



La revista electrónica del IDAES



Escuela Interdisciplinaria  
de Altos Estudios Sociales  
IDAES\_UNSAM

Año 14, N° 25, junio 2020

## DOSSIER

### Categorías y criterios artísticos en las artes del espectáculo

coordinado por  
Karina Mauro  
Pablo Salas Tonello

## OTROS ARTÍCULOS

## RESEÑAS



ISSN 1851-2578



UNSAM Edita

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN**

Rector: Carlos Greco

Vicerrector: Alberto Carlos Frasch

Dirección General Ejecutiva Lectura Mundi: Mario Greco

**ESCUELA INTERDISCIPLINARIA DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES**

Decano: Ariel Wilkis

Director Consulto: José Emilio Burucúa

Director Consulto: Alejandro Grimson

Secretario Académico: José Garriga Zucal

Secretaria de Posgrado: Mariana Álvarez Broz

Secretaria de Investigación: Verónica Robert

Secretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales: Luciana Anapios

Secretaria de Extensión: María Isabel Baldasarre

**PAPELES DE TRABAJO**

Editor responsable: Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales

Director: Alejandro Grimson, Universidad Nacional de San Martín

Coordinación editorial: Nicolás Viotti

Co-Coordinación editorial: Victoria Irisarri

Gestión de artículos: Gerónimo Astorga, Julia Bralo, Francesca Tallone, Florencia Valesé

Gestión de redes-difusión: Eugenia Blanco

Gestión de reseñas: Santiago Moya

Corrección: Fernando León Romero

Maquetación: María Laura Alori

ISSN: 1851-2577

Redacción: Paraná 145, 5° piso, CABA (B1017AAC), Argentina

papelesdetrabajo@unsam.edu.ar

www.idaes.edu.ar

Domicilio legal: Yapeyú 2068, San Martín (B1650BHH), Argentina

**COMITÉ ACADÉMICO**

Marc Abélès: L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Francia

Rita Eder: Universidad Nacional Autónoma de México, 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

**COMITÉ EDITOR**

Débora Betrisey Nadali: Universidad Complutense de Madrid, España

Alejandra Castillo: Universidad de Arte y Ciencias Sociales, Chile

Flavia Costa: Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Héctor Jaquet: Universidad Nacional de Misiones, Argentina

Miguel Valderrama: Universidad de Arte y Ciencias Sociales, Chile

Natalia Gavazzo: Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Fernando Martínez Escobar: Universidad de Buenos Aires, Argentina

Marina Mognillansky: Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Lucila Nejamkis: Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina

Pablo Nemiña: Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Juan Pablo Puentes: Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Adrián Velázquez Ramírez: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México

■	<b>EDITORIAL</b>	5
■	<b>DOSSIER</b>	6
	<b>Categorías y criterios artísticos en las artes del espectáculo</b> Coordinado por Karina Mauro y Pablo Salas Tonello	
	<b>Presentación</b> Karina Mauro y Pablo Salas Tonello	8
	<b>El óleo de una época. Batato Barea por Marcia Schwartz</b> De los márgenes al museo de arte Marina Suárez	15
	<b>Sentarse y mirar</b> El humor y la enseñanza en dos estilos de actuación en Buenos Aires Santiago Battezzati	31
	<b>Procesos de legitimación del teatro callejero en el campo de las artes escénicas</b> El caso del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos (EMAD) Francesca Rindone	46
	<b>El teatro comunitario en el campo teatral porteño</b> Identificaciones, disputas y sentidos emergentes Camila Mercado	62
	<b>La inclusión de expresiones teatrales comunitarias en las políticas culturales públicas</b> Disputas por el reconocimiento del teatro comunitario en Argentina Romina Sánchez Salinas	78
■	<b>OTROS ARTÍCULOS</b>	
	<b>El vínculo epistemológico en la obra de Bruno Latour</b> Simetría e involucramiento en la constitución de redes Daniel Jones, Marcos Andrés Carbonelli y Matías Paschkes Ronis	95
	<b>Del amor sin límites a los límites del amor</b> Maternidades y cuidados a los privados de libertad Inés Mancini	111

**“Lo importante no es ponerla, sino sacarla sana y a tiempo”** 128  
Masculinidad y salud entre varones que pagan por sexo en Argentina  
Santiago Morcillo, Estefanía Martynowskyj y  
Matías de Stéfano Barbero

**“Estoy haciendo mi hobby y además me pagan”** 146  
Jóvenes, lecturas y trabajos  
Paula Cuestas

**Alcances de la implementación de políticas ambientales nacionales  
en las provincias argentinas** 162  
El caso de la Ley Nacional de Bosques (2008-2018)  
Lucas M. Figueroa

■ **RESEÑAS**

***The fascination with violence in contemporary society. When crime is sublime.*** 181  
Milan: Palgrave Macmillan, 2019. 295 pp.. ISBN 978-3-030-26743-8  
Federico del Castillo

***El libro del buen [A]mor. Sexualidades raras y políticas extrañas, Madrid*** 185  
Ayuntamiento de Madrid, 2019. 352 pp. ISBN 978-84-7812-815-0  
Joaquín Guevara

***Mujeres respetables. Clase y género en los sectores populares*** 189  
Ediciones UNGS, 2019, Los Polvorines, Buenos Aires, 292 pp.  
Sol Logroño

# Editorial

En uno de los años más difíciles del nuevo siglo, Papeles de Trabajo edita un nuevo número y continúa su compromiso con afianzar un espacio de publicación en las ciencias sociales entendidas en su sentido más total. La revista comienza una nueva etapa, con un nuevo equipo de coordinación y con un nuevo Comité Editorial. Agradecemos especialmente a quienes nos precedieron, sobre todo a Gustavo Motta que fue el responsable editorial hasta el 2020. Agradecemos también a quienes siguen confiando en la publicación enviando contribuciones y haciendo uso de la revista en investigación y docencia. Al fin y al cabo, una revista no está para funcionar como un museo de artículos, sino en su capacidad de ser usada en las discusiones y la construcción de nuevos problemas, nuevas miradas y en su capacidad de afianzar un campo de debate y de trabajo en ciencias sociales. Por eso también agradecemos a nuestros lectores, los que ya nos acompañan y los nuevos que puedan acercarse en este nuevo número.

En esta oportunidad contamos con un *dossier* temático que lleva por título “Categorías y criterios artísticos en las artes del espectáculo”, coordinado por Karina Mauro y Pablo Salas Tonello. Allí se presenta un panorama de trabajos sobre categorías y criterios artísticos con los que se organizan diversos ámbitos de las artes escénicas en nuestro país: la enseñanza, las políticas públicas, las fronteras entre circuitos y los procesos de consagración. Como señalan los coordinadores en su Presentación al Dossier, los trabajos tienen en común una mirada desacralizadora del trabajo en las artes escénicas y un fuerte diálogo con las ciencias sociales: “los estudios sobre teatro fueron elaborados en los campos de la crítica y el análisis literario, ámbitos disciplinares que habitualmente privilegian el análisis semiológico de los espectáculos y los textos, y manifiestan sobre todo una voluntad por elaborar reconocimientos, participando activamente en las disputas del campo artístico en la elaboración y el debate sobre el valor estético de las obras. De este modo, los campos artísticos, y especialmente el teatro en nuestro país, han acumulado bibliografía orientada a acrecentar su valor, volviéndose objetos con un notable blindaje de legitimidad ante los proyectos que buscan explicar las operaciones sociales que dentro de ellos ocurren [...] En contraste, quienes coordinamos este dossier nos interesamos por la indagación de las artes escénicas no desde los significados, sino desde sus prácticas sociales, conflictos y procesos históricos”.

Marina Suárez, aborda la escena artística de la década de 1980 a partir de la figura de dos personajes centrales en los cruces entre performance, teatro, poesía, artes plásticas y modos de vida alternativo. Su trabajo se adentra en las redes y estrategias de consolidación de lo *under* en espacios legítimos del arte argentino. Santiago Battezzati describe la centralidad de la mirada y el mirar como un recurso clave de aprendizaje en diferentes escuelas de teatro de Buenos Aires, haciendo del trabajo situado y cotidiano una herramienta innovadora en los estudios sociales de las artes escénicas. Francesca Rindone, Camila Mercado y Romina Sánchez Salinas analizan desde tres prismas diferentes el llamado “teatro callejero”. Rindone analiza el teatro callejero en un horizonte mayor de inserción institucional-educativo formal. Mercado, por su parte, describe la construcción de identificaciones artísticas así como los sentidos disputados

en torno al “teatro independiente” que emergen en un campo teatral atravesado por jerarquías culturales. Finalmente, Sánchez Salinas se sumerge en las complejas tramas que atraviesan el teatro comunitario y las políticas culturales estatales.

En nuestra sección de artículos libres presentamos cinco trabajos. Encabeza la sección un ensayo de Daniel Jones, Marcos Carbonelli y Matías Paschkes con una serie de reflexiones epistemológicas sobre la obra de Bruno Latour, sobre todo en función de la noción de simetría y algunas de sus implicancias políticas. En segundo lugar, la sección presenta un análisis de Inés Mancini sobre las maternidades y los maternales en personas privadas de la libertad, analizando algunas concepciones y prácticas afectivas en esos ámbitos. A continuación Santiago Morcillo, Estefanía Martynowskyj y Matías de Stéfano Barbero analizan la masculinidad y las concepciones de la salud entre varones consumidores de sexo pago en Argentina. Paula Cuestas se sumerge en el mundo de jóvenes que crecieron siendo “grandes lectoras/es” y que hoy, a partir del uso de tecnologías digitales, tienen trabajos que se vinculan con las habilidades adquiridas durante esa trayectoria, analizando creativamente procesos de digitalización, el mundo de la lectura y la inserción laboral de jóvenes. La sección se cierra con un artículo que resulta clave para los debates contemporáneos sobre las políticas ambientales. Allí, Lucas M. Figueroa analiza los alcances de la implementación de una política ambiental a nivel nacional con ejemplos de varias provincias, indagando en cómo la Ley Nacional de Bosques fue apropiada en diferentes contextos subnacionales deteniéndose en las tramas políticas y sociales de esa articulación.

En nuestra sección de reseñas el número se completa finalmente con tres comentarios de libros que resultan claves en los debates contemporáneos: *The fascination with violence in contemporary society. When crime is sublime*, de Federico del Castillo; *El libro del buen [A]mor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, de Joaquín Guevara y *Mujeres respetables. Clase y género en los sectores populares*, de Sol Logroño.

Estimados lectores, esperamos puedan sacar provecho de este nuevo número de Papeles de Trabajo en un contexto social y sanitario tan adverso. Desde la revista como proyecto dentro del colectivo de investigadores y funcionarios del IDAES/UNSAM esperamos continuar con la calidad y el empeño de un espacio de publicaciones cada vez más consolidado como un compromiso al debate público, la investigación y la reflexión rigurosa como herramientas de nuestro aporte al bien común.

**DOSSIER**

**Categorías y  
criterios artísticos  
en las artes del  
espectáculo**

coordinado por  
Karina Mauro y  
Pablo Salas Tonello

# Presentación

## Categorías y criterios artísticos en las artes del espectáculo: evaluación, gusto, tradición, enseñanza

Karina Mauro<sup>1</sup>

Pablo Salas Tonello<sup>2</sup>

El objetivo del presente *dossier* es reunir una serie de estudios que tienen por objeto el análisis de categorías y criterios artísticos con los que se organizan diversos ámbitos de las artes escénicas en nuestro país: la enseñanza, las políticas públicas, las fronteras entre circuitos y los procesos de consagración. Estos trabajos no indagan dichos criterios como ideas abstractas, sino como formas incorporadas que guían la acción y tienen efectos notables en las dinámicas de la actividad. De este modo, el lector o la lectora de estas páginas podrá ver una serie de disputas sobre la definición del valor, la calidad artística, los principios de identificación entre artistas, las dimensiones éticas, entre otras cuestiones, diseminadas en una gran variedad de contextos y procesos: los talleres de actuación, la legislación y los concursos estatales, las disputas identitarias en el seno de una tradición, las instancias de consagración artística, los procesos de institucionalización de una práctica.

La iniciativa de este *dossier* surgió en el X Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) realizado en septiembre de 2019, donde coordinamos una mesa de trabajo con el título que lleva este *dossier*. A partir de este encuentro, nos propusimos poner al día estos debates mediante la convocatoria que realizamos desde la Revista Papeles de Trabajo de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, quienes con generosidad y cuidado acompañaron la confección final del documento. Agradecemos especialmente a la revista por su interés, por el trabajo de edición y, sobre todo, la oportunidad que nos ofrecieron para dar lugar a esta agenda de investigación.

Consideramos que las artes escénicas conforman una vastísima tradición de la cultura de nuestro país y desde hace décadas miles de personas formaron parte de la profesión a lo largo y a lo ancho del territorio. Gran parte de los estudios sobre teatro fueron elaborados en los campos de la crítica y el análisis literario, ámbitos disciplinares que habitualmente privilegian el análisis semiológico de los espectáculos y los textos, y manifiestan sobre todo una voluntad por elaborar reconocimientos al participar activamente en las disputas del campo artístico en la elaboración y el debate sobre el valor estético de las obras. De este modo, los campos artísticos, y especialmente el teatro en nuestro país, han acumulado bibliografía orientada a

---

1 Universidad Nacional del Arte y Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. karinamauro@hotmail.com

2 Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales/Universidad Nacional de San Martín. pablosalast.89@gmail.com



acrecentar su valor, volviéndose objetos con un notable blindaje de legitimidad ante los proyectos que buscan explicar las operaciones sociales que dentro de ellos ocurren (Bourdieu, 2011). En contraste, quienes coordinamos este *dossier* nos interesamos por la indagación de las artes escénicas no desde los significados, sino desde sus prácticas sociales, conflictos y procesos históricos.<sup>3</sup>

En suma, en este *dossier* nos interesó recuperar trabajos que se destacan por un afán objetivante de la actividad del campo, no preocupadas por instituir reconocimientos hacia tal o cual forma teatral, sino por explicar desde una posición exterior cómo ocurren este tipo de tensiones en el teatro de nuestro país. Consideramos que es de gran importancia constituir un campo disciplinar de este tipo para las artes, el cual pueda distinguirse con claridad de aquellos estudios que intervienen de forma directa en el campo de la crítica, ya sea al subrayar su valor estético o su valor político. En este sentido, los autores de este *dossier* formamos recientemente el equipo de investigación EITyA (Estudios Interdisciplinario sobre Trabajo y Arte), el cual nuclea a investigadores de distintas áreas e intereses temáticos donde analizamos las artes desde sus condiciones laborales, organización económica, carreras profesionales, entre otras cuestiones.

### Los estudios sobre teatro en Argentina

En nuestro país, la elaboración de historias, teoría y crítica de teatro tiene una larga tradición. Entre las más recientes, se destacan las historias del teatro de Osvaldo Pellettieri, tanto en la Ciudad de Buenos Aires como en las provincias, así como su interés por recuperar la tradición del actor nacional (Pellettieri, 2001) e introducir la teoría del campo artístico de Bourdieu para pensar el teatro argentino. Más recientemente, Jorge Dubatti desarrolló nuevos aportes orientados sobre todo a fundar los estudios de teatro como un campo autónomo, con la propuesta de categorías y herramientas conceptuales que tuvieron gran difusión en investigaciones sobre teatro en todo el país. Al respecto, pueden revisarse sobre todo sus volúmenes sobre Filosofía del teatro (2007, 2010, 2014), así como su propuesta para elaborar una “cartografía teatral” (2008) que utiliza herramientas de la literatura comparada.

Las nuevas tendencias en las artes escénicas rioplatenses de finales de los años 1980 y 1990 se caracterizaron por colocar en el centro del hecho escénico a la actuación, y que, en algunos casos, recuperan la tradición del actor popular argentino, especialmente Alberto Ure y Ricardo Bartís. Estas transformaciones pusieron de relieve las escasas herramientas de los estudios de teatro para explicar “qué es lo que hacen los actores y las actrices, que ha fascinado y fascina a los espectadores desde hace siglos” (Mauro, 2014). En este sentido, los estudios teatrales han priorizado el análisis de los textos, y cuando no, el sentido de los espectáculos, con serias dificultades para nombrar esa materia evanescente tan constitutiva del teatro que son su presencia física, destrezas, gestos y emocionales de actores y actrices. De este modo, una importante línea

---

3 Al respecto, véase los trabajos coordinados por Mauro sobre condiciones laborales en mundos artísticos (Mauro; 2018, 2020a, 2020b) y estudios sobre la actuación (Mauro; 2014, 2015, 2016), o los trabajos de Salas Tonello sobre jurados de teatro (2016), criterios de premiación en un festival de teatro (2019) y de reclutamiento en el ámbito del casting audiovisual (2020).

de investigación de las artes escénicas se propuso indagar la actuación como un campo autónomo de otras tareas del quehacer teatral, como las áreas técnicas, la dramaturgia o la dirección.

Por otro lado, la antropología social será un campo de estudios fecundo para el teatro. A finales de la década del '90, Bayardo (1995) condujo su investigación doctoral sobre el circuito del teatro *off Corrientes*, donde analizó las relaciones entre los criterios estéticos del circuito y las formas de organización del trabajo. El trabajo de Bayardo puso de relieve las dificultades que suponía la organización en cooperativas que había impulsado la Asociación Argentina de Actores, lo que implicó magras ganancias y poca estabilidad laboral para los artistas a cambio de muchas horas de dedicación. También este trabajo abrió camino para estudiar los modos de circulación y las fronteras internas en el campo del *off* del teatro porteño. Recientemente, distintas investigaciones doctorales de las ciencias sociales se ocuparon de la actividad teatral: en el campo de la antropología, se destaca el trabajo etnográfico de Mariana Del Mármol (2016) sobre la cuestión del cuerpo en las experiencias de aprendizaje del teatro en La Plata, o el trabajo de Santiago Battezzati (2017) sobre cómo se aprende a actuar, y qué lugar tiene la palabra en este proceso, dentro de dos estilos de actuación en talleres de la Ciudad de Buenos Aires. Por su parte, Romina Sánchez Salinas (2018) se interesó por las complejas relaciones entre teatro comunitario y distintas agencias del Estado –nacional, provincial, municipal– en la provincia de Mendoza mediante el seguimiento pormenorizado del itinerario de una compañía de teatro comunitario desde su fundación hasta obtener una sala propia y ganar un rol importante en su interlocución con las instituciones. Estos dos últimos investigadores son autores de artículos del presente *dossier*.

### **Categorías y criterios artísticos en las artes del espectáculo**

Toda práctica de evaluación humana supone un proceso compuesto de distintas acciones: clasificar objetos o personas, conmensurarlos, realizar acciones para estandarizarlos, construir equivalencias y marcar algunos y no otros. Estas evaluaciones no ocurren dentro de mentes individuales, sino en prácticas y experiencias compartidas. Más aún, existen tecnologías elaboradas para estabilizar criterios y categorías que hacen de la evaluación una práctica transportable de un contexto a otro y lo menos controversial posible (Lamont, 2012: 204-205). Las categorías y criterios artísticos de las que se ocupan los trabajos reunidos en el presente *dossier* emergen de este tipo de prácticas, donde agentes e instituciones disputan sentidos y criterios de valor. A su vez, un objetivo central del *dossier* será recorrer distintos contextos donde estos problemas se ponen en juego: la formación, las instituciones, las corrientes estéticas, las compañías de teatro.

