en la Argentina: siglo XX*, Buenos Aires, Taurus.

GRIGNON, Claude y PASSERON, Jean Claude (1991): *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.

KANDIYOTI, Deniz (1988): "Bargaining with Patriarchy", in Gender and Society, Vol. 2, No. 3, pp. 274-290.

LEWIS, Lisa (ed.) (1992): "Introduccion" in *The Adoring Audience. Fan cultura and popular media*, New York, Routeledge.

MARTÍN, María Eloisa (2006): Martín, María Eloísa: *No me arrepiento de este amor. Um estudo etnográfico das prácticas de sacralizacao de uma cantora argentina*. Tesis de doctorado para el doctorado en el Museo Nacional, Universidad Federal de Rio de Janeiro.

MCROBBIE, Angela (1991): *Feminism and Youth Culture. From 'Jackie' to 'Just Seventeen'*, London, Youth Questions

——— (1998): "More!: nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres", en Curran, James; Morley, David y Walkerdine, Valkerdine (comps.) *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós.

MORLEY, David (1996): "El marco femenino-masculino en que la familia ve televisión" en Morley, David *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu.

PARTY, Daniel (2009): "Placer Culpable: Shame and Nostalgia in the Chilean 1990s Balada Revival" en Latin American Music Review, Volume 30, Number 1. Austin, University of Texas Press, pp. 69-98.

RADWAY, Janice (1991): *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, London, University of North Carolina Press.

SKARTVEIT, Hanna (2009): *Ángles populares. La fomración social y espiritual de Gilda y Rodrigo*, Buenos Aires, Antropofagia.

SPATARO, Carolina (2013): "Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo", en Punto Género. Núcleo de Género y Sociedad Julieta Kirwood. Chile: Universidad de Chile, en prensa.

WISE, Sue (2006): "Sexing Elvis" en Frith, Simon y Goodwin, Andrew (eds.) *On Record. Rock, Pop, The Written Word*, London, Routeledge.

Recibido: 04/06/2012. Aceptado: 18/07/2012

La gestión y venta como fuente de definición del arte visual en Tucumán ¿Una inversión a "la lógica económica diferida" de Bourdieu?

Luis María Rojas[*]

Resumen
En su análisis de los campos de producción cultural, Bourdieu plantea una lógica presentada como un modelo económico diferido, es decir, un "interés por el desinterés". Esto representaría, en el fondo, una lógica económica particular: la renuncia a la ganancia de dinero inmediata con el fin de legitimarse simbólicamente en el campo y acceder, con el tiempo, al capital económico. Este trabajo pretende mostrar diferencias sustanciales con esta lógica de "quién gana pierde y quién pierde gana" mediante la explicitación de pautas mercantilistas en el campo de producción en artes visuales de San Miguel de Tucumán. Desde el tópico generalizado de la profesionalización de los agentes artísticos, hasta los métodos pedagógicos que acentúan la gestión de obra más que su producción, las instituciones formativas revelarían un marcado interés por el rédito económico y la inserción en el mercado como fuente de definición de la práctica artística. La explicitación de la lógica económica del campo produce que una venta se conforme como un elemento central de legitimación en el contexto actual. Los procesos de legitimación seguirían funcionando a través de lo simbólico sólo que en este caso el dinero, la venta y la inserción en el mercado se convierten en los símbolos, siguiendo un proceso inverso al descripto por Bourdieu, por el cual lo material se convierte en simbólico.

Palabras clave: Tucumán, Artes Visuales, Mercado del Arte, Bourdieu, Legitimización.

Abstract
In his analysis of cultural production, Bourdieu presents the logic of "deferred interest", a sort of "disinterest for the interest". This represents, in essence, the replacement of the economic profit for a symbolic legitimization in the cultural field and the access, over time, to economic capital.
Focusing on the city of Tucumán, this paper analyses the mercantilist rules present in the field of visual arts and to present substantial differences with Bourdieu logic's. It sustains that in this case through the professionalization of artistic agents and the educational emphasis in art management, the institutions take the inclusion into the art market and the profit as sources of legitimacy of the artistic practice. Legitimization processes continue through the symbolic domain but money becomes a symbol, just the opposite of Bourdieu's proposition, where the symbolic becomes material.

Key words: Tucumán, Visual Arts, Art Market, Bourdieu, Legitimization.

[*] Es Licenciado en Filosofía por la UNT y Doctorando en el Doctorado de Humanidades de la UNT, becario del CONICET y docente de la cátedra Cultura y Tradición en Comunicación Social. Ha sido becario del FNA y la Asociación de Universidades del Grupo Montevideo. Investiga sobre el valor artístico en las artes visuales tucumanas en el Instituto Superior de Estudios Sociales (CONICET/UNT) luismariarojasfilo@yahoo.com.br.

1. Introducción

El presente trabajo se enmarca en una investigación más amplia que apunta a determinar los factores sociales que inciden en la formación del valor artístico en el campo de las artes visuales en la ciudad de San Miguel de Tucumán en el contexto de poscrisis del año 2001. Algunas de las hipótesis que han guiado esta investigación hacen hincapié en que el valor de las obras de arte no depende exclusivamente de la instancia de producción como generalmente se ha establecido a través de diferentes teorías desde la estética o la filosofía del arte, sino que, más bien, el valor es una asignación social, dependiendo en gran medida, aunque no exclusivamente, de instancias extra productivas como la de circulación. Numerosos casos han constatado esta afirmación: la inserción en redes sociales de artistas en los centros productivos, principalmente en Buenos Aires, que visibilizan y legitiman a obras y artistas, los procesos de autogestión de colectivos artísticos mejor o peor ubicados al interior del sistema de las artes visuales que incrementa el valor simbólico de las muestras o la posibilidad de movilizar lealtades para la gestión de espacios, agenda, becas o viajes. Todo esto habilita a pensar que la asignación de valores artísticos, los procesos de legitimación y visibilización o el acceso a espacios de decisión, cobran una dimensión social insoslayable.

En este sentido, el actual campo artístico de Tucumán está fuertemente ligado a un proceso de construcción de redes artísticas nacionales durante las dos últimas décadas del siglo XX que ha consolidado una cadena de lealtades entre diferentes instituciones y agentes que incide directamente en la visibilidad y legitimación de artistas tucumanos. El proceso a partir del cual se construyó esta red es complejo y presenta particularidades con respecto a procesos contemporáneos desarrollados en otros puntos del país y por los cuales el arte de las provincias accedió a espacios de visibilización nacional. Esto es así principalmente por un cierto capital simbólico colectivo acumulado desde la década de 1950 en la provincia de Tucumán otorgado por la presencia de grandes maestros de la plástica en el Departamento de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán que crearon una "escuela tucumana", entre los que destacaron Lineo Enea Spilimbergo, primer gran maestro radicado en San Miguel de Tucumán, Lajos Szalay, Ezequiel Linares, Aurelio Salas o Ernesto Dumit que desarrollaron e instalaron un modo propio de producción ligado a la figuración y el compromiso político y social del artista con un

trasfondo regional, paisajista y americanista al cual los nuevos agentes del campo, artistas contemporáneos emergentes, se opusieron abiertamente.

Los nuevos artistas lograron capitalizar la creación de estas nuevas redes luego de un largo proceso de luchas simbólicas, que atravesará las dos últimas décadas del siglo XX, para recién a principios del siglo XXI ganar nuevos espacios a nivel nacional presentando el arte nuevo de Tucumán como una credencial de acceso a espacios antes vedados. Varias condiciones habilitaron este reconocimiento, pero fue por sobre todo la "invención"[1] de un nuevo sistema artístico que respondería a la demanda de este grupo de agentes. Sobre este grupo específico de agentes, que se conformó como dominante ya entrado el siglo XXI, y sobre el reordenamiento de los valores e imaginarios circulantes al interior de este grupo, en abierta oposición a la escuela tradicional tucumana, es donde centraremos nuestro trabajo.

Esta invención de un sistema del arte contemporáneo basado en la creación de instancias e instituciones legitimadoras reordenó los valores otorgados a las prácticas y creencias del campo, desplazando el foco desde la producción artística propiamente dicha hacia la discusión cultural e intelectual del arte lo que evidenció zonas de conflicto en la lucha por la legitimación de estos nuevos agentes recién llegados. La reconstrucción historiográfica de la herencia de los grandes maestros tucumanos y las tensiones discursivas sobre la práctica artística entre las viejas y nuevas instituciones dedicadas a la enseñanza y consumo de arte, se constituyeron como las zonas donde se desarrolló por excelencia esta discusión. Este trabajo apunta a una de esas zonas de conflicto: la relación del artista con el mercado, la legitimidad de la retribución económica del artista por su trabajo y los valores asignados desde el discurso a las prácticas económicas. Para desarrollar este objetivo haremos hincapié en el tópico de la gestión y venta de obra por oposición a la producción artística que se constituye como el eje central mediante el cual este nuevo grupo se instalaría en el campo.

El análisis del campo actual revela un desplazamiento en la centralidad de la instancia de producción artística hacia las instancias de circulación y consumo. Desde la creación del Instituto de Bellas Artes en 1948 y la llegada de los grandes maestros de la

[1] El término "invención" del sistema artístico se toma de una entrevista otorgada en la Feria ArteBA en el año 2011, por Marcos Figueroa, jefe del "Taller C" de la Facultad de Artes de la Universidad de Tucumán, cargo que ocupa desde 1988 hasta la fecha a excepción del periodo 1999-2002 y 2002-2006 en que fue designado decano de dicha Facultad.

plástica a San Miguel de Tucumán se instaló un fuerte paradigma academicista que concentró la enseñanza artística en la rigurosidad técnica y la estricta separación disciplinar. La resolución material y el acabado de las piezas eran consideradas centrales en la definición de la calidad de obras y artistas. Con la caída del paradigma disciplinar y la superación de la rigurosidad técnica comenzaron a acentuarse las instancias de circulación y consumo de las obras, en parte por el propio cambio de paradigma al interior de las artes visuales que priorizó el concepto por sobre la resolución material de las piezas y en parte como una estrategia de visibilización y legitimación por parte de los artistas emergente contemporáneos que, mediante la centralidad de la gestión de obra, reclamaban un espacio en las artes visuales tucumanas. Vemos en este proceso también una modificación de las prácticas y creencias de los productores artísticos en relación con el mercado y el rédito económico. La lógica planteada por Bourdieu entre la ganancia de capital simbólico y la ganancia de capital económico, implica un desinterés por el interés, es decir, un desinterés por el resarcimiento económico inmediato lo que entra en conflicto con la circulación de la obra y la posibilidad de acceso al mercado, acentuando la instancia de producción que renueva los tópicos del "arte por el arte" como fuente de legitimación del artista. Acentuar las dimensiones de circulación y consumo en detrimento de las instancias productivas, implicaría en la lógica planteada por Bourdieu un reconocimiento de lo material por sobre lo simbólico, es decir, el artista gestionaría su propia obra para insertarse en el mercado y alcanzar una ganancia de capital económico. Sin embargo, este artículo pretende demostrar que el desplazamiento hacia las instancias de circulación y consumo en el campo de las artes visuales en San Miguel de Tucumán, en primer lugar, no rompe con el esquema de ganancia de capital simbólico planteado por Bourdieu, sino que más bien se incorpora el mercado, la venta y las capacidades de gestión de obra como elementos simbólicos y fuente de definición de la práctica artística y de legitimación en el campo. Lo simbólico y lo material en el proceso de legitimación artística dejan de estar tajantemente separados.

Para dejar planteada desde un principio claramente la argumentación por donde discurrirá el trabajo diremos que, el desplazamiento de la centralidad de la instancia productiva hacia la instancia de circulación por el que se acentuarían los procesos de gestión y venta de obra como estrategia de ingreso al mercado por parte de los nuevos

artistas tucumanos, ha provocado una explicitación de las pautas mercantilistas que dejó en evidencia la lógica económica implícita en el proceso de ganancia de capital simbólico propuesto por Bourdieu. Esto ha modificado la relación tradicional en San Miguel de Tucumán de los artistas y gestores con la ganancia económica y el mercado presentando la gestión profesionalizada de la obra, la venta y el ingreso al mercado, como elementos de legitimación en el proceso de ganancia de capital simbólico borrando, o mejor dicho, imbricando los procesos de ganancia de capital económico con los procesos de ganancia de capital simbólico.

2. La propuesta de Bourdieu, el modelo económico invertido

Bourdieu, en su análisis del campo literario, que hace extensivo a otros campos de producción de bienes culturales como las artes visuales, propone la construcción progresiva (genético histórica) de un universo completamente particular en el que los agentes artísticos tienen un "interés por el desinterés" o, lo que es lo mismo, que elaboran y reproducen un tipo de capital y de reglas de juego particulares, por el cual y según las cuales invierten su energía social, presentándose como un modelo económico invertido: quienes entran en dichos campos les interesa ser "desinteresados" y su prueba de auténtica pertenencia al campo es no recibir ninguna contrapartida económica. Esto no significa que no exista una lógica económica en esta mecánica basada en la pureza del desinterés o que sólo exista un propósito meramente estético, sino que simplemente se difiere el acceso al capital económico hasta tanto se haya acumulado el suficiente capital simbólico que permita ese acceso.

Para Bourdieu los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo del poder. Por muy liberados que estén de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio económico o político. Resulta, entonces, que son la sede de lucha entre dos principios, el principio heterónomo, de quienes dominan el campo económica y políticamente, y el principio autónomo, es decir, el *nomos* propio del campo. Muchas representaciones de los artistas sólo pueden ser explicadas en referencia al campo de poder, dentro del cual el propio campo de producción cultural ocupa una posición dominada. El campo de poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común poseer el capital necesario para ocupar

posiciones dominantes en los diferentes campos. El grado de autonomía de los campos de producción cultural, dependerá del grado de subordinación de los principios de jerarquización interna y externa: a mayor autonomía, más favorable la relación de fuerza simbólica para los productores más independientes de la demanda externa. Desde su punto de vista la ley rectora de estos campos es la independencia respecto de las demandas externas, donde la economía de las prácticas se basa en este juego de "el que gana pierde", siendo una inversión de los principios fundamentales del campo de poder y del campo económico. El grado de autonomía del campo con respecto a los requerimientos económicos varía considerablemente según las épocas y dependería en gran medida del capital simbólico que se haya acumulado a lo largo de los años a través de generaciones.

El caso de las artes visuales contemporáneas en San Miguel de Tucumán presenta algunas anomalías con respecto a los planteamientos de Bourdieu, las cuales analizaremos a partir de la emergencia de un grupo de artistas contemporáneos asociados a una estética posmoderna que acentúan lo lúdico, lo popular, las apropiaciones, la cita y la ironía a través de soportes y géneros eclécticos y no tradicionales como las performances, las instalación o las ambientaciones. Este grupo de artistas emergentes, en su lucha por la legitimación en el campo del arte tucumano, se enfrentó contra una fuerte tradición heredada de los llamados "grandes maestros de la plástica tucumana" que habían conformado un modo de producción, estable y dominante en el campo, basado en la figuración, el domino de la técnica, la estricta separación disciplinar y el compromiso social y político del artista con la problemática regional.

3. La emergencia de los recién llegados y el diálogo con los maestros

Con de la llegada de los "maestros" al Instituto Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, como Lino Enea Spilimbergo en 1948, el húngaro Lajos Szalay en 1949 o Ezequiel Linares en 1962[2], la enseñanza y la producción de artes plásticas en Tucumán comienzan a tener un alcance continental, al punto de considerarse uno de los polos más importantes de formación artística en Latinoamérica. La labor artística de los maestros y los discípulos formados en esta escuela giró

[2] A estos debemos sumar a Sixto Aurelio Salas, Ernesto Dumit y el español Gerardo Ramos Gucemas que se instala en Tucumán en 1971.

alrededor del territorio y sus conflictos sociales, la identidad del arte regional y el compromiso social del artista, encontrando la posibilidad estilística de desarrollarlo a través de la Nueva Figuración que proponía un retorno a la figura (humana primordialmente), pero de un modo informal y expresionista y con un alto sentido de denuncia social. Con el advenimiento de la dictadura militar de 1976, la intervención a la Universidad, la censura y el cesanteo de gran cantidad de docentes, se quiebra este modo de entender la producción plástica en Tucumán. Es en este punto cuando comenzó a desarticularse el paradigma académico y disciplinar planteado por los maestros de la escuela tucumana y que tenían como ejes centrales el domino de la técnica, que se mostraba en una mano bien entrenada, y la estricta separación disciplinar. Carlota Beltrame ha bautizado este momento como "el comienzo de viaje" (Beltrame, 2011: 115), lo que no significaba otra cosa que el comienzo del fin del antiguo paradigma en manos de una nueva generación de artistas críticos con respecto al trabajo de los maestros y que resumían su nueva concepción en el tópico de "matar a los maestros".

"Matar a los maestros" podía significar muchas cosas: el abandono de la imagen neofigurativa considerada como un estereotipo o clisé, el abandono del dramatismo expresionista, la alianza con los *mass-media* como un modo de estar conectado con el mundo, la superación de las reflexiones sobre la "identidad" en una visión más internacionalista, la experimentación con nuevos materiales y nuevas formas de producción como instalaciones, performances o ambientaciones, pero por sobre todo un abandono del compromiso social del artista acentuando por oposición la ironía, el juego y el ridículo. Esta nueva generación de artistas fue acumulando, en unas condiciones político-sociales favorables, un capital colectivo que se consolidó, como veremos más adelante, con la creación de instituciones propias que visibilizaron y legitimaron su presencia en el campo.

Desde el punto de vista de la producción artística ya desde la década de los '70 tenemos algunos ejemplos tendientes a quebrar con el esquema planteado por la vieja escuela tucumana. Podemos mencionar algunas de esas muestras como "La Diva" de Daniela Jozami en 1979, artista precursora del *camp* en Tucumán que exhibió algunas obras en referencia a las películas eróticas argentinas tipo B que protagonizará Isabel Sarli (la actriz estuvo presente durante la apertura de la muestra que duró sólo 4 días hasta su censura). O bien la primera ambientación presentada en San Miguel de

Tucumán, y también censurada por la dictadura, llamada "Registros" presentada por el Grupo Norte que "(…) incorporaron la pintura a un plano artístico integral: ambientaciones, instalaciones. En el marco de disputar palmo a palmo la herencia de la nueva generación" (Figueroa, 1992: 25).

La construcción de un soporte teórico que diera sustento a las nuevas producciones de forma coherente y sistemática se convirtió en una de las primeras herramientas necesarias para comenzar su proceso de legitimación. En este sentido, la herramienta conceptual más fuerte en esa lucha fue la creación de una historiografía del arte tucumano, que tuvo en los textos de Jorge Figueroa *Texto y discurso de la generación de los 80* y *En el palimpsesto, la producción artística de la generación del 90 en Tucumán*, los ejemplos más claros de cómo debía reconstruirse la memoria de aquella generación de maestros. En su primer texto, Jorge Figueroa (1992) esboza un primero concepto tendiente a desligar las producciones contemporáneas de aquella "anacrónica" escuela disciplinar tucumana, el concepto de "generación". Para él habrá dos generaciones: la generación del '80 y la generación del '90, pero asumiendo una continuidad productiva entra ambas, un espíritu de época. Ambas "generaciones" son consideradas las responsables, a su modo, de abrir el camino a las estéticas más internacionalistas y sintonizar la producción tucumana con lo que efectivamente estaba pasando en el mundo.

Con cierto sarcasmo, velado por el capital simbólico que aún detentaban los maestros, son visto como la "decadencia" y los continuadores de su línea productiva aquellos que no supieron subirse al tren de la historia, a la altura de los tiempos y continúan con "el naturalismo decadente de otrora" (Figueroa, 1992: 23)

> Si el pasado aparece estático, inmovilizado entre el paisajismo costumbrista y la neofoguración, aun dominante, lo contemporáneo, por el contrario, se presenta en movimiento, en un fluir constante; no desea ser atrapado, menos conquistado (Figueroa, 2005:15)

Una de las temáticas más importantes sobre las cuales centra su crítica es la superación de la temática de la "identidad", central en la producción tradicional tucumana, asociada directamente con la idea de superación del provincialismo y la apertura al mundo del arte tucumano. El abandono de la temática regionalista, situada en los conflictos sociales propios de la región y a través de un arte comprometido, debe ser superada para lograr legitimar estas nuevas producciones que se desentienden del

compromiso político, en un sentido tradicional, y encuentran en la estética decretada del arte posmoderno una estrategia de ingreso a los espacios de visibilidad nacionales e internacionales.