A diferencia de otros mundos profesionales, las artes engendran formas enigmáticas y poco acordadas explícitamente sobre cómo se crea el valor (Lizé, 2015: 5-6), lo cual hace especialmente desafiante la indagación por cómo se definen y ponen en práctica los criterios y categorías de valor. El teatro es un ámbito donde las credenciales académicas no garantizan oportunidades laborales, donde personas con muy poca experiencia alcanzan importantes reconocimientos, sumado a que existen notables diferencias entre circuitos. Por ejemplo, los criterios de valor en el seno del teatro independiente pueden diferir mucho de los válidos en el comercial o el oficial. En consecuencia, las categorías y criterios de valor son un tema de especial interés para las artes del espectáculo.

Desde hace tiempo, distintas investigaciones se interesaron por estudiar específicamente los criterios de valor en los campos artísticos. En 2015, Lizé (2015) coordinó un *dossier* donde distintos autores analizaron los problemas del reconocimiento y la consagración en distintos campos. Este compendio incluyó un trabajo que analizó los problemas estéticos y de justicia a los que se enfrentaban un grupo de jurados de arte plástico en Canadá (Misdrahi, 2015), los motivos que impulsaron la exitosa carrera de la escritora Amélie Nothomb (Saunier, 2015) o los problemas vinculados al “talento” en el mercado laboral de actores y actrices de París (Thibault, 2015), entre otros trabajos. Por su parte, otros autores se interesaron por los evaluadores “expertos” dentro de los campos artísticos. Tal es el caso de Chong (2010), quien examinó los desafíos a los que se enfrentaban críticos literarios al escribir reseñas que aspiraban a realizar evaluaciones objetivas, para lo cual debían realizar un trabajo activo en pos de neutralizar elementos del proceso evaluativo que atentara contra dicha objetividad.

En el ámbito local, se destaca especialmente el trabajo realizado por Baldasarre y Giannini (2018), quienes también se ocuparon de evaluadores expertos, aunque en este caso en el ámbito de las artes plásticas. Las autoras analizaron cómo se definen los precios de las obras de arte en las subastas de la Ciudad de Buenos Aires, con un enfoque especial en las relaciones entre valor artístico y valor monetario. Esta investigación demostró que en las subastas hay un “dispositivo ritual” de especial relevancia, donde la performance del subastador, las inflexiones de su voz y los juegos de su discurso pueden ser determinantes para elevar o disminuir el precio final de la obra (Baldasarre, Giannini, 2018: 192). En este sentido, los criterios de valor emergen no sólo de acuerdos previos, sino en la interacción misma, donde los agentes involucrados tienen incorporados hábitos y estrategias con probada eficacia.

En suma, los criterios de evaluación artística invocan desafíos de gran complejidad para los agentes y no implican solamente poner en juego reglas previas sobre las cuales hay acuerdos inamovibles. Por el contrario, estos criterios suponen interacciones y negociaciones, y cobran especial importancia para comprender cómo se valora una obra de arte, las inflexiones de una carrera profesional, el proceso de institucionalización de una corriente estética, el trabajo de los expertos de un campo artístico. En consecuencia, confiamos en que los trabajos del presente *dossier* desatarán nuevos interrogantes y claves de análisis para diferentes agendas dentro de los estudios sobre artes.

### Los artículos del presente *dossier*

Según anticipamos, los trabajos del presente *dossier* indagan los problemas enunciados en diferentes contextos y protagonizados por una variedad de actores sociales. El trabajo de Marina Suárez revitaliza los estudios sobre el teatro *under* de los '80 al analizar la figura de Batato Barea en la mirada de la artista plástica Marcia Schwartz. El estudio de Suárez analiza la representación retratística que Schwartz hace de Barea como un camino para comprender las inflexiones y procesos de legitimación que el teatro *under* ganó a comienzos de los '90. Con una documentación periodística minuciosa, además de un amplio acervo de fuentes orales contruidos por la autora, el artículo recupera las reacciones de la crítica y los agentes del campo artístico cuando el teatro *under* ingresa en una muestra del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, lo que permite mostrar las relaciones fluidas entre teatro y artes visuales, las disputas

por la legitimidad y cómo la consagración del *under* también lo transforma como objeto artístico. En suma, el trabajo de Suárez pone al día los debates sobre el *under* y la figura de Batato Barea poniendo la atención en el itinerario de su figura en el museo, una institución clave de consagración artística.

El artículo de Santiago Battezzati presenta una etnografía de dos talleres de actuación en la Ciudad de Buenos Aires, lo cual de por sí resulta de especial interés para este *dossier*, ya que los criterios estéticos propios de cada técnica de actuación no aparecen como catálogos en abstracto, sino en la interacción entre maestro y estudiantes. La originalidad del trabajo reside en prestar atención a los aspectos climáticos y anímicos que van armándose en las clases —el silencio, el humor, la angustia, las ironías—según cómo el maestro conduce con sus intervenciones al momento de mirar escenas. Al mismo tiempo, el presente artículo pone de relieve la especial importancia que tiene ese “sentarse y mirar” por parte de los estudiantes, una actividad que, lejos de ser pasiva, tiene un lugar crucial en la experiencia de aprendizaje de la actuación al convocar la atención de los estudiantes en pos de ver, sentir y gustar de esas actuaciones como indica el maestro. En este caso, el trabajo de Battezzati analiza clases en dos espacios: las clases de Claudio Tolcachir y Lorena Barutta dentro de la tradición stanislavskiana, y las clases a cargo de Alejandro Catalán dentro del teatro de estados.

El trabajo de Francesca Rindone analiza los distintos momentos y sentidos del proceso de legitimación del teatro callejero en la Ciudad de Buenos Aires hasta constituirse el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). De este modo, la autora se pregunta qué transformaciones experimenta una práctica artística asociada a la cultura popular al incorporarse dentro de una dependencia estatal y constituirse como un lenguaje escénico que debe ser enseñado. El artículo analiza el caso del grupo La Runfla, que gestiona la habilitación de un espacio público de formación y una oferta de enseñanza que la autora analiza cuidadosamente en la parte final del escrito. En este caso, las categorías y criterios artísticos más destacados tendrán que ver con la patrimonialización y los recortes efectuados sobre la tradición, al seleccionar ciertos elementos de la tradición del teatro callejero sobre otros.

Por su parte, el artículo de Camila Mercado analiza las categorías identitarias y los principios clasificatorios y de valorización, estigmatización, legitimación o invisibilización que se ponen en juego en el campo del teatro comunitario en la Ciudad de Buenos Aires. Ubicada en una perspectiva antropológica, con un trabajo de campo de largo aliento, la autora recorrerá las inflexiones históricas y tensiones de sentido en torno a una variedad de ejes de gran importancia en el teatro comunitario: la transformación social, el espacio público, el tipo de gestión, la militancia, la dimensión artística de la práctica. En la sección final, el trabajo analiza la organización por proyectos del teatro comunitario, una estrategia de articulación con el Estado que, a la vez que garantiza la relativa autonomía de las compañías, implica desafíos para los teatristas que deben someterse a las exigencias —sociales o artísticas—de tal o cual dependencia estatal.

Por último, Romina Sánchez Salinas indaga los complejos procesos de reconocimiento y valorización del teatro comunitario por parte de las políticas culturales públicas. Para ello, analiza la inclusión y permanencia del teatro comunitario dentro de la legislación y la agenda del Instituto Nacional del Teatro (INT) a partir de las disputas ocurridas entre 2008-2020,

mostrando cómo ciertos sentidos flexibles se transforman en categorías y clasificaciones sólidas con la intervención del Estado. En primer lugar, el artículo ofrece un recorrido por la relación entre políticas públicas y teatro comunitario en Argentina. A continuación, la autora analiza las controversias suscitadas por las primeras iniciativas para incluir al teatro comunitario en los concursos del INT, donde un primer desafío fue articularse a la distribución equitativa por regiones, algo atendible para el teatro independiente pero inadecuado para el comunitario. Por último, se propone un análisis pormenorizado de la Ley Nacional del Teatro según cómo define las fronteras de su accionar dentro de un circuito –el independiente– y un tipo de teatro.

Esperamos que el presente *dossier* contribuya a proponer nuevos problemas y encuadres en los estudios sociales sobre artes del espectáculo y, sobre todo, tender redes entre investigadores que realizan su trabajo son preocupaciones similares. La exploración y objetivación de las categorías y criterios con que se organizan y practican las artes del espectáculo no implica ser un “aguafiestas que vienen a destruir las comunidades mágicas”, como ironizaba Bourdieu (2011: 196) ni cometer un “crimen de “lesa majestad” contra los creadores, según señalaba Sergio Miceli (2012: 15) en su estudio sociológico sobre Borges. Por el contrario, consideramos que este tipo de indagaciones permiten entender mejor cómo funcionan las artes, adoptando una óptica que ponga de relieve sus territorios más conflictivos, con pocos acuerdos, donde los actores sociales están permanentemente renegociando las premisas de su práctica.

### Referencias bibliográficas

- Baldasarre, María Isabel; Giannini, Ana Clara (2018). “¿Cuánto vale una obra de arte? Valuaciones artísticas en Buenos Aires a través de las subastas, 2000-2016”, en Wilkis, Ariel (ed.): *El poder de (e)valuar. La producción monetaria de jerarquías sociales, morales y estéticas en la sociedad contemporánea*. Buenos Aires, UNSAM Edita/UNR Editorial.
- Battezzati, Santiago (2017). *Histriónicos y emocionales: la formación de los estudiantes en dos estilos de actuación en Buenos Aires*. Tesis de Doctorado en Antropología Social. IDAES/UNSAM.
- Bayardo, Rubens (1997). *El Teatro “off Corrientes” ¿Una alternativa estético-cultural?* Tesis de Doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras/UBA.
- Bourdieu, Pierre (2011). “Alta costura y alta cultura”, en: *Cuestiones de Sociología*. Akal, Madrid. pp. 195-204.
- Chong, Phillipa (2013). “Legitimate judgment in art, the scientific world reversed? Maintaining critical distance in evaluation”, *Social Studies of Science*, Vol. 43, pp. 265–281.
- Del Mármol, Mariana (2016). *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis de Doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras/UBA.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge (2010). *Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge (2014). *Filosofía del teatro III: El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.
- Lamont, Michèle (2012). “Towards a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation”, *Annual Review of Sociology*, N° 38, pp. 201-221.

- Lizé, Wenceslas (2015). "Présentation: trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques", *Sociologie et sociétés*, Vol. 47, N° 2, pp. 5-16.
- Mauro, Karina (2014). "El 'Yo Actor': Identidad, relato y estereotipos", *AURA. Revista de Historia y Teoría del arte*, N° 2, pp. 102-124.
- Mauro, Karina (2015). "La actuación popular porteña como patrimonio cultural intangible" en: *#PensarLaCulturaPública: aportes para una cartografía nacional*. Ministerio de Cultura de la Nación, Buenos Aires, pp. 177-183.
- Mauro, Karina (2016). "Apuntes sobre una cuestión pendiente: la actuación cinematográfica". *Imagofagia. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*. N° 13, pp. 1-25.
- Mauro, Karina (2018a). "Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico". *Telón de Fondo*, N° 27, pp. 114-143.
- Mauro, Karina (2018b). "Presentación: Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 – 1955)", *Telón de Fondo*, N° 27, pp. 108-113.
- Mauro, Karina (2020a). "Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural", *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, N°8, pp. 1-17.
- Mauro, Karina (2020b) "Condiciones laborales en las artes y la cultura", *Telón de fondo*, N°31.
- Miceli, Sergio (2012). *Ensayos porteños. Borges, el nacionalismo y la vanguardia*. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- Misdrahi, Marian (2015). "Être "découvert ou se faire reconnaître? Le processus de détermination de la valeur dans l'attribution de bourses en arts visuels", *Sociologie et Société*, Vol. 47, N° 2, pp. 65-83.
- Pellettieri, Osvaldo (2001). "En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo", en: *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires, Galerna.
- Salas Tonello, Pablo (2016). "La construcción de legitimidad del jurado en un festival oficial de teatro", *Chakiñan, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, N°1, pp. 57-67.
- Salas Tonello, Pablo (2019). "La Orientación Generacional y Estética de una Premiación del Estado Dirigida al Teatro Independiente", *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Vol. 9, N° 2, pp. 1-27.
- Salas Tonello, Pablo (2020). "Técnica actoral y cuidado emocional: las prácticas de casting en el mundo laboral de la actuación audiovisual", *Revista Latinoamericana de Antropología del trabajo*, Vol. 4, N° 8, pp. 1 – 24.
- Sánchez Salinas, Romina (2018). *Detrás de escena. Políticas culturales y teatro comunitario en Mendoza. El caso de Chacras para Todos (2008-2018)*. Tesis Doctoral en Sociología. IDAES-UNSAM.
- Saunier, Émilie (2015). "Accéder à la reconnaissance en tant que femme écrivaine belge: une étude du cas d'Amélie Nothomb dans le champ littéraire français", *Sociologie et sociétés*, Vol. 47, N° 2, pp. 113-135.
- Thibault, Adrien (2015). "Être o une pas être. La genèse de la consécration théâtrale ou la constitution primitive du talent", *Sociologie et Sociétés*, Vol. 47, N° 2, pp. 87-111.

# El óleo de una época

Batato Barea por Marcia Schwartz: de los márgenes al museo de arte

Marina Suárez<sup>1</sup>

## Resumen

En Buenos Aires, hacia comienzos de la democracia, se constituyó un movimiento cultural *underground* que trascendió por su fuerte efervescencia creativa. En esos años, llegó desde un pueblo de la Provincia de Buenos Aires el joven Batato Barea. Una vez en la ciudad, comenzó a experimentar con las artes escénicas, la danza y el canto, al mismo tiempo que tejía redes de amistad y de trabajo creativo. Su creciente protagonismo en la escena *under* le valió el pronto reconocimiento de sus pares y de la prensa como uno de los principales referentes de este movimiento contracultural. Hacia 1989, la artista Marcia Schwartz lo retrató en un cuadro de grandes dimensiones. En abril de 1990, la pintora y el actor fueron invitados a realizar una instalación junto al cuadro en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, consumando un hecho consagratorio. Este artículo analiza el retrato “Batato” como una vía de entrada a la vida del actor y sus vínculos con la escena del *underground* de la década de 1980. En primer lugar, reflexionaremos en torno al cuadro, sus componentes y las negociaciones entre la retratista y el retratado para pensar la singularidad de esta imagen en su contexto. En segundo lugar, a través de la mencionada muestra, se abordarán las razones por las cuales, a comienzos de los años 1990, las producciones del *underground* de los 1980 adquirieron un mayor protagonismo para las instituciones artísticas y la crítica.

Palabras clave: Batato Barea, underground, Marcia Schwartz, retrato, consagración.

## Abstract

In Buenos Aires, towards the beginning of democracy, an «underground» cultural movement was formed, which transcended for its strong creative effervescence. In those years, the young Batato Barea arrived from a town in the Province of Buenos Aires. Once in the city he began to experiment with the scenic arts, dance and singing, as well as to weave networks of friendship and creative work. His growing prominence on the «under» scene soon earned him the recognition of his peers and the press as one of the main references of this counter-cultural movement. Around 1989, the artist Marcia Schwartz portrayed him in a large painting. In April 1990, the painter and the actor were invited to make an installation next to the painting at the Museum of Modern Art in Buenos Aires, consummating a consecrating event. This article analyzes the portrait «Batato» as a way to enter the life of the actor and his links with the «underground» scene of the 1980s. Firstly, we will reflect

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de San Martín, becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

on the painting its components and the negotiations between the portraitist and the portrayed, to think about the uniqueness of this image in its context. Secondly, through the mentioned exhibition, we will address the reasons why, at the beginning of the 1990s, the productions of the «underground» of the 1980s, acquired a greater prominence for the artistic institutions and the critics.

Keywords: Batato Barea, underground, Marcia Schwartz, portrait, consecration

## Introducción

Durante la transición a la democracia en Argentina, Buenos Aires asistió a la conformación de un movimiento contracultural que había comenzado a gestarse hacia finales de la dictadura militar (1976-1983). Batato Barea, actor central de esta escena artística—catalogada por el público, la prensa y la crítica como *underground* porteño—trascendió por su cardinal protagonismo en sus múltiples acciones, propuestas y espacios. Este joven, nacido en una familia de pequeños comerciantes, emigró en 1979 desde un pueblo del interior del país a la capital en busca de alternativas formativas y culturales (Dubatti, 1995), pero también como una estrategia para desplegar su identidad sexual con mayor libertad en el anonimato de la gran ciudad.<sup>2</sup> Una vez en Buenos Aires comenzó a formarse en distintas disciplinas artísticas como la danza, el teatro, el canto, el *clown*, y de forma autodidacta en el arte gráfico (Noy, 2001). En simultáneo, se desempeñó en diversos trabajos, a menudo precarios, pero que le posibilitaron al artista aproximarse a las formas de vida de aquellas personas que cotidianamente enfrentan la jornada del yugo laboral, mujeres y hombres comunes, alejados de las reflexiones y los debates propios del mundo artístico, cultural e intelectual. Su origen y una sensibilidad singular adquirida por el artista en esos primeros contactos con la capital configuraron en parte sus modos de hacer creativos ligados a una cultura popular y a una estética plebeya. Además, el mencionado contacto cercano con “la gente común de los años 80”<sup>3</sup> fue una interacción que signó su obra, exenta de hermetismos y distanciada de un arte comprometido—consigna que sí mantenían, por ejemplo, el movimiento “Teatro Abierto” o “La Compañía del Sol” y artistas plásticos como León Ferrari—, pero también de los circuitos de las Bellas Artes. Sin embargo, dentro del *underground* su figura fue ganando una creciente popularidad y, hacia el final de su vida, el actor formó parte de instituciones y espacios consagratorios. Además, su estética y su imagen fue virando paulatinamente hacia el travestismo. Como desarrollaremos en los siguientes apartados, nos referimos a una “estética” propia de las travestis ya que Barea no se reconocía como tal. En sentido contrario, él afirmaba que su devenir mujer se vinculaba a su papel de actor, que se extendía como una obra de arte total a su vida cotidiana. Hacia 1989, cuando este devenir se expresó con una radicalidad otrora apenas perceptible, la artista Marcia Schwartz lo retrató. Esta obra de grandes dimensiones—que hoy se ubica en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)—ganó popularidad y en 1990 ingresó como parte de una muestra de instalaciones, realizadas por artistas de los 1980, en el Museo de Arte Moderno (MAM).

2 Según Eribon (2001), algunos grandes centros urbanos, como Buenos Aires, resultaban catalizadores de formas de vida más incluyentes, ya que a pesar de que aún las leyes no acompañaban sus reclamos, cantidad de gais y lesbianas migraban a sus barrios haciendo de ellos ambientes más amables para la consecución del propio deseo, sin la necesidad de ocultar su identidad sexual. Es posible hipotetizar que Barea siguió este patrón al trasladarse a la gran ciudad.

3 Ver Carassai (2013). *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI.



A modo de hipótesis, postulamos que el cuadro de Marcia Schwartz funciona como una vía de entrada a la historia del actor y sus vínculos con el *underground* de los años 1980. Por un lado, las reflexiones en torno a los componentes de la imagen y las negociaciones entre la pintora y el actor dan cuenta de elementos claves de la vida y obra de este último. Por otro lado, consideramos que la participación del cuadro y los artistas en la instalación presentada para la exhibición en el MAM implicó la presencia física y simbólica del actor, proveniente del *underground*, y de la pintora en un espacio consagratorio como es el museo de arte. Sin embargo, una aproximación a esta muestra da cuenta del lugar diferencial que, hacia comienzos de los 1990, ocuparon para la crítica y las instituciones artísticas, las producciones del *underground* de los años 1980.

La figura de Batato Barea ha sido abordada desde distintas dimensiones. Desde una perspectiva teatral y biográfica fue estudiada por Jorge Dubatti (1995), Fernando Noy (2001) y las investigadoras Trastoy y Zayas de Lima (2014). Por su parte, Guillermina Bevaqua (2019) analizó la figura de Barea, especialmente en su vinculación con los procesos de inclusión social de subjetividades sexogenéricas. Al mismo tiempo, la figura de Batato Barea fue analizada por Irina Garbasky (2013) desde una dimensión poética y performática. En línea con estas investigaciones, en un primer momento, nos proponemos indagar en ciertos componentes del cuadro “Batato” que dan cuenta de distintas dimensiones de la vida del actor y su vinculación con el *underground* porteño. En un segundo momento, buscaremos responder a la pregunta: ¿Cómo llega de los márgenes de una escena artística *underground*, alejada de los centros simbólicos del arte, al museo como institución consagratoria? Para responder a esta pregunta, analizaremos cómo circula la imagen pictórica del artista de cara a las transformaciones que tuvieron lugar en el mundo del arte durante los primeros años noventa.

Respecto a las herramientas metodológicas para el análisis de la imagen, nos basamos en los lineamientos establecidos por Burke (2001) y Marin (1993) utilizando como complemento el análisis de fuentes primarias y archivos audiovisuales. Asimismo, recuperamos entrevistas personales ya que, si bien el uso de fuentes orales ha sido a menudo cuestionado, su puesta en juego con otras fuentes resulta de gran utilidad para comprender no sólo el transcurrir de la vida cotidiana en el pasado, sino también cómo las personas entendieron y entienden el mundo circundante.

### El retrato de Batato Barea. El arte como revolución constante

En 1988 Batato Barea asistió, junto a su amigo y colega Tino Tinto, al programa televisivo *El mundo de Antonio Gasalla*. Allí se definió públicamente como “clown-travesti” y aprovechó la ocasión para publicitar su último espectáculo. En noviembre del mismo año, en una nota de prensa señalaba que la formación actoral no le servía, por eso había recurrido al recurso del *clown* y sobre todo prestar atención a lo que pasaba en la calle, las murgas, las bailantas.<sup>4</sup> Las murgas que Barea frecuentaba en los años ochenta –con sus amigos e incluso en cierta ocasión asistió a ellas con Marcia Schwartz<sup>5</sup>– no sólo representaban un espacio festivo y popular, sino también un lugar asociado

4 “El Pudor de ser travesti. La desesperación de Sandra Opaco, el espectáculo de Batato Barea que no pretende ser transgresor sino simplemente marginal”. Diario *El Ciudadano*, 15 de noviembre de 1988.

5 La artista plástica relató en una entrevista personal que para poder ingresar a la murga “Los chetos de Almagro” la hicieron pasar por un (sic) travesti, para que pudiera permanecer.

al carnaval y al “destape”. En un testimonio, la artista trans Klaudia con K señaló que fue en la murga “Los chetos de Almagro” en donde se conocieron y empezaron a realizar acciones artísticas juntos, en una etapa en la que ser homosexual estaba reprimido legalmente a partir de la figura de la contravención.<sup>6</sup> Así, las murgas representaban para las travestis de la época un momento de excepción en donde expresarse sin ser reprimidas (Correa, 2019), un tiempo de puesta en suspenso de los mandatos sociales y del orden policial represivo.<sup>7</sup> De este modo, las murgas, al igual que los carnavales descritos por Bajtín (1991), remitían a aquel momento excepcional en donde no hay palcos escénicos, ni actores: es la vida misma que se espectaculariza a través del juego en el que se combinan lo sacro y lo profano, lo alto y lo bajo, el rico y el pobre, el hombre y la mujer.

Este momento singular en la vida de Barea resultó determinante en la conformación de su estética particular, vinculada inicialmente al *cross-dressing* y posteriormente al travestismo. Sin embargo, tal como el propio actor señaló, él no modificó su nombre a uno de mujer ni pretendía adoptar el *modo de vida* travesti, como tampoco puede aseverarse que Batato fuera afín a las normas estéticas y de comportamiento inherentes al travestismo de los años 1980:

Conocí a muchos travestis (sic), y no me interesa su forma de vida: el estar todo el tiempo cuidando que no te crezca la barba, tapando la voz de hombre, hablando bajito sin mover los labios, escondiéndote. Después de tomar hormonas e inyectarme siliconas me di cuenta de que no era lo que quería. Estos cambios en mi vida tienen que ver con mi influencia de trabajo como actor. Lo que hago en el teatro es también mi vida.<sup>8</sup>

Así, en este período Barea se afirmaba en un acto artístico radical y disidente que había comenzado en los escenarios para extenderse gradualmente a todos los ámbitos de su vida. Fue poco tiempo después de su transformación radical, a comienzos de 1989, cuando la artista Marcia Schwartz lo retrató. Se puede decir que Marcia Schwartz fue una importante retratista de los ochenta, tanto de los personajes del movimiento artístico como de otros que quedaron en el anonimato. Con relación a su formación e influencias pictóricas, Viviana Usubiaga (2012: 14) la describió como la artista que:

capitalizó el legado de Antonio Berni tanto en su figuración crítica como en el uso de su técnica mixta que incorporaba objetos extra-artísticos y en cierta animación de las superficies pictóricas [...] Además fue influida por la tradición contemporánea que la entronca con Lino Enea Spilimbergo, Carlos Gorriarena, Jorge de la Vega, Carlos Alonso, Pablo Suárez, Luis el Búlgaro Freisztav, Fermín Eguía y con sus maestros directos Aída Carballo, Ricardo Carreira y Luis Felipe Noé. Asimismo, fue el fotógrafo Humberto Rivas quien la estimuló en su opción por el retrato durante su estancia en España entre 1977 y 1982.

6 Testimonio de Klaudia con K, en: Noy, Fernando (2015). *Historias del Under*. Buenos Aires, Reservoir books.

7 Ver la memoria travesti-trans en “El Carnaval era el único momento de libertad”. *La tinta*, 12 de marzo de 2019. Disponible en: <https://latinta.com.ar/2019/03/memoria-travesti-trans-carnaval-libertad/> Consultado el 10 de abril de 2019.

8 Batato Barea, cit. en Garber y Manzani (1991). “El busto es un vestido”, *Página 12*, 10 de diciembre de 1991.

La obra “Batato Barea” forma parte de una serie de pinturas que la artista ejecutó representando a sus amigos actores y artistas del movimiento cultural porteño de los ochenta. Luego de un período de exilio en la Barcelona postfranquista, Marcia Schwartz retornó a la Argentina y se reencontró con sus amigos, a quienes comenzó a retratar.<sup>9</sup> Existió en estos retratos una tensión entre la representación y lo representado que potenciaba el juego de apariencias y deformaciones respecto de sus modelos. Para sus retratos descarnados eran precisos el diálogo de miradas y la presencia de uno y el otro, aun cuando los intensos vínculos que establecía con sus modelos luego se disolvieran con la última pincelada (Usubiaga, 2012: 147). Por otra parte, la fuerte gestualidad de los retratados da cuenta de estados emocionales, de un vínculo íntimo y de una negociación con la pintora. Esto remite a la doble posición del sujeto en su representación, enunciada por Marin (2009), por un lado, como el efecto de fuerza en la imagen debido a la admiración por el pintor y, por el otro, como el efecto por placer del espectador, delegado el pintor en la posición de sujeto de la mirada, que encuentra en ello autoridad y legitimación.

La obra “Batato” condensó de manera única ciertos elementos de la performatividad del actor, pero también el clima de época del *underground*, en el que no sólo estuvo inmerso, sino que también constituyó. En efecto, la pintura brinda al sujeto la palabra propia que ningún discurso puede ofrecerle, ni siquiera el nombre de “sujeto” (Nancy, 2006). Siguiendo la postura de Nancy, analizamos el modo en que dialogan la autopercepción enunciada por Batato Barea en sus declaraciones y la que devuelve su retrato considerando que, aunque no sean lenguajes homologables, sí pueden ser complementarios en un análisis como el que nos propusimos (imagen 1).

En la obra, Batato Barea aparece sentado de piernas y brazos cruzados, sobre un escritorio dispuesto diagonalmente. Su pie derecho, apoyado sobre un viejo tacho de pintura, aparenta ser su único contacto (aunque indirecto) con el suelo, brindándole un punto de equilibrio. La escena se construye sobre un fondo azul con rosas, en colores intensos del telón de fondo, lo que hace destacar aún más su figura anudada. Al mismo tiempo, contrasta con los colores ocres del escritorio que le sirven de asiento al actor. La palabra “BATATO” llama la atención en el margen inferior derecho de la pintura, sobre el escritorio. La tipografía simula a la de los “rayones” con los que suelen componerse palabras en las puertas de los baños públicos,<sup>10</sup> o los bancos escolares, en donde una forma de inscribir mensajes es desgastando o desprendiendo la pintura de la superficie.<sup>11</sup> Esta tipografía conlleva un acto de rebeldía, vandalismo y desafío a la autoridad, por lo cual su referencia lleva implícita la transgresión.

9 Entrevista personal a Marcia Schwartz. Agosto 2015.

10 Tal como describía Néstor Perlongher (2008), los baños públicos se asociaban en la década del 80 a la homosexualidad y al nomadismo. Representaban uno de los puntos fundamentales en el circuito del “yiro” gay, que este autor utilizó para reconstruir una topografía infractora de la ciudad y sus circuitos intermasculinos. Puede decirse que los baños representan una heterotopía (un contraespacio) por excelencia, un espacio desplazado que trastoca la disciplinabilidad del espacio, la altera moviendo de lugar su foco. En efecto, para Beatriz Preciado (2011, 2013) la prótesis arquitectónica de los urinarios configura ese espacio de apertura y sociabilidad frente al encerramiento del inodoro donde la masculinidad se pone en cuclillas.

11 Al mismo tiempo, es posible rastrear otras formas de circulación de este tipo de escrituras en baños públicos dentro del mundo del arte, especialmente desde los años 60. Como señala Fernando Davis (2014), en 1954 el artista argentino Alberto Greco viajó a Francia con una beca para ampliar sus estudios de pintura. Durante su estadía, escribía de forma sistemática “Greco Puto” en las paredes de baños públicos de París, junto a dibujos y “graffitis obscenos” (Rivas, 1992: 182) como un gesto crítico reiterado que trazaba una cartografía de la transgresión.

Imagen 1. *Batato*

Fuente: Marcia Schwartz. Buenos Aires, Argentina *Batato*, 1989. Óleo sobre tela 200 x 160. Colección Eduardo F. Costantini.

Por otro lado, la obra cristaliza cierta carga simbólica a través de elementos referenciales que vinculan a Batato Barea con momentos de la construcción de su identidad personal y artística. Estos elementos representados en el retrato se vinculan con lo lúdico y refieren tanto a su infancia como a diferentes momentos de su vida y de su trayectoria artística. El payaso ubicado a la izquierda es un juguete que remite a su infancia transcurrida en la localidad bonaerense de Junín y posteriormente en San Miguel. Asimismo, este objeto se conecta con su trayectoria como *clown* en la que encarnó la figura del payaso, faceta que también fue retratada por el prestigioso fotógrafo Gianni Mestichelli en 1989 y que se convirtió en una foto icónica de Barea. En su mano izquierda, cuya muñeca porta un brazalete probablemente obsequio de algún amigo o familiar, el clown sostiene un pequeño oso de peluche que también es una referencia a su infancia. Contrastando con estos elementos, en su mano derecha tiene un arma, objeto que se puede atribuir a la violencia de los años de dictadura militar en la Argentina. Pero también se vincula con la trayectoria personal de Batato Barea, cuyo hermano menor se suicidó siendo aún un adolescente, tras el hostigamiento sufrido por su condición de homosexual. Cabe recordar, que los edictos policiales de la época prohibían la homosexualidad y el travestirse en la vía pública. Como explica Meccia (2006, 2017), hasta la segunda mitad de la década de 1980

la homosexualidad permanecía en la clandestinidad, experiencia que promovió una identidad y un colectivo homosexual. En efecto, desde la primera presidencia de Perón, la persecución se había incrementado, producto de la incorporación a los edictos policiales del inciso 2 "H", utilizado durante los siguientes cuarenta años para perseguir a homosexuales y a prostitutas. Sin embargo, la represión no cesó con el retorno de los gobiernos democráticos (Insausti, 2015).

Ahora bien, en la retratística tradicional, los objetos que "adjetivan" al retratado se denominan "atributos". Siguiendo a Peter Burke (2001), los atributos del rey son la corona y el cetro, ya que se trata de objetos que permiten identificar al retratado más allá de su representación fisonómica; dan a entender su lugar en la sociedad y también algunos aspectos de su carácter y de sus intereses personales. Es por esto que cabe preguntarse si la representación de estos atributos fueron producto de la decisión de la artista o del retratado, en tanto sabemos que, a menudo, suele haber una capacidad de determinación considerable por parte de quien pinta, en relación a la posición del retratado y qué objetos portar, señalando la preeminencia del factor pictórico en detrimento de la identidad del retrato (Burke, 2001). En este sentido, la construcción dialógica del retrato y la noción de una negociación artista-retratado, nos llevó a indagar sobre la procedencia de los objetos del retrato. Ante la pregunta sobre el origen de estos objetos, Marcia Schwartz explicaba que:

Todo lo que hay en el cuadro lo puso él, y él dispuso el orden también. Mi idea de los retratos, no solamente ese, era que yo les pedía a ellos que hicieran su propia escenografía. Que trajeran cosas de su casa, cosas que quisieran poner. Parte del retrato eran los objetos. No eran inventados por mí sino por ellos.<sup>12</sup>

Los objetos y accesorios eran elementos fundamentales en la forma en que Batato Barea construía su imagen y sus *performances*. De modo que su elección para portarlos en este retrato refuerza la autorepresentación en el mismo (Burke, 2001). Además, en las pinturas de Marcia Schwartz los retratados se agenciaban mediante el vínculo con los objetos que consideraban que reflejaban su historia o se vinculaban a su personalidad (Amigo, 2016). Por otro lado, al rastrear la genealogía de los accesorios que enaltecen su figura y cubren el cuerpo de Batato Barea, resulta evidente que éstos se vinculaban fuertemente a su vida afectiva y social. Las prendas y accesorios constituyen la superficie envolvente de su cuerpo: un vestido negro; el fino tapado confeccionado por su amigo Gabriel Grippo<sup>13</sup> con frazadas que cubre parcialmente su figura y sobre el cual se sienta un velo cayendo del extremo superior de su cabeza; los aros; el llamativo anillo, elaborado por él mismo con tapitas de gaseosa y botones sobre el que luego escribió un poema, que da cuenta del valor simbólico y personal de este objeto y su materialidad. El poema se llama "Anillos de botones" y fué publicado en la revista *Pan y Circo* el 26 de junio de 1996:

La transformación, el cambio, el deseo de ser alguien propio... Si yo imitara a la Legrand o a la Giménez tendría mucho trabajo, pero como me llamo Batato, tengo voz grave, un quillango

12 Entrevista personal a Marcia Schwartz, agosto de 2015.

13 Datos extraídos de Entrevistas personales a Seedy González Paz y Noemí Frenkel, respectivamente.

de tapado de piel, y anillos de botones, no uso lentejuelas digo poemas de Pizarnik, Noy, y encima tengo tetas ¿Qué soy? Un transgresor: no, soy yo devorando mi propio corazón. Fui a la primaria, y al secundario, con monjas y curas, hice la maldita conscripción y fui convocado en Malvinas (todos motivos de humillación y no de orgullo), después Bailarín, payaso en plazas vedette de murgas y travesti. No pretendo más que vivir y cambiar como yo quiero, sin mensajes ni transgresiones. Eso sí, lo mío lo defiende hasta el fusilamiento. Como decía Alfonsina: “La vulgaridad me acosa. Escucho detrás de mi risa, burlas, insultos.... Pero ¿por qué?, ¿os parezco una simia? ¿eh? Mis buenas gentes que sabéis de cosas bellas, el otro día desde el umbral de mi casa vi catorce pavos reales que, al mismo tiempo, abrían sus colas en abanico.

Además, se destaca el collar de perlas en su cuello, el mismo con el que, en julio de 1989, vestido de declamadora, recitó el polémico poema “Sombra de conchas” en la inauguración de la Galería del Centro Cultural Rojas. Asimismo, llama la atención la presencia de un bulto negro sobre el margen izquierdo, adornado con collares de perlas rosas que se corresponde con una gran peluca –descrita por Marcia Schvartz como un bonete–, utilizada ocasionalmente por Batato Barea en sus puestas en escena. Sobre el margen derecho, se halla una piraña en la que guardaba pequeños elementos para las obras y a su lado, en rojo, un vaso telescópico desplegable, que Barea conservaba desde su infancia en Junín (imagen 2).

Imagen 2. *Tomando el té con Batato*



Fuente: Marcia Schvartz y Batato Barea. *Tomando el té con Batato*, 1990, instalación performática, en el marco de la exhibición *Los 80 en el MAM*, Museo de Arte Moderno. Buenos Aires. Archivo MAMBA

La imagen presentaba un juego con el artificio que la circunda, mientras que todos estos elementos expresaban un goce en portarlos y en sobrecargarse de ellos. En un testimonio, la actriz Noemí Frenkel insiste respecto a la búsqueda de Batato Barea de construirse a través de vestimentas y accesorios que tenían un valor sentimental:

En Batato había todo un transformismo, había todo un fetichismo con los objetos. Había que ir a buscar el anillo y los collares. Yo iba al camarín cuando se ponía estas cosas. Era permitirse desarrollar ese erotismo puesto en los objetos, en llenarse de los objetos y ser como un arbolito de navidad, farolero.<sup>14</sup>

Además de mencionar los tapados y anillos de botones, Frenkel nos referencia un dato fundamental al señalar que los trajes y alhajas que Barea portaba eran obsequios de Andrea Singerman, quien había heredado dichas pertenencias de su abuela la famosa diva del cine: Paulina Singerman.<sup>15</sup>

De modo que los objetos tenían un peso simbólico fundamental en la vida de Batato Barea, tanto arriba como abajo de los escenarios, ya sea que se tratara de regalos o de estrafalarias vestimentas confeccionadas por él mismo con materiales de desecho. Este acto de crear y confeccionar sus propias vestimentas con materiales descartables encuentra su correlato en el rastro del punk como actitud que implica el “hazlo tú mismo”, utilización de materiales de desecho como crítica al consumismo, junto con la alusión al rechazo de una sociedad que enajena al individuo; la valoración de lo que se sale de la norma; o la reivindicación de la propia libertad sexual y del cuerpo como lugar de batalla.<sup>16</sup> Al mismo tiempo, la doble disposición entre una materialidad noble y marginal (las telas delicadas de las vestimentas de las divas y los materiales de desecho de Once) es otro de los factores que da cuenta de la constitución de una escena que expresa el núcleo de la extrañeza y la teatralidad de este retrato. En consonancia con este planteo, se manifiesta el vínculo con la retratística barroca, en donde la teatralidad resultaba un componente central y el estilo retórico expresaba una conciencia de la necesidad de persuadir al espectador (Burke, 2001:73).

Además, desde una mirada iconográfica, este retrato presentaba la dureza de los trazos en las piernas, y la rigidez de los rasgos marcados en el rostro y en el cuello. Asimismo, se puede atribuir una intención de la artista de mostrar la mirada perdida de Batato Barea y su expresión seria y serena, que se potencia en la representación de su boca pequeña y pintada. Sin embargo, la pose escapa a la polaridad hombre/ mujer, ya que remite, más bien, a una identidad de la disidencia de género. Batato Barea eligió estar cruzado de piernas y de brazos, en una postura

---

14 Entrevista personal a Noemí Frenkel en agosto del 2016.

15 Además, la actriz Cecilia Roth señaló en un reciente testimonio que Batato había asistido a su casamiento con un solero que había portado la diva del cine Evangelina Salazar en la película “Mi primera novia” del año 1965. Por esto, es posible afirmar que Barea recibía estas prendas como obsequios de importantes mujeres del cine, que luego lucía en distintos eventos y puestas en escena.