La "muerte de los maestros" da cuenta del pasado casi vergonzante de los maestros y sus herederos que continúan la tradición artistas como agentes irreflexivos y anacrónicos con lo que está sucediendo en el mundo. Es la herencia que debe ser dejada atrás para abrir paso a lo nuevo que es explosivo, reflexivo, consciente. Los artistas dejan el dramatismo del expresionismo y la neo-figuración para comenzar a pensar el arte a partir de las corrientes hegemónicas del arte occidental:

> Dificilmente una mueca o una línea marcará un disgusto o un drama. Tienen otro tipo de expresión: son seres que sufren de otro modo; no hay necesidad de retratar niños mendigos llorando. El sufrimiento tiene mil caras. (Figueroa, 1992: 45)

Esa nueva línea de producción y de interpretación que escapa al dramatismo tan denostado de la antigua escuela es considerada el elemento central por el que el arte tucumano ingresaría definitivamente al circuito nacional e internacional y abre la posibilidad de escapar al provincialismo, constantemente refutado, como un pasado al cual no es deseable regresar so pena de quedar desconectado con el mundo.

> Para la región y la provincia, en particular, abrir las puertas, la incorporación decidida de los lenguajes internacionales, salda cuentas con el malentendido de un arte regional y provinciano. La producción de esta generación esclarece esta situación, y sincroniza con la producción internacional (Figueroa, 2005: 129)

4. Retomando la discusión

La confrontación entre estos dos modelos de entender el arte se resolvía desde ambos lados en consideraciones maniqueas acerca del valor otorgado al mercado, al rol social del artista, a las líneas productivas, a los estilos y el contenido conceptual de las obras. La discusión se centró principalmente en el modelo de artista y el rol que este agente tendría en esta nueva configuración del campo. El tipo de artista bohemio alejado del mercado, como un imaginario circulante desde la Modernidad y reforzado por la escuela tradicional tucumana, no parecía ser el adecuado a los fines de esta nueva generación de artistas obsesionados por la inserción en las redes nacionales y los centros de producción artística. Las representaciones tradicionales, decantadas por años de experiencia práctica suponían que vender obra estaba sólo destinado a los grandes

maestros de la plástica y artistas consagrados, es decir, aquellos artistas que tuvieron un largo proceso de legitimación que les permitía acceder a ese beneficio. En este sentido el esquema de Bourdieu de la economía diferida funcionaba tanto a escala nacional como en el contexto del reducido mercado interno. Cualquier otro artista que obtenía algún beneficio económico por sus obras era considerado como un artista que se rindió a las exigencias del mercado, no sólo vendía sus obras sino que él mismo "se vendía" con sus obras. Al respecto nos dice Guillermo Rodríguez, artista tucumano de 58 años ligado productivamente a la escuela de los maestros:

> "Cuando yo era estudiante de Artes vender obras era como una cuestión de… mal visto ¿no? Esto de: 'está vendiendo, se ha hecho comercial' y festejábamos cuando vendía, por ejemplo Ezequiel Linares[3]. Cuando él vendía todos festejábamos pero si vendía algún amigo… Mmmm… era sospechoso. Era sospechoso de estar haciendo algo comercial".[4]

Los años '80 y principalmente los '90 cambiaron radicalmente esta percepción del artista, fue un período de luchas simbólicas por el monopolio del poder de consagración y por determinar quién tendría el beneficio de la legitimidad artística. Bourdieu nos dice que las luchas al interior de un campo específico adquieren inevitablemente la forma de conflictos de definición en el sentido propio del término de imponer los límites del campo más propicios a sus intereses o, lo que es equivalente, la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo más adecuada para justificar que sea como es (Bourdieu, 1992: 330). La lucha más determinante, en nuestro caso, es por el monopolio de la legitimidad artística, es decir, entre otras cosas, el monopolio de poder decidir con autoridad quién está autorizado a llamarse "artista" o quién tiene la autoridad para decidir sobre el respecto: el monopolio del poder de consagración de los productores y de los productos. Estas luchas por la definición se traducen en lucha de fronteras, de modelos productivos, de la percepción del rol del artista y con ello de las jerarquías (Bourdieu, 1992: 334).

Estas luchas por los límites del campo y las condiciones de pertenencia no fueron abstractas: las formas productivas y la idea del artista se modificó por la ampliación del grupo de personas que pudo decir, con una legitimidad ganada mediante diferentes estrategias, algo sobre estos dos puntos. Las condiciones de ingreso y pertenencia al

[3] Ezequiel Linares es considerado como el gran maestro de la escuela tucumana.
[4] Entrevista a Guillermo Rodríguez en Feria ArteBA el día 21 de mayo del 2010.

campo, retomando la idea de Bourdieu, basadas en el desinterés por el interés se vieron modificadas por el valor otorgado al mercado del arte, las instancias de visibilización y la gestión de obra como fuente de definición de la práctica artística. La pauta rectora del campo dejaría de ser "un desinterés por el interés" mediante la explicitación de las pautas mercantilistas que el artista debía incorporar. La explicitación de la lógica económica del campo produce un acortamiento entre las instancias de ganancia de capital simbólico y económico, o mejor dicho, la simple eliminación de esa distancia. Retomando la argumentación de Bourdieu, Cerviño nos dice:

> La acumulación de 'capital simbólico', que es el primer tipo de reconocimiento buscado, suele estar asociada a gestos que demuestren una suficiente distancia respecto del mercado, que puede manifestarse en las características de las obras, en sus formas de vida o en ambas. Una parte importante de los prestigiosos artistas dan pruebas permanentes de su desinterés frente al dinero, en los mismos términos antiburgueses del famoso modernismo artístico. (Cerviño, 2007: 183)

En el caso del arte contemporáneo tucumano, las prácticas económicas asociadas al proceso de legitimación, se transmutan en capital simbólico que invertiría, de esta manera, el esquema de Bourdieu sobre la economía diferida. Los gestos de distancia con respecto al mercado se suavizan o simplemente se borran, la venta de una obra modifica el estatus del agente que puede desde ese momento considerarse artista mientras que antes de la venta su estatus era indeterminado. Los propios estudiantes en proceso de formación artística pueden transmutar también su estatus por haber llegado a una instancia de visibilización, venta o haber ganado un premio, pues daría cuenta de sus capacidades de gestión y el hecho de estar listos para enfrentar las exigencias del mercado como artistas de pleno derecho.

Quiero decir con esto que una buena venta o el reconocimiento de las capacidades de gestión de su obra en cualquier momento de la trayectoria artística de un agente (en su etapa formativa o hacia el final de su carrera) se conforma como uno de los principales elementos de legitimación. En el fondo lo que nos interesa es remarcar el proceso de legitimación: la ganancia de capital simbólico sigue operando en la mecánica del campo sólo que en este caso son el dinero, el mercado y la venta los que se convierten en los símbolos más adecuados para legitimarse. Y, como veremos más adelante, es doblemente simbólico dadas las características del mercado artístico interno y particularmente el mercado del arte contemporáneo, ya que las ventas no son

millonarias sino en pequeña escala y no sirven para poner a distancia la necesidad material de la propia producción artística.

En definitiva, hay una inversión de la lógica económica diferida planteada por Bourdieu como central en el análisis de los campos culturales basada en el reconocimiento de la retribución económica por el trabajo artístico como principio de definición de la práctica artística que marcaría los límites de quién debe y quién no debe llamarse con derecho artista, siendo al mismo tiempo uno de los principios rectores de las prácticas al interior del campo de producción en artes visuales en San Miguel de Tucumán. No es el caso que los productores visuales tucumanos busquen un capital simbólico como un primer tipo de reconocimiento que demuestre una suficiente distancia con el mercado para luego acceder al beneficio económico, sino más bien que su inserción en el mercado y el beneficio económico forman parte de ese capital simbólico por una inversión en los valores otorgados al beneficio, el lucro y el mercado como fuente prototípica de legitimación.

Los precios del arte y el mercado interno

Mariana Cerviño (Cerviño, 2007: 183) destaca como eje central del conflicto de estas dos lógicas, la económica y la simbólica, las contradicciones que generan la circulación de la propia obra, reñida con el desinterés por el interés económico que plantea Bourdieu. Pero es justamente en esta circulación y en la gestión de instancias favorables a la circulación dónde se rompe con esta contradicción que apunta Cerviño, pues es en definitiva sólo a través de la circulación que los artistas podrían acceder a un beneficio económico. Pero ¿De qué tipo y volumen de capital económico estamos hablando? No hablamos de ventas millonarias como en las grandes subastas londinenses o neoyorquinas, sino más bien de montos exiguos. Sin embargo, aún cuando exiguos los montos de ventas, el símbolo de la venta han generaría una modificación en los procesos de legitimación.

Los precios del arte contemporáneo son bajos y se pueden conseguir obras de artistas reconocidos a nivel provincial en un arco que va desde los 50 hasta 10.000 pesos[5] aproximadamente, lo que posibilita el acceso de las clases medias a la compra de

[5] Tomo como referencia la subasta organizada en la ciudad de San Miguel de Tucumán en el contexto de la Casa Cultural Managua el día 12 de Diciembre del 2012 y las ventas de obra de artistas tucumanos en la Feria ArteBA entre los años 2001 y 2010.

arte y una venta más generalizada. Este fenómeno ha producido la transmutación de lo material en símbolo, es decir, la obra y el artista mismo cobra valor sólo después de ser reconocido como un artista que vende su obra. Una buena forma de ver este fenómeno es a través de lo que se llamó el "nuevo coleccionismo", es decir, un nuevo tipo de coleccionismo que apunta al arte contemporáneo y que se instaló a mediados de los años '90 en Argentina. Este coleccionismo, apunta Cerviño, es un proceso reciente y sus agentes provienen de clases medias y medias altas, por lo que la característica sobresaliente es que los gastos en obra no son excesivamente altos, no representan para los compradores una erogación excesiva de dinero ya que en su mayoría los nuevos coleccionistas poseen profesiones liberales (Cerviño, 2007: 192). Una de las características sociales más importantes de este nuevo coleccionismo es el acceso al arte por parte de las clases medias, debido al bajo precio de las obras de arte contemporáneo en el mercado local. En su análisis propone que las condiciones sociales que habilitaron el surgimiento de este nuevo tipo de coleccionismo fue la expansión de los productos de alta cultura desde los sectores aristocráticos, naturalmente ligados a ellos, hacia las clases medias, un fenómeno que estuvo asociado en la Argentina al alcance del sistema educativo que propulsó la elite criolla que, paradójicamente, sentó las bases para la conformación de sectores económicamente subordinados, pero culturalmente dinámicos (Cerviño, 2007: 190).

Para nuestros fines el análisis de Cerviño da cuenta de una nueva dinámica en los procesos de gestión y venta, así como la conformación de una nueva lógica en el sistema del arte, al menos en la escala del mercado interno. Productores, críticos, gestores, coleccionistas, galeristas y todos los agentes pertinentes del campo entran en una nueva lógica funcionamiento, dónde es el precio bajo de las producciones de artistas jóvenes o "emergentes" en el mercado lo que atrajo al nuevo coleccionismo. Esto ha permitido a los artistas ganar un capital simbólico en base a la venta de su obra y no por una trayectoria de rechazo al mercado que se mostraría en el "interés por el desinterés", mientras que, por otro lado, les permitió a los coleccionistas demostrar su pertenencia legítima al campo conformando una elite, aunque todavía no del todo articulada.

Uno de los casos prototípicos es el artista tucumano Sandro Pereira que en el año 2001, a la edad de 27 años, vende su reconocida obra *Homenaje al sanguche de milanesa* en la Feria ArteBA, comprado por su director en aquel momento Juan

Cambiasso por la suma de 10.000 dólares. Hasta ese momento Pereira era un completo desconocido en el campo de producción nacional e incluso provincial, salvo por un reducido grupo de artistas procedentes del Taller C[6] de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán asociado a las estéticas contemporáneas del Neopop y el Neoconceptualismo. A partir de esa venta llegaron los reconocimientos, publicaciones en los grandes diarios de tirada nacional, reseñas en Revista Ramona, presencia en salones provinciales y nacionales, ingreso a clínicas y residencias concursadas y un dato que no es menor: su presencia en el *Diccionario de certezas e intuiciones* editado por Diana Aisemberg dónde Pereira y Leonardo Da Vinci son los dos únicos artistas que tienen un artículo. El mismo año de su venta muere en San Miguel de Tucumán a la edad de 74 años el último de los grandes maestros de la escuela tucumana: Ezequiel Linares. Estos dos hechos se conformaron, a mi entender, como los hitos inaugurales de la primera década del siglo XXI que marcó la emergencia definitiva de la estética posmoderna en las artes visuales tucumanas, la decadencia definitiva de la escuela de los maestros y la consolidación de un nuevo modo de entender la práctica artística basada en la centralidad de la gestión y venta de obra para un grupo de agentes específicos que se conformaron como dominantes. Cabe aclarar que, aún cuando dominante, este es simplemente un grupo que coexiste con agentes pertenecientes a la escuela tradicional tucumana y otros grupos que tensan el campo de producción en artes visuales en Tucumán desde la periferia del campo cultural y asociados con prácticas y representaciones alternativas sobre el arte. Los marcadores que he tomado como referencia para determinar la dominancia de este grupo específico se basa en la presencia de agentes de dicho grupo en clínicas, residencias, becas, salones y premios a nivel nacional, como así también su presencia en reseñas y críticas artísticas a nivel local que en su gran mayoría sesgan el campo de producción a favor de experiencias artísticas contemporáneas, neopop y neoconceptuales.

Siguiendo con el caso de Sandro Pereira, durante el año 2011 se realizó en San Miguel de Tucumán la primera subasta de arte contemporáneo organizado por María Gallo[7] y Marta Salinas[8] en el contexto de la Casa Cultural Managua y donde se pudo

[6] Taller de arte contemporáneo de la Facultad de artes de la UNT surgido en la década de los '80 que reformulo los métodos pedagógicos tradicionales de la escuela tucumana e incorporó las tendencias pop, neo-pop, conceptuales y neo-conceptuales al campo de producción en San Miguel de Tucumán.
[7] Gestora sanjuanina de 28 años, directora artística de Casa cultural Managua en San Miguel de Tucumán.
[8] Artista tucumana, gestora y docente en la Universidad Nacional de La Rioja.

corroborar esta nueva dinámica. La mayoría de los artistas seleccionados para la subasta fueron artistas jóvenes que no superaban los cuarenta años, en un contexto donde la juventud de los productores visuales es un valor agregado a las obras. Diecinueve de los treinta artistas subastados pertenecen o pertenecieron al Taller C de la Facultad de Artes de la UNT, además de cuatro fotógrafos y cuatro artistas de amplia trayectoria en el medio[9]. La subasta atrajo a muchos agentes relevantes del medio local y nacional pues fue coincidente *ex profeso* con la presencia de coleccionistas nacionales invitados a un seminario sobre coleccionismo organizado por otra institución. Los valores de las obras con el precio de subasta oscilaban entre los 50 y los 2600 pesos y fue nuevamente Sandro Pereira, diez años después de su primera y resonante venta, quien se destacó vendiendo dos de sus obras destinadas a la subasta (antes de que ésta se realizarse efectivamente) al coleccionista Alejandro Ikonicof por el precio de 1000 y 2600 pesos respectivamente. La venta sostenida de su obra habilita a Pereira a ingresar en un encadenamiento circular de procesos acumulativos de capital simbólico basado en el ingreso de dinero, pero que paradójicamente y dadas las condiciones del mercado interno, no se transmuta en acumulación de capital económico. Los montos de las ventas jamás llegan a cubrir las necesidades materiales del productor visual, pero habilitan a la acumulación de capital simbólico hacia los dos polos del intercambio económico del artista y del comprador.

Esta mecánica de venta no afecta directamente a las condiciones materiales de los artistas, nuevamente por causa del bajo precio de las obras y lo esporádico de las ventas. Por consiguiente, poner distancia entre las necesidades materiales y la producción de su obra es un caso excepcional en los productores de arte tucumanos y está basado más en la pertenencia social de clase que en la venta de sus obras. Es decir, aquellos que por su procedencia social tienen un pasar económico estable tienen un camino más allanado que aquellos que necesitan de trabajos ajenos a la producción artística para sostenerse económicamente. Esta es otra de las razones, con la que acuerdo con Cerviño, por la cual la economía de la lógica diferida de Bourdieu no puede aplicarse a los campos de

[9] Los artistas subastados fueron los siguientes: Agustín González Goytía, Alfredo Frías, Ángeles Rodríguez, Belén Aguirre, Blanca Machuca, Carmen Fernández de Ullivarri, Cecilia Molina, Eugenia "Coqui" Méndez, Damián Díaz, Evangelina Aybar, Federico Robledo, Florencia Vivas, Gabriel Varsanyi, Gabriela Caro, Gerardo Riarte, Javier "Cabezón" Vásquez, Javier Juárez, Javier Soria Vázquez, Karina Azaretzky, Lucas Rizo, Luciana Guiot, Mané Guantay, María Araoz, Marisa Rossini, Pablo Guiot, Pamela Desjardins, Piero Sogno, Ramón Tevés, Rodolfo "Rolo" Juárez y Sandro Pereira.

producción, ni al mercado en Argentina. No es probable que, como pensaba Bourdieu, en algún momento lleguen a coincidir el capital económico con el capital simbólico de los artistas, como resultado de esta lógica. Sin embargo, la inversión de esa lógica, al menos en el caso tucumano, tampoco revierte las condiciones materiales de existencia de la gran mayoría de los productores artísticos que quieran vivir de su propia obra. La ganancia de capital simbólico y la legitimación a través de la venta o del dinero aportado por salones y actividades asociadas de gestión difícilmente puedan tener un fuerte impacto en la vida económica de los productores. A una pregunta sobre la venta de sus obras nos dice Belén Aguirre, artista contemporánea de 33 años, tucumana ganadora del Premio argentino de las Artes Visuales en 2006, y procedente del Taller C de la UNT:

> (…) Me han comprado con lo cual me he sentido muy agradecida realmente, pero no vendo tanto. Hubo mucha gente interesada, pero cuando vos vas y dices "esta obra te sale 1.500", por decirte, ya no vuelven más. Ese es otro tema también, como que a mí me cansa mucho generar estrategias para vender. Yo ya decidí que voy a vivir de ser docente y me encanta y está todo bien, como también me encanta ser artista y me encanta más ser artista, pero me cansa mucho hacer una estrategia para ver si vendo una pintura, es hartante.[10]

La venta de obra implica necesariamente en el contexto de producción artística contemporáneo la generación de estrategias de venta, es decir, la gestión de obra tendiente a ingresar en el incipiente mercado local y nacional. Es sobre este punto que nos explayaremos a continuación.

La centralidad de la gestión y las instituciones pedagógicas

La nueva generación de artistas tucumanos se consolidó con la creación de instituciones propias que visibilizaron y legitimaron su presencia en el campo, como la creación del Taller C bastión de arte conceptual en la Facultad de artes, la creación de salones de arte específicamente contemporáneos o la creación de colectivos artísticos que unificaron fuerzas y les otorgaron mayor visibilidad. Me referiré en este apartado a la instauración del Taller C como institución dominante en el campo. La decisión no es arbitraria pues dicha institución parte de la idea, desde su plataforma programática, que no basta para legitimar el arte tucumano la producción de arte en sincronía con los centros artísticos hegemónicos, sino que al mismo tiempo se deben crear las

[10] Entrevista a Belén Aguirre en San Miguel de Tucumán el día 7 de mayo del 2012.

condiciones por las cuales el arte contemporáneo de Tucumán ingrese al circuito artístico nacional apuntando a las dimensiones de gestión y circulación de obra.