16 Catálogo de muestra “PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo”. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, MACBA, mayo-septiembre de 2016. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/expo-punk>

casi anudada y, al mismo tiempo, erguida, como se demandaba socialmente a “las señoritas”, en tanto que se consideraba al pudor como un valor. Al mismo tiempo, se destaca en la obra la intensidad con la que la pintura representa la piel como, por ejemplo, en las mejillas levemente sonrojadas, en los detalles del maquillaje y en las uñas cuidadosamente pintadas. Además, cabe mencionar el elemento infantil que atraviesa a la imagen y hace aparecer lo múltiple: lo masculino, lo femenino, la referencia a la infancia (con su correspondiente vínculo con la inocencia) y lo juvenil. También está presente un dispositivo nostálgico tanto en la expresión como en los objetos del pasado, y el factor trágico en el arma y su contrasentido: el osito (tierno e infantil) en la otra mano. Podemos, finalmente, considerar que la pose de Batato Barea circunda la impostura (Echavarren, 1998), oponiéndose a las categorías de pares opuestos, esquiva el magnetismo en los extremos femenino o masculino, pasado-presente. No copia la imagen fiel del retratado, simula, aunque no hay norma que guíe la transformación. Se trata más bien, de una impostura concertada, un aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la comedia y la tragedia, mientras señala todo un arco de pasiones humanas. La imagen oscila entre la picardía asociada a la niñez y ciertos elementos tanáticos, y pone en valor la vida en los goces. Por último, en la construcción de esta obra identificamos la búsqueda estética de lo ambiguo en toda su potencialidad.

### Imágenes en circulación

El retrato de Batato Barea fue replicado en una gran cantidad de notas periodísticas que pudimos rastrear hasta el año 1992. La artista Marcia Schwartz retrató a muchas personalidades de los 80, lo cual nos llevó a preguntarnos entre todos esos valiosos retratos: ¿Cómo llegó el de Batato Barea a la institución museo?

En 1990, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires realizó un ciclo de instalaciones que contó con la participación de 27 artistas. En el marco de la muestra titulada “Los 80 en el MAM”, organizada por Silvia de Ambrosini y Alina Molinari, Marcia Schwartz propuso la realización de una *performance* en la cual, frente a la obra analizada, Batato Barea tomaba el té en un equipo de pequeñas tazas e invitaba a la gente que pasaba a sentarse junto a él.<sup>17</sup> Así, el artista retoma un juego tradicional para niñas que emula el comportamiento de las madres o mujeres adultas que se reúnen a conversar en torno a un té. En efecto, esta *performance* señala aquellos elementos lúdicos que, desde la primera infancia, recrean los modelos a seguir de los roles de género y conforman un “deseo de ser” como sus progenitoras (amas de casa, madres, mujeres con buenos modales). La obra se tituló “Tomando el té con Batato” (1990).

Como quien constata que la ficción es real, Batato Barea ajustó la escena con especial cuidado de mantener ciertos elementos de la composición de la esencia del cuadro, sin buscar la mimesis con éste. De modo que la imagen de Batato Barea se desdobra del cuadro al salir de la ficción pictórica y encarnar su personaje de manera inmediata para corporizar otro tipo

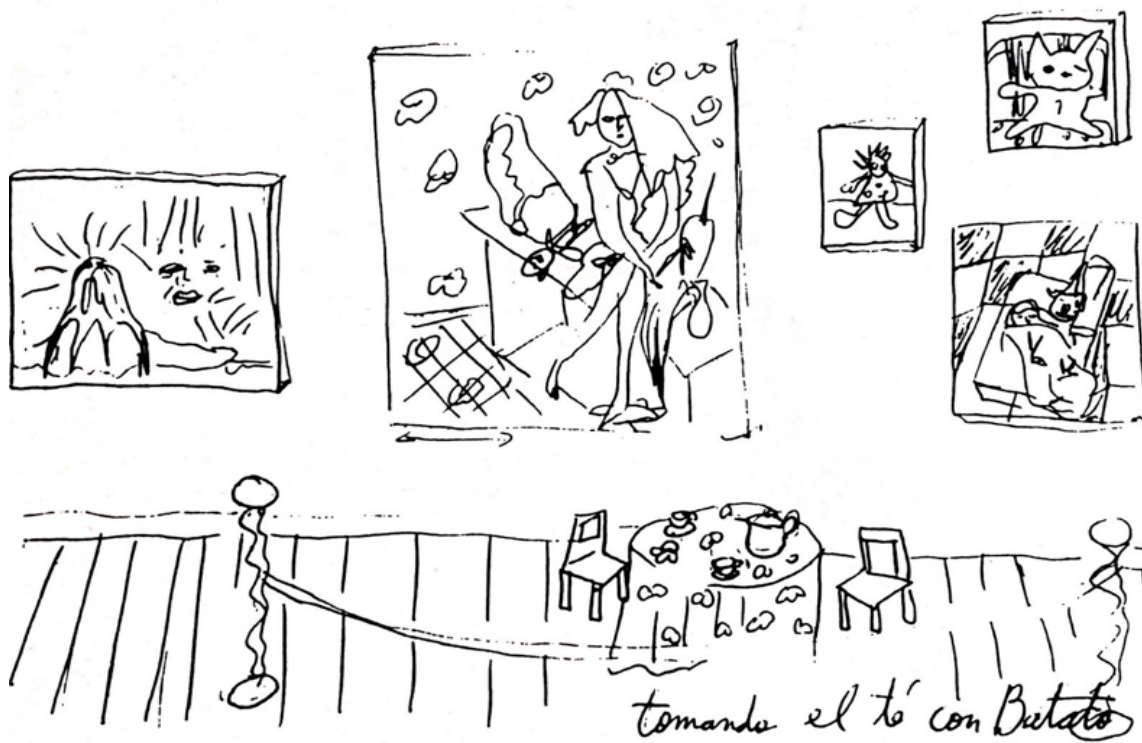
<sup>17</sup> Agradezco esta información aclaratoria a la artista Marcia Schwartz en una comunicación que tuvimos en mayo del 2021. La artista explica que las curadoras de la muestra no estuvieron, inicialmente, dispuestas a que Batato Barea ingresara al museo para realizar un número. Por esto, la pintora tuvo que poner como condición que se realizara la *performance*.



de ficción junto a su pintora. Si retomamos a Louis Marin (2009: 139-140), en el retrato se produce la presencia “en sí” y la puesta “fuera de sí” del sujeto; sobre esta doble dimensión, pero desdoblada, versa el sentido de la instalación en cuestión. Además, en ella se destacan dos elementos: la marca autoral del cuadro (porque la pintora está presente) y el poder de reflexividad que caracteriza a todo retrato, en tanto la imagen es presentada como resultado del acto que formula, es decir, de un acto de representación en el cuadro y en la instalación que lo reafirma (imagen 3).

La singularidad de esta instalación llamó la atención de los asistentes y de la crítica. Al mismo tiempo, la participación de Barea en esta muestra implicó su entrada al museo como institución consagratoria; indicó que, hacia comienzos de los noventa, el artista había alcanzado un nivel de reconocimiento que excedía al mundo del *underground*. Desde finales de los 1980, Batato Barea ya tenía una posición consagrada dentro del escenario artístico, su trabajo era reconocido y su imagen, transgresora para la época, captaba la atención en el campo de las artes visuales. Es por lo que dedicamos un apartado a la muestra “Los 80 en el MAM”, que resultó ser la primera y la última en un museo en la trayectoria de Batato Barea, quien muere en 1991, y la que más tempranamente se lanzó a revisar el arte de la década en cuestión. Como veremos, estas críticas indican que los actores y las estéticas, enraizadas en el *underground* de los años 80, comenzaron en ese momento a entablar una competencia por su propia legitimidad, en una escena artística que comenzaba a abrir el juego.

Imagen 3. Croquis realizado por Marcia Schwartz de la *performance Tomando el té con Batato*



Fuente: Catálogo de la muestra *Los 80 en el MAM*.

### Los 80 en el MAM, retrospectivas y lucha por la legitimidad en el escenario artístico

La muestra “Los 80 en el MAM” tuvo repercusiones en la crítica y la prensa. Además, habilitó la discusión en torno a las producciones artísticas de los años 1980, muchas de las cuales pertenecían a artistas del *underground*. A finales del mes de abril de 1991, los tres diarios más leídos de la década publicaron notas<sup>18</sup> que por su tono crítico daban cuenta de la presencia de actores y estéticas en competencia por su propia legitimidad (Bourdieu, 1990), en un contexto en el que se estaba revisando y resignificando el arte de los 80 en Buenos Aires.

En el diario *Página/12*, Fabián Lebenglik cuestionaba el criterio de selección con la denuncia de importantes exclusiones:

Toda lista en el campo de la cultura anticipa un recorte más o menos violento. [...] Lo cierto es que las curadoras de la muestra, desde que se conoció el proyecto de una exposición antológica de los 80, provocaron en la microsociedad artística una suerte de campeonato: todos por estos días, tienen una lista propia de los artistas que habría que incluir o excluir de la exhibición. [...] Sería entonces beneficioso que a partir de ahora proliferaran entre otras las exposiciones sobre los 80; y se modificara el nombre a “Fragmentos de los 80” para evitar la pretensión de exhaustividad.<sup>19</sup>

Por su parte el periodista del diario *Clarín* Fermín Fèvre criticó duramente al ciclo de instalaciones. En la nota publicada el 13 de abril, argumentaba que Silvia de Ambrosini, curadora de la muestra, no había aplicado ni un criterio de inventario ni un criterio conceptual para la selección de artistas de los 80, más allá de su gusto personal. La crítica de Fèvre apuntó específicamente a que algunos de los artistas seleccionados ya eran reconocidos en los años 1960 y 1970 mientras que otros habían logrado reconocimiento en los años 1980.<sup>20</sup> Al mismo tiempo, en una nota del diario *La Nación*, Aldo Galli mantenía un fuerte tono descalificador en cuanto a las exclusiones e inclusiones de artistas en la muestra y también señaló la ausencia de nombres significativos en la misma y reprobó el recorte generacional realizado por las curadoras.<sup>21</sup> De forma unánime, la prensa expresó disconformidad en torno al modo en que se delimitaba al corpus de “artistas de los 80”, dando un primer indicio de la emergencia de luchas por la pertenencia al mismo. Así, esta muestra de la que Barea y Schwartz fueron protagonistas indicó, por una parte, la temprana recuperación de las producciones artísticas de los años 80 en los albores de la década siguiente y, por otra parte, dio cuenta de que éstas entraban en competencia por su legitimidad. Ambos aspectos serán abordados a continuación.

Bautizado por sus contemporáneos como “*under* de los 80”, aquel movimiento artístico protagonizado en los sótanos y con escasos recursos fue vuelto a ser catalogado por la crítica de los primeros 90 como “arte de posdictadura” (Constantini, 2006: 10-14), un título que ya señalaba

18 Cabe señalar que la imagen icónica que, en la mayoría de las notas consultadas sobre el evento, se utilizó el retrato de Marcia Schwartz “Batato” (1990), lo cual evidencia un lugar central de la obra dentro de la muestra.

19 Lebenglik (1994). “Los 80 en el MAM. Buena muestra para un debate”, *Página/12*, 16 de abril de 1994.

20 Fèvre (1991). “Artistas de los 80”. Diario *Clarín*, 13 de abril de 1991.

21 Galli (1991). “Una muestra de instalaciones”, Diario *La Nación* 13 de abril de 1991.

un estatus diferencial. Al mismo tiempo, esta resignificación del *underground* se enmarcó en un contexto de transformaciones simbólicas más amplio. A grandes rasgos, se trata de un momento de incipiente institucionalización del arte que comienza en los años 1990. Según Andrea Giunta (2018), fue en esta década cuando el mercado del arte europeo y norteamericano se hiper-institucionalizó, mientras que América Latina recibió ese impacto, aunque débil y ligado a procesos de autogestión. No obstante, lo que es innegable para la autora es que los noventa trajeron un nuevo paisaje de apertura a la escena global inexistente en los años 80. Además, el proceso de democratización del campo cultural porteño tuvo lugar tardíamente, como así también la conformación de instituciones artísticas (Cerviño, 2012). De modo que algunos de los elementos que definieron la existencia de un arte argentino en los primeros años 1990, se abrieron paso en un campo de disputas discursivas valiéndose, entre otras cosas, del poder legitimador de ciertos espacios culturales ya existentes en los 80 (González, 2009). En este marco, ciertas tempranas experiencias retrospectivas, como “Los 80 en el MAM”, cristalizaron la lucha simbólica por la pertenencia a la generación de artistas de los 80, que se puede explicar en dos sentidos. Por un lado, en los 90 el mercado de arte y las instituciones comenzaron a mirar a esta década con un novedoso interés, que fue correspondido por los artistas formados en el *underground*, quienes incluso accedieron a mercados e instituciones fuera del país. Por otro, en un doble movimiento este impulso fue alimentado por y se nutrió de que la crítica prestó un creciente interés a esas producciones de la década anterior, a las que escasamente se había referido en los 80 y sólo lo había hecho al vincularlas con los años 1960 (Usubiaga, 2012: 154). Esto nos lleva a preguntarnos ¿qué permitió la institucionalización del *underground* de los ochenta desde los albores de la década siguiente?

Según Pierre Bourdieu (1995), la *doxa* representa aquel conocimiento que se construye y reproduce en la práctica y que se instaura, bajo el velo de la objetividad, como natural, a través de las instituciones, lenguaje y el cuerpo. En el mundo artístico, las estéticas e instituciones consagradas constituyen la *doxa* del campo (Bourdieu, 1995) y, en torno a ellas, se desatan luchas por la legitimidad. Mediante estas disputas las producciones de sectores heterodoxos comienzan a ganar posiciones y ocupar lugares centrales en espacios de consagración *dóxicas*. De manera que quienes monopolizan el capital utilizan estrategias de conservación de la ortodoxia, mientras que aquellos que disponen de menos capital se inclinan a utilizar estrategias de subversión, prácticas heterodoxas que se oponen a lo instaurado. En momentos de crisis, la herejía tiene éxito en la subversión de las posiciones en los campos. Es entonces cuando quienes monopolizan el capital tienen que salir de su silencio y defender su posición a través de apelar a la *doxa* de los herejes. Estos últimos, a su vez, no llevan su herejía más allá de los límites que implica la conservación del campo y la continuación del juego (Bourdieu, 1995). Al utilizar esta perspectiva teórica, postulamos que hacia finales de la dictadura y comienzos de la democracia la escena de las Bellas Artes y las instituciones tradicionales vieron limitadas las estrategias de innovación artística en parte por el aplacamiento de la emergencia de una cantidad significativa de nuevas producciones durante el período de la última dictadura militar.

Esto último se constituyó como un factor de apertura hacia nuevas estéticas en un movimiento por el cual la *ortodoxia* abre canales de consagración a experiencias *heterodoxas* protagonizadas por “los nuevos y herejes” (*ibid*). Al mismo tiempo, este movimiento hacia el

centro resultó gradual ya que, si el “*underground*” de los 80 se emplazaba en espacios precarios y alternativos, hacia finales de la década y de forma paulatina los jóvenes artistas ocuparon espacios culturales tradicionales y de élite (Usubiaga, 2012; Suárez, 2019). Incluso si este movimiento estuvo menos ligado al accionar de las políticas culturales que a los vacíos dejados por ellas, implicó por un lado la renovación simbólica de dichos espacios y por otro la apertura de canales de consagración para los “nuevos artistas”.<sup>22</sup>

Por último, lejos de mantenerse al margen, los artistas del *underground* de los 1980 se implicaron en la apertura de vías consagratorias. Además, muchos de estos canales se concretaron gracias a los asiduos intercambios entre actores de distintas áreas del campo cultural y con diferentes niveles de reconocimiento (Suárez y Manduca, 2019). Fue recién hacia comienzos de los años 1990, cuando la crítica y la prensa, pero también los pares reconocidos (artistas consagrados), no sólo apreciaron el aire renovador de este movimiento artístico, sino que también los artistas participaron de sus cada vez más frecuentes acciones. De modo que los representantes de la *ortodoxia* se inclinaron a incorporar “lo nuevo”, a saber: aquellas expresiones que habían logrado subvertir las formas de producción y circulación del arte que por entonces imperaban. En un mismo movimiento la crítica señaló, de forma creciente, a los nuevos artistas como pertenecientes al campo y, a su vez, los artistas comenzaron a circular por espacios consagratorios, al distanciarse de aquellas formas de subversión que marcaron sus primeros pasos.

## Conclusiones

En estas líneas intentamos echar luz sobre la configuración de la obra “Batato”, sus componentes y los vínculos entre el retratado, la pintora y la escena *underground* de los 1980. Por otro lado, el retrato se convirtió en una imagen icónica de ese *underground*, pero pronto se comenzó a exhibir en las salas de los museos más prestigiosos de la ciudad. Ese movimiento singular de la obra nos llevó a indagar en las formas iniciales de circulación y consagración de esta imagen que, a su vez, propiciaron el tránsito de Barea desde las murgas hacia el museo. Como pudimos reconstruir, el Barea representado en el cuadro no era ya ese jovencísimo y tímido artista de comienzos de los 1980. Pero no sólo la trayectoria del actor se había transformado, sino que también lo habían hecho el contexto y la propia escena artística, en medio de la creciente institucionalización y un renovado mercado del arte. En un mismo movimiento, la crítica señaló a los nuevos artistas como pertenecientes al campo, por un lado, y los artistas comenzaron a circular por espacios crecientemente consagratorios, por el otro. Así se distanciaron de sus primeros pasos al tiempo que fueron testigos del fin de un movimiento y la apertura a una nueva escena cultural. La propia Marcia Schwartz sentenció en 1991, despidiendo a su amigo Barea: “Muerto Batato, muerto el *under*”.

22 En este sentido, en una entrevista personal, Marcia Schwartz señala que fueron los artistas del *underground* quienes les dieron ímpetu a las instituciones artísticas. Grandes eventos multimediales organizados por ellos, como La Kermesse (1986) o la Conquista (1991) convocaban gente en esos espacios en los que por entonces “no sucedían demasiadas cosas”, brindándoles un protagonismo central. Al mismo tiempo, según Schwartz, esto implicó una derrota para los artistas del *under* de los 80 en la década siguiente, en tanto estos espacios culturales apropiados por ellos mismos luego se institucionalizaron en lo que la artista define como un espacio artístico vinculado al “*establishment* del arte de los radicales caretas”.

### Referencias bibliográficas

- Amichetti, María Elvira (1995). *Batato. Un pacto impostergable*. Buenos Aires, Editorial Propia.
- Bajtín, Mijail (1999). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza.
- Bevacqua, Maria Guillermina (2019). “Batato Barea y Klaudia con K entre trazos y texturas de Marcia Schwartz”. *Actas II Jornadas de investigación del Instituto de Artes del espectáculo*. Buenos Aires, UNA.
- Burke, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Buenos Aires, Crítica.
- Berger, Harry (1994). “Fictions of the Pose: Facing the Gaze in Early Modern Portraiture”. *Representations*, N° 46, pp. 87-120.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Lóic (1995). *Respuestas. Por una Antropología Reflexiva*. México, Grijalbo.
- Cerviño, Mariana (2012). “Desde las catacumbas culturales a la herejía artística del Rojas. El ingreso de las periferias en el campo artístico de Buenos Aires en la post dictadura (1978-1992)”, *Revista Avatares de la Comunicación y Cultura*, N° 3.
- Echavarren, Roberto (1998). *Arte Andrógino*. Buenos Aires, Colihue.
- González, Valeria y Jacoby, Máximo (2009). *Como el amor: polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Insausti, Santiago Joaquín (2015). “Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina”, en D’Antonio, Débora (Comp.): *Deseo y represión: Sexualidad, género y Estado en la historia reciente argentina*. Buenos Aires, Ediciones Luxemburg.
- Lucena, Daniel y Laboureau, Gisela (2016). *Modo mata moda: Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).
- Molloy, Silvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Meccia, Ernesto (2017). *El tiempo no para*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Nancy, Jean Luc (2006). *La mirada del retrato*. Madrid, Amorrortu.
- Noy Fernando (2015). *Historias del under*. Buenos Aires, Reservoir Books.
- Simmel, Georg (2011). *El rostro y el retrato*. Madrid, Casimiro.
- Suarez, Marina (2019). “Itinerarios y experimentación en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del ‘underground’ en Buenos Aires”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.75920>
- Usubiaga, Viviana (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. Edhasa, Buenos Aires.
- Calzn Flores, Natalia (comp.) (2009). *Catálogo 25 años del Rojas*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

### Documentos Electrónicos

- Catálogo de muestra “PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo”*. Museo de arte contemporáneo de Barcelona, MACBA, mayo-septiembre de 2016. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/expo-punk>. Consultado el 1 de marzo de 2020.

- Giunta, Andrea (2017). "Batato, de Marcia Schwartz". Disponible en: <http://www.malba.org.ar/batato-de-marcia-schwartz/?v=diario>. Consultado el 12 de junio de 2019.
- Giunta, Andrea (2018). *Preguntas que nos dejó el arte de los 90* [en línea]. Disponible en: <https://www.pressreader.com/argentina/revista-ñ/20180303/282411284818805> Consultado el 18 de agosto de 2018.
- Lejarazu, Manuel Hermann (2008). *Religiosidad y bultos sagrados en la Mixteca prehispánica* [en línea]. Revista Desacatos no.27: may./ago. 2008 Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607-050X2008000200004](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2008000200004) Consultado el 1 de marzo de 2020.
- Archivos de Batato, Goyo Anchou. Entrevista a Marcia Schwartz, <https://www.youtube.com/watch?v=VL1VR12FjEI>, 21 jun 2017. Consultada el 13 de agosto de 2019.

# Sentarse y mirar

## El humor y la enseñanza en dos estilos de actuación en Buenos Aires

Santiago Battezzati<sup>1</sup>

### Resumen

Basado en un estudio etnográfico de tres años, este trabajo se interesa por el modo en que se aprende a mirar desde dos humores para dos estilos de actuación en la ciudad de Buenos Aires. La instancia de mirar a otros ha tendido a ser ignorada por los estudios de aprendizaje de prácticas corporales. A su vez, la vista ha sido caracterizada, no sin acierto, como un sentido ligado al racionalismo y a una cierta neutralidad. En cambio, en las clases de teatro, algunos estudiantes aprenden una forma de mirar que parte de un cierto humor, un clima que el maestro promueve.

Palabras clave: Visión, sentidos, performance, aprendizaje, prácticas corporales.

### Abstract

Based on three years of ethnographic observation, this work aims to explain the way theater students learn to look at the performances of their partners from a certain *humor* in two acting styles in Buenos Aires. The moment of looking to other partners has been overlooked by studies on learning corporal practices. Also, vision has been identified with a detached and neutral way of looking at the world. Contrary to this description, in theater classes some students learn a way of looking that depends on a certain humor, an atmosphere that the teacher promotes in its classes.

Keywords: Vision, senses, performance, learning, corporal practices.

### Introducción

Este trabajo se interesa por una instancia que ha recibido relativamente poca atención en los estudios sobre aprendizaje de prácticas corporales: el momento de mirar. En particular, el momento de mirar a uno o varios compañeros actuar en el contexto de clases de actuación.

Durante el mes de agosto de 2015, los estudiantes de tercer año de la escuela de teatro Timbre 4, cuyas clases frecuentaba desde principio de año, comenzaron a asistir, paralelamente y una vez por semana, al seminario de Claudio Tolcachir, principal referente de la escuela. Este seminario tenía una lógica similar a la de la mayoría de las clases de teatro en esta escuela: los estudiantes preparaban escenas de a dos que luego mostraban en clase. Por su parte, Tolcachir

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional Autónoma de México.

comentaba estas actuaciones tanto durante como después de las actuaciones. La clase duraba unas tres horas y hacia la mitad, había un recreo. Entre elogios de todo tipo al maestro había dos comentarios que los estudiantes repetían una y otra vez durante estas pausas: los que remitían a la agudeza de su mirada (“ve todo”) y los que referían a su claridad para expresarse (“es re claro, muy simple cuando habla, es como estar leyendo un libro”).

Esos comentarios remiten a lo que el maestro les dice sobre sus propias actuaciones, pero también sobre lo que éste dice durante y después de las actuaciones de sus compañeros. De manera similar a lo que ha señalado Senay (2015) para el aprendizaje de la flauta ney en Turquía, un estudiante pasa la mayor parte de las clases mirando a otros realizar la práctica que ha venido a estudiar y escuchando al maestro hablar. En el seminario de Tolcachir en Timbre 4, por ejemplo, por la cantidad de alumnos que había en cada clase y por la duración de estas, los alumnos sólo pasaban a mostrar su escena una o dos veces al mes.

Así, estar sentado mirando a otros actuar y escuchar al maestro comentar esas actuaciones, es una de las actividades en la que un estudiante pasa mayor tiempo en una clase de teatro. El maestro habla *sobre* esas actuaciones, en el doble sentido de durante y a propósito de. Al menos algunos de los estudiantes que no están actuando miran y escuchan inmersos en un profundo respeto, incluso una devoción por la palabra y la mirada del maestro, con la que buscan empatizar. En ese proceso, algunos de los estudiantes que miran empiezan a percibir los matices en la palabra del maestro –y en las actuaciones a las que él se refiere–, en el modo en que utiliza ciertas palabras, en la emoción o la ironía en el tono de su voz, en sus risas, en sus silencios.

Algunos trabajos recientes han señalado la importancia de prestar atención a los matices de la palabra y las indicaciones del maestro en el contexto de aprendizaje de prácticas corporales. En su estudio sobre el aprendizaje de diferentes danzas en La Plata, Mora ha señalado la importancia de prestar atención al “tono, calidad y color de la voz” del maestro o la maestra (Mora, 2015: 123). Asimismo, Osswald (2011) ha llamado la atención no sólo a la importancia de la palabra sino también de otros sonidos que la docente emite en las clases de danza contemporánea, como palmas o el uso de instrumentos de percusión que marcan el tiempo.<sup>2</sup>

Sin embargo, estos estudios han tendido a referirse a la palabra del maestro o la maestra al momento de realizar la práctica. En cambio, el momento de mirar a otros realizar la práctica ha tendido a ser soslayado.<sup>3</sup> Varios estudios antropológicos (Fabian, 1983; Stoller, 1989; Howes, 2003) han criticado el lugar hegemónico que el sentido de la vista –el ocularcentrismo– ha ocupado en los estudios etnográficos. Howes (2003) ha resaltado la tendencia a separar la inteligencia de lo sensible, donde la observación sería el modo de entablar una relación inteligente con el mundo, desligada de los otros sentidos. Por su parte, Fabian (1983) critica el lugar que la vista, asociada con la linealidad y la neutralidad, tuvo en la construcción de un tipo de retórica etnográfica desapegada.

En los que respecta a los estudios sobre aprendizaje de prácticas donde el movimiento y/o la atención al cuerpo ocupan un lugar central (usualmente denominadas por la bibliografía

---

2 En este sentido, ver también Saez (2017).

3 Una excepción a esto es del Mármol (2016), que ha señalado la relación entre el momento de mirar y el momento de hacer, en las clases de actuación de teatro en La Plata.



como prácticas corporales), la mirada, sobre todo si se trata de un mirar por fuera del momento de realizar la práctica estudiada, también ha sido identificada como una actividad reflexiva y distanciada, y que no contribuye al aprendizaje, cuando no ha resultado completamente soslayada por estas etnografías. Senay (2015) ha llamado la atención sobre este último punto –la escasa atención prestada al momento de mirar y/o escuchar a otro realizar la práctica–, y ha buscado otorgarle mayor importancia en su estudio sobre el aprendizaje de la flauta ney en Turquía. A su vez, Senay (2015) y Dalidowicz (2012) –esta última en su investigación sobre el aprendizaje de la danza *kathak* en Calcuta y la costa oeste de Estados Unidos– han llamado la atención sobre el estado anímico (*mood*) particular que se crea en torno al maestro durante las clases, que hace también a una forma de mirar, escuchar y aprender, y que se da en un contexto más amplio de respeto profundo del alumno por el maestro.

Uno de los trabajos recientes que probablemente más han contribuido a reflexionar de manera original sobre la mirada es el de Grasseni (2004; 2007). En su análisis etnográfico con criadores de ganado en los Alpes, y retomando la perspectiva ecológica de Ingold (2000), esta antropóloga ha desarrollado el término *skilled vision* (que podría traducirse como visión entrenada o experta) para referirse al modo en que estos criadores miran al ganado. No se trata, sostiene Grasseni, de una mirada distanciada y neutral–como tendieron a definir a este sentido los estudios en antropología de los sentidos y las críticas al ocularcentrismo a los que me referí–, sino que involucra toda una multisensorialidad –en particular el uso del tacto– y requiere de un entrenamiento particular de la atención.

A lo largo de este trabajo, intentaré dar cuenta de un cierto humor que los maestros promueven en cada uno de dos estilos de actuación en Buenos Aires. La posibilidad del maestro de la promoción del humor se basa en primer lugar en el respeto, la ansiedad y otras sensaciones que este genera en sus estudiantes durante sus clases, y que hace que estos estén muy pendientes de todo lo que el maestro hace y dice. Como han señalado Dalidowicz (2012) y Senay (2015), la mera presencia del maestro genera un estado anímico (*mood*) particular. La intensidad que esta relación genera –al menos de parte del alumno– es, según estas antropólogas, central para el aprendizaje.

El término humor, tal como lo utilizo en este trabajo, depende en cierta medida de esa intensidad. Pero este término alude ante todo a una cierta predisposición en el mirar, a un estado, un cierto ánimo o espíritu a partir del cual, se aprende a percibir, ver, escuchar y sentir la actuación propia y la de otros. Este humor puede suponer tanto un clima serio como uno jocoso.<sup>4</sup> Es en este sentido que me parece fundamental retomar el aporte de Grasseni (2004; 2007) y sostengo que el humor a partir del cual muchos estudiantes aprenden a mirar teatro en las clases, puede pensarse como una cierta *skilled vision* (o visión entrenada), una forma de mirar que se aprende a través de una educación de la mirada, y que supone toda una multisensorialidad.

A continuación describo etnográficamente el tipo de humor que los maestros promueven en las clases de dos estilos de actuación en Buenos Aires, el estilo de actuación stanislavskiano y el

---

4 En este sentido, la utilización que hago del término humor puede ser entendida en una línea similar a lo que Dell Hymes, al analizar los actos de habla, llamó, la clave (*key*) de la conversación. “La clave es introducida para referirse al tono, la forma o el espíritu en que un acto es llevado a cabo.” (Hymes, 2005:12-13).

estilo de actuación del teatro de estados. En la siguiente sección, describiré brevemente el trabajo de campo realizado, así como los linajes de enseñanza a los que pertenecen los maestros a los que se aludirá en la tercera y cuarta sección de este trabajo. Como se verá, el humor que se promueve está íntimamente relacionado con el tipo de actuación que se busca enseñar en cada estilo.

### **Humor, estilos de actuación y linajes actorales**

Las clases y el modo de enseñanza que se describirán en este artículo no son meras invenciones de los maestros que aparecen en estas páginas. Si bien cada maestro realiza una síntesis particular de aquello que ha aprendido, al momento de enseñar, también es cierto que pueden encontrarse estilos y linajes de actuación que hacen parte fundamental del modo en que funciona la producción y aprendizaje del teatro en Buenos Aires.

Así, los humores a los que me refiero en los apartados siguientes, están estrechamente vinculados a estilos de actuación, los cuales a su vez remiten a linajes de maestros que han desarrollado ciertas tendencias en el ámbito local, al abreviar a su vez de tendencias actorales internacionales.

La reconstrucción de estos linajes de actuación, se basó en un trabajo etnográfico realizado principalmente entre 2014 y 2017 que consistió en la observación de clases en distintos estilos de actuación, así como en entrevistas que buscaron reconstruir trayectorias de alumnos y maestros. Como he descrito en otra parte (Battezzati, 2018), lo que se observa es que los estudiantes circulan a lo largo de distintas clases y escuelas de teatro, muchas veces con la reconstrucción de los linajes de sus maestros y al estudiar con los maestros de sus maestros. Estos circuitos urbanos, hacen parte de una formación en la que en muchos casos se profundiza en un estilo de actuación en particular. Es en este contexto muy particular en el que debe entenderse la centralidad del humor, como parte de una sensibilidad más amplia vinculada a una forma de hacer, querer hacer, ver, sentir y entender la actuación de teatro. Como he mencionado, los estilos de actuación a los que me referiré son el estilo de actuación stanislavskiano y el estilo de actuación del teatro de estados.

Brevemente, el estilo de actuación stanislavskiano se basa en las enseñanzas de Konstantin Stanislavski y busca una “verdad escénica” similar a la de la vida cotidiana. Para ello, entrena un actor capaz de compenetrarse profundamente con su personaje y sentir en escena como este siente. En las clases de este estilo de actuación, se suele dedicar bastante tiempo a componer escenas tomadas de obras de teatro. Tal como se enseña en este estilo, los estudiantes tienden a partir del análisis de la obra de teatro para comprender el personaje que van a componer. A continuación, desarrollan ciertas estrategias para entrar en el “estado” emocional que les permita actuar de un modo acorde al personaje que tienen que interpretar. Las clases de Lorena Barutta y Claudio Tolcachir en la escuela Timbre 4 a las que asistí como oyente durante mi trabajo de campo y a las que me referiré a continuación, enseñaban en este estilo. En la siguiente sección, intentaré describir un cierto humor que los maestros promueven en estas clases. A su vez, describiré brevemente cómo, durante mi trabajo etnográfico, fui descubriendo la particularidad del tipo de humor que se promovía en estas clases en quienes miraban. Dado que yo me había formado con anterioridad en un estilo de actuación que promueve un humor diferente —el estilo del teatro de estados—, fue mi trabajo de campo entre estudiantes del estilo stanislavskiano el que me permitió tomar conciencia y desnaturalizar la importancia y la especificidad del humor que los maestros de cada estilo de actuación promovían en sus clases.

Por otra parte, el estilo de actuación del teatro de estados, al que me referiré en la tercera sección, busca un tipo de actuación extracotidiana –en términos del movimiento y la palabra–. Este teatro entrena actores que tienden al histrionismo, capaces de articular durante la actuación, estados diversos –de allí la importancia de la s final de “estados”–, por lo que no entrena tanto la compenetración emocional del actor en su personaje como una cierta economía extracotidiana de la palabra y el movimiento. Este estilo de actuación rechaza la preexistencia y la preeminencia de la palabra escrita por sobre el momento de actuación, y suele componer escenas a partir de un cierto tipo de improvisación –en lugar de considerar sólo obras escritas–. En la tercera sección, describiré el tipo de humor que se promueve en las clases de Alejandro Catalán, un maestro que enseña este estilo de actuación.

A su vez, como ya he dicho, es preciso entender que estos maestros se inscriben en linajes particulares. Por un lado, Catalán se ha formado con Ricardo Bartís, quien a su vez ha heredado mucho de Alberto Ure.<sup>5</sup> Estos son algunos de los principales maestros vinculados al teatro de estados en la ciudad de Buenos Aires, referencias que los mismos estudiantes vinculados a esta tendencia reconocen, lo que hace parte de una serie de aspiraciones de maestros con los que se quieren formar y de un tipo de teatro que quieren hacer, como he mostrado en otra parte.

Por otro lado, Claudio Tolcachir se formó en Andamio 90 con Alejandra Boero.<sup>6</sup> Sin embargo, como pude constatar en la observación de las clases que se imparten en su escuela, el estilo de actuación que se enseña en Timbre 4, escuela dirigida por Tolcachir, no proviene de una herencia directa de la tendencia de Boero, si no que es mucho más cercana a un estilo stanislavskiano. Como el mismo Tolcachir ha afirmado, la herencia que él recibió de Boero tiene mucho más que ver con una cierta lógica de trabajo, vinculada a formar grupos y teatros, heredada del teatro independiente, que a una estética actoral.

En las siguientes dos secciones, describo el tipo de humor que se enseña en estos dos estilos de actuación, los cuales, como ya mencioné, hacen parte de una sensibilidad mayor en el quehacer teatral porteño.

### El humor en el estilo de actuación stanislavskiano

Al finalizar una escena durante una clase, Tolcachir le pide a uno de los estudiantes en el público si puede prender una luz.

Tolcachir, mirándolo: Sebas,<sup>7</sup> ¿no me prendés una luz más?

Sebastián sigue mirando al escenario, con el codo sobre el apoyabrazos de la silla de ruedas y la cabeza apoyada en la mano. No reacciona.

Tolcachir: Sebas...

5 Alberto Ure (1940-2017) fue un director de teatro y televisión argentino. También se dedicó a escribir y adaptar guiones teatrales, así como a la escritura de artículos de opinión sobre teatro, política, cultura, televisión y teoría teatral.

6 Alejandra Boero (1918-2006) fue una actriz, directora de teatro y formadora de actores argentina y una pionera del teatro independiente, fundadora del grupo “Nuevo Teatro” y en la década de 1990 el espacio de Teatro Experimental Andamio 90.

7 Siguiendo la tradición antropológica, he cambiado los nombres de los estudiantes de actuación con quienes he realizado mi trabajo de campo. En cambio, he dejado el nombre original de los maestros, por referirme sólo a cuestiones que ellos o ellas dicen de manera pública en sus clases.

Sebastián: Ay perdón, me quedé en estado de shock.

Es muy común que, luego de ver ciertas escenas, los estudiantes de Timbre 4 manifiesten de varias maneras la conmoción y la emoción, o el modo en que quedaron compenetrados con lo que acaban de ver.

Empecé a tomar conciencia de la importancia del lugar del espectador en las clases de teatro, a partir de mi primera incursión como oyente en las clases de Lorena Barutta y Claudio Tolcachir. Como parte de mi investigación, y con el objetivo de desnaturalizar mi relación con un tipo de actuación y una visión de lo teatral de la que yo era nativo por mi formación previa –una actuación más cercana al estilo de actuación del teatro de estados, a la que me referiré en la siguiente sección–, decidí comenzar a asistir a clases de teatro de un estilo de actuación totalmente distinta.

A pesar de que mi intención era ahora comportarme como un antropólogo y no como el estudiante de actuación que fui, es decir, estar abierto al nuevo campo que ahora trataba de abordar, lo cierto es que estaba lleno de prejuicios. La clase de teatro a la que asistía, representaba bastante fielmente un cierto abordaje de la actuación de la cual el teatro en el que yo me había formado se burlaba.

Al poco tiempo de que empecé a asistir a las clases de Lorena Barutta, los estudiantes empezaron a trabajar escenas de Lorca. Me resultaba muy chocante que hablaran de usted y con lenguaje antiguo. También que representaran tan fielmente las escenas, y que Lorena los corrigiera si se olvidaban una palabra del texto. En particular, recuerdo que me chocaba una parte de una escena de *La Casa de Bernarda Alba* de Lorca, en la que hablaban de “Pepe el romano” y “los juncos de la orilla”, ya que eran unos textos que una compañera mía del otro teatro retomaba en una escena, pero de manera irónica.