En 1985 se produce la refundación del Departamentos de Artes de la UNT y la adquisición del rango Facultad de Artes, en ese movimiento el Taller Integral que reunía a todos los estudiantes en artes plásticas se dividió en tres talleres: A (Linares) B (Chambeuad) y C (Guiot/Holgado), lo que implicó una primera conquista de autonomización. Taller C se convierte, de la mano de Marcos Figueroa, en el bastión del arte experimental tucumano siguiendo principalmente tendencias Neo-conceptuales y Neo-pop. La invención del nuevo sistema artístico tucumano fue de la mano con la consolidación del Taller C y su modelo pedagógico fue el que tuvo una incidencia capital. Durante estas décadas se logró que el artista, nos dice Figueroa, no solamente produzca bienes artísticos, sino que también produzca sus propias condiciones de producción lo que le permitió gestionar, visibilizar y vender su obra en un circuito que ahora tendría alcance nacional. Nos dice Figueroa:

> (…) también en la teoría hemos inventado eso, hemos inventado becarios, hemos inventado críticos, hemos inventado todo, todo: 'un sistema'. Ha sido hermoso, ha sido una tarea divertidísima. Fue muy fuerte (…) como producimos nuestra forma de producción, hay que inventar todo, hay que inventar que el otro te mire.[11]

Esta "invención del sistema artístico" declarada por Figueroa, estuvo asociada a una explicitación de la relación del campo de producción artístico con los campos englobantes de poder y económicos. En primer lugar porque se instauró la idea de una crítica profesionalizada desde el medio de mayor impacto en la opinión pública tucumana: el diario *La Gaceta*. Desde los últimos años del siglo XX y comienzos de la primera década del siglo XXI, Jorge Figueroa[12] se convirtió en el mayor crítico tucumano de artes visuales por el simple hecho de escribir sus críticas desde esa plataforma mediática. Este espacio coadyuvó a consolidar la presencia de los nuevos artistas en el campo artístico de San Miguel de Tucumán realizando un sesgo en la producción de artes visuales tendiente a priorizar aquellas producciones relacionadas al "arte contemporáneo" e invisibilizando las producciones que quedaban por fuera de estas nuevas propuestas estéticas. Con un discurso decantado por años de investigación

[11] Entrevista a Marcos Figueroa en la feria ArteBA el día 21 de mayo del 2011.
[12] Crítico de arte (miembro de la AACA) y de artes escénicas, Doctor en Artes y profesor de la Cátedra de estética en la Facultad de Artes de la UNT.

en el campo de las artes visuales tucumanas, desde este medio se impuso una visión restringida del fenómeno artístico, tendiente a destacar las virtudes de los nuevos artistas emergentes y deslegitimar la persistencia del modelo productivo de la tradicional escuela tucumana. En este sentido se atacaba no sólo la producción tradicional plástica, sino también, por añadidura, el modelo del artista comprometido con su región y la problemática local, con elementos teóricos tendientes a remarcar que la "región" no constituye un "estilo", profundizando de este modo la inserción de la producción artística local con las líneas estéticas globalizadas.

En segundo lugar, porque la inserción en las redes institucionales del arte a escala nacional le permitió a este nuevo grupo de agentes gestionar la producción y circulación de su obra desde una posición ya no periférica, al punto de generar conflictos de intereses entre las instituciones tucumanas y nacionales. Tomo por caso las nuevas becas de la Fundación Di Tella, destinadas a artistas del interior del país o "arte de las provincias" que fue literalmente cooptado por artistas tucumanos hasta llegado al año 2011 en que la fundación resolvió no otorgar becas por un año a artistas tucumanos. Esto generó indignación entre los productores y gestores de arte tucumanos que se sintieron discriminados por dicha institución al prohibir su ingreso con una medida que, desde la Fundación, se pensó como un modo de democratizar y redistribuir el acceso a las becas a partir de otros criterios que no sean la movilización de lealtades y la capacidad de gestión de la obra. Modificados los criterios de acceso a estas instancias el trabajo realizado durante décadas por este nuevo grupo de agentes resulta inefectivo y patentiza los objetivos que se habrían propuesto.

En tercer lugar y retomando lo dicho precedentemente, la discusión sobre el proceso productivo o la calidad de la obra pasó a un segundo plano modificando los criterios para establecer y distinguir el "buen arte" del "mal arte". Quizá el mayor impacto en el campo de producción fue la disolución del paradigma disciplinar en las artes visuales y la rigurosidad técnica que fueron los dos pilares donde se fundaba la escuela tradicional tucumana. Algunas voces, como la de Alberto Petrina, Director Nacional de Patrimonio y Museos, se alzaron en contra de esta nueva forma de producción artística en Tucumán durante la exposición antológica e itinerante de las obras de Ezequiel Linares, de quien era amigo, dando cuenta del "desmontaje

ideológico y técnico" a la que se vio sometida el arte provincial. Para Petrina el "enemigo" es muy claro: la posmodernidad y sus defensores:

> Aparte de todo lo demás, Linares seguirá enseñando pintura en la Facultad de Artes. Pero los años de la dictadura habían dejado sembrado allí -como en todo el resto del ámbito social- la lepra de la disolución endemia que alcanzará su natural remate bajo el ecuménico patrocinio de la Posmodernidad. Así, a poco de analizar el nuevo panorama cae uno en la cuenta de que aunque la censura directa ha cesado, sus objetivos mantienen su solapada vigencia. Bajo una primera ilusión irrestricta de tolerancia, persiste la exclusión de toda una manera de entender el ejercicio del arte: el menor asomo de compromiso ideológico, cualquier referencia explícita a la realidad regional, nacional o americana, o la simple exigencia de rigurosidad técnica, serán fulminados por el más rotundo anatema. (Petrina, 2009: 8)

Petrina hará hincapié en estos dos aspectos mencionados, mostrando a esta nueva camada de artistas como actores asépticos, neutros y sin el menor atisbo de compromiso ideológico, relacionándolos directamente con los procesos de instauración del paradigma posmoderno en la capital de la mano de la nueva "Estética del Rojas" que simplemente se trasplantaría a San Miguel de Tucumán por medio de estos artistas y docentes.

> Queda abierto entonces un campo minado por la conceptualización barata, la pseudo producción colectiva y el desmantelamiento técnico, en el que el valor acumulado del esfuerzo y la excelencia del oficio serán sometidos a permanente escarnio. Para un pelotón de jóvenes eunucos perversamente esterilizados por sus "maestros", la práctica del arte se convertirá en un simple impulso -casi un reflejo condicionado- al alcance de todos y cualquiera. Tendrá más importancia "pensar" una obra que realizarla; es más, la concreción puede estar a cargo de otro actor, capacitado o no, o ni siquiera producirse. (Petrina, 2009: 9)

Sin embargo, y para no salirnos del tema que nos compete, el rasgo más importante que queremos destacar del Taller C no es tanto la consolidación de la nueva estética posmoderna, sino más bien la creación de un nuevo perfil de artista que tendrá incidencia capital en la inversión de esa lógica económica diferida planteada por Bourdieu. El proceso de formación artística propiamente dicho estuvo acompañado de la enseñanza de esas capacidades: era tan importante producir arte como saber cómo visibilizar la obra, hacerla circular o venderla para crear un mercado tucumano de arte e insertarse en las redes nacionales de artistas e instituciones. En este sentido Taller C se convirtió en una herramienta importantísima de acceso a información del *know how* artístico contemporáneo. Marcos Figueroa plantea este proceso como un método:

> "No hay un método en la Argentina como el del Taller C, hay algunas cosas que se le parecen pero estamos tratando que el método, que el modo de enseñar, tome una cierta distancia con las personas, o sea, que sea un 'método' que la forma de enseñar dependa menos de las personas que de las circunstancias ¿entendés? Que es otra cosa. Bueno, de eso se trata. Pero, el método trajo otras cosas, lo primero que produjo fue camadas de artistas que son los que han poblado los principales centros de la Argentina y esto después no hubo como controlarlo… empezaron a tener otros modelos que no era solamente ese modelo 'bohemio' que nos enseñó la Modernidad ¿no? Sino que por ahí se confundía con el editor, a veces con el rol de productor, el rol del crítico, esos roles van y vienen todo el tiempo".[13]

El método pedagógico de Taller C modifica el rol del artista tucumano incorporando las dimensiones de gestión y circulación como centrales en la enseñanza del arte. Al mismo tiempo dejaba en claro que el valor simbólico de la obra no dependía tanto del modelo productivo, de la calidad o de la factura de la obra, sino más bien de comprender la lógica social mediante la cual puedo ingresar en circuitos de visibilización. En otro artículo he remarcado que las asimetrías en las posibilidades de acceso a los circuitos de visibilización artística están ligadas a una cadena de lealtades y la conformación de una red social de artistas que excede por primera vez los límites de la provincia. Estas asimetrías en el acceso están claramente marcadas en los mecanismos de acceso a lo que he llamado "el viaje iniciático" (de formación, de apreciación estética o de residencia) a Buenos Aires que, a su regreso, otorga un plus de valor al estar conectados con una red social de artistas más allá de las fronteras de Tucumán, la posibilidad de mostrarse en espacios de mayor visibilidad, la posibilidad de regresar a Buenos Aires e incorporarse al circuito del arte porteño, pero, por sobre todo, de vender su obra intentando poner esa necesidad material a una distancia considerable de su producción artística, algo que nunca se efectiviza en el contexto actual del campo, pero que se sostiene como un imaginario o un ideal al cual arribar en algún momento. Taller C, en este sentido se conforma en una herramienta institucional de acceso a las redes nacionales de artistas. "Taller C de pintura, en este sentido, definió una diferencia, porque activó la relaciones con artistas y organizaciones nacionales y desarrolló una política de presentaciones en Buenos Aires y en algunas ciudades europeas, con distinta suerte". (Figueroa, 2005: 50)

El valor artístico y simbólico de las producciones contemporáneas en Tucumán está ligado, desde el discurso de sus agentes, a una conexión con los modos productivos

[13] Entrevista a Marcos Figueroa en la feria ArteBA el día 21 de mayo del 2011.

de los grandes centros artísticos, pero a través de una "poética local" asociada a una estética contemporánea, que les permitió ganarse un espacio en el contexto nacional. Desde el punto de vista de sus agentes el proceso de inserción en las redes nacionales de instituciones se habría basado en la calidad del producto artístico y procesos propios del campo tucumano. Al preguntarle a Marcos Figueroa cuál es la relación que une al fenómeno del arte contemporáneo en Tucumán con la estética del Centro Cultural Rojas este nos dice: "Nosotros ya estábamos produciendo los cambios en Tucumán durante y antes del Rojas no somos un producto del Rojas, porque en la Facultad de Artes debido a la tradición que te estoy diciendo, era previsible que esto sucediera"[14]

Se reconoce con orgullo la fuerte impronta de los procesos pedagógicos que dieron impulso a este nuevo modo de ver el rol del artista, no sólo ya como un productor de arte, sino como productor de sus propias condiciones de producción, es decir como gestor de su propia obra desde el punto de vista de la circulación y el consumo. También es fuente de orgullo el haber realizado este trabajo por fuera de las instituciones tradicionales del arte tucumano:

> Ese valor tiene que empezar a circular, deseché esa imagen de lo que está oculto y bueno, construimos mecanismos de circulación que son los que te he contado. Hoy los artistas, volviendo al planteo del Salón que vos dijiste, circulan y la circulación es un proceso que no se puede… es un proceso en el que no hay vueltas, los procesos sociales no tiene retorno (...) En la provincia ese es el costado que los centros de producción argentina no registran: no sé quién es la directora del MUNT[15] y en Buenos Aires y en Rosario, en el Mundo, no se sabe qué es esa institución, no hay registro. Y los que estamos produciendo no retrocedemos, estamos acá en la Feria Internacional de ArteBA. Así es.[16]

Hay un abierto reconocimiento de la explicitación de las pautas mercantilistas desde el punto de vista de la gestión de obra que pone a los productores visuales tucumanos en condiciones de igualdad con los productores del centro a nivel nacional:

> (…) hoy el artista no sólo produce la obra sino también sus condiciones de producción y acá estoy [Feria ArteBA 2011] yo y mis alumnos y mis alumnos egresados no solamente en "La Punta"[17], sino en "Rusia"[18] y todos los artistas

[14] Entrevista a Marcos Figueroa en Feria ArteBA el día 21 de mayo del 2011.
[15] Museo de la Universidad Nacional de Tucumán, dedicado principalmente al arte contemporáneo hasta el año 2010 en que, por una decisión política, se removió a su directora Josefina de Andújar abriendo el museo a otras experiencias de arte y muestras de arte no contemporáneo.
[16] Entrevista a Marcos Figueroa en Feria ArteBA del 21 de mayo del 2011
[17] Galería de arte tucumana presente en la Feria ArteBA 2011 dirigida por Pablo Guiot, artista y gestor tucumano.

> tucumanos que están diseminados por acá en miles de otros proyectos, proyectitos y proyectotes como Belén Romero Gunset que está en el Premio Petrobras, bueno toda esta gente está consustanciada con toda esta cosa que te acabo de decir: producir, pero también producir las condiciones de producción.[19]

Se fue consolidando hacia finales del siglo XX un nuevo modelo de artista que Marcos Figueroa llamó "Artistas multi-terreno", es decir, un artista que no sólo se conforma con producir obra, sino que además cumple otro tipo de funciones: gestor, crítico, curador. Las capacidades del artista ya no se remiten exclusivamente a producir arte, sino también generar estrategias de venta y de visibilización, insertarse en el mercado nacional, "vender" una imagen de eficiencia y en definitiva profesionalizar cada aspecto de la cadena que lleva desde la producción hasta la venta. En este sentido no dice Marcos Figueroa:

> "El rol del artista también cambió, ha ido cambiando a lo largo de todo este tiempo. Pero hoy, es mucho más familiar el modelo… yo le llamo "Artista multi-terreno" pero otros le han llamado "Artistas etcétera", son esos artistas que además de la producción hacen otras cosas. (…) Todo eso es "esto", todo es trabajo: cómo te vas a vestir, si hace falta tarjeta, si vas a hablar… ¿cómo llegas a ese lugar? Bueno, primero tal vez tengas que hablar con este, hacer una cadena, plantearte un plan. Ese plan puede tener caminos alternativos, pequeños objetivos iniciales, bueno, y eso en todo."[20]

Conclusiones

Pierre Bourdieu ha planteado un esquema de análisis de los campos de producción cultural basado en una lógica económica diferida o invertida por el cual los productores artísticos resuelven posponer la ganancia de capital económico hasta tanto hayan generado un suficiente capital simbólico que los habilite a esa ganancia económica. Esta práctica propia de los campos de producción artístico/culturales se basaría en el conocimiento práctico de los procesos de legitimación de un estado específico del campo: por medio del desinterés por el interés se posicionaría un agente artístico emergente por fuera del mercado y los vicios mundanos como el afán de gloria o el dinero. Este esquema de economía invertida ha funcionado para explicar fenómenos del campo artístico de mitad del siglo XX cuando todavía el tópico del arte por el arte y los

[18] Espacio de arte contemporáneo tucumano presente en el Barrio Joven Chandón de la Feria Arte BA 2011 dirigido por Gustavo Nieto, artista y gestor tucumano.
[19] Entrevista a Marcos Figueroa en Feria ArteBA el día 21 de mayo del 2011.
[20] Entrevista a Marcos Figueroa en la feria ArteBA el día 21 de mayo del 2011.

imaginarios sobre el rol del artista moderno como un agente desinteresado seguía operando.

Sin embargo, el análisis del actual campo de producción artístico contemporáneo en San Miguel de Tucumán, nos ha proporcionado elementos para postular una revisión de esa lógica diferida planteada por Bourdieu. En primer lugar porque hubo una inversión en la asignación de valor social a la retribución económica por el trabajo artístico que, al mismo tiempo, comenzó a funcionar como principio de organización de las prácticas artísticas marcando nuevos límites sobre quién debe y quién no debe llamarse con derecho artista. Los límites de la pertenecía al campo artístico en este sector de artistas contemporáneos estarían marcados por el reconocimiento de la necesidad de incorporarse al mercado de arte y la reproducción de su vida material a través del arte lo que implica la generación de estrategias de gestión de la propia obra para alcanzar instancias de visibilidad. La inserción en el mercado, la venta de obra y el beneficio económico pasarían a convertirse en la fuente prototípica de legitimación en el actual estado del campo. Se produce con esto la eliminación del proceso de consecución de capital simbólico a través de una trayectoria de excelencia ética y artística prolongada con el fin de acceder con el tiempo a un capital económico, desplazando al mismo tiempo el valor simbólico hacia la venta efectiva de obra.

La explicitación de la lógica económica del campo produce que una "buena venta" en cualquier momento de la trayectoria de un artista considerado, se conforme como un elemento importante de legitimación en el contexto actual. Los procesos de legitimación seguirían funcionando a través del "símbolo" sólo que en este caso son el dinero, la venta y la inserción en el mercado los que se convierten en dichos símbolos, siguiendo un proceso inverso al descripto por Bourdieu, por el cual lo material se convertiría en simbólico.

Bibliografía

BELTRAME, Carlota. (2011) "Metáforas perdidas". En Beltrame, Carlota (Editora) *Manual Tucumán de arte contemporáneo*, Tucumán.

BOURDIEU, Pierre. (1968): "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística". En *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Alianza.

——— (1992) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Buenos Aires, Anagrama.

CERVIÑO, Mariana. (2007) "Por amor al arte probablemente. Notas sobre el coleccionismo de arte contemporáneo argentino" En *Apuntes de Investigación del CECYP*, Nº 12, 2007.

FIGUEROA, Jorge. (1992) *Texto y discurso de la generación del 80. Plásticos tucumanos*. San Miguel de Tucumán, Facultad de Artes UNT.

——— (2005) *En el palimpsesto*. San Miguel de Tucumán, Ediciones del rectorado de la UNT.

FIGUEROA, Marcos. (2011) "Tucumán. Escena local y arte contemporáneo". En Beltrame, Carlota (Editora) *Manual Tucumán de arte contemporáneo*, Tucumán. Edición Ente Cultural de Tucumán.

GIUNTA, Andrea. (2010) *Poscrisis*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Martínez, Ana Teresa (2008). "Una indagación sociológica sobre el campo literario. Las reglas del arte según Bourdieu". En *Trabajo y Sociedad* Nº 10, Vol. IX, 2008, Santiago del Estero.

PETRINA, Alberto. (2009) *Joaquín Ezequiel Linares (1927-2001). Crónica de una pasión americana*. Buenos Aires, Tribalwerks SA.

WYNGAARD, Alejandra. (2010) *Entre maestros y utopías*. San Miguel de Tucumán, EDUNT.

Recibido: 04/06/2012. Aceptado: 01/10/2012.

Ensayos

Papeles de Trabajo
La revista electrónica del IDAES
ISSN 1851-2577

“Manos Anónimas”: La obra de Carlos Alonso como “vehículo de memoria”

Constanza Molina*

Resumen
Las obras que integran la serie “Manos Anónimas” del artista plástico argentino Carlos Alonso (1929), pertenecientes al patrimonio cultural de la provincia de Córdoba desde el año 2005, exponen el horror vivido durante la última dictadura militar argentina, revelando en sus dibujos y pinturas, los sucesos trágicos, de opresión, pérdida y violencia acaecidos durante ese período. Su obra, puede reconocerse por su carácter testimonial o de denuncia ofreciendo otra reflexión de los sucesos históricos, complementando el *qué* se recuerda y olvida con el *cómo* se recuerda y olvida.
De acuerdo con esta valoración el siguiente ensayo propone revisar brevemente el modo en que el artista elabora tales acontecimientos traumáticos expresando y exteriorizando sus interpretaciones y sentidos de lo vivido a través de su lenguaje plástico que oscila entre el componente monstruoso de los hechos representados y el atractivo de su propia composición. Por otro lado se procura indagar de qué manera y bajo qué condiciones estas imágenes plásticas no sólo se configuran como “testimonio visual” de lo ocurrido sino que pueden constituirse como una herramienta más para reactivar procesos de construcción de memoria social.