Durante las primeras clases a las que asistí, me pasó que algunos comentarios que la maestra hacía a los compañeros que estaban actuando me parecían graciosos, y más de una vez me encontré riéndome en voz alta. Pero me daba cuenta de que los otros compañeros que estaban escuchando no se reían, o sólo algunas veces se reían, mientras que otras seguían muy compenetrados en lo que estaban viendo. Mi risa estaba fuera de lugar, había algo que no estaba entendiendo.

Un punto de quiebre en mi experiencia vino en una de las representaciones de una escena de *Mariana Pineda*, otra obra de Lorca. Basada en un personaje real de la historia española del siglo XIX, en la escena que los estudiantes representaban, un juez llega a la casa de Mariana Pineda de noche y le dice que está buscando a un cabecilla rebelde –que es amante de Mariana–. El juez le pide a Mariana que colabore con él, le dice que sabe que ella estuvo bordando una bandera liberal y que por eso merece ser torturada. Mariana desespera y el juez le dice que puede olvidar el asunto, mientras se le insinúa e intenta abusar de ella.

Al ver esa escena me sentí angustiado. Apenas terminó, dos de los estudiantes que miraban a sus compañeros actuar manifestaron su angustia. Uno de los estudiantes dijo que se le había puesto la piel de gallina y otra estudiante dijo que se le había armado una pelota en la panza.

En las clases siguientes se repitieron varios comentarios de este tipo durante esta escena, e incluso algunos de los estudiantes se quejaron –un poco en chiste pero con tono serio– de tener que ver esa escena dos veces seguidas, ya que había dos parejas de actores que la representaban. Con las semanas comprendí que los comentarios sobre la angustia que esta y otras

escenas despertaban eran también una forma de expresar a quienes habían actuado que la escena había salido muy bien, porque las actuaciones habían logrado su cometido de transmitir un sentimiento intenso en el espectador.

Un segundo tipo de devoluciones de los compañeros se referían a perder la conciencia de estar viendo una obra de teatro: “Me olvidé que estaba en el teatro” o “Sentí como si estuviera en el living de su casa”, eran comentarios comunes después de una escena. Estos comentarios dan cuenta de un espectador que se encuentra tan inmerso en la actuación que está mirando que olvida que está en el teatro.

Los sentimientos de angustia y la sensación de inmersión e identificación total con lo que se está viendo aparecen en quienes miran en el contexto de un humor particular que el maestro promueve durante las clases. Este humor es posible en la articulación de varios elementos. En primer lugar, un tipo de entrenamiento que busca la inmersión del actor en el “estado” del personaje que va a representar, al privilegiar su “estado” emocional por sobre otros aspectos. Además, la mayoría de las obras representadas –tanto en las clases de Lorena como en el seminario de Tolcachir– son tragedias, y en muchos casos, lo que Lorena llamaba, “escenas de final de obra”, es decir con una condensación dramática e intensidad particular. Un tercer elemento que promueve un cierto humor en estas clases son las intervenciones del maestro. El maestro observa las escenas y dependiendo de cada caso, decide intervenir de diferentes maneras u opta por el silencio.

En ciertas ocasiones, el maestro interviene con muchos comentarios hacia los actores, buscando corregir su actuación. Algunos de esos comentarios resultan graciosos. “¿Podés dejar de moverte como un dron por el espacio?”, le decía Lorena a uno de los estudiantes que caminaba de un lado para el otro sin quedarse quieto, mientras actuaba. Los estudiantes que miraban se rieron en este caso. Este tipo de chistes e intervenciones graciosas del maestro hace reír a los alumnos y contribuyen a relajar la tensión. Sin embargo, en general, el maestro hace esos comentarios en aquellas escenas que cree que no están saliendo muy bien, y que los actores necesitan algunas indicaciones para mejorar su actuación. Cuando, como en la escena de *Mariana Pineda* a la que me referí, las actuaciones están bien encaminadas, el maestro hace silencio, y ese silencio es una parte fundamental del clima que permite que ciertos sentimientos se produzcan en quienes miran.

Otras veces, los comentarios y la intervención activa del maestro producen una mayor tensión. Durante una clase de Tolcachir, una pareja representaba una escena de *La gata sobre el tejado de zinc caliente* de Tennessee Williams. La escena trata de una pareja en su habitación. Él, Brick, es alcohólico y ya no la ama. Tiene una muleta –en la representación de esta pareja un bastón–. Ella, Margaret, todavía lo quiere, quiere ayudarlo.

Luego de una primera pasada, Tolcachir sugirió a la actriz que pensara más en lo que a su personaje le pasa con él, en el hecho de que él ya no la desea y que se siente sola. Y a él, le dijo que se concentrara más en el odio que le tenía a ella, aunque de manera interior, es decir, que no hacía falta que lo expresara en grandes acciones. Luego les pidió que pasaran de nuevo la escena y empezó a intervenir, diciendo “pensamientos” de cada uno de los personajes. Esta práctica es muy común en este estilo de actuación donde se supone que el actor debe ir desarrollando toda una “línea de pensamiento” de aquello que le va pasando a su personaje momento

a momento durante la escena que tiene que representar. Los pensamientos son aquello que el personaje pensaría y sentiría de acuerdo a quién es él o ella y aquello que está sucediendo en la escena. A veces, en este estilo, los maestros dicen en voz alta, pensamientos del personaje.

En una parte de la escena, al hombre se le cae el bastón y le pide a su esposa que se lo alcance (Williams, 2007: 28). Ella, en lugar de alcanzarlo se ofrece a que él se apoye en ella y él se niega y vuelve a reiterar su pedido. Para cuando llegaron a este momento de la escena, Tolcachir se había parado y estaba junto a los actores. Agarró el bastón y lo tiró más lejos de donde había caído e hizo que los actores repitieran el siguiente diálogo una y otra vez:

Brick: Alcánzame el bastón.

Margaret: Apóyate en mi brazo.

Brick: No, no quiero. Te dije que me des el bastón.

Después de que dijeran estos diálogos varias veces, Tolcachir les pidió que lo hicieran como quisieran, y ellos empezaron a improvisar variantes de estos mismos diálogos varias veces sin parar, gritando y maldiciendo. Cada vez que los actores trataron de seguir la escena, él los hizo repetir de nuevo esos diálogos. Tolcachir, cuya voz siempre es suave y tranquila, ahora hablaba de manera estridente, imperativa, sugiriéndoles “pensamientos” y formas de decir estos diálogos a los actores. Esta situación se extendió varios minutos.

La tensión que se produce en quienes miran la escena es dramática pero también muscular: las respiraciones se vuelven más lentas y menos profundas. Por eso, cuando Tolcachir dio por terminado el ejercicio diciendo a los actores “bueno, relajen”, se escuchó un “ahhhh” generalizado, una larga espiración de relajación colectiva, entre buena parte de los estudiantes que miraban la escena.

La situación de la clase genera un contexto particular donde la empatía entre el que actúa y el que mira se da al menos por dos vías. En algunos casos, esta empatía viene dada por la identificación del espectador con el personaje y con el drama que está siendo contado. Pero además, como señala del Mármol (2016) en su estudio sobre los estudiantes de actuación en La Plata, quienes miran a sus compañeros actuar, miran desde una mirada particular que involucra mirar aquello que también se va a hacer –hay una alternancia entre mirar y hacer–. De manera similar, en este caso existe un segundo drama que promueve la identificación: quienes actúan se encuentran expuestos a la mirada del maestro, situación por la que, quienes miran, también pasarán tarde o temprano, y que genera una empatía adicional. En este caso, este drama se vio a flor de piel por la intervención activa de Tolcachir en el escenario y el cambio repentino en su tono de voz, que no era usual en él. Estos elementos, exacerbaron la tensión de la escena, que ya de por sí planteaba una situación de tensión entre los personajes.

La mayoría de las intervenciones del maestro en este estilo de actuación son habladas. Lo que el maestro dice –una palabra que llama la atención sobre momentos, situaciones de la actuación que está siendo vista– es tan importante como el tono con el que habla. Durante las devoluciones, es evidente para quien lo ha escuchado ya varias veces cuando el maestro aprueba lo que los estudiantes han hecho y cuándo no. En este estilo de actuación, cuando una escena está bien, la devolución siempre aparece en el lenguaje de la emoción, de lo que conmueve. A veces, Tolcachir deja entrever la emoción en su tono de voz durante una devolución, como cuando en una ocasión le dijo a una actriz: “A todos, creo, se nos nubló el corazón cuando dijiste te amo”.

## El humor en el estilo de actuación del teatro de estados

Al estudio de Alejandro Catalán se entra por un portón rojo de estacionamiento en la calle Warnes. Subiendo la escalera, se accede tras una puerta en el primer piso. Hacia la derecha hay un pasillo angosto con unos bancos largos en los que los estudiantes se cambian cuando llegan. También hay una *kitchenette* y dos baños. Aparte de eso, hay un amplio ambiente más o menos rectangular en el que sucede la clase. El piso es de madera y las paredes están recubiertas de cortinas detrás de las cuales se guarda todo tipo de utilería –que incluye sillones, escaleras, ropa para vestuarios, entre otras–. En una de las paredes hay una grada angosta que tiene unas diez sillas –todas diferentes entre sí– para un eventual público. Alejandro Catalán –y su asistente– se suelen ubicar hacia la izquierda de esa grada, donde está la consola de luces y el equipo de música. La clase se extiende entre las siete y las diez de la noche, aunque algunos de los estudiantes y yo llegamos un poco antes, a eso de las siete menos veinte.

Durante la segunda mitad de las clases, los alumnos muestran trabajos creados a partir de improvisaciones, y que se van modificando a partir de las pasadas y los comentarios que el maestro hace durante las clases. En este caso, se trata de una escena de un actor de unos cuarenta años, Pablo, y una actriz de unos treinta, Anabella. Es la segunda vez que van a pasar esta escena. Trata de una pareja que está en su casa, hay una cierta tensión entre ellos, ya no se aman. Tal como se va a desarrollar esta improvisación, ellos tienen que ir a algún evento formal, pero él todavía no se cambió.

Al comenzar la escena, él mira por una de las ventanas que suelen estar cerradas durante las clases para no molestar a los vecinos con el ruido, y que fue abierta especialmente. Está vestido con un buzo y un jean. Ella está sentada en un sillón en el centro de la escena, de frente al público y con un vestido corto, negro y oscuro, elegante, de fiesta. Los que miramos –Catalán, su asistente, los otros estudiantes y yo–, estamos sentados a unos tres metros de los actores. La escena ya comenzó, pero los actores están quietos, todavía no hablan. Catalán le dice a él, que sigue mirando por la ventana: “Cuando la ves es un mecánico que te arregló mal el auto”. Los estudiantes en el público rien. Catalán, después de unos segundos agrega: “Ella tiene inflamación de mamas y él, los huevos los arrastra levemente”. Más risas del público. Catalán le sugiere el pensamiento a ella: “¿Por qué está vestido así él?” –se refiere a por qué no está vestido elegante, como ella. Después de una pausa agrega– “Está *casual* –esta palabra la pronuncia en inglés– para armar quilombo sin tener la culpa”. Risas del público.

Recién ahora los actores empiezan a hablar. Dicen algunas pocas cosas. Catalán les sigue haciendo comentarios sobre cómo están actuando y les pide algunos cambios. A cada comentario que Catalán les hace a los actores una de las alumnas, asiente con la cabeza y dice “sí, sí, tal cual”. Habla en voz baja, la escucho porque la tengo justo detrás. De golpe el actor se enoja y grita algo. Catalán: “No seas impune con la bronca”. La alumna sentada atrás mío: “Sí, tal cual”. La actriz se levanta del sillón y da unos pasos. Catalán le habla como si fuera su pensamiento: “¿Para qué me paré?” –ella da unos pasos cerca del sillón en el que antes estaba sentada–. “Camino, camino porque me camina la mente”. Hace una pausa breve y le ordena: “El cuerpo, el cuerpo, lo que él ya no ve”. El actor dice algo más. Ella, le contesta sobresaltada: “¿Qué te pasa?” Catalán, como asustado por el tono de voz de ella: “Uy...”. La alumna sentada atrás mío, siempre hablando bajito de modo que sólo los que estamos sentados cerca de ella podemos escucharla: “uhh, parááá”. La escena continua.

El clima en las clases del teatro de estados es totalmente diferente a lo que sucede en el estilo stanislavskiano. Con los comentarios irónicos, burlones, absurdos y recurrentes del maestro, es casi imposible que los estudiantes que miran se identifiquen totalmente con el sentimiento trágico de lo que está sucediendo. Tampoco aparecen aquí los dolores de panza por la angustia, ni la piel de gallina. Si algo sacude a los estómagos de los estudiantes que miran son las contracciones producto de la risa. Y la risa funciona, en el contexto de escenas que tienden –en lo que se actúa– antes hacia el drama que hacia lo cómico, como una forma de distanciamiento entre lo que está sucediendo y el que está mirando, pero también, entre el actor y el personaje que está actuando.

Algunos de los comentarios del maestro podrían ser entendidos como “pensamientos” –en el sentido que veíamos que le da a esta palabra el estilo stanislavskiano–. Pero, aquí no se trata sólo de los pensamientos del personaje sino también de los pensamientos del actor en escena. En algunos casos, esos pensamientos suelen incluir las miserias del actor, como por ejemplo su voluntad por tener un mayor protagonismo en la obra en la que está participando. En otros casos incluyen sus nervios, su sentimiento de confusión por haber cometido un error, como cuando la actriz se paró y no supo qué hacer ahí parada y Catalán se lo hizo notar.

Los comentarios que realiza el maestro tienen casi siempre un componente irónico que apuntan a producir un desdoblamiento en la actuación: buscan al mismo tiempo que el actor entre en un “estado” acorde al personaje que tiene que representar pero que también conserve una distancia frente a él. En la escena que veíamos, el actor tiene que ver en la actriz, una mujer que ya no le despierta deseo. Catalán le sugiere, “ves un mecánico que te arregló mal el auto”, y luego agrega: “parece más el almanaque de un mecánico pero vos ves al mecánico”.

Este tipo de comentarios buscan alentar un tipo de actuación que se opone a la inmersión en el personaje del estilo de actuación stanislavskiano que veíamos en la sección anterior. El actor tiene que conservar una distancia con respecto a su personaje, no debe perder de vista que está actuando y lo que le pasa por estar actuando, en oposición a, como en el otro teatro, tratar de sentir cómo siente el personaje. A esto se remite también la idea de estar: el actor no pierde de vista que está en escena, con las contrariedades que eso pueda ocasionarle, los pensamientos que se le puedan cruzar a él por la cabeza –como por ejemplo en este caso que la mujer con la que él actúa es atractiva, aunque él tiene que actuar que no le interesa, porque de eso trata la escena–.

Veamos ahora otra escena un poco más larga. Aquí el maestro alienta momentos más arrebatados y otros de una actuación más sosegada. Es particularmente interesante el uso de la palabra “francelleala”, que remite a hacer como Guillermo Francella, un actor argentino del que se retoma, en este caso, ciertos gestos que hacía con las cejas y al morderse los labios en algunos programas de televisión.<sup>8</sup>

---

8 Francella es un actor que recupera técnicas del actor popular que tuvieron una cierta influencia en el teatro de estados. Como ya se dijo, Catalán se formó en un linaje vinculado a Ricardo Bartís y Alberto Ure, quienes vuelven a retomar técnicas del actor popular que habían sido dejadas de lado en el teatro culto argentino. Mauro sostiene que fue principalmente la influencia del *Open Theatre*, liderado por Joseph Chaikin, quien llevaría a Ure a retomar la necesidad de recuperar la propia cultura nacional (Mauro, 2011).



La escena es un “solo” –así llama Catalán a las actuaciones de un solo actor para evitar la palabra monólogo, que remite, en su evidente etimología, a la centralidad de la palabra en la actuación–. En este solo, una mujer recuerda a un tal Boris, que al parecer fue su amante en el pasado. La actriz, Fabiana, de unos treinta y cinco años, empieza parada, vestida de tacos, pollera negra ajustada y corta y camisa blanca con volados. Tiene un vaso de vino en una mano y con la otra, se toca el pelo castaño que es abundante. Ella, con una voz algo rasposa, en una mezcla de sufrimiento y nostalgia: “Ay dios dios ayy dios dios” –se despeina y se revuelve el pelo de a poco mientras habla–. Risas de los compañeros, luego silencio. Catalán: “¡Eso! Qué zafarrancho actuar”. Más risas. Silencio. Ella camina, se acerca al público, mira como al horizonte, detrás nuestro. Risas. Silencio. Toma del vaso, inspira profundo, y se lleva la mano izquierda a la cadera. Risas. Silencio. Catalán, en referencia a su respiración profunda y rasposa: “Dark Vader” –y Vader lo pronuncia como sonaría en español. Pocas risas. Silencio. Catalán con una voz grave, como en un susurro audible para ella: “Está muerta...” Ella: “Boris Barret...” Risas. Silencio. Ella: “Boris eraaaa... un dios en la tierra”. Y se ríe. Catalán: “Tiempo. Tomás, no estés por hablar”. Piensa. Piensa, siente... Ella toma, espera, luego: “Boris era, ehhhh...” Y se peina el pelo con la mano y se lo saca de la frente. Catalán: “Eso. Cerrá la boca. No estés por hablar”. Está buscando la palabra, con las cejas, con los ojos. Hace una pausa. Le sigue hablando en tercera persona, con las cejas, los ojos, busca la palabra y... se le ocurrió, sonrío. Ella sonriendo: “...un gentleman” y se muerde el labio inferior, se vuelve a peinar. Risas. Silencio. Catalán: “Eso. Francelleala”. Ella: “Era...” Mira al suelo a su izquierda, se pasa la mano izquierda por la cola y la lleva de nuevo a la cadera, mira a la derecha, se muerde el labio inferior. Catalán: “Robá con Francella en los ojos en la boca...” Eso. Cejas, nosotros, ojitos. Ella mira hacia adelante mordiendo el labio, gira la cabeza hacia la derecha y mira al público de reojo y sonrío, se vuelve a peinar y luego estira el brazo por arriba de la cabeza. Dice: “el aire... y el fuego”. Catalán: “Cejas. Platea alta.” Ella levanta las cejas rápidamente mientras mira arriba nuestro. Agarra el vino con las dos manos, y da un paso para adelante y para la izquierda, siempre mirando por arriba del público. Risas. Silencio. Catalán: “Fueguito fueguito fueguito...” Ella: “fueguito fueguito fueguito.” Mientras sigue caminando hacia adelante y hacia la izquierda. Apoya la mano en una puerta cerrada, baja la mirada y mira a uno de los actores del público, y se agacha cerca de él. Le dice: “Era...” Catalán: “¡Eso! ¡Es de participar!” Y dirigiéndose al borde de la risa al estudiante al que ella se acercó y que ahora se ríe: “Boludo es de participar”. Carcajadas de todos los alumnos. Catalán, gritando: “¡Que la pase mal, que la pase mal!” Ella se acerca más a él, sensual: “Era... el cielo y la tierra...” Y estalla en una carcajada alejándose de él. Se va para atrás con pasos largos y estirando los dos brazos a la altura de los hombros. Catalán: “¡Eso!” –imperativo– “¡Corré! ¡Corré! ¡Corré!”. Ella corriendo para el fondo sigue riéndose y grita: “Ayyyy Boris Boris... Boooooo”. Catalán: “¡Sí!, sos hincha de Boris. ¡Saltá! Bo ris Bo ris Bo ris”. Ella, cerca del fondo de la sala: “bo ris bo ris bo ris...” Catalán: “¡Saltá! ¡saltá!, no importa el vino... Instanos a gritar por Boris”, arengando a los que miramos: “¿qué pasa que no grita la hinchada?” Todos muertos de risa. Alentamos: “Bo ris Bo ris Bo ris” y aplaudimos, y ella sigue caminando, se vuelve a acercar al público y agita la mano en la que no tiene el vino para alentarnos gritando: “Bo ris, Bo ris, Bo ris”. Ella da una vuelta por todo el escenario. Catalán, de golpe con una voz imperativa y gritando para ser oído arriba de todo ese ruido: “¡Eso! Se puso rara”. Y con la voz

más grave: “Eso estás rara. ¡Seguí, seguí!”. Ella deja de alentar, se pone seria. El público deja de alentar, de aplaudir y de reírse. Sólo se escuchan los tacos de ella, que da una vuelta más por el escenario, vuelve a hablar, ahora murmurando fuerte: “Ay Boris Boris...” Algunas risas más de los compañeros. Silencio. Ella: “Ay Boris Boris Boris...” Catalán, con voz calma y grave de nuevo: “Tranquila, no, no pierdas oscuridad”. Ella da unos pasos más y se queda quieta en el centro del escenario. La mano que sostiene el vino cuelga al costado del cuerpo y con la otra se agarra el pelo. Suspira varias veces, se queda callada, en el lugar. Catalán: “Pensá en el ruido que hubo recién, en el desplazamiento que hubo y pensá en esta quietud, en este silencio y cómo te despertás el ojo para lo pequeño” y estira la *e* de la palabra silencio y la voz se le pone suave, como si sentir ese tono de voz fuera sentir ese silencio y esa quietud.