Palabras claves: Imágenes Plásticas – Acontecimientos Traumáticos – Memoria

Abstract
The works that make up the series "Anonymous Hand" of Argentinean artist Carlos Alonso (1929),belonging to the cultural patrimony of the province of Córdoba since 2005, exposed the horror in the last military dictatorship in Argentina, revealing in his drawings and paintings, the tragic events of oppression, violence and loss that occurred during that period. His work can be recognized by its testimonial character or denunciation, offering another reflection of historical events, complementing the *what* is remembered and forgotten with *how* we remember and forget.
According to this interpretation the following article proposes to review briefly the way in which the artist elaborates these traumatic events and exteriorizing and expressing their interpretations and meanings of the lived through its visual language ranging between monstrous component of the facts represented and attractiveness of their own composition. On the other hand proposes to investigate how and under what conditions these plastic images not only are configured as "visual testimony" of what happened but can establish itself as another tool for reactivate construction processes of social memory.

Keywords: Visual Images - Traumatic Events - Memory.

* Lic. en Pintura, UNC (2010). Becaria de la Sec. de Ciencia y Técnica (Secyt) de la UNC. Doctoranda en Artes, UNC. Integrante nvestigadora del proyecto *La historia del arte frente a la idea de fin. Aproximaciones críticas a una ciencia de las imágenes (*CIFFyH , Secyt) dirigido por la Lic. M. Mercado. Profesora adscripta de la cátedra *Las artes plásticas en la historia III* y *IV*. constanzamolina@outlook.com

Fijar heridas…

La serie "Manos Anónimas", del artista plástico Carlos Alonso, fue adquirida en el año 2005 durante la gestión del gobernador de la provincia de Córdoba José Manuel De La Sota, incorporándose al patrimonio cultural integrando la colección de obras del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (MEC). Esta adquisición está constituida por 37 obras, en su mayoría compuesta por dibujos, realizados en lápiz y pastel al óleo, correspondientes al periodo entre 1981 y 1991. A partir del 17 de octubre de 2007, fecha en que fue inaugurado el Museo Superior de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra[1] y hasta la actualidad, la serie se exhibe en forma permanente en una sala destinada exclusivamente a mostrar su obra. [2]

El nombre que le da título a este serie, tiene su origen en una gran instalación realizada a comienzos de 1976, que se componía de figuras humanas y de reses hechas en papel maché, en tamaño natural y técnica hiperrealista. Esta instalación formaría parte de la muestra "Imagen del hombre actual", que se iba a realizar en el Museo Nacional de Bellas Artes. Finalmente, la obra no pudo ser exhibida, debido a que la muestra fue suspendida al producirse el golpe de estado.

El primer dibujo de esta serie, fue pensado por Alonso como boceto para un cuadro de mayores dimensiones. Sin embargo, en palabras del mismo artista: (…)" quedaron en esos pequeños dibujos íntimos, nocturnos generalmente, que no daban para más porque era una materia difícil de abordar estéticamente." (…)[3]. En la concreción de estas imágenes, Carlos Alonso asume una responsabilidad y un compromiso social al exponer a través de su lenguaje plástico, los sucesos ocurridos en el país; pero también exterioriza con esas mismas imágenes, su propia experiencia del dolor, reconociendo en

[1] El museo se encuentra emplazado en el centro de la ciudad de Córdoba, en el barrio "Nueva Córdoba", en lo que fuera la residencia familiar de principios del siglo XX (1916) de un destacado médico cirujano el Dr. Martín Ferreyra. La mansión se presenta como una imponente construcción inspirada en el modelo del hotel *particulier* típico de la arquitectura doméstica francesa de los siglos XVII al XIX. Respetando dicho estilo el edificio fue inaugurado como museo luego de la realización de grandes trabajos de restauración, refuncionalización y rehabilitación.

[2] Desde que pertenecen a la colección del MEC, algunas de las obras que constituyen la serie fueron exhibidas en diversos lugares de la provincia de Córdoba y del país, hasta que se inaugura el Museo Superior de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra en donde pasan a formar parte de la exposición permanente del museo. Desde el año 2007 hasta el 2010 se exhibieron 25 obras de la serie en la sala K del tercer nivel y, a partir del 2010 y hasta la actualidad es posible visitar la serie completa en la sala J del segundo nivel.

[3] "Conversaciones en Unquillo (continuación)", Diálogo entre Carlos Alonso y Andrés Riviera en *Revista Ñ* (8 de marzo de 2008). Recuperado de hthttp://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/03/08/01623452.html

esta serie un escape o una manera de canalizar el propio sufrimiento (el secuestro y desaparición de su hija Paloma). En relación con esta serie Alonso analiza:

> Eran reflexiones plásticas para elaborar todo el tema del Proceso, […] después de no poder pintar por años y para avanzar sobre un tema que me era tan doloroso. Era una resistencia íntima para algo que no me parecía legítimo transformar en artístico. Pensaba que era una forma de mantenerlo en el lugar justo de la tragedia que había vivido yo y todo el país. Pero, después, poco a poco me pareció que al tener una herramienta como esta para dar un testimonio y sumarme al ejercicio de la memoria, una herramienta que sólo da la pintura, por su emoción (dirigida como decía Bacon "a otro lugar del sistema nervioso"), empecé a hacer dibujos sobre el tema.[4]

En palabras del mismo artista, pareciera ilegítimo transformar en hecho artístico, en imágenes visualmente agradables, los acontecimientos violentos y las experiencias traumáticas padecidas. Sin embargo, con el correr de los años la capacidad de elaborar el trauma, logrando establecer una distancia entre el pasado y su presente y su íntima necesidad de expresarse, de encontrar respuestas ante tanto dolor, se vuelve en sus palabras, una herramienta para dar testimonio de lo ocurrido. Para ello, el artista se vale de diversas estrategias plásticas vinculadas a la utilización de trazos rápidos y contundentes, que resaltan el dramatismo y la violencia de las imágenes; líneas que construyen la anatomía de las figuras pero también la destruye; síntesis en sus dibujos, juegos compositivos; contrastes visuales, entre otros. Estos procedimientos, le otorgan a sus obras, el componente monstruoso propio de alguna de ellas, aquella visión que oscila entre lo trágico y lo grotesco, entre la subjetividad y la racionalidad, el placer y el horror, los contenidos brutales y los aspectos estéticos caracterizados por el atractivo y el erotismo propio de su composición. De esta manera no sólo el contenido de sus obras convoca a la reflexión sino también el protagonismo de la forma, sus aspectos específicamente plásticos, los modos de organización, disposición y relación de los elementos entre sí gestados en el propio quehacer del artista, generan también una reflexión a través de sus figuras y sus propias posibilidades expresivas.

Si bien es posible que la "adecuada composición" de estas obras (entendido como un todo coherente, cerrado y satisfactorio en sí mismo) y la gran destreza en el manejo de la línea y el color en relación con la gestualidad de la imagen, adquieran un carácter

[4] "Estoy viviendo algo muy fuerte" Entrevista de Fernando TOLEDO a Carlos Alonso en diario *Uno* (Mendoza, 2012) Recuperado de http: http://www.diariouno.com.ar/edimpresa/2012/05/11/nota300100.html

atractivo visualmente ante las atrocidades expresadas, dicha cualidad no invalida, ni neutraliza la contundencia y denuncia de los acontecimientos inhumanos ocurridos en el país evidenciados por Alonso en sus imágenes.

La obra como "vehículo de memoria"

Poder materializar en imágenes la propia experiencia traumática, le permitió a Alonso poder rememorar, es decir, hacer presente una situación vivida que aunque dolorosa constituye un fragmento de su pasado. Por otra parte, la exposición plástica de los hechos ocurridos, se ofrece como una posibilidad para "ejercitar la memoria" de la sociedad, tal como Alonso lo expresa, al evocar una deplorable página de nuestra historia. Tal valoración, exige reflexionar acerca de lo que en esta oportunidad entendemos por *memoria*. En una primera aproximación, recuperando algunas de las nociones analizadas por Elizabeth Jelin en el artículo "¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?" (2001), la definiremos como la capacidad u operación que permite activar o dar sentido al pasado a partir de una reconstrucción de los hechos desde el presente. En dicha operación intervienen procesos subjetivos, anclados en experiencias propias y compartidas y en marcas simbólicas y materiales. De esta manera, en el presente están incorporados esos recuerdos del pasado pero de manera dinámica, ya que las experiencias incorporadas pueden modificarse con el correr del tiempo.

Carlos Alonso no sólo recupera en "Manos Anónimas" los hechos aberrantes ocurridos durante la dictadura sino también incorpora su propio recuerdo de ese pasado, su propia experiencia del dolor y las vivencias que otros han padecido, produciendo imágenes que originan nuevos procesos de significación. Asimismo, estas obras permiten reflexionar sobre la violencia en sus diversas expresiones (de género, psicológica, física), hacia los más indefensos, en el caso particular de esta serie la brutalidad es ejercida en mujeres y niños. Por otro lado, no solo representa la violencia perpetrada por los militares y sectores civiles empleados para realizar las tareas de secuestro y violaciones, sino también por medio de sus imágenes extiende su denuncia a todo agente social que haga abuso de su poder político o económico, participe o no de un gobierno dictatorial. De esta manera es posible que la experiencia vivida en carne propia por el mismo artista, sea transmitida, comprendida e interpretada por los

receptores, que al contemplar esas imágenes no sólo reconstruyan los hechos aberrantes sucedidos durante la dictadura sino que a la vez les permita generar nuevas constelaciones de sentido, es decir, plausibles asociaciones que desplieguen múltiples significados que posibiliten el “ejercicio de la memoria”. En este sentido, es importante destacar que el mero testimonio, narración, registro de estos hechos, si bien nos ayuda a identificar lo ocurrido en el pasado y es una “manera en que la víctima puede sobreponerse a la pasividad y al entumecimiento” (LaCapra, 2009: 25-26), no garantiza la evocación de la memoria; “la acción efectiva debe ir más allá del testimonio para adquirir formas más comprensivas de la práctica social y política” (LaCapra, 2009: 26) operación que se logra al promover acciones orientadas a generar sentido, es decir, interpretando, analizando, resignificando el pasado desde nuestro presente. En este sentido, si bien las imágenes plásticas pueden aportar un modo de reflexión diferente al mero registro de los hechos históricos, ya que en ellas se asocian deliberadamente procesos subjetivos y experienciales generando nuevas interpretaciones a los sucesos acontecidos, también es importante que las instituciones (museos de arte, el estado al comprar su serie e incorporarla al patrimonio cultural) propicien la construcción de sentido ya que de ellos depende la difusión de la obra hacia un público general. Las estrategias de transmisión que desde las instituciones se lleven a cabo en relación a la exhibición de esta serie, también favorecerá a que estas imágenes plásticas se constituyan como “vehículo de memoria”, aportando otra posible visión de los hechos del pasado desde el padecimiento de sus víctimas, ofreciendo interpretaciones alternativas para crear un espacio de pensamiento desde el presente de los hechos del pasado como una forma de desear un mejor futuro.

Bibliografía

JELIN, Elizabeth (2001): “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?”en *Los trabajos de la memoria* . España. Siglo Veintiuno

LACAPRA, Dominick (2009): *Historia y memora después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Recibido: 15/05/2012. Aceptado: 01/04/2013.

Formas críticas del recuerdo en los Museos de Ingeniero White. Mirada y temporalidad, el recuerdo como experiencia.

M. Guillermina Fressoli[*]

Resumen
En este artículo reflexiono sobre las modalidades de tiempo y mirada que el Museo del Puerto y el Museo Taller Ferrowhite ubicados en Ingeniero White, Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, utilizan para recuperar el pasado. Por ello, desarrollo una pregunta en torno a las continuidades que se establecen entre la modalidad de mirada y la modalidad de memoria que se construye dentro de cada espacio institucional a fin de determinar, en relación a esa forma de mirar y recordar, cuáles son las modalidades de experiencia que se instituyen en su articulación. Como hipótesis de trabajo considero que los museos de Ingeniero White descubren, desde sus estructuras, una memoria encarnada en una forma de mirada que otorga vitalidad y cualidades procesuales a la misma. A partir de las formas en que estos museos dan a ver sus espacios y los modos de tiempo que se privilegian en la recuperación del pasado, los mismos logran instituir una experiencia que recupera lo singular como una respuesta al cambio constante del Puerto. Esta cualidad otorga a las formas del recuerdo que elaboran una dimensión crítica en relación con su contexto.

Palabras claves: Memoria, Museo, Experiencia, Mirada

Abstract
This article analyzes different time modes and ways of seeing the past built at the Museo del Puerto and the Museo Taller Ferrowhite -both of them located in White, Bahía Blanca, province of Buenos Aires-. In particular, we ask about the continuities that exist between the gaze mode and memory mode that is built within each institutional space, in order to determine what forms of experience are institutionalized in their articulation. The particular way how these museums perform space and time modes are intentionally in tension with the constant modification and frenetic experience of the Port of Ingeniero White. The hypothesis of this work proposes that both museums of Ingeniero White develop an specific form of memory which is embodied in the gaze they have constructed in relation with the present, and thus, this quality allow to think memories practices in the museum as critical dimension in relation to its context.

Keywords: Memory, Museum, Experience, Ways of looking

Introducción

Reflexionar en torno a las formas críticas de elaboración del recuerdo en los museos implica cuestiones vinculadas a problemas de percepción y experiencia. Esto es porque estas instituciones pueden ser comprendidas como un dispositivo de mostración

[*] Lic. Artes (UBA), Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES), Becaria Doctoral de Conicet con sede de trabajo en el Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina (FFyL, UBA). Actualmente desarrolla la investigación de su tesis "La mirada como portadora del recuerdo en las artes visuales y en la museografía crítica. Contribuciones de la experiencia artística a la rememoración del pasado". E-mail: guillefressoli@gmail.com

que construye, a partir de la performance que su propuesta de recorrido requiere, un determinado modelo de espectador. La selección de los objetos que son dados a ver, el modo en que se exhiben y el vínculo que estos establecen con el espacio expositivo constituyen decisiones en torno a lo sensible que la institución museística siempre establece (de forma más o menos consciente según el caso). Estas decisiones dialogan y construyen con el eventual visitante una forma singular de mirar el mundo. En tal sentido Eliseo Verón (1989) afirma que los museos constituyen una de las explosiones mediáticas fundamentales de posguerra, en tanto en ellos a partir del cuerpo del visitante se estructura una manera de consumir[1]. Por ello el museo se instituye, a partir de la propuesta de experiencia implicada en el modo en que administra su espacio, como un agente fundamental del consumo.

La cuestión se complejiza a partir del desarrollo y masificación vertiginoso que la institución museística adquiere a partir del auge de la *cultura de la memoria* (Huyssen 2002); un fenómeno de mercantilización y espectacularización de la memoria, dentro del cual los museos devienen un espacio híbrido entre la feria de atracciones y el gran almacén. De acuerdo a Huyssen este impulso de la memoria a partir de los años 1980' podría estar fundado en un deseo de estabilidad y un miedo a que las cosas devengan obsoletas, es decir, un vértigo al cambio. Esto es lo que lo lleva a plantear la necesidad de formular una mirada crítica sobre el museo que pueda contemplar el cambio en la estructura de sentimiento construido por la contemporaneidad y desde allí abordar problemas de representación, narración y memoria.

Entonces, si el museo instituye (a partir de determinada relación con su espacio y el despliegue de los objetos dentro de él) una forma de consumo, cabe preguntar cuáles son aquellas formas que pueden propiciar una mirada crítica en torno al pasado. Esta pregunta pone en relieve la acepción del museo como "forma de recorte del espacio común y modo específico de visibilidad" (Rancière 2008:61). Lo que se trama aquí es un problema en torno a la constitución del cuerpo y la mirada que percibe, la cuestión reside en saber cuáles son las formas de mirada que el museo es capaz de instituir o propiciar hacia la construcción de una acepción productiva del recuerdo.

[1] Esta hipótesis es fatalmente confirmada por la atención que estudiosos de la teoría del costo demuestran hacia el museo en los últimos años interpretando su propuesta de mirada a partir de variables económicas tales como la oportunidad tiempo. Véase Carolina Asuaga "Los museos. Un pasaje desde la economía a la teoría general del costo" Trabajo Inédito presentado en el IXXX Congreso del Instituto Argentino de Profesores Universitarios de Costos, San Luis, Octubre de 2006.

En el marco de esta problemática, en este artículo pretendo reflexionar sobre las modalidades de tiempo y mirada que el Museo del Puerto y Museo Taller Ferrowhite ubicados en Ingeniero White, provincia de Buenos Aires, utilizan para recuperar el pasado. Me propongo considerar las continuidades que se establecen entre la modalidad de mirada y memoria que cada espacio institucional formula con el propósito de determinar cuáles son las formas de experiencia que se instituyen en su articulación.

El caso que aquí se analiza corresponde a museos municipales ubicados en el interior de la provincia de Buenos Aires, los cuales trabajan desde nociones de espacio y tiempo más extensas que aquellas que involucran a los museos de las grandes metrópolis que, en principio, preocupan a Huyssen. Sin embargo, estimo que el modo en que los museos de Ingeniero White articulan este rasgo diferencial, a través de sus procedimientos y actividades, puede ofrecer una clave para la reflexión sobre las formas en que la institución museística en general puede reelaborar sus programas, con el objetivo de incluir en su interior el trabajo con elementos vitales de la comunidad.

Como hipótesis de trabajo sostengo que los museos de Ingeniero White descubren, desde sus estructuras, una memoria encarnada en una forma de mirada que le otorga vitalidad y cualidades procesuales. A partir de reflexionar sobre las formas en que dan a ver sus espacios y los modos de tiempo que privilegian en la recuperación del pasado, estos museos instituyen una experiencia que recupera lo singular como una respuesta al cambio constante del Puerto. Esta cualidad otorga a las formas del recuerdo que estos museos elaboran una dimensión crítica en relación con su contexto.

Breve presentación y contextualización del caso

El Museo del Puerto surge en 1987 después de los festejos del centenario de la fundación de Ingeniero White. Su proyecto estuvo en sus comienzos conformado por los "ciudadanos notables de la localidad"[2] (sociedad de fomento, club de leones, etc.). Este impulso inicial otorgo un sesgo elitista en la constitución de su objeto como historia de las instituciones, las familias fundadoras, los próceres. Progresivamente la perspectiva adoptada se fue abriendo a partir del material heterogéneo acopiado del aporte de los vecinos del lugar y una vocación crítica del grupo de trabajo que los llevo a reflexionar sobre qué y cómo exhibir. Comienza así a conformarse una mirada

[2] De acuerdo a la descripción de Aldo Montecinos trabajador del museo. En entrevista con la autora en el mes de octubre de 2009.

singular en torno a las prácticas y costumbres del lugar, las historias de inmigración, la vida cotidiana, los saberes de los distintos oficios.

El Museo Taller Ferrowhite se inaugura en el año 2004 como derivación de un proyecto de conservación, relacionado en parte, con el excedente de objetos que generó la acumulación del Museo del Puerto y cantidad de objetos de un mundo ferroviario perdido que no encontraban lugar, la mayoría de ellos recuperados del proceso de privatización de los 90's.

Ambos museos municipales[3] comparten una historia común pero los momentos fundacionales sobre los que se erigen sus programas corresponden a dos coyunturas diferente: los años 80's signados por el fervor del advenimiento democrático y los años 90's en los que se inicia un terrible proceso de privatización del espacio público. En esa línea se extreman las mediaciones ofrecidas a la mirada sobre la historia que relatan.

La localidad de Ingeniero White se encuentra ubicada en torno a un puerto de aguas profundas, uno de los principales del país, a 10 km de Bahía Blanca[4]. La historia que los museos recuperan en su reflexión se extiende hacia 1883 cuando la concesión del puerto fue otorgada al Ferrocarril Sud, momento en que el modelo agroexportador dio lugar, luego de la primera etapa fundacional del estado[5], el avance del capitalismo internacional. La función vital del ferrocarril, que permitía el arribo al puerto de las materias primas para su exportación, promovió el desarrollo poblacional y cultural de la zona en la que se instalaron gran cantidad de inmigrantes. La presencia del capital inglés en el desarrollo de un modelo agroexportador, para el cual la articulación del puerto y el ferrocarril resultaban fundamentales, dejo su marca en las arquitecturas portuarias y ferroviarias -que aún hoy persisten- realizadas de acuerdo al modelo británico.

Hacia mediados del siglo pasado la localidad poseía la mayor playa ferroviaria de Sudamérica. Cinco talleres ferroviarios dispersos aglutinaban más de 5000 trabajadores, alrededor de ellos creció el comercio, distintos espacios de sociabilidad y esparcimiento público, como las cantinas y balnearios. Progresivamente desde la década del setenta,

[3] Ambas instituciones dependen del Instituto Cultural de la Municipalidad de Bahía Blanca.
[4] Asimismo la localidad se encuentra ubicada a 700 kilometros de distancia de Buenos Aires y La Plata
[5] Antes el territorio conformaba la Fortaleza Protectora Argentina y Puerto Esperanza fundada en 1828 como una marca del estado en relación a la frontera interna que disputaba el territorio con las sociedades tehuelches y mapuches, avasalladas y desplazadas hacia 1879 a partir la expedición militar que dirigió Roca.

distintos procesos de privatización de empresas y espacios portuarios, modernización tecnológica en pos de mayor eficiencia y rentabilidad, instalación de empresas multinacionales, instalación y crecimiento exacerbado del polo petroquímico[6], y la ausencia de una regulación rigurosa por parte del estado fueron deshabitando el lugar. A partir de este proceso el hábitat y las prácticas de la comunidad se vieron radicalmente afectados[7].

En 1993 fue promulgada la Ley Nacional de Puertos por medio del cual el Puerto de Ingeniero White y Galván pasaba a depender de Bahía Blanca y la nueva estación marítima así conformada adquiría estado autónomo. Esto produjo un importante cambio en la fisonomía portuaria, ya que su normativa atrajo a gran número de empresas nuevas. La presencia de distintas multinacionales en la zona costera impide hoy la comunicación directa con el mar. La autonomización del puerto se estableció en detrimento de los intereses de sectores de la población whitense para los que el mar representaba también una fuente de trabajo. Hoy en Ingeniero White el paisaje que se ofrece al caminante eventual se construye a partir de un horizonte permanente de monumentales silos y chimeneas que expulsan vapor y fuego. Este horizonte desentona con la aparente fragilidad de la arquitectura local en su mayor parte típicas casa cajón construidas en chapa y madera. Por otro lado el aire está inundado de residuos de los cereales procesados por las industrias y la contaminación sonora es permanente. En ese entorno viejas cantinas se ofrecen al turista como resabios de lo que supo ser un importante espacio de sociabilidad que se alimentaba de la actividad pesquera y eventuales trabajadores que llegaban al puerto.

[6] El polo petroquímico de Ingeniero White es una de los más importantes del país, dentro de él se desarrollan tres industrias: petrolera, petroquímica y la industria química. Entre las empresas que se destacan por importancia en su composición se encuentra PBB Polisur, Solvay Indupa, Compañía Mega y Profertil.

[7] Trabajos realizados por la Universidad del Sur demuestran que los habitantes de Ingeniero White están expuestos diariamente a un alto grado de vulnerabilidad física, ecológica, política, educativa e institucional. De acuerdo a estos estudios, el crecimiento y diversificación de la presencia industrial en la zona contaminó sonora y atmosféricamente el lugar, a lo que se agregó la contaminación hídrica debido al desecho de efluentes cloacales al estuario sin previo tratamiento. Esto produjo variaciones en el ecosistema y modificaciones en el espacio natural lo que generó distintos perjuicios en la población. En principio la modificación del paisaje que ya no cuenta con los antiguos cangrejales o moluscos blancos propios de la zona y que los habitantes del lugar podían usar para el consumo propio. Por otro lado, además de la reducción de la fauna marina, la contaminación volvió peligrosa su ingesta lo que incidió sobre la fuente de ingreso de muchos whitenses dedicados principalmente a la pesca. Cf. María Alejandra, Ramborger y María Amalia Lorda "La situación ambiental del área costera de la Bahía Blanca" *Huellas*, 2009, N°13, pp. 172-191.

La franja industrial sobre la que se insertan los museos se observa permanentemente desde los distintos barrios de Ingeniero White como un horizonte que obtura la vista directa al mar. Esta contaminación de la visión que se manifiesta como producto de cambios políticos, culturales y económicos parece ser para los museos de Ingeniero White un elemento de disputa permanente que configura sus programas institucionales. Sólo a modo de ejemplo es posible citar la probabilidad de que una aceitera se instale en el terreno de acceso libre al mar, aledaño al predio del Museo Taller Ferrowhite, el impacto ambiental que esto generaría cambiaría drásticamente la relación del museo con el lugar. Situaciones como ésta son las que definen el espacio del museo como un espacio de tensiones y disputas, por ello Reynaldo Merlino, su director afirma:

> "En definitiva no se puede concebir el Museo Ferrowhite como un espacio entre medianeras. Estamos en una especie de espacio abierto en donde pasa de todo: con una ría que va a ser rellenada, con un lugar que nos manda cascara cereal envenenado, con una terminal cerealera gigante. Ahora el consorcio de gestión quiere llenar esa lengüeta de agua que nos comunica con la ría. Hoy tenemos casi ese atentado y nosotros vamos a intentar luchar contra eso (…)"[8]

Ocultar y develar el emplazamiento, dos acepciones del recuerdo

Los edificios que hoy ocupan ambos museos poseen una memoria material anterior a ellos, se trata de espacios que pertenecen a la historia de la comunidad en la que se insertan: la vieja aduana portuaria en el caso del Museo del Puerto y el taller de la ex-usina eléctrica que proveía de electricidad al puerto y a toda Bahía Blanca en el caso del Museo Taller Ferrowhite. Las estrategias que ambos museos desarrollan en torno a la memoria del lugar en que se emplazan son opuestas. Esta variación se relaciona directamente con el sentido comunitario de los espacios en que intervienen.

Mientras el Museo del Puerto utiliza la estrategia de *superposición con la historicidad del viejo edificio* a través del color; el Museo Taller Ferrowhite se aboca a una *tarea de des-ocultamiento*. Mientras la primera estrategia pretende expresar una disputa política en torno a los nuevos usos que adquiere el espacio, la segunda se dirige visibilizar la ausencia como testimonio de un proceso histórico.

[8] En entrevista con la autora realizada en julio del 2010

En estas estrategias de apropiación y recuperación[9] se expresan dos formas diferenciales bajo las cuales los museos instituyen formas del recuerdo en tensión con distintas *formaciones de memoria* (Vezzetti 2002: 32). Estas formas que adquiere el recuerdo dentro de cada institución expresan tendencias predominantes pero de ningún modo una propiedad exclusiva de cada museo.

El Museo del Puerto: el recuerdo como conflicto

La relación en el Museo del Puerto con el espacio de emplazamiento, manifiesta un acto de recuerdo como conflicto. La memoria original del edificio que el museo ocupa, posee una inscripción antagónica a los sujetos que hoy el museo incluye como individuos privilegiados de su relato histórico. Por tal razón la institución marca, desde el modo de dar a ver su espacio, la historia del edificio en disputa con las memorias que el museo privilegia en su interior. En este sentido Sergio Raimondi[10] afirma:

> […] no hay una voluntad manifiesta por destacar el uso anterior del edificio, pero sí hay de hecho una voluntad de que se lea, o al menos de que se pueda leer, el carácter histórico de la construcción porque las características mismas de la construcción, de chapa y madera, ya son una información explícita del tipo de arquitectura portuaria (incluso a nivel mundial) del capital inglés. […] en el espacio de la Cocina se efectuaron distintos cortes en las paredes de algunas salas para que el visitante pueda distinguir con facilidad los materiales y el diseño de la construcción. Pero bueno, está la conciencia y la intención de que en este espacio que alguna vez, en realidad en los inicios oficiales e históricos mismos del pueblo, alojó al capital, hoy es el espacio donde se encuentran, se ven, se pueden oír las voces de los vecinos y los trabajadores. Esos colores podrían entonces dar cuenta de ese desplazamiento, de esa expropiación de un espacio para darle otra función, otro uso.[11]

La relación que se establece con el pasado de este edificio es ambigua: el edificio de Aduana se denuncia en el acto de ser ocultado, pero no invisibilizado. Por el contrario se necesita de su reconocimiento para enfatizar la tensión con su historicidad. Por ello el museo utiliza pintura en colores vivos (rojos, azules, verdes y amarillos) en su interior a fin de avanzar sobre la memoria material del viejo edificio sin borrar su forma original,

[9] El sentido que adquieren las acciones de apropiar y recuperar son comprendidas en este caso como gesto u operación sensible en relación a la historicidad del espacio que estos museos ocupan, ya que en ambos casos se trata de edificios otorgados por la municipalidad para el funcionamiento de los museos.
[10] Sergio Raimondi fue director del Museo del Puerto hasta el año 2011, hoy ocupa el cargo de director del Instituto Cultural de Bahía Blanca.
[11] Sergio Raimondi, entonces director del Museo del Puerto, octubre del 2010, entrevista por correo electrónico con la autora.

sino que ésta permanece para que el gesto de expropiación adquiera un sentido político explícito. Por otro lado resulta también significativo que la mirada sobre su materialidad aparezca como un corte sobre su arquitectura. Usualmente cuando los edificios de un museo buscan rescatar la memoria material del espacio que los alberga lo hacen mediante el señalamiento; el gesto del corte supone una violencia sobre el espacio que se exhibe en ese acto deconstructivo[12]. A excepción de estos casos, al ingresar al Museo del Puerto las distintas escenificaciones, la cocina o el patio del museo por ejemplo, desplazan la memoria sobre la aduana para privilegiar el mundo de lo cotidiano dentro del puerto[13]. En este sentido es válido aclarar que el uso del color hace referencia también a los interiores de las tradicionales casas cajón cuya arquitectura de madera y chapa son revestidas y decoradas de ese modo. Este tipo de arquitectura es típica en localidades cuya historia se tramó en torno al ferrocarril y persiste en varias construcciones actuales de la comunidad.

Así, el proceder del recuerdo en relación al emplazamiento se manifiesta como un gesto de disputa, que es a su vez gesto de denuncia y reivindicación. El gesto de expropiación remarcado por el uso del color se enfrenta a la vieja función y acepción política del edificio original, ese gesto funda a su vez su posicionamiento político como lucha por el sentido de la historia. El recuerdo se comprende dentro del Museo del Puerto como la reafirmación de una lucha de sentidos que se da en la materia misma del edificio. La exhortación constante y los modos apelativos caracterizan la vinculación del museo con su espectador, esta modalidad se reitera en el uso de una señalética que marca contradicciones, así como en la introducción de elementos que dislocan la aparente coherencia de su relato expositivo. Este carácter apelativo que busca exhortar al espectador constituye una acepción del recuerdo en la que se pretende que el sujeto de la comunidad se pronuncie en relación al relato histórico singular que el museo ofrece a su mirada.

[12] En la cocina es posible observar algunos cortes en la arquitectura que dan cuenta del tipo de construcción y la historia que contiene. Un acto de mirada atento a la materialidad arquitectónica que en entra en tensión a la vez complementa la invisibilización que el uso del color supone sobre las antiguas funciones del edificio.

[13] La muestra permanente del museo consiste en ambientaciones, que a partir del trabajo con el sonido y la luz, despliegan diferentes objetos (que realmente pertenecieron al pasado de la comunidad y otros escenográficos elaborados con cartapesta) en su interior de modo tal que recrean diferentes escenas de la vida cotidiana del puerto.



Imagen 1: Detalle de la exposición permanente del Museo del Puerto en ella puede observarse la intervención del espacio con los colores azul, rojo y amarillo. La foto muestra un grupo de personas posando frente a un viejo comercio del lugar en ocasión de una inundación. La señalética amarilla reza: "Era tan largo el océano/ No sabíamos qué nos íbamos a encontrar". En primer plano, una gallina con huevos dorados realizados en cartapesta pone en tensión los sentidos dados por la imagen fotográfica y por la frase escrita en primera persona del plural. Foto Pablo Gregui.

La recuperación del conflicto como valor positivo de la rememoración busca enfrentarse a los modelos más conmemorativos y consensuados de la memoria dentro del espacio institucional. El intercambio que se genera de modo intempestivo a partir de la confrontación busca promover, desde la polémica, la capacidad de narración y valoración sobre la propia historia que generarán los sujetos que integran la comunidad.

El Museo Taller Ferrowhite: recuperar y visibilizar la ruina

El Museo Taller Ferrowhite se plantea inicialmente como un proyecto radical de espacio de exhibición sin objetos, donde el documento primario para el observador fuera el edificio mismo: un gran taller sin sus maquinas y trabajadores, presentado como lugar vacío en tanto testimonio del proceso de desguace y abandono de los años 1990's. Sin embargo, este proyecto inicial se fue desvirtuando en la medida en que el museo comienza a trabajar con la historia del lugar y sus habitantes, aunque cabe destacar que la intención fundacional no desaparece totalmente. De este modo, el primer trabajo que el museo realiza en relación al sitio de emplazamiento es un trabajo de restauración. El recuerdo se vincula inicialmente a un trabajo de recuperación y preservación del taller

como testimonio del proceso de vaciamiento del mundo del trabajo durante la década de 1990[14].

La propuesta del museo vuelve a edificar un espacio de trabajo pero con un sentido diferente al original del edificio, abocado ahora a la tarea de supervivencia dentro de la localidad y ya no producción de excedente. Lo que se obtiene de esta operación es una figura en tensión con esos extremos: hoy el taller no puede pensarse como ruina luego del trabajo del museo y del uso que la comunidad hace de él, pero tampoco el edificio recuperó su sentido y función originales[15]. La nueva labor del museo en este espacio se edifica desde un desplazamiento de la ruina[16] y del mismo cuerpo de trabajo. Con esto último me refiero a la integración de los antiguos trabajadores que espontáneamente ocupan el lugar y participan de las diferentes actividades del museo, desde cortar un boleto al ingreso, orientar al visitante, hasta participar en los espacios de investigación y elaboración de registros del museo como informantes privilegiados. El museo permite así que estos sujetos dentro del espacio del museo se aboquen a nuevas tareas relacionadas con la reconstrucción de su identidad, así como actividades reflexivas y creativas para la transmisión de la propia historia.

La estrategia desarrollada en este caso es opuesta a la del Museo del Puerto ya que consiste en dar a ver la memoria del edificio que en condiciones de abandono permanecía oculta. Un gesto de rehabilitación parcial de un espacio que convoca a quienes trabajaron en él a recuperar la descripción del lugar y reflexionar sobre el proceso de su vaciamiento. No se restaura el edificio sino sus ruinas, que se presentan en tal condición. El trabajo del recuerdo se define aquí como evocación y producción impulsada por la falta, lo ausente es aquí condición de imaginación y recuperación del pasado.

[14] El proceso de recuperación edilicia es común al comienzo de ambos museos. Sin embargo, mientras en el Museo del Puerto ese trabajo se complemento con un uso del color en tensión con la historicidad de su espacio, en el caso del Museo Taller Ferrowhite la restauración del espacio busca visibilizar las marcas del desguace que se encontraba en el lugar. En tal sentido consideramos que el uso del término recuperación para el caso de Museo Ferrowhite testimonia la particularidad de la estrategia adoptada en estrecho vinculo con la historia del taller, además de que el término dialoga con la tradición de fábrica recuperadas que en el proceso de concreción de este museo habían aparecido en la arena pública al calor de los acontecimientos del 2001.

[15] Al igual que acontece en el Museo del Puerto, la intervención de la institución produce un desplazamiento en la función de los edificios destinada ahora a recuperar críticamente la memoria de los trabajadores y miembros de la comunidad sobre estos espacios.

[16] Restaurada como vestigio a fin de que prevalezca en ella la exhibición de una falta.

El trabajo del recuerdo del Museo Ferrowhite se alinea con el trabajo del Museo del Puerto en tanto ambos encuentran en una operación sobre la mirada una reflexión sobre la memoria. La diferencia se expresa en que en este caso tal reflexión abandona la necesidad imperativa de posicionamiento para impulsar la restauración de un espacio del decir signado por la incertidumbre en dirección a un desciframiento del pasado y su relación con los futuros posibles. Comprendo el acto de restauración (la recuperación del espacio del taller en Ferrowhite) como una mirada que vuelve sobre ese pasado, una invitación a la imaginación sobre las promesas incumplidas y los futuros posibles. El enigma que el resto o la ruina devela ofrece en este sentido un terreno para el intercambio desprovisto de certezas últimas. El espacio no es en este sentido materialidad que encarna una disputa sino objeto de búsqueda, desprovisto de certezas. El edifico se restaura y se imagina como un vacío radical, la memoria se configura desde esta pretensión fundacional como una pregunta sobre el propio espacio y un ejercicio indefinido de resolución.



Imagen 2: Izquierda: Huella de grasa de agujereadora, señalizada con esténcil en el interior del Museo Taller Ferrowhite. Derecha: Mirada al interior desguazado de vieja la Usina Gral. San Martín ubicada dentro del predio del museo. Fotos Pablo Gregui

El presente y el futuro discutiendo la memoria

A la forma de visibilidad que la memoria adquiere en relación a las cualidades particulares del espacio de cada museo, es posible agregar una modalidad singular en las acepciones temporales del recuerdo que cada institución construye. Por ello en este

apartado pretendo dar cuenta como la disputa por la memoria en los museos de Ingeniero White es plausible de ser pensada como un litigio en torno a la administración del tiempo.

La noción de trabajo del recuerdo que Ricoeur traslada desde la clínica psicoanalítica hacia la arena pública, implica el abordaje de una memoria reconstructiva que tiene su temporalidad privilegiada en el presente y en el futuro. Para eso es que el autor recupera las nociones de "espacio de experiencia" y "horizonte de espera" desarrolladas por Koselleck[17]. Ambas categorías entrañan un problema de cognoscibilidad de la historia en tanto remiten a un dato antropológico, previo a la historia, que se acentúa en el presente vivo de una cultura. El "espacio de experiencia" se constituye por situaciones diferentes, fragmentos de tiempo superpuestos y presentes simultáneamente pero sin conservar un orden cronológico; el "horizonte de expectativas" hace referencia, por el contrario, a lo inexperimentable, y cuando se alcanza la expectativa, ésta deviene en experiencia (Oberti/Pittaluga 2006: 221). El trabajo de rememoración convoca de este modo una compleja trama temporal donde presente y futuro se erigen como protagonistas en la definición del acto del recuerdo. Presente y futuro reintroducen anhelos, deseos, frustraciones y expectativas en el pasado, de esta manera es que estos afectos movilizan las diversas representaciones del pasado habilitando un quiebre con el determinismo histórico, a la vez que se reintroduce lo contingente en la rememoración.

En relación a este modelo del recuerdo los museos propuestos trabajan la referencia al pasado como una acción de apertura temporal que, en cada caso, enfatiza diferentes acepciones del tiempo. Así es posible encontrar en el Museo del Puerto una inclinación a la valoración del presente y en el Museo Taller Ferrowhite una marcada preocupación por el problema del futuro en relación a la rememoración.