Los estudiantes que miran se ríen de los comentarios del maestro, pero también antes y después. Los comentarios y las constantes ironías del maestro promueven un humor, un espíritu, una forma de mirar. Ese espíritu supone una cierta simpatía a pequeñas exageraciones exabruptos o asociaciones más o menos hilarantes –en la palabra o en el movimiento– que se cuelean en la actuación.

Algunos alumnos adoptan este humor y lo llevan más allá de las clases. Tal es el caso de las varietés en las que se presentan “solos” producidos en la clase de Alejandro Catalán –o de otros maestros del estilo de actuación del teatro de estados–, y en las que algunos espectadores –también alumnos del estudio o de otros estudios que enseñan el mismo estilo de actuación– se ríen de algunas pequeñas exageraciones o gestos de los actores.

Al empatizar con la mirada y el humor del maestro –y esto sucede sobre todo al estar sentado y escucharlo, porque el que actúa no puede reírse de sus comentarios– algunos estudiantes empiezan a interiorizar un cierto espíritu jocoso, una parte fundamental del entrenamiento de este estilo de actuación. Este humor también es importante al momento de actuar ya que alienta en ellos asociaciones que les permiten generar un tipo de improvisación discontinua en términos del sentido de lo que está siendo dicho. Esta habilidad es fundamental para llevar a cabo una actuación que no esté guiada por el sentido o la lógica de lo que está siendo dicho, ni por una supuesta psicología de lo que debería hacer el personaje que dice unas palabras determinadas o habla de una cierta manera. En cambio, este humor busca alentar asociaciones de otro tipo, como cuando ciertos tonos y formas de moverse pueden sugerir –a través de cierta lógica absurda que hace a este humor– cambios abruptos en el ritmo del movimiento o en la cadencia de la voz. Esto fue claro en el momento en que la actriz empezó a correr y a gritar Boris y, buscando que cambiara la cadencia con la que venía lamentándose al decir la palabra “Boris...”, Catalán le pidió que empezara a decir “Bo Ris Bo Ris”, como si estuviera hinchando por un equipo de fútbol. A partir de ahí, Catalán le indicó que empezara a saltar, como si fuera una fanática. El cambio en la cadencia de la voz condujo a un cambio en el movimiento, y nada de eso estuvo impulsado por la lógica del sentido de lo que estaba siendo dicho.

Este clima supone una forma de aprender a improvisar en este estilo particular de actuación y en este sentido, no es sólo una predisposición para el mirar sino también para el hacer. Todas estas asociaciones absurdas –gritar como una hincha de fútbol, que de golpe el “solo” se convierta en “una obra de participar”–, son sugerencias para la actuación que están orientadas por este humor absurdo y jocoso que se promueve en las clases, y que buscan ser una

alternativa a otro tipo de asociación fundada en la “psicología” de personajes creados previamente –en un texto dramático–. La lógica y la unidad del personaje no es un punto de partida sino de llegada –lo que se irá dando luego de muchas improvisaciones–, y no estará unificado única ni principalmente por una cierta interpretación de su carácter o de su psicología.

Los comentarios un poco absurdos del maestro consiguen imbuir a los alumnos en un clima que les permita introducir este tipo de asociaciones y maniobras en su propia actuación. Este tipo de humor y estas formas de asociación alientan una cierta lógica de actuación durante las improvisaciones y son una forma de promover la discontinuidad y los cambios de estados durante las improvisaciones, una característica central de este estilo de actuación. En la escena que veíamos recién, después de los gritos de “Bo ris Bo ris” –en los que el público acompañó gritando como una hinchada–, Catalán volvió a guiar a la actriz a un estado de tranquilidad, quietud y silencio. Para ello, cambió el tono de voz, que se hizo suave y dejó de incluir comentarios graciosos, y marcó un quiebre hacia una actuación más apaciguada. La actriz dejó de dar vueltas por el escenario y parada en el lugar tomó del vaso, mientras Catalán la instaba de varias maneras a que permaneciera en esa quietud (“pensá en esta quietud, en este silencio”). Después de eso la escena continuó, pero cuando Catalán dijo “Francella” ya nadie se rió. El humor había cambiado, ahora el tono de su voz era aplomado y buscaba guiar a la actriz a que permaneciera en una actitud tranquila, sosegada. Al pedirle que llevara su atención nuevamente a lo pequeño, a los gestos de la cara, Catalán buscaba que ella permaneciera en una actuación calma. Si bien en este caso no sucedió, hay otras veces donde es más evidente que el actor o la actriz no le hace caso, y Catalán empieza a repetir más veces y más seguido indicaciones que buscan, como en este caso, mantener a la actriz en un “estado” calmo, ayudarla a tomar conciencia de los contrastes entre los diferentes ritmos de la actuación, y entender que esos cambios abruptos y en apariencia absurdos también deben responder a una lógica que otorgue valor a cada momento, a una cierta economía del movimiento y el sonido, que no se trata de una simple proliferación sin fin de estados.

El humor que el maestro promueve en las clases del teatro de estados es una forma concreta de aprender a disfrutar al ver teatro, y se convierte, en algunos estudiantes, en una serie de expectativas sobre algo de lo que una buena actuación debería producir. En las risas que produce el encuentro entre un tipo de actuaciones y un humor desde el cual se mira, este teatro afirma un tipo de actuación alternativa a esa que critica como “solemne”.

## Conclusión

A pesar de la dificultad que implica estudiar etnográficamente una práctica que es la mayoría del tiempo muda y quieta, el momento de mirar a otros actuar mientras se escucha hablar al maestro es una instancia fundamental para el aprendizaje y no debería ser soslayada por los estudios interesados en el aprendizaje de prácticas donde el movimiento y la atención al cuerpo ocupan un lugar central. Al seguir la propuesta de Grasseni (2004a), en este trabajo presté particular atención al mirar, no como un sentido desapegado y racional, sino como un sentido que es entrenado en el contexto de una ecología de la práctica. Así, el mirar a partir de un humor puede entenderse como una *skilled vision* en la que la educación de la atención viene dada por el progresivo desarrollo de una cierta predisposición en el mirar. Asimismo, esa

predisposición, ese humor, no importa sólo en el mirar porque, como he intentado mostrar, este humor también es relevante al momento de encarar la actuación.

En las clases de teatro se da un tipo de sobreimpresión particular al momento de mirar, la de las actuaciones que se ven y las palabras del maestro que comenta esas actuaciones. En esa instancia, el alumno desarrolla una progresiva sensibilidad en el mirar. Pero esa sensibilidad no viene dada sólo por el desarrollo de una mayor agudeza, en el sentido de una progresiva percepción de matices—en las actuaciones que se ven y en el modo en que se escucha la palabra del maestro—. Escuchada en detalle —durante semanas, meses e incluso años—, la palabra del maestro también organiza y propicia un clima durante las clases y contagia un cierto humor.

El momento de mirar a otros actuar y escuchar al maestro hablar no supone —al menos no solamente— un momento reflexivo o intelectual. En esa instancia en cambio, al menos algunos de los estudiantes, los que sienten ese estado anímico al que refieren Senay (2015) y Dalidowicz (2012), comienzan a desarrollar un cierto humor, una predisposición que también será fundamental al momento de encarar la actuación.

En el estilo de actuación stanislavskiano, el clima que se promueve está ligado a un tipo de entrenamiento que enfatiza empatizar con el personaje, ante todo a nivel emocional y, la mayoría de las veces, en obras que tienden a lo trágico. El maestro interrumpe a veces, pidiendo “pensamiento”; siempre, mayor compromiso emocional. En otras ocasiones, cuando una actuación está saliendo bien, calla, y sólo vuelve a hablar en el lenguaje y el tono de la emoción. O, convencido de que los estudiantes también han sentido la intensidad de una actuación, simplemente pregunta, “¿Qué les pareció?”, para que ellos se expresen —y lo hacen siempre en esos mismos términos—. Al menos algunos de quienes miran empiezan a desarrollar este humor, se angustian y sufren con las actuaciones que ven y experimentan una actuación a la que se refieren como “verdadera” al punto que dicen olvidar, a veces, que están viendo teatro.

En el estilo de actuación del teatro de estados el clima es otro. El entrenamiento busca una cierta discontinuidad, romper con la “solemnidad”. El clima es jocoso, promovido por un maestro que sugiere asociaciones y pensamientos absurdos e hilarantes a los actores. En el contexto de esas risas, una inmersión análoga a las clases del estilo de actuación stanislavskiano es imposible; se produce un distanciamiento, un humor que disfruta de ciertas actuaciones extrañadas, que atraviesan diferentes ritmos e intensidades, en cierto modo imprevisibles, aunque sólo en cierta medida. Pero el maestro también promueve momentos de calma, de serenidad. Busca, con sus comentarios, alentar las asociaciones absurdas que permitan quiebres y cambios de estados pero también una conciencia de la economía del movimiento y la quietud, del sonido y el silencio.

Espero, el contraste entre ambos casos y la descripción de cada uno, haya permitido comprender la especificidad del tipo de humor que el maestro propone en cada uno de los estilos, y que se hace una parte fundamental del proceso del aprendizaje de la actuación.

### Referencias bibliográficas

- Battezzati, Santiago (2018). “Aprendiendo a lo largo de la ciudad: la carrera de los estudiantes de actuación en Buenos Aires”. *Revista Humanidades*, N° 2, Vol. 8, pp. 1-33.
- Dalidowicz, Mónica (2012). *Learning Kathak: Crafting bodies and selves in the guru shishya parampara*. Tesis de Doctorado. Departamento de Antropología-Macquarie University.

- Fabian, Johannes (1983). *Time and the other. How anthropology makes its object*. New York, Columbia University Press.
- Grasseni, Cristina (2004). 'Skilled Vision. An Apprenticeship in Breeding Aesthetics', *Social Anthropology*, N° 12, Vol. 1, pp. 41–55.
- Grasseni, Cristina (2007). "Good looking: learning to be a cattle breeder" en *Skilled visions: between apprenticeship and standards*. Oxford, Berghahn, pp. 47-66.
- Howes, David (2003). *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Hymes, Dell (2005). "Models of the Interaction of Language and Social Life: Towards a Descriptive Theory", en: Scott F. Kiesling & Christina Bratt Paulston (eds.), *Intercultural discourse and communication: The essential readings*. Malden, MA: Blackwell, pp. 4–16.
- Ingold Tim (2000). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London, Routledge.
- del Mármol, Mariana (2016). *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis Doctoral en Antropología Social. FFyL-UBA.
- Mauro, Karina (2011). *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis de doctorado, FFyL-UBA.
- Mora, Ana Sabrina (2015). "El cuerpo como medio de expresión y como instrumento de trabajo: dualismos persistentes en el mundo de la danza", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, N° 10, Vol. 1, pp. 117-130, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-1.cmei>
- Osswald, Denisse (2011). "Comunicación y movimiento en la formación dancística independiente porteña", en: Carozzi M. J. (coord.). *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires, Gorla, pp. 117-154.
- Senay, Banu (2015) "Masterful words: Musicianship and ethics in learning the ney", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, N° 21, pp. 524-541.
- Stoller, Paul (1989). *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Williams, Tennessee (2007). *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. Buenos Aires, Losada.

# Procesos de legitimación del teatro callejero en el campo de las artes escénicas

El caso del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos (EMAD)

Francesca Rindone<sup>1</sup>

## Resumen

En el presente artículo presentaré algunas observaciones y reflexiones acerca del teatro callejero en Buenos Aires maduradas en el marco de una investigación (en curso) de las ciencias antropológicas. Más específicamente, indagaré en el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, una de las ofertas formativas de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático, que busca transmitir este lenguaje teatral, históricamente relegado al ámbito extrainstitucional, en un ámbito de enseñanza artística pública. Se trata de una investigación de tipo antropológico que tiene como referencia principal los estudios del folklore, para poder encuadrar las peculiaridades de este lenguaje artístico popular y sus raíces en las tradiciones performáticas locales. La metodología de estudio se apoya además en un trabajo de campo de tipo auto-etnográfico y de antropología colaborativa que busca constantemente el diálogo y la co-teorización junto con los actores y actrices que actualmente practican el teatro callejero. Puntualmente, propongo en primer lugar una aproximación teórico-metodológica al estudio de campo, para poder presentar a continuación un breve recorrido histórico del teatro callejero en Buenos Aires y cómo surgió esta propuesta de formación actoral, interpretando este proceso como una instancia de legitimación de un lenguaje teatral popular en el marco de una institución de enseñanza artística.

Palabras clave: formación teatral, teatro callejero, teatro popular, actuación, tradición.

## Abstract

In this paper I introduce some observations and reflections on the art of street theater in Buenos Aires, developed in my ongoing Phd research in anthropology. In particular, I look into a drama school specialized in street theatre as one of the purposes of the Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD), which is to transmit in a formal academic purpose this kind of popular theatre, traditionally relegated to extracurricular contexts. It is an anthropological research, with specific reference in folk studies as a way to find the special features of this artistic language and

---

<sup>1</sup> Instituto de Ciencias Antropológicas/Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

its roots in local performing traditions. The method is related to an auto-ethnographic fieldwork and to a collaborative anthropology which searches constantly for dialogue and co-theorization with actors and actresses who actually practise street theatre. Particularly, I will introduce some theoretical and methodological approaches to the fieldwork, and then some historical information about the trajectory of street theatre in Buenos Aires. Therefore, we can see how this trajectory is reflected in the development of this pedagogical purpose. Is possible to see the admission of this purpose into the educational offering of the EMAD as a project of legitimation of this popular art in the institutional system of drama and its teaching methods.

Keywords: drama school, street theatre, popular theatre, acting, tradition.

### Introducción

El artículo propone instalar algunas reflexiones sobre el teatro callejero en Buenos Aires, y particularmente sobre las instancias que a lo largo de su historia han buscado retomar algunas de las principales tradiciones ligadas a este lenguaje teatral (en particular el circo criollo) para culminar en el 2004 con la inauguración del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, una oferta formativa enteramente dedicada a la transmisión del teatro de calle en el marco de una institución pública y formal de enseñanza artística.

El eje teórico principal que guía esta investigación sobre el teatro de calle en la ciudad de Buenos Aires es el de las ciencias antropológicas, y particularmente de aquellas ramas que investigan las denominadas culturas populares, las tradiciones y el folklore. Sabemos que se trata de palabras ambiguas y sujetas a constantes reconfiguraciones. Por ejemplo, la primera aparente contradicción podría ser, la elección de analizar el teatro de calle en Buenos Aires como fenómeno folklórico, ya que estamos poco acostumbrados a relacionar el *folklore* con el ámbito urbano, el cual ha estado históricamente asociado al progreso y a la modernización. Sin embargo, la antropóloga Alicia Martín, en el capítulo introductorio a *El folklore en las grandes ciudades*, afirma que, a partir de la década de 1960, los estudios folklóricos se han empeñado en concebir sus objetos de estudio de una manera menos estática y esencialista (Martín, 2005). Por ende, es preciso desvincular la noción de tradición de la mera repetición o conservación del pasado, y asociarla más bien a la elección de prácticas, rituales, festividades y performances del pasado que una comunidad decide reconfigurar en la actualidad para dotarse de sistemas simbólicos e identitarios. Esta premisa es útil para anticipar que el estudio que presentaré a continuación pretende indagar justamente en la reconfiguración en clave pedagógica de una teatralidad tradicional como el teatro callejero.

En este sentido, otro concepto de Williams que puede ayudar en la comprensión de tales fenómenos es el de “estructuras de sentimiento” (Williams, 1997: 157): una categoría de percepciones y valores compartidos por una generación que otorga sentido a elementos de la vida social que aún no han sido captados por los mecanismos de estructuración social y que, por lo tanto, se hallan en el terreno de las experiencias “en proceso”, percibidas como privadas o idiosincráticas, y que solo en el futuro serán interpretadas, cuando se disponga de categorías aptas para esto (Williams, 1997).

Estas “estructuras del sentir” se articulan particularmente en las formas artísticas, ideales para organizar las emociones de un determinado grupo social en un determinado momento

histórico y para producir sentidos alrededor de los acontecimientos pasados o presentes (Proaño Gómez, 2013). Para el análisis que propongo en este trabajo, destaco en particular el rol que Williams asigna a las instituciones y a las formaciones en la construcción –o en la puesta en discusión– de las “estructuras del sentir”.

Otro eje importante para indagar son los procesos de puesta en valor o de patrimonialización, lo cual se trata, nuevamente, de una selección de elementos del pasado, tanto materiales como inmateriales, que siguen siendo significativos para una comunidad y que siguen construyendo sentidos en la actualidad. Anteriormente, he dedicado trabajos al análisis de las disputas de estos colectivos artísticos de teatro callejero por la recuperación del Parque Avellaneda (Rindone, 2019), territorio en el cual toma lugar la formación actoral a la cual nos referiremos a continuación.

Puntualmente, el objetivo de este trabajo será el de analizar la formación de actores y actrices para teatro callejero, y su incorporación a la oferta pedagógica de una escuela oficial (la EMAD), como un proyecto de legitimación de un lenguaje artístico que se considera popular, y que recoge el legado de múltiples tradiciones nacionales en el marco de las artes escénicas en la medida en que se garantiza su continuidad gracias a la transmisión de este saber.

Como bien plantea Karina Mauro (2015), el teatro popular argentino y sus técnicas de actuación han carecido históricamente de estos reconocimientos oficiales a causa de ideas muy arraigadas en el campo cultural nacional que han perjudicado el desarrollo de esta teatralidad, lo que además ha puesto en riesgo su preservación. Esto se debe a distintos factores: en primer lugar, la autora observa que la legitimación o deslegitimación de la actuación popular se disputó no tanto en el campo teatral sino en el campo de las letras. Esto fue perjudicial para un género que tenía con el texto dramático una relación muy peculiar: los actores y actrices populares, de hecho, parodian el texto y la actuación culta al enriquecerla obra con improvisaciones extemporáneas que utilizan para relacionarse con el público.