El presente como trabajo del recuerdo

Dentro del Museo del Puerto es posible observar un énfasis sobre la dimensión del presente en relación a la aprehensión del pasado que se expresa ejemplarmente en un slogan del museo que sostiene: "Vení al museo a enterarte de las noticias del día". Tal valoración se relaciona con la búsqueda constante del museo de establecer vínculos

[17] Véase KOSELLECK, Reinhart (1993) Futuro pasado, para una semántica de los tiempos históricos. Barcelona, Ediciones Paidos.

entre las urgencias que hoy asedian a la comunidad de Ingeniero White con la aprehensión y contrastación de experiencias pasadas. A lo fines de avanzar sobre este aspecto es válido recuperar una cita extensa en la que el entonces director del museo reflexionaba sobre las formas en que fueron mutando dentro del mismo las acepciones del tiempo. Aquí Sergio Raimondi da cuenta de un cambio en relación a la percepción del pasado dentro del museo que habilitó una nueva introducción del tiempo presente en el acto de rememoración:

> […] un hecho puntual que comenzó a minar varios de los presupuestos con los que el Museo del Puerto trabajaba su relación con la comunidad y con la historia, a los escapes de cloro y de amoníaco que se dieron con apenas una semana de diferencia en el 2000 y en las plantas de Solvay-Indupa y en la puesta en funcionamiento de la planta productora de fertilizantes Profertil. Se trata de algún modo de los momentos finales de la década del '90, una década caracterizada […] por una reconfiguración del rol del Estado, por la desregulación de las tareas portuarias, por la liquidación de la Junta Nacional de Granos, por la privatización de recursos y servicios fundamentales, o sea, por el arribo radical de grandes compañías multinacionales al espacio local de Ingeniero White (Cargill, Bunge, Glencore-Toepffer en el caso de las cerealeras, Dow, Solvay, Agrium, Repsol-YPF en el caso del orbe petroquímico), en fin, por una transformación radical de las condiciones de producción portuaria que por supuesto implicó una transformación radical en las condiciones de vida de los vecinos y de los trabajadores en el puerto. Nada en la historia sucede de un día para el otro. Pero esa semana de los escapes tal vez fue una semana particular porque de pronto la cantidad exorbitante de millones y millones de dólares que se estaban invirtiendo en el puerto (Machinea, ministro de De la Rúa, afirmaba en esa época que Ingeniero White era el sitio de la Argentina que más inversiones multinacionales había recibido de toda la Argentina), se evidencian no sólo extrañas o ajenas a los vecinos, sino explícitamente negativas. De hecho, el impacto de esos escapes generó una movilización bastante importante, inédita en muchos sentidos, de buena parte del pueblo, con cortes de rutas, acampes frente a las empresas, cierres de escuelas, etc. Fue una semana en la que, de modo explícito, se advirtió cómo toda esa transformación radical de las condiciones de existencia del puerto de White estaba basada en una asimetría radical entre el poder de las corporaciones y el poder de los vecinos y trabajadores. Ni hablar que, un poco más de un año después, sobrevendría la debacle del fines de 2001.
> Sí, nada en la historia sucede de un día para el otro. Yo simplemente creo que esos eventos de algún modo funcionaron como un catalizador local de una época, y que tal vez se pueda distinguir en esos hechos el inicio de una perturbación de la perspectiva de trabajo de la institución. En principio, con respecto a la valorización, o a la concepción de tiempo de una institución museo, que habitualmente se concibe como abocada al pasado. Bueno, en un sentido se puede decir (a ver, esto lo puedo decir hoy) que los años '90 no sólo transformaron todo eso que acabo de nombrar, transformaron también nuestra percepción del tiempo, y por supuesto de lo que se puede entender por pasado. Porque sin duda los '90 ampliaron lo que hasta entonces se concebía como pasado. ¿Qué era el pasado antes de los '90? Básicamente el pasado del más o menos definido, más o menos atacado, Estado de Bienestar. Es decir, el pasado de ese Estado de Bienestar era evidentemente el proyecto de la generación del 80: capital extranjero y mano de

> obra inmigrante. Cuando se crea el Museo del Puerto en 1987 su objeto primordial era el pasado inmigratorio del puerto, el trabajo con las colectividades españolas, italianas, griegas, croatas, etc. Pero bueno, los '90, al terminar con ese tiempo en que el Estado regulaba de modo definitivo la vida de la mayor parte de la sociedad, amplia el orbe del pasado. Un trabajador de la YPF estatal, "un", como diría el propio trabajador, "ypefiano", se vuelve de algún modo pasado al terminar la década del 90.
> Simultáneamente, el museo empieza a plantear la posibilidad de que, frente a toda la determinación originaria y decimonónica, tal vez su tiempo privilegiado sea menos el pasado que el presente, en todo caso un presente indagado desde el pasado, pero en definitiva el presente. No mucho tiempo después empezamos a plantear esta frase: Vení al museo a enterarte de las noticias del día. Esto: ¿y si hay que ir al museo para entender este presente que vivimos? ¿al menos para indagarlo? […][18]

Dicho trabajo del y con el presente supone en primer lugar, un intercambio inter-generacional mediante el cual se recuperan tradiciones, deseos, añoranzas y frustraciones de padres y abuelos que vivieron otra acepción de la vida portuaria. En tal sentido el pasado se convierte en una interpelación sobre el propio espacio de acción de los sujetos que actúan sobre él. Esta preocupación donde presente y pasado se encuentra en varias de las actividades del museo donde por ejemplo se observa la historia y transformación del puerto a partir de las formas en que los vecinos configuran sus patios o los hábitos culinarios de la comunidad. Este aspecto que permea las diferentes actividades que el museo organiza se hace sumamente evidente en la exposición permanente a partir de la inclusión dentro de ella de un pizarrón que busca interrumpir el recorrido del eventual visitante, en su superficie se presentan enunciados con la noticias del día interpelando y marcando un punto de vista desde donde recuperar la mirada sobre la historia que el trayecto tramó.

De este modo el método desarrollado por el Museo del Puerto invierte el modo tradicional en que el pasado se comprende dentro de la institución museística y en ese procedimiento logra relacionarse con la recuperación del presente vivo en que una cultura se desarrolla. Por esta razón la apelación al pasado se realiza desde una mirada inserta en el devenir del tiempo. Esta forma de comprensión del pasado se opone a aquella en la que el sujeto se comprende como efecto o consecuencia de ese pasado, lo que lo conduciría a afirmar la imposibilidad de modificación de los marcos que lo preceden y definen. Por el contrario pensar que el pasado se significa y aparece a partir del presente permite al museo pensar los hechos acontecidos como actos de quienes

[18] En entrevista con la autora vía correo electrónico el 6 de octubre del 2010.

participan del presente, y recuperar en tal sentido cierta responsabilidad y voluntad sobre el acontecer histórico. Finalmente el énfasis sobre el presente denota la introducción de lo contingente en el pensamiento histórico, es en función a ello que se redefinen los horizontes de expectativas desde los que la comunidad se piensa y entonces recupera su pasado.



Imagen 3: Sala mar (b) en el Museo del Puerto. Detalle donde puede observarse el pizarrón que introduce noticias del presente. Foto proporcionada por el Museo del Puerto.

El futuro como trabajo del recuerdo

Algunas de las actividades que realiza el Museo Taller Ferrowhite se desplazan a la consideración del futuro como forma de abordar el trabajo del recuerdo. A través de ellas el museo confronta las representaciones pasadas del futuro con las representaciones actuales de dicha dimensión temporal. Mediante este cruce la propuesta de la institución considera los diferentes horizontes de acción disponibles en el desarrollo de la historia portuaria, desde sus comienzos hasta el presente. El sistema que se establece a partir de esta estrategia recupera el futuro como elemento crítico en la deliberación de un pasado común.

Es en este marco que el Museo taller publicó un libro titulado *Cómo era Bahía Blanca en el futuro* donde se recopilan distintas visiones del futuro de Bahía Blanca impresas en los periódicos locales a fines del siglo XIX. El blog del museo describe sobre los motivos de estas actividades:

> Cómo era Bahía Blanca..." extiende el trabajo iniciado con la tarjeta postal “Las ciudades fabulosas”. Si aquella publicación proponía mirar la ciudad presente como la ruina de un tiempo futuro, este cuaderno invita al ejercicio, en cierta forma

> complementaria, de rastrear en el presente los restos de la ciudad soñada en el pasado.
> "Cómo era Bahía Blanca..." trata sobre las esperanzas y los temores de quienes vivieron aquí hace más de un siglo. Hoy, quienes vivimos en este mismo lugar podríamos preguntarnos ¿Bajo qué figuras imaginamos hoy nuestro porvenir? ¿Qué nos permite soñar y qué no está presente? O en todo caso ¿quiénes están imaginando el futuro por nosotros? [19]

Otro eje de esta reflexión se realiza a través de la recuperación de un proyecto de urbanización de la costa atlántica que nunca llegó a realizarse. El mismo fue presentado entre 1932 y 1935 por quien fuera el único intendente socialista que tuvo Bahía Blanca: Agustín Arrieta. Este proyecto articulaba una playa explotada para fines de esparcimiento público y turismo conviviendo armónicamente con el progreso industrial. Si bien el utópico balneario que Arrieta deseaba nunca llegó a concretarse, los habitantes de Ingeniero White pudieron disfrutar de un balneario improvisado en los terrenos aledaños a la ex usina San Martin, hoy edificio desguazado dentro del predio del Museo Taller Ferrowhite. Esta usina usaba entonces para su refrigeración el agua del mar, la cual era despedida luego nuevamente a la ría pero con mayor temperatura, creando un balneario de aguas tibias.

La reedición del proyecto "Rambla Arrieta" deviene en el marco del museo una manifestación que pone en tensión las proyecciones del viejo puerto con el puerto de hoy donde la costa se encuentra en su mayor parte ocupada por empresas multinacionales, razón que ha dejado a los habitantes de White imposibilitados de circular libremente por ella. Para marcar la tensión que se manifiesta entre el uso de la ría entonces y ahora, el museo realiza *simulacros* donde los integrantes de la comunidad son convocados a llevar sus reposeras y sombrillas como si la playa aún existiera, a la vez que se realizan desfiles con trajes de baños similares a los que supieron usarse cuando la playa era de acceso público.

Estas y otras acciones invitan, de acuerdo a los testimonios de quienes trabajan en el museo, a pensar e imaginar el futuro en un contexto particular donde este es imaginado por otros, ajenos a los deseos de gran parte de la comunidad. Por ello Reinaldo Merlino afirma: "el futuro acá te lo imaginan"[20]. La Rambla Arrieta condensa así la imagen de un futuro perdido donde los habitantes del lugar podían pensar en el

[19] Publicado en http://museotaller.blogspot.com.ar/ consultado en el mes de junio 2012.
[20] Reinaldo Merlino, director del Museo Taller Ferrowhite, en entrevista con la autora en julio del 2010.

desarrollo de sus playas como espacio de esparcimiento público, a la vez que expresa un vínculo diferente de la comunidad con la naturaleza.

A pesar de su manifiesto carácter utópico la mención de este proyecto Arrieta otorga un espacio diferente de rememoración a quienes vivieron otra relación con la naturaleza de la ría, hoy en deterioro. No es solo la nostalgia de lo que ya no está lo que al museo interesa recuperar, sino las contradicciones de cómo se proyectaba el futuro en el pasado y los futuros posibles hoy. En la imagen de antaño es posible observar la proyección de un espacio con el que el progreso industrial traería una mejora a la calidad de vida, la actualización del viejo proyecto mediante simulacros de playas implica la reflexión sobre las políticas económicas y sociales que construyen el presente comunitario. A la vez que conduce a pensar sobre lo futuros que esas políticas proyectan y su relación con los anhelos históricos y presentes de la comunidad. Futuro-pasado y futuro-presente se interceptan en un ejercicio crítico de rememoración que propone reconsiderar el entorno cotidiano. A través de estas actividades el museo pone en juego las proyecciones de los whitenses a lo largo de la su historia, el devenir de tales anhelos, y su relación con el horizonte posible de expectativas que se erigen en el presente del museo y la comunidad. Dicha preocupación por el futuro pone de manifiesto una disputa sobre el espacio de experiencia: los usos posibles de la naturaleza y la modificación de los hábitos y las formas de compresión del tiempo.

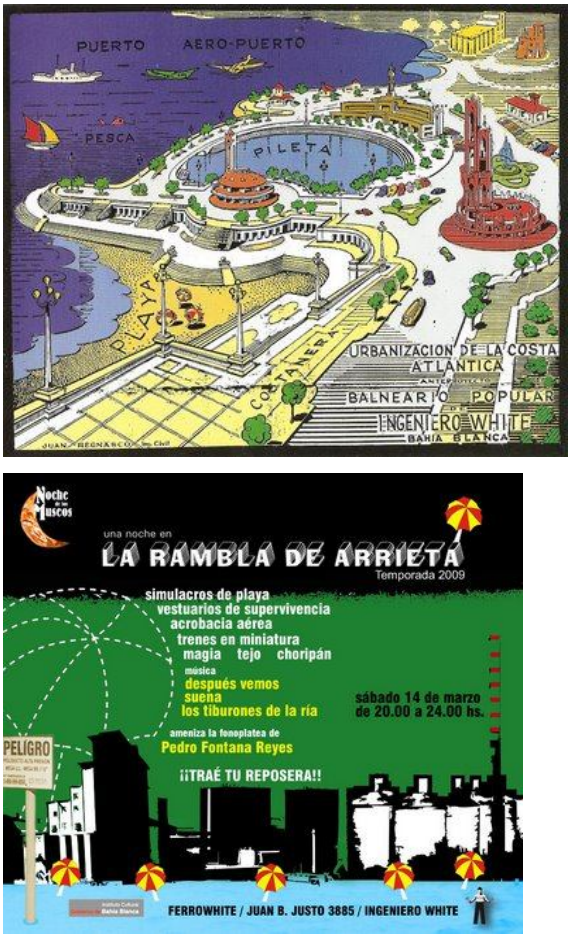


Imagen 4 Izquierda: postal impresa por el Museo Taller Ferrowhite en la que se reedita el proyecto de Agustín Arrieta para la construcción de un balneario popular. Derecha: publicidad que anuncia uno de los eventos del museo en el marco de "La noche de los museos". Extraído del blog del museo.

A modo de conclusión: el recuerdo como experiencia

Nicolás Testoni[21] diferencia los espacios del museo especificando que el Taller de Ferrowhite se piensa como un espacio de experiencia, como una forma de actualizar una memoria en el presente. En esta observación se evidencia el objeto que lleva a ambos museos a reflexionar constantemente sobre las modalidades de mirada y rememoración en función de la singularidad del espacio con el que trabajan. En sus programas visión y tiempo advienen materia reflexiva sujeta a la contingencia del espacio en que son puestos en acción, ambos se articulan en una forma de mirada y rememoración que se

[21] Videasta integrante el equipo de trabajo del Museo Taller Ferrowhite, en entrevista con la autora durante el mes de julio del 2010.

piensa y adecua en función de las urgencias que caracterizan al espacio en que ambos museos intervienen.

Las estrategias singulares con las que cada museo formula una modalidad de mirada y rememoración dan cuenta a su vez de un sujeto singular, el habitante de White, y un sujeto colectivo a una escala pequeña, la comunidad local. Desde esa escala se recupera la reflexión sobre los cambios estructurales de una escala histórica mayor, como el desguace del Estado y el avance neoliberal durante los noventa. Esta característica demuestra que la memoria dentro de ambos museos no ejerce pretensiones universalistas sino que, por el contrario, se desarrolla en función de los requerimientos, acciones y cambios que afectan a esta singularidad privilegiada que comprende a quienes habitan en Ingeniero White.[22]

A partir de esta observación surge la pregunta: ¿cuál es la relación de los distintos niveles de la memoria colectiva (al colectivo local, es posible agregar un nivel, el colectivo foráneo que conforman los visitantes que no pertenecen a la comunidad) y la memoria individual? Lejos de relaciones de jerarquía o subordinación estos niveles se determinan mutuamente. Recuerdo individual y colectivo convergen y se constituyen entre sí a través del lenguaje. Los niveles secundarios forman entidades que derivan de un proceso de intercambios subjetivos que necesitan de la mediación de la representación, en esa trama la persistencia de lo subjetivo y singular (a la que él museo atiende en sus acciones) introduce la sorpresa que puede cuestionar o modificar las representaciones objetivadas colectivamente.

Se esboza así una especie de dialéctica entre lo subjetivo y lo colectivo (desglosado a su vez en dos niveles). Las distintas formas de la memoria que de allí surgen se perturban mutuamente, de ese movimiento surge la experiencia que ofrece el horizonte de posibilidad y cognoscibilidad de la propia historia. La dimensión antropológica que en los apartados anteriores desarrollé a través de las categorías *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa* participan de lo personal y lo colectivo a la vez. En la diferencia entre lo esperable y lo que sucede se encuentra lo

[22] Dentro de la comunidad las diferentes actividades de los museos distinguen distintos grupos: los estibadores, los trabajadores ferroviarios, las bolseras, los pescadores, etc. A su vez a través de las actividades teatrales, la cocina, o actividades editoriales se ofrecen espacios para el trabajo con cada uno de ellos en forma singular.

contingente donde la acción del sujeto impide la referencia al pasado como reproducción.

Lo contingente deviene así una condición *sine qua non* de una rememoración que se desarrolla dentro del espacio de la experiencia. La acepción fuertemente local de la memoria que he distinguido dentro de los museos de Ingeniero White se relaciona también con el carácter contingente de la memoria que forjan. De este modo, la contingencia de la memoria está dada por la observación atenta que ambos museos realizan sobre los diferentes procesos socioeconómicos y sus incidencias en las formas de aprehender y vivenciar el mundo dentro de la comunidad. Esto se observa de modo radical en la disputa espacial que ambos museos sostienen, vale citar aquí el espacio en que ambos museos se inserta no se encuentra garantizado. El Museo de Ferrowhite, por ejemplo, se emplaza sobre un espacio sujeto a cambios y disputas, situación que se transforma, de acuerdo a sus trabajadores, en un elemento de tensión cotidiano que se pone de manifiesto al pensar y ejercer la labor del museo. Por ello, Nicolás Testoni, explica esta situación haciendo referencia al predio que hoy ocupan:

> En realidad el destino del museo no está asegurado porque es un espacio de grandes cambios. Y por eso el proyecto del museo no es algo clausurado sino que es algo abierto, porque nosotros desde que estamos acá tenemos una conciencia que más que en un museo estamos en un complejo que va a definir sus actividades a futuro, no vamos a estar solos en la definición de este destino. Esto es muy grande, es muy difícil de recuperar porque es muy costoso, pero cuando se realice es inevitable que entren a jugar otros actores a través de la municipalidad e incluso de privados[23]

La contingencia se refiere de este modo a una memoria que se permea, reformulando su formas y modalidades en relación a la situación en la que se encarna. Esto evidencia un acento de lo experimental sobre lo conceptual de la memoria. En tal sentido tampoco los sujetos que la ejercen pueden ser pensados como trascendentes a la contingencia que determina el trabajo del recuerdo. La rememoración que privilegia la contingencia es receptiva al mundo, se abre a él; el conocimiento o la forma de mirar que supone esta forma de rememoración incluyen también al sujeto y al objeto de la memoria.

[23] En entrevista con la autora en el mes de julio del 2010. La cita hace referencia al predio que el museo ocupa. Estos terrenos fueron anteriormente puestos en venta por el estado pero debido al gran costo que requiere el desarme de la vieja usina no se presentó ningún comprador, por lo que hoy quedaron en propiedad de la municipalidad aunque su destino final aún no está determinado.

El valor de la experiencia en estos espacios acontece a partir de la inclusión de lo circunstancial, que pulsa en forma permanente para la inclusión de una diferencia en la recuperación del pasado.

A través de los procedimientos mencionados rememorar se comprende como forma de conocimiento continuo sobre el mundo. Admitir que rememoración y pasado comparten un tiempo singular implica una actividad de reconocimiento entre ambos donde las relaciones causales en la construcción del recuerdo son desplazadas por las de semejanzas. En esta metodología, que ambos museos elaboran, mirada y rememoración se articulan en un procedimiento que sujeta las formas de aprehensión del pasado a las cualidades sensibles del presente en que el mismo se recupera. Rememorar adviene, dentro de ese dispositivo sujeto al cambio, una experiencia crítica que debe reevaluar su entorno cada vez.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio (2007): *Infancia e historia,* Buenos aires, Adriana Hidalgo.

ASUAGA, Carolina (2006): "Los museos. Un pasaje desde la economía a la teoría general del costo", San Luis, IXXX Congreso del Instituto Argentino de Profesores Universitarios de Costos.

FRESSOLI, Guillermina (2010): "Formas diferenciales del recuerdo en las modalidades de mirar el mundo desde el museo". En Actas de las XI Jornadas Estudios e Investigaciones: el arte de dos siglos: balance y futuros desafíos, FFyL, Buenos Aires.

——— (2010): "Rememorar en el museo. Los museos de Ingeniero White y el recuerdo como *disenso"*. En Actas del III Seminario Internacional Políticas de la memoria- Recordando a Walter Benjamin: justicia, historia y verdad, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

HUYSSEN, Andreas (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2002.

JAY Martin (2009): Cantos de Experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal, Buenos Aires, Editorial Paidós.

KOSELLECK, Reinhart (1993) Futuro pasado, para una semántica de los tiempos históricos, Barcelona, Ediciones Paidos.

OBERTI, Alejandra / PITTALUGA Roberto. (2006): *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia,* Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto.

RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.

RAMBORGER, María Alejandra/ LORDA, María Amalia "La situación ambiental del área costera de la Bahía Blanca" *Huellas*, 2009, N°13, pp. 172-191.

RICOEUR, Paul (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido,* Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid

——— (2002): *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

VERÓN, Eliseo. / LEVASSEUR Marine (1989): *Ethnographie de l'exposition. L'espace, l'corps et le sens*, París, Bibliothèque publique d'information Centre George Pompidou.

VEZZETTI, Hugo (2002): *Pasado y presente*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.

Fuentes

Publicaciones del Museo Taller Ferrowhite
Cómo era Bahía Blanca en el futuro. Visiones del porvenir en la prensa del siglo XIX, La Casa del Espía, 2008.*Publicación disponible en http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar
Sitios en internet
http://museodelpuerto.blogspot.com/
http://museotaller.blogspot.com/

Recibido: 28/05/2012. Aceptado: 04/11/2012.

Apoteosis Sarmientina

Joaquín Chervero*

Resumen
Sobre un juego de confusión e identificación entre la figura de Sarmiento y los atributos del dios Hermes (imagen que aparece en el bronce de su tumba) los principios sociales y políticos que atraviesan su obra son concentrados en una manera específica de entender la *comunicación*. El orden discursivo del ensayo parte con la traducción de los dones divinos en la idea que Sarmiento concibió entre 1845 y principios de 1850 para trazar el camino hacia la civilidad de una nación. El valor interpretativo de este aporte es puesto a prueba en la segunda parte del trabajo, cuando la síntesis del proyecto de juventud entra en contrapunto con la polémica obra tardía *Conflicto y Armonía de las Razas en América* (1883). Una nueva lectura es propuesta bajo el lente de la pretérita utopía, permitiendo desatender los evidentes sesgos racistas que atraviesan el trabajo. El proyecto de Hermes-Sarmiento desoía dimensiones que luego lograron ser problematizadas; el análisis comparado permitirá ver cómo, hacia el fin de su vida, la pregunta por la identidad americana había empezado a resquebrajar los prejuicios eurocéntricos que la inhibían.

Palabras clave: Sarmiento, Comunicación, Identidad.

Abstract: The early work of the former Argentinean president Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) is used to explain the image that appears in his grave. The Social and political principles are concentrated in a specific way of understanding communication. From there the immortality of the marble is reached. The interpretive value of this contribution is put to the test in the second part of the work, where the synthesis of the first projects enters in counterpoint with his last important work, Conflicto y Armonía de las Razas en América (1883). With this, we hope that new readings and dimensions will be open in the foundational texts of the Argentine nation.

Keywords: Sarmiento, Communication, Identity.

"Una América toda/asi lo/de los dioses todos/con/lengua, tierra y ríos/libres para todos"

Epitafio redactado por Sarmiento

I

Por enmascarar la muerte corrupta bajo el arte del recuerdo el cementerio de la Recoleta no permite invocaciones ásperas de cuerpos empolvados. Solicitar un alma revuelta en el interior del país requiere un llamado diferente a la que reposa con

* Estudiante de sociología, FSOC-UBA. jchervero@gmail.com

seguridad en la capital. En este camposanto, fuera de un gusto amargo que acompaña en la visita, no hay sombras terribles que presionen la espalda. Los mausoleos y esculturas consumen el hueso roído así como el elemento estético se imprime en el alma y nos ofrece una nueva puerta de entrada para comprender a quien allí nos espera.

El espíritu que esta voz clama no busca en las cenizas de lo que su cuerpo fue sino en el obelisco que hoy se alza sobre ellas. En su tumba un águila masónica y varias placas conmemorativas sobre un lado; un ramillete dejado por alguna maestra normal; y el dios Hermes, en bronce fundido, que hace frente al visitante invitando la genuflexión. Uno obedece, acaso sea en su deber de psicopompo que el dios se revela. Otro, más reflexivo, puede inclinarse imaginando que es Hermes el difunto; y así como se vio a Rosas en Facundo y a Facundo en el cuerpo hoy muerto, hacer una la imagen broncínea del dios con las palabras que abajo mandan *Domingo Faustino Sarmiento*.

Así, para llevar un hombre a la inmortalidad, *un momento* de su vida se extiende en eterno; y si bien Hermes abarca la existencia de Sarmiento no todas las facetas de Sarmiento pueden extrapolarse hasta confundirse con el sempiterno dios. Una idea es la que los une, y es durante el período de incubación cuando su alma asciende al Olimpo nacional. Dios mensajero, de los caminos; dios de la mentira y la oratoria y los poetas y literatos; dios de fronteras, del comercio y de los viajes, Sarmiento lo es todo bajo esa idea que construye desde lo que va de su *Facundo* (1845) hasta la sistematización de *Argirópolis* (1850).

Una lectura reflexiva de sus obras va a permitir reconocer la organicidad de ideas, aún si a primera vista la espontaneidad de su pluma y la versatilidad de sus intereses hagan descreer de semejante estructura. Una vez que podamos sostener en una mano el concepto que lleva a Sarmiento hasta la imagen misma de Hermes podremos instrumentarlo sobre la realidad, la ficción, y sobre sí mismo. Pero replegar sobre sí su escritura debe esperar la claridad comprensiva de que el trabajo nos exige.

Por tercera vez Sarmiento puso pie en Chile. La primera vez fue llevado unos días de 1827 por negocios. Para la segunda, en 1831, escapaba de Quiroga. Pero ya en 1840, con un nuevo exilio, su preparación intelectual le permitió aprovechar la distancia de su país como la separación que un pensador positivista demanda para razonar. Aprovechó su ubicación, y desde fuera le escribió a su país lo que la retirada evidenciaba. Éste es el momento en el que todas sus consideraciones fueron subordinadas a un criterio social,

más amplio, político. El movimiento que materializa la idea inmortal. Entre 1845 y 1850 sus ambiciones periodísticas, políticas y literarias, sumadas a la experiencia de sus viajes, gestan una específica concepción del progreso y los correspondientes planes liberales que permiten su ejecución. En los últimos capítulos del Facundo, Sarmiento consigue enumerar las dimensiones que el nuevo gobierno de Argentina deberá atender en el futuro (Sarmiento, 2010: 154). Inmigración, ríos, educación, prensa, ilustración, comercio, todo por desarrollar. Cinco años después, cuando redacte Argirópolis, el desenvolver de las mismas alcanza para la proyección de todo un nuevo país.

Y en la base de todo esto, el progreso como un ir y estar en el atraso y la civilización; civilidad como un grado superador pero a la vez conviviente y en pelea abierta con el pasado. Sarmiento reconoce en la Argentina contemporánea la coexistencia de diferentes momentos de la evolución social; dos sociedades en una, ciudades civilizadas ahogadas en el desierto por las campañas bárbaras. Un doble ambiente tanto a nivel político como social que actúa como premisa para todas sus futuras indicaciones (Ingenieros, 1957: 279), y el paso de uno a otro definiendo lo que el progreso es. Cuando Gino Germani se refiere en la década del cincuenta a la asincronía de la sociedad argentina está incluyendo este mismo fenómeno, o al menos lo encuentra en su génesis. Después de un siglo el doble ambiente que en simultáneo configura el ser nacional (sea Barbarie/Civilización o Sociedad Tradicional/Sociedad Industrial) mantuvo su vigencia sociológica. La transición inagotable de la barbarie a la civilización, donde el factor de retardo traza una hipérbola que disminuye en continuo sin morir, aparece como condición constitutiva de la Argentina; y si bien la asincronía de Germani penetra en los mismos individuos disociando su personalidad, Sarmiento logra ver en el entrecruzamiento la explicación de la historia argentina[1].

Según Ingenieros el Sarmiento de esta época es, sin saberlo, un filósofo de la historia, aunque sólo alcanzará conciencia de ello en sus últimas obras. Siendo así, el absoluto que atraviesa la sociedad Argentina es este antagonismo en convivencia de civilidad y barbarie. Es la dicotomía primaria de la historia argentina. Aún la revolución de la independencia, detonante de la situación que se describe en el período *1845-1850* es, bajo este lente, doble. Es la revolución que las ciudades iniciadas en ideas europeas

[1] Continuar esta línea de análisis llevaría un nuevo trabajo paralelo, aún en desarrollo. Detenemos aquí la comparación entre Germani y Sarmiento, basta reconocer en el primero cierta permanencia del conflicto civilización y barbarie.

hacen contra el atraso español y es la revolución que los caudillos de las campañas hacen contra las ciudades. Sarmiento se considerará heredero de la primera en coherencia con su idea de progreso, y va a resistir con su labor el avance de la segunda. De esta forma, partiendo de la corriente del progreso y definiendo sus puntos de salida y llegada, toma para incitar políticas una posición que él mismo configura con su producción teórica.

En mayo y junio de 1845 el diario chileno El Progreso publica el folletín *Civilización i Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, siendo ejemplo en sí de los frutos del progreso. El *don de la lengua* practicado libremente por la prensa chilena es uno de los caminos que indican dirigirse y estar en el mundo civilizado. Hay, recapitulando, un concepto que inmortalizó a Sarmiento en su lápida, y para aprehenderlo partimos de su noción de progreso como pasar de una sociedad a otra. El contacto con los pensamientos y las ideas del mundo lo permite. Lograr que la inteligencia humana fluya, circule, es responder a la voluntad civilizatoria y quebrar con la barbarie. Cualquier técnica que una entre sí los espacios europeizados de América da una estocada a la ignorancia; Sarmiento busca que la Argentina posea el mismo patrimonio que Norteamérica, apropiándose y masificando los avances del conocimiento occidental.

En 1845 convino con Manuel Montt un viaje para estudiar la organización de la enseñanza primaria en el mundo. Sus diarios de viajes se publicaron en 1849 y allí aparecen, en sus notas de Estados Unidos, las pruebas empíricas de sus conjeturas. Las líneas de telégrafo y las posadas que atravesaban el interior conectando ciudades eran capital adquirido. El camino llevaba a la civilidad. *"Es imposible barbarizarse donde la posta, como una gotera diaria está disolviendo toda indiferencia nacida del aislamiento"* (Sarmiento, 1851: 64), dice en sus diarios de viaje. La difusión de esta tecnología, el emplazamiento de líneas de ferrocarril, la prensa libre, miden el espíritu y la dirección que presiden la sociedad.

Depuramos las condiciones del desarrollo y su constancia es prueba de la claridad con la que Sarmiento las ve. Para 1849 la apertura del mercado californiano a las exportaciones primarias chilenas da a su idea inmortal una prueba concluyente. El impacto de la medida no sólo afectó la zona triguera sino que se reflejó en la construcción privada de Santiago y en el nivel de vida de la clase baja urbana (Halperín

Donghi, 2004: 53). Con un nuevo foco en las relaciones internacionales y reconociendo el dinamismo que puede adoptar la economía estimulada por la ampliación del mercado, redacta en *Argirópolis* un nuevo diagnóstico del territorio argentino. Ya para 1850 la caída de Rosas era inminente. Sarmiento lo presiente y cambia su pluma de águila por una menos combativa. Habla con respeto, era necesario *desarmar los espíritus*. Urquiza es el destinatario de su mensaje, a él va dirigido el prefacio de *Argirópolis* y un cajón repleto de ejemplares que envía por medio de Bonpland.

El mundo cambió junto a él, y por las mismas venas donde más adelante otros verán decantar la sangre americana en tributo del vampiro europeo, Sarmiento ahora da cuenta del movimiento inverso. Las arterias del territorio, los ríos, son el canal del progreso, son las líneas naturales del comercio y el trazado que la naturaleza imprime sobre el capital. Los argentinos, hijos de los colonizadores españoles, ven un obstáculo en los ríos. Ignoran la capacidad del flujo extranjero en acumular población y riqueza sobre los puntos que frecuenta, dotando a las ciudades riberas de poder, recursos e inteligencia humana. Sobre esto se erige *Argirópolis*, la utopía Sarmientina que busca optimizar el mercado nacional por medio de una reorganización territorial.

"La república se ha escogido una capital sin que se sepa el día ni la época", escribe en sus hojas. Revisando los pactos vigentes (respetados o no) Buenos Aires no observa otra concesión que el cargo provisorio de las relaciones internacionales. Y es, como se vio en el párrafo anterior, este poder político la válvula del progreso argentino. Las provincias confederadas tienen la capacidad legal de hacer dirimir de su cargo a la pretendida capital y depositar las responsabilidades sobre una ciudad que pueda beneficiar a todo el país administrando según los preceptos territoriales. Esta llave geográficamente estratégica es señalada en la isla Martín García, regente de los ríos que nutren de vida al Paraguay y el Uruguay, dando una razón válida para confundirlos en una gran nación; Buenos Aires permanece fuera de las rutas comerciales internas en tanto Martín García, por su forma insular, asegura el desligue del continente permitiendo que el interior alcance la civilización que sacrificó con su independencia.

La prensa, la posta diaria, el ferrocarril, el telégrafo, el comercio, la navegación de los ríos, las relaciones internacionales, son todas condiciones de desarrollo y partes de la idea inmortal que matiza a Sarmiento en Hermes. Los atributos del dios se expresan en proyectos políticos de manera retórica, persuasiva, mentirosa por veces. Incluso sus

ideas sobre la educación terminan siendo codificadas con este criterio verbal y práctico en sus viajes por Norteamérica. La posibilidad de ascenso social y la civilidad de un pueblo se expresan en su palabra y su signo.

Sarmiento entiende todos estos cambios como el tránsito entre la civilización y la barbarie pero, a la vez, como efectos que únicamente pueden darse en un mundo con ideas avanzadas. Son cambios civilizadores y civilizados; la sociedad en progreso es entonces una sociedad ilustrada ya que la civilización es una dinámica que se adopta. El motor del cambio es la idea inmortal de Sarmiento, aquella que define lo que la civilización *es*. Siguiendo la tendencia contemporánea, y la manifiesta deuda de su obra con Alexis de Tocqueville, ésta podría ser sintetizada en el binomio democracia/igualdad. Correspondería además con la importancia que en sus viajes da a la generalización y vulgarización de los usos y técnicas. Sin embargo no parece ser una noción que acerque lo justo a la igualdad democrática el último sentido de sus reflexiones. Cuando analiza la política norteamericana Sarmiento destaca los principios constitutivos de asociación que posee cada ciudadano a modo de ciencia política moral y no las posibilidades de acceso igualitario que abren las instituciones. *"La población en masa de los Estados-Unidos ha adquirido este sentimiento, esta conciencia política"* (Sarmiento, 1851: 75). La disposición del norteamericano alcanza su mayor efecto civilizador mediante la elección del presidente, no en tanto soberanía popular sino por consolidar el vínculo nacional.

Se expresa en este análisis el concepto definitorio que Sarmiento asigna a los países civilizados. Siguiendo con la constitución de Norteamérica el elemento de orden no debe ser la coerción ni la aceptación del gobierno sino los *intereses comprendidos* (Sarmiento, 193?: 206). No se progresa por medio de la igualdad, siquiera es una condición necesaria, el progreso de una nación se mide por su integración interna y la cercanía a la civilización del mundo. La adopción que Norteamérica hace del buque y demás avances humanos para extender su nación hasta el acople universal es lo que define su posición en la vanguardia del mundo.

Es ésta la idea que acerca al Sarmiento de *1845-1850* hasta Hermes. Parado frente a su tumba interrogamos; ¿dios de las fronteras, del comercio y los sueños?, léase *Argirópolis* como fantasía o deseo; ¿dios de los viajeros?, sus notas por el mundo lo prueban; ¿dios mensajero, de la mentira, la oratoria y los poetas?, *Facundo* ensaya, con

o sin verdad, el arte sobre la realidad. Dios de la *comunicación*, que es el epíteto con el cual hoy perdura en el bronce.

Todas las ideas hasta ahora desarrolladas decantan en este concepto de comunicación. Una trama interna que permita hacer *una nación de la población y un Estado de la extensión* pero, al mismo tiempo, una disposición a entrar en contacto y hacer propios los modos, las instituciones y el pensar occidental. Cuando Sarmiento exalta a Norteamérica como la nueva civilización heredera del progreso humano lo fundamenta por la integración del mercado nacional. La técnica y la educación se desarrollan con el único motivo de permitir el flujo de mercancías e información. La estructura de Norteamérica es determinada por el precepto de la comunicación ya sea con el tendido de caminos, rieles, líneas de telégrafo o con la alfabetización de los ciudadanos y su inclusión en una red de anuncios políticos y comerciales.

Y a pesar de todo, aún sintetizando a Sarmiento en un concepto axial para atarlo al sentido de su tumba, parece traicionar la sutileza del autor considerar a su obra unívoca. Estando ya en nuestras manos la idea inmortal podemos ver las propiedades con que se presenta y dar cuenta de la parcialidad en la que Sarmiento hace caer su propio pensamiento. *Argirópolis* y su diario de viaje en Norteamérica resaltan por ejemplo, ya con su proyecto o con su descripción, dos direcciones y actitudes opuestas de la comunicación. El estudio de los Estados-Unidos elogia a lo largo de sus páginas la comunicación interna del país; aún refiriéndose al comercio internacional, el uso de buques y negociados logra que la nación trascienda sus fronteras, embistiendo al mundo con todo su ser. Por el contrario, el sentido que toma la comunicación en *Argirópolis* es principalmente externo y de actitud pasiva. La riqueza de la nación proviene de la cantidad de puertos que entren en contacto con el comercio internacional. Norteamérica adopta la influencia extranjera y la codifica en su lenguaje para establecer la conexión de su extensión; el sueño de país que Sarmiento describe es vender cueros para recibir todo el bien que Europa derrama (Sarmiento, 2010: 148), después de todo aquí vive su descendencia, y es de interés asegurar el respeto de su vida y libertad.

¿Cuál es entonces el sello nacional que Argentina puede imprimir en el flujo civilizatorio?; el deber de este país es no ser este país. Adoptar la cultura europea y la tecnología de punta, mejorar la sangre con nuevos inmigrantes, prescindir de las razas que ya ocupan el territorio. La comunicación como fundamento de la civilidad por

veces supone integración pero en otros casos demanda una disposición sumisa a la mimesis.

El principal elemento autóctono que Sarmiento mantiene es la geografía, y a partir de ahí señala pocos rasgos que merezcan salvarse de la comunicación civilizatoria. Él desgarra de la tierra un posible ser nacional para ponerla en conexión con la corriente del progreso. La geografía del país es el objeto de investigación, y la mala administración que se ha hecho de ella la principal razón del retraso que afecta a la Argentina. En *Argirópolis* el medio es la causa de todo posible desenvolvimiento económico y cultural, todo el proyecto parte de la optimización del trazado fluvial. Desde el *Facundo* nos dice que *el mal que aqueja a la Argentina es la extensión*, resignando a sus habitantes con una muerte violenta, indiferentes a cualquier avance, haciendo del transporte en carros algo tan sencillo de lograr en las llanuras que la naturaleza aventaja la civilidad. Para peor, sus viajes le demostraron que la distribución de tierras en pocas manos desvirtuó la raza española, liquidando cualquier rastro del espíritu colonizador e innovador.

Lentamente, afectadas por el suelo, las soñolientas comunidades europeas, americanas y negras que habitaban Argentina se fundieron en una *única especie humana amante del ocio e incapaz de la actividad industrial* (Sarmiento, 2010: 16). Todas las virtudes fueron ahogadas: hasta la poesía que Sarmiento señalaba como la originalidad del espíritu argentino cae frente al avance del analfabetismo bárbaro. La sociedad y la cultura se volvieron prescindibles; no puede hacerse lo mismo con el territorio que tocó en suerte.

II

Fuimos desde su tumba, pasando por el análisis del progreso como la transición de la civilización a la barbarie, hasta la comunicación como el concepto que une los cabos. Una vez ahí, sin embargo, aparece en consecuencia una especie de vacío identitario sobre el ser argentino (si es que existe tal cosa). La obra de Sarmiento entre 1845 y 1850 proyecta una nación de avanzada poniendo como condición no ser lo que se es. Esto dice el Hermes-Sarmientino, el momento de su vida que eternizado puede compararse con un dios e imprimirse en bronce. Ser civilizados dejando de ser bárbaros; ser europeos dejando de ser americanos.

La voluntad de unidad Sudamericana que expresa en sus textos es consecuencia directa del análisis geográfico; obedece a la *necesidad de las naciones modernas de reunirse en grandes grupos* (Sarmiento, 193?: 138). Como reconocerá al final de su vida, para rastrear el nexo superior que existe entre las naciones del sur (*"rastrear la raíz del mal"*, dixit) tiene que *buscar más profundo de lo que accidentes exteriores del suelo dejan creer* (Sarmiento, 1883: 6). El libro donde se permite esta respuesta es *Conflicto y Armonías de las Razas en América* (1883) y, a pesar de quedar inconcluso, presenta a un Sarmiento consciente de su labor como filósofo de la historia. Éste es el modesto aporte del ensayo: utilizar parte de su obra temprana para revitalizar uno de sus últimos trabajos, oscuro, que título a título cae en preconceptos raciales y las lecturas contemporáneas descartan por completo. El contrapunto entre voces independientes, una esperanzada canta a mediados del siglo XIX; otra que vive de los recuerdos, resignada a que el progreso del cuerpo es su descomposición. Y una armonía se revela en este juego.

La pregunta que deja el concepto de comunicación es planteada en el título del prolegómeno. *¿Qué es la América?*, escribe Sarmiento y hace historia para continuar. *Ser americano no es ser español*, continúa acentuando la diferencia con los escritos anteriores. Emprende la descripción de las razas que han poblado el territorio, tipología de las habilidades humanas que a lo largo de los siglos, mediante el exterminio y la síntesis, conducen hasta el continente independiente y atrasado que hoy ve. Ya había utilizado este método racial al analizar la sociedad norteamericana, por qué no hizo lo mismo con la suya hasta treinta años después es una pregunta que suspendemos. En 1847 se preguntó por el desarrollo vertiginoso de las fuerzas productivas que el país del norte mostraba. La libertad no lo explicaba, ya que la hermeticidad de las sectas y la indiferencia con la que actuaban entre ellas no permitían su ejercicio pleno; desde Europa se respondía por los beneficios de construir una nación sin cargas del pasado, pero siendo el caso Sudamérica debería presentar el mismo ímpetu. Confuso, negándolo por veces, Sarmiento señaló el elemento civilizador de la nación en la raza de los Estados-Unidos, descendientes de peregrinos, capaces en el trabajo manual, religiosos, políticos, industriales. Norteamérica había sido conquistada por la raza sajona, heredera del flujo civilizatorio que se remonta más allá del pueblo hebreo caminando por el desierto.

Los colonizadores del sur no fueron la vanguardia del género humano, no correspondían a la raza del movimiento *intelectual sin límites* (Sarmiento, 1883: 111). España resistía el avance del renacimiento y la reforma protestante cuando desembarcó por primera vez en suelo americano. América del Sur fue conquistada por un pueblo medieval y, a diferencia de la política de exterminio y desalojo iniciada en Norteamérica, absorbió la raza nativa. *"Iba a verse lo que produciría una mezcla de españoles puros, por el elemento europeo, con una fuerte aspersión de raza negra, diluido el todo en una enorme masa de indígenas, hombres prehistóricos, de corta inteligencia, y casi los tres estamentos sin práctica de las libertades políticas que constituyen el gobierno moderno"* (Sarmiento, 1883: 37).

El resultado del cóctel es una clase híbrida debilitada. Los elementos raciales de la sociedad sudamericana aún son desconocidos para el mundo científico, dice Sarmiento, pero encuentran su expresión en el lenguaje popular. Ya había despuntado esta idea de un fundamento popular de nombrar lo propio en 1842 con sus Ejercicios de la Lengua Castellana y su disputa con Andrés Bello. Ahora comprendía que con las palabras mulato, zambo, mestizo, cholo, la América independiente volvía a ser una, diferente a lo que fue y a lo que sus conquistadores eran. La historia, sin embargo, empuja artificialmente factores de disolución: En 1776, intentando contener el avance de los portugueses, ingleses y el contrabando, por orden del rey Carlos III se funda el Virreinato del Río de la Plata en parte de lo que fue el Virreinato del Perú. Con todo, la capitanía de Buenos Aires no logró responder al sentimiento de unión esperado, descalificando cualquier posibilidad de proyectar una administración adecuada entre las ciudades más poderosas. Después de todo, la nueva capital *era vista como poca cosa en la jerarquía colonial* frente a ciudades como Charcas o Córdoba. Esto era razón suficiente para terminar con todo. Aunque no hubiesen ocurrido las revoluciones independentistas, *"la creación del Virreinato parece la señal dada no sólo para la dislocación de sus propios elementos componentes, sino para la destrucción de la autoridad española en sus antiguas colonias"* (Sarmiento, 1883: 102).

No hubo tiempo para ver cómo las decisiones burocráticas consumían la colonia ya que en 1806 y 1807 el temor a los intereses ingleses se volvió real. Las invasiones pusieron a prueba el patriotismo porteño, que reconquistó la ciudad con sus propios esfuerzos para devolver el mando a la corona española. *"Pero la independencia estaba*

en la atmósfera, se la veía venir como la venida del día se presiente, por débiles iluminaciones hacia el Oriente, que no son la aurora todavía pero que marcan el punto del cielo por donde vendrá" (Sarmiento, 1883: 141). Cuando la noticia de que Fernando VII se encontraba prisionero en Bayona cada parte de Sudamérica comprendió la oportunidad que se presentaba. El movimiento emancipador que comenzó a desarrollarse a lo largo de las colonias es prueba de la unidad que al territorio le corresponde. No había posibilidad de coordinar los levantamientos que ocurrieron en simultáneo; la independencia era producida por ideas generales sin relación con las circunstancias locales, la independencia manifestaba un origen común histórico.

El deseo soberano surgía por inducción y ejemplo de Norteamérica; sin embargo pocos atendieron a las instituciones y formas de gobierno que deberían adoptar; s*er independientes era serlo con sólo quererlo*. Los gobiernos que se formaron en América del Sur legislaron sobre lo existente, imitando la antigua Europa, o bien cayeron en la barbarie del americanismo. En algunos casos el caudillismo americano alzó la bandera de la federación pero sólo como factor de disgregación, con el puro interés de negar una autoridad central. Como fuese, medievalismo absolutista o caudillos localistas, la sentencia de atraso estaba escrita por la desorganización política.

La sociedad argentina fue formada con los restos que quedaron unidos después de la emancipación de las colonias y su separación en estados (Sarmiento, 1883: 101). Cada sección forjó una leyenda para explicar su historia y considerarse nación, justificando su existencia por la labor de sus antepasados y no por la disolución que encerraban los Virreinatos. La reflexión de Sarmiento, en respuesta, ubica la independencia en la acción universal de una idea civilizatoria actuando sobre una América indivisa.

Desde las primeras páginas de su libro los avances materiales que ha hecho la Argentina son elogiados. La técnica que buscaba adquirir en el período 45-50 se veía reflejada en los rieles, cables y vapores que cruzaban el país. La dimensión política, al contrario, mostraba ser el motivo por el cual todos estos procesos carecían de *unidad y consistencia* (Sarmiento, 1883: 6). A lo largo del análisis de *Conflicto y Armonías de las Razas*, la marea histórica evidencia hasta cierto punto esta irresponsabilidad, haciendo de su causa última la desunión artificial de la América. Sarmiento cree, de la misma forma que creyó toda su vida, que este continente es el territorio donde va a regenerarse

la humanidad. En 1850 exigía como heredero de los colonizadores españoles ensamblar las naciones en un gran cuerpo capaz de rivalizar en progreso con la raza del norte (Sarmiento, 193?: 140); treinta años después mantiene el deseo de que el *pensamiento sin trabas, sin fronteras, vaya y vuelva*, aprovechando todos los beneficios de la coyuntura política[2].

Omitiendo los argumentos racistas, al leer esta obra como respuesta a la idea inmortal que arriba desarrollamos la diferencia entre los períodos es que para 1883 Sarmiento se permite fantasear con una codificación propia del progreso, devolviéndole identidad al territorio que antes sólo consideraba llanos y ríos. La existencia de un libro como *Conflicto y Armonías de las Razas* se explica por la insuficiencia del significante comunicación que lo asemejaba con ese primitivo Hermes. La posibilidad del país que observa entre 1845 y 1850 requiere la urgente necesidad de adoptar la forma civilizatoria que otros ya tomaron con siglos de ventaja; en *Conflicto y Armonías de las Razas*, el tipo de hombre que habita en América del Sur puede acceder de forma ordenada a los avances del progreso a condición de expresarlos en su lenguaje.

El último capítulo de *Conflicto y Armonías* es prueba de que semejante proyecto puede lograrse. Sarmiento desarrolla el efecto civilizador que la incorporación de los caballos hizo en la vida del indígena, una codificación nativa de las herramientas del progreso. Un cambio en su dependencia y vínculo con la sociedad, una verdadera revolución donde hombres separados del suelo pudieron dar rienda suelta a sus pensamientos. De la misma forma Sudamérica puede hacer suyos los frutos de la civilidad sin negar su entidad (muestra que esto no ocurría en 1850 es la política inmigratoria con la que buscaba reemplazar la raza que dominaba el territorio).

El desenlace de la teoría sarmientina sobreviene al observar la manera en que Sudamérica puede actuar verdaderamente como una. El concepto de comunicación vació en un principio de toda característica local al territorio. La conexión interna y externa funcionaba únicamente para realizar una transfusión de sangre, forjando a partir de la América una nueva Europa. *Conflicto y Armonías de las Razas* nace para poner fin a esta indiferencia por la identidad, proponiendo el sueño de tener voz propia en las

[2] Para 1883 la construcción del canal de Panamá estaba por concluir, los Estados Unidos de Colombia presentaban el mayor avance educacional dentro de América del Sur y Sarmiento, como otros, esperaba que el centro del mundo moderno se trasladase a ese lugar. Argentina debía entrar en contacto con la zona para aprovechar los las posibilidades que se gestaban.

formas civilizatorias. América del sur, indivisa, enviará al ser humano con nuevo ímpetu hacia el progreso. Cerrando el círculo, inmortal reaparece la idea del Hermes sarmientino inicial. La posibilidad de alcanzar un desarrollo nacional es factible a condición de unir nuevamente los estados que fraccionan el continente: la respuesta vuelve a ser la comunicación.

Bibliografía

GERMANI, Gino (1971): *Política y sociedad en una época de transición*, Buenos Aires, Ed. Paidós.

HALPERÍN DONGHI, Tulio (2004): *Una nación para el desierto argentino,* Buenos Aires, Editores de América Latina.

INGENIEROS, José (1957): *Sociología Argentina*, Buenos Aires, Elmer Editor.

PALCOS, Alberto (1938): *Sarmiento: la vida la obra las ideas el genio*, Buenos Aires, Ed. El Ateneo.

SARMIENTO, Domingo F. (1851): *Viajes en Europa, África y América: segundo tomo*, Santiago de Chile, Imprenta de Julio Belín y Cía. Consulta por internet desde (http://www.proyectosarmiento.com.ar/) al 20 de octubre del 2011.

——— (1883): *Conflicto y Armonías de las Razas en América*, Buenos Aires, Imprenta de D. Tuñez. Consulta por internet desde (http://www.proyectosarmiento.com.ar/) al 20 de octubre del 2011.

——— (193?): *Argirópolis*, Buenos Aires, Talleres gráficos argentinos L. J. Rosso.

——— (2010): *Facundo: civilización y barbarie*, Buenos Aires, Ed. Eamp. SA.

Recibido: 31/05/2012. Aceptado: 07/10/2012.

Reseñas

Papeles de Trabajo
La revista electrónica del IDAES
ISSN 1851-2577

Alejandro Gaggero. La relación entre Estado y empresarios como condicionante del desarrollo en la Argentina reciente.
Papeles de Trabajo, Año 7, N° 11, mayo de 2013, pp. 276-280.

La relación entre Estado y empresarios como condicionante del desarrollo en la Argentina reciente

Alejandro Gaggero*

Sobre CASTELLANI, Ana (coord.): *Recursos públicos, intereses privados. Ámbitos privilegiados de acumulación. Argentina, 1966-2000,* San Martín, UNSAM Edita, 2012, 194 p., ISBN 978-987-1435-41-8.

La relación entre Estado y el empresariado ha sido un objeto de análisis privilegiado por parte de la sociología del desarrollo y la sociología económica durante las últimas décadas. Sin embargo, en Argentina hasta hace relativamente poco tiempo no existía una tradición de análisis vinculada específicamente a la teoría sociológica, sino que el tema era abordado principalmente por la literatura económica. El libro reseñado forma parte de un conjunto de producción académica que durante los últimos años viene enriqueciendo el debate sobre estos temas incluyendo nuevas dimensiones de análisis.

La obra se plantea un problema central para la historia económica argentina: durante las últimas décadas el Estado transfirió recursos mediante distintas modalidades a los sectores empresarios pero estas políticas no derivaron en el desarrollo del país sino en un pésimo desempeño macroeconómico de largo plazo. El objetivo central del trabajo es mostrar cómo la formación y difusión generalizada de Ámbitos Privilegiados de Acumulación (APA) se constituyeron en una importante restricción al desarrollo del país.

De esta forma el concepto de APA es el hilo conductor que recurre todos los capítulos del libro, destinados a analizar diversos sectores de actividad en distintas coyunturas históricas clave del país. En el Capítulo 1 la compiladora realiza una génesis del concepto y analiza la conformación y difusión de estos ámbitos entre 1966 y 1989. En el siguiente capítulo Lucas Iramain estudia la construcción de obras públicas viales entre 1976 y 1981. A continuación, Esteban Serrani analiza la relación entre Estado y

* Licenciado en Sociología (UBA), Magister en Generación y Análisis de Información Estadística (UNTREF-INDEC) y Doctor en Ciencias Sociales (UBA). Becario posdoctoral del Conicet, Instituto de Altos Estudios Sociales (UNSAM).

empresarios durante el proceso de reformas estructurales en el sector petrolero durante de década del noventa. En el capítulo 4 Bernadette Califano aborda la privatización de los canales de televisión 11 y 13 durante los primeros años de la presidencia de Carlos Menem. Guillermo Colombo, por su parte, analiza la transformación de la actividad pesquera industrial durante el mismo período. El capítulo final, a cargo de Verónica Pérez, trabaja sobre la privatización de los servicios ferroviarios en el área metropolitana de Buenos Aires.

El concepto de APA fue elaborado por la autora en su investigación doctoral y ha dado lugar a un conjunto de investigaciones que exceden las publicadas en este libro. La definición, que retoma aportes de Hugo Nochteff y Ricardo Sidicaro, refiere a "ámbitos en donde las firmas obtienen ganancias extraordinarias derivadas de privilegios establecidos por el Estado sin necesidad de cumplir con ningún tipo de contraparte que implique una mejora sustantiva en las posibilidades de desarrollo del país (ya sea porque no han sido establecidas de antemano o porque el estado no logra hacerlas cumplir)" (p. 20).

La existencia de APA implica que el sector privado se beneficie con distintas transferencias de recursos públicos sin garantizar a cambio un incremento en la productividad o la realización de inversiones e innovación tecnológica, por ejemplo. Para que se generen y sostengan estas rentas extraordinarias deben existir una "amplia y difusa trama de relaciones que articule los intereses de funcionarios políticos, burócratas y capitalistas" (p. 11). En este esquema analítico, la contracara de los APA son los Ámbitos Estratégicos de Acumulación, basados en el otorgamiento de privilegios selectivos, transitorios, consensuados, e institucionalizados que, en el largo plazo, logran incrementar la capacidad productiva del país. Este tipo de ámbitos fueron centrales en el desarrollo de los países del Sudeste Asiático.

Además de la discusión conceptual, en el Capítulo 1 Castellani explica las difusión de los APA en Argentina entre 1966 y 1989 a partir del análisis de las políticas de promoción y de las estadísticas de la cúpula empresarial durante el período, identificando "un agudo desfasaje entre calidad y cantidad de la intervención estatal, en tanto el aumento de las intervenciones se produjo en forma paralela a un marcado deterioro de las capacidades administrativas del Estado" (p. 33). El trabajo muestra cómo a partir de 1966 las políticas públicas implicaron un aumento en las transferencias

al capital concentrado, principalmente a través de dos mecanismos: la fijación de precios en las operaciones de compra/venta de empresas y reparticiones estatales y el financiamiento preferencial para ciertas ramas de la industria consideradas estratégicas.

Uno de los aspectos más ricos del libro es la abundancia y calidad de los datos aportados para los estudios de caso en sectores muy diversos, algunos de los cuáles han sido poco abordados por los estudios sectoriales económicos durante los últimos años. En el Capítulo 2, por ejemplo, Lucas Iramain señala que si bien la dictadura militar sostuvo un fuerte discurso liberal llevó adelante políticas muy activas de inversión pública en el sector vial. Durante el período 1976-1981 se produjo un incremento de las transferencias estatales a las grandes empresas constructoras, lo cual generó un aumento en los márgenes de beneficios de éstas últimas.

Esteban Serrani muestra cómo el cambio en la orientación de la intervención estatal que llevó adelante Carlos Menem tendió a reconfigurar más que a suprimir los APA que existían en el sector petrolero durante la década de 1980. A través del análisis de los cambios en la regulación del sector, la composición de las elites políticas-técnicas que la llevaron adelante, las rentabilidades de las empresas petroleras a lo largo del período, entre otros datos, el autor concluye: “En definitiva y contra todo pronóstico del ideario neoliberal, el conjunto de transformaciones terminó por consolidar un mercado con escasa competencia, ya que las reformas estructurales de privatización de la petrolera estatal, de desregulación de los mecanismos de oferta y de precios, y de apertura comercial con libre disponibilidad de crudo y divisas, permitieron una re-regulación del mercado en base a la transferencia de poder regulatorio a quienes detentaban posiciones concentradas” (p. 91).

En el Capítulo 4 Bernadette Califano reconstruye la privatización de los canales de televisión 11 y 13 durante el año crítico de 1989. A través de un análisis del proceso licitatorio la autora identifica la conformación de un APA en el sector info-comunicacional argentino, que fue posible gracias al vínculo generado entre el Estado y las empresas de medios, las que tuvieron una fuerte incidencia en la forma en que se desarrollaron los acontecimientos: “El Estado, lejos de desentenderse en materia de política de comunicación, actuó expresamente en sentido contrario, dictando regulaciones y ejecutando licitaciones que favorecieron al sector privado. Esta actitud supuso una política re-regulatoria, en oposición al lineamiento de desregulación que

proponía el Consenso de Washington, y admitió la conformación de un APA en el mercado de medios argentino, que permitió a ciertas empresas obtener posiciones económicas de privilegio, cuya consecuencia, en el largo plazo, sería la generación de grupos multimedia concentrados (p. 122)"

Guillermo Colombo analiza la reconfiguración del sector pesquero durante la década de 1990. En este caso, la orientación de la política privilegió la captura y las exportaciones de pescado desatendiendo la problemática de la sustentabilidad. El Gobierno dictó una serie de medidas sumamente permisivas para las principales empresas del sector, a modo de compensación por los efectos negativos que trajeron aparejadas las políticas de liberalización. Como resultado, el sector privado aumentó fuertemente las ventas al exterior de pescado sin procesar, agotando el recursos natural sin realizar inversiones tecnológicas para aumentar el valor agregado del producto "fronteras adentro".

En el último capítulo Verónica Pérez analiza la conformación de APA en los servicios de transporte ferroviario de pasajeros, señalando cómo, después de la privatización, los concesionarios privados siguieron dos estrategias centrales: recortar gastos operativos y de inversión (previstos en los contratos de concesión) y presionar sistemáticamente por aumentos tarifarios. El trabajo repasa las falencias de la regulación estatal, concluyendo que "tanto el contenido de las medidas implementadas, como el deterioro de las capacidades estatales, configuraron una situación propicia para la conformación de ámbitos privilegiados de acumulación en el sector". (p. 183).

En definitiva, el libro se presenta como un aporte novedoso en el campo de estudio de la relación entre Estado y empresarios, abriendo un interesante espacio de discusión académica y política sobre las políticas públicas orientadas al desarrollo del país.

Recibido: 2/5/2013. Aceptado: 10/5/2013.

UNSAM
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN
IDAES
INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES

Papeles de trabajo
Revista electrónica semestral del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES)
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
ISSN 1851-2577 – Indexada en el Catálogo de *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* nº 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.