Por otro lado, la actuación popular argentina sufrió la comparación con las formas hegemónicas de entrenamiento actoral, basadas sobre todo en métodos extranjeros, como pueden ser el de Stanislavski (señalado por la autora) o, como veremos más adelante en nuestro caso específico, la *Antropología teatral* de Eugenio Barba. Una consecuencia de esta disparidad en el ámbito de la formación actoral es que la actuación popular argentina no haya tenido un lugar adecuado en las escuelas de arte dramático públicas nacionales y municipales, al quedar relegada a los talleres y espacios particulares de cada maestro. La injerencia y el predominio en el campo teatral argentino de métodos de entrenamiento europeos y norteamericanos son interpretados por muchos actores protagonistas de mi investigación como una forma de colonización cultural, idea que ha fomentado distintas investigaciones por parte de los grupos autóctonos en busca de metodologías propias.

Tanto la tendencia a dejar que los géneros teatrales sean evaluados en el campo de las letras, como el predominio de los métodos extranjeros por sobre los que se han gestado en el teatro nacional, hacen que la mirada hacia la actuación popular se encuentre afectada por parámetros ajenos.

A tal propósito, si bien la formación actoral que analizo se nutre abundantemente de estos métodos extranjeros, como la anteriormente mencionada *antropología teatral* o la *Commedia*



*dell'Arte* italiana (plasmada sobre todo en la obra de Jacques Lecoq) y el *teatro pobre* de Grotowski, esta también contribuye a disputar el lugar de los géneros criollos en el marco de la enseñanza artística pública, por lo menos a nivel municipal.

En este sentido, las estrategias para llevar adelante esta disputa tienen que ver con el entrecruzamiento de diferentes lenguajes artísticos nacionales con otras novedosas investigaciones que buscan completar la oferta formativa.

A nivel metodológico, me parece oportuno dedicar algunas líneas a la presentación de mi lugar de enunciación con respecto al caso elegido, ya que esto afecta ampliamente tanto los diferentes niveles de la observación como la elaboración de los datos.

El Parque Avellaneda fue uno de los primeros lugares que visité al llegar a Buenos Aires en 2014. La ocasión en la que conocí este espacio fue la Fogata de San Pedro y San Pablo, una festividad en la cual los alumnos y alumnas de la escuela de teatro están activamente implicados (Rindone, 2018). En el año 2015 decidí entonces anotarme al Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, no con el fin de realizar un trabajo de campo etnográfico sino con el objetivo genuino de darle continuidad a una formación teatral que había permanecido hasta entonces en el ámbito de lo *amateur*. Los dos años del curso representaron para mí no solamente una ocasión para formarme profesionalmente en una disciplina que me apasionaba, sino también un hallazgo importantísimo en términos de valores, vínculos y sentidos de pertenencia. Luego, a partir del 2018, decidí retomar las ciencias antropológicas como caja de herramientas para analizar tanto la experiencia vivida durante los años del curso (en una perspectiva *a posteriori*) como para reconstruir la historia del teatro callejero en Buenos Aires y los conflictos y tensiones que afectan la disciplina en términos de reconocimiento, legitimación y políticas culturales. Una de las herramientas de análisis más eficaces que se me presentaron para orientar la investigación es la *autoetnografía*, entendida como “acercamiento a la investigación y la escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno)” (Ellis, Adams y Bochner, 2019, p. 18).

En estos términos, la tarea es doble: hacer significativas y comprometidas las experiencias personales vividas, y producir textos accesibles para poder pensar y dialogar junto con las personas que me compartieron (y siguen compartiendo) dichas experiencias. En esta misma línea, por un lado intento rescatar y aplicar el concepto de descripción densa (Geertz, 1983) como método privilegiado para la narración etnográfica, y por otro reconozco en la investigación el lugar de mi subjetividad como parte integrante de la experiencia, algo que por supuesto afecta y modifica el campo a investigar. Al antiguo principio de la necesidad de extrañamiento del/la antropólogo/a con respecto a su campo etnográfico, para garantizar la supuesta mirada objetiva hacia el objeto de estudio, se contraponen una serie de estudios que tensionan desde hace décadas estas ideas fundantes de la disciplina con la teorización de otras experiencias que confieren al/la investigador/a un rol diferente al de mero observador/a (Da Matta, 2004; Lins Ribeiro, 2004; Rappaport 2007; Segato, 2013; Infantino, 2017). Si se parte de diferentes perspectivas, estas contribuciones buscan delinear formas de conocimiento compartidas entre investigador/a y campo etnográfico, de una forma situada y políticamente comprometida (Infantino, 2017). Dichas perspectivas representan además un avance en línea con el cuestionamiento del concepto de “devolución” en antropología, un concepto extremadamente problemático en

la medida en que “lleva implícita la idea de un investigador que recoge datos y devuelve teorías o explicaciones” (Padawer, 2008, p.4). De acuerdo con Padawer, concibo la investigación como una construcción intersubjetiva de conocimiento, en constante diálogo y co-teorización (Rappaport, 2007) con las otras personas que de formas diferenciales comparten conmigo el compromiso hacia el territorio Parque Avellaneda y la experiencia del teatro callejero.

### Una breve cronología del teatro callejero en Buenos Aires: del circo criollo a La Runfla

En este apartado propongo una aproximación histórica al recorrido del teatro callejero en la Argentina, identificando las bases sobre las cuales se construyó la propuesta pedagógica del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos. Para trazar dicho recorrido, ha sido necesaria la selección de algunos hitos de la larga historia del teatro callejero, que para razones de síntesis he considerado oportuno acotar al territorio argentino, con una mirada muy específica sobre la ciudad de Buenos Aires y con todas las peculiaridades y limitaciones que esto implica<sup>2</sup>. Asimismo, este recorte permite tal vez identificar y localizar en el espacio y el tiempo las bases de la teatralidad callejera, que como veremos fueron fundamentales para la elaboración de una propuesta pedagógica muy novedosa para la transmisión de este saber, históricamente relegado al ámbito extrainstitucional.

Sabemos que el teatro callejero ahonda sus raíces en el circo criollo: la antropóloga Julieta Infantino (2014), con la recopilación de los trabajos de Raúl Castagnino (1969) y Beatriz Seibel (2002), entre otros, ubica el inicio de las artes circenses en la Argentina en la actividad de los volatineros trashumantes del siglo XVIII y, posteriormente, de las grandes compañías circenses que hacían giras en Latinoamérica (siglo XIX), de las cuales muchas terminaron por instalarse en el país.

Hacia fines del siglo XIX, el circo empezó a ganar legitimidad dentro de la escena cultural local con la presentación, primero como pantomima y luego como drama hablado, de la obra *Juan Moreira*, en la versión de José Podestá. Según la autora, después de la representación de la obra, “el éxito fue tan grande que a partir de aquí, se conformará el Circo Criollo como un subgénero integrado por una primera parte de destreza y comicidad, y una segunda parte de representación de las obras teatrales de la gauchesca argentina” (Infantino, 2014: 32).

En su trabajo, Seibel presenta el teatro argentino como concepto plural, con la presentación de la diversidad de sus lenguajes y con énfasis sobre todo en los discursos que buscaban legitimar o deslegitimar diferentes prácticas artísticas. En esta cita de apertura del libro *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*, se condensa una de las principales dicotomías que alimentan los discursos anteriormente mencionados:

---

2 Las bases para la elaboración de este recorrido se pueden encontrar en una de las materias del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos: *Historia, Estética y Dramaturgia del teatro callejero*, en la cual se ofrecen herramientas teóricas para contextualizar y analizar la historia de este lenguaje teatral. Cabe destacar que la materia ofrece una mirada mucho más amplia que la aquí desarrollada, con la inclusión de elementos de historia del teatro universal con punto de partida en el teatro griego, reflexiones sobre la noción de “carnavalización” (Bajtín, 1994) y distintas herramientas de análisis de obra. El recorrido aquí propuesto, concentrado sobre la experiencia argentina, está más bien inspirado en la entrevista realizada por Araceli Arreche (docente de la materia anteriormente mencionada) a Héctor Alvarellos el 10/07/2020 de forma virtual por la plataforma Zoom y enriquecido por mis propias investigaciones en el marco de mi proyecto doctoral.

A partir del Renacimiento, en general se entiende por “teatro” en Occidente un modo de teatralidad limitado por actores que representan una obra dramática en un escenario, con preferencia dentro de una sala. Este concepto del discurso cultural hegemónico se funda a partir del teatro a la italiana, edificio modelo del espacio teatral europeo [...], aunque históricamente existe una realidad paralela fuera de ese espacio legitimado, a menudo catalogada como teatro “menor” o teatro “popular” (Seibel, 2002: 11)

Lo que diferenciaría principalmente el teatro culto/hegemónico del teatro menor o popular sería, entonces, el edificio teatral: de manera muy gráfica, todo hecho artístico que acontece afuera de ello es considerado menor. Como ya mencionamos en el apartado anterior, más controvertida es la asociación directa entre teatro popular y teatro callejero, ya que, como bien demuestran los estudios de Osvaldo Pellettieri (2001) entre otros, el teatro popular no toma lugar solamente en el espacio público, sino también dentro del edificio teatral, cuya asociación directa con el teatro culto/hegemónico es apresurada y necesita ser problematizada. También podemos adelantar que algunas de las experiencias que tuvieron lugar en Argentina en el marco de la recuperación de la calle como espacio escénico, sobre todo en los años 80 del siglo XX, demostraron que no alcanza con que el hecho teatral acontezca en el espacio público para que sea considerado popular.

No obstante, resulta útil ubicar en estos debates de finales del siglo XIX y principios del siglo XX un brote de lo que será el largo proceso de disputa por la legitimación de los lenguajes artísticos populares. En este momento, las élites criollas estaban divididas entre quienes consideraban el drama gauchesco y el circo criollo (ya en su clave teatralizada) como esencia del teatro nacional, y quienes sostenían que el teatro tenía que “europeizarse”.

Como consecuencia de esto, en las siguientes décadas, el circo criollo empezó a ganar márgenes de legitimación de sus prácticas justamente a través de la incorporación de los recursos teatrales anteriormente mencionados: aquí es donde los límites entre el circo y el teatro de calle se hacen borrosos, mientras se exacerban las diferencias entre el teatro de calle y el de sala.

Otro momento histórico en el cual podemos encontrar las raíces de lo que será el teatro callejero de grupos en Buenos Aires es el “teatro militante” de los años 1960 y principio de los 1970, cuyas actividades fueron bruscamente interrumpidas por las persecuciones de la última dictadura-militar (1976-1983)<sup>3</sup>. Los actores y actrices que impulsaron las teatralidades que Lorena Verzero (2013) reúne bajo el nombre de “teatro militante”, veían en el teatro un potencial revolucionario que podía concretarse solamente al despojar este arte de sus veleidades elitistas, en un intento de desdibujar los límites entre el teatro y la política, la vida social y el espacio público. En esta época, aparecieron narrativas que vinculaban el actuar en la calle con la vocación de “acercar el teatro al pueblo” y de reinventar la relación del teatro con su espacio escénico.

En los años del terrorismo de Estado se produjo una extrema reducción y represión del uso del espacio público, acompañada por la persecución y desaparición de personas. a actividad

3 El abrupto salto temporal se debe a razones de síntesis, sin embargo no desconocemos que, en las décadas que separan estos dos momentos que reconocemos como fundantes del teatro callejero, el teatro popular en la Argentina iba desarrollando nuevas formas a través del sainete criollo (1890-1930) y del grotesco criollo (1923-1934) (Pellettieri, 1989).

teatral por supuesto no fue exenta de dicha represión, pues el régimen militar consideraba cualquier actividad popular en la calle como “subversión”, incluyendo los carnavales, la murga, el circo y el teatro callejero.

Durante la transición democrática tuvo lugar una reapropiación del espacio público en clave artística y política: con el reestablecimiento de los aparatos estatales constitucionales, volvió también la posibilidad de manifestarse abierta y artísticamente desde lo colectivo, la cual generó un clima de entusiasmo y efervescencia cultural.<sup>4</sup> Este clima favoreció la recuperación de los lenguajes artísticos populares en el espacio público, como el circo y el teatro callejero, pero también las murgas, el tango, los dramas gauchescos y el teatro de títeres protagonizan estos primeros años de “primavera democrática” al ofrecer un abanico de propuestas de arte callejero que expresaba bien el entusiasmo por la recuperada libertad (Martín, 2008; Infantino, 2014; Infantino y Morel, 2015; Mercado, 2018).

El estudioso brasileño André Carreira (2003) identifica también en esta efervescencia cultural de los años de la posdictadura una voluntad de exorcizar los fantasmas del pasado, una inquietud por seguir el legado de aquellos artistas que no habían sobrevivido al “terrorismo de estado”.

En el año 1985 se formó la Red de Teatro Popular y Animación de Base, que pasó a llamarse MOTEPO (Movimiento de Teatro Popular) en el 1987 y en el cual confluieron diferentes grupos, entre los que podemos destacar al grupo de teatro Catalinas Sur, Los Calandracas, el Grupo Teatral Dorrego y Teatro de la Libertad, entre otros. Este último grupo, dirigido por Enrique Dacal, había estrenado en la plaza Dorrego –en el barrio porteño de San Telmo– en 1984 una versión de *Juan Moreira*. La elección de la obra no fue casual: había una clara intención de retomar las técnicas del circo criollo y del drama gauchesco para reinventar una nueva cultura popular desde una perspectiva local, como bien expresa este párrafo de Enrique Dacal:

Juan Moreira continúa muriendo a traición en alejados tablados polvorientos, y no se toma el menor conocimiento de ello. [...] Para nuestra raza de teatristas, educación recibida y aceptada, un príncipe de Dinamarca es más conocido que cualquier gaucho de nuestra tierra. [...] Fuimos educados en contra de nuestra cultura y, volviendo al teatro, pretendemos influir en nuestro pueblo a través de Dostoievski o el teatro Kabuki. Ganamos becas y premios europeos, pero nuestra producción artística no pasa su prueba elemental [...] (Dacal, 2006: 56)

Para Dacal, la “prueba elemental” era justamente interpelar y divertir al público local y no al público culto, sino al que “junta sus centavos” para asistir a la obra, que a su vez había sido readaptada en clave de denuncia contra la recién terminada dictadura militar. Uno de los actores del Teatro de la Libertad, Héctor Alvarellos, cuenta en su libro *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado* (2007) los vínculos que tenía, en aquella y otras obras del grupo, la actuación callejera con los trucos del circo criollo.

4 Cabe destacar, como señalan los estudios de González (2018) y Cuello (2019) que no toda propuesta artística o política que aconteciera en la calle en aquellos años alimentó este clima de entusiasmo y efervescencia. Colectivos como La Organización Negra o los colectivos queer, punks, anarquistas de la época mantuvieron un alto nivel de crítica hacia este clima festivo de la “primavera democrática”, que se vio reflejado en sus producciones artísticas.

Tratamos de recuperar el estilo y el lenguaje escénico del viejo circo criollo, éramos actores con un fuerte entrenamiento expresivo [...]. Yo sabía que si en medio de redobles de panderos como fondo, entraba al espacio escénico [...] chiflando fuerte y haciendo una ‘media luna’ era difícil que no escucharan mi texto en rima y declamado del comienzo. (Alvarellos, 2007:47).

Este actor fue quién principalmente, en las décadas siguientes, se encargó de tejer las redes que llevaron adelante el proceso de legitimación del teatro callejero, por lo menos en la ciudad de Buenos Aires, con una notable dedicación tanto en la formación de grupos como en la creación de instituciones formativas, como veremos a continuación.

Con la desarticulación del MOTEPO, los grupos que lo formaban se abocaron a diferentes tipos de proyectos artísticos (Carreira, 2003); particularmente, fue notoria la división entre quienes elegían la calle como espacio escénico y quienes optaron por continuar sus actividades artísticas en galpones y centros culturales con privilegio en la formación de vínculos barriales a través del teatro. Por ejemplo, esto último como fue el caso de los grupos de teatro comunitario Los Calandracas y Catalinas Sur.

Según el estudio de André Carreira (2003), hacia la mitad de los años 1980 el Teatro de la Libertad empezó a alternar sus investigaciones artísticas vinculadas a la teatralidad criolla y a la animación de base (como en el caso del *Libertazo*, proyecto de teatro y murga llevado a cabo en distintos barrios populares de la ciudad) con experimentaciones que se inspiraban a la *Antropología teatral* de Eugenio Barba, quién había tenido su primer contacto con el grupo en el 1986.

A raíz de prolongados encuentros a lo largo de los años, el Teatro de la Libertad, junto con alumnos y docentes de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD),<sup>5</sup> realizó el espectáculo *Los ríos del mañana*. Con la adopción de las técnicas de Barba, esta obra se caracterizó por la reducción al mínimo de la estructura dramática narrativa, reemplazada con imágenes que buscaban dar a la escena un aire ceremonial. La idea del teatro como ceremonia ya estaba presente en los primeros manifiestos del grupo, pero a partir del contacto con la *antropología teatral* se despojó cada vez más de los recursos narrativos del texto dramático al confiar el potencial ceremonial del espectáculo a la yuxtaposición de imágenes conmovedoras. Alvarellos, que en este momento (1986) además de actor del Teatro de la Libertad también había empezado a dirigir otro grupo de estudiantes de la EMAD (La Obra), se había mostrado crítico hacia esta tendencia, al considerar que el grupo “se había olvidado de contar historias para poner en práctica la estética y los planteos técnicos de Barba” (Carreira, 2003: 132).

Esta novedad estética del grupo delataba una dúplice contradicción con sus bases fundadoras: por un lado, abandonar el texto dramático y la narración de hechos históricos iba a

5 La Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD) tiene sus orígenes en un curso de teatro vocacional para adolescentes implementado como extensión del Instituto Labardén. Dicho curso, a pedido de su comunidad educativa, pasó a transformarse en el año 1965 en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) que fue creciendo en su poder de convocatoria hasta que un decreto del año 1974 la separó definitivamente del Instituto Labardén. A fines de 1983, con la recuperación de la democracia, el nuevo gobierno municipal propone profundos cambios que dinamizan el área cultural. Desde entonces, la oferta formativa – que en este momento solamente contaba con la carrera de Formación del Actor – se ha enriquecido con nuevos cursos como Puesta en Escena, Dramaturgia, Escenografía, Profesorado de Teatro y Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos. (fuente: Página web oficial de la EMAD <https://emad-caba.infed.edu.ar/sitio/historia/>, consultado en agosto 2020).

debilitar notablemente el potencial de incidencia del grupo en la coyuntura sociopolítica, y por otro, aportar tan significativas modificaciones a su teatralidad al incorporar a pleno las técnicas de Barba fue visto como una forma de colonialismo cultural.<sup>6</sup>

Con esta inquietud, algunos años más tarde (1991), la unión de dos grupos dirigidos por Héctor Alvarellos, La Obra y El Encuentro, generaron el grupo de teatro callejero La Runfla, cuyo nombre proviene del lunfardo porteño y significa “gente de una misma especie unida por un objetivo común”.<sup>7</sup> El grupo, activo hasta el día de hoy, recuperó en su trabajo tanto la narración de hechos históricos, por ejemplo *De chacras, tambo y glorietas* (2004),<sup>8</sup> *De Dorregos y de locos* (2013)<sup>9</sup> y *1816, la Pulpería de la Independencia* (2016),<sup>10</sup> así como las grandes obras del teatro universal tales como *Fuente Ovejúnica* (1996),<sup>11</sup> *Por Poder Pesa Poder* (1999)<sup>12</sup> o *Galileo Galilei* (2007).<sup>13</sup>

### La necesidad de una formación en teatro callejero

El grupo La Runfla originalmente ensayaba y realizaba sus espectáculos en el Parque Rivadavia, hasta que en el 1993 Alvarellos y su familia adquirieron un espacio en el barrio de Floresta, que fue transformado en el Centro Cultural La Casita de la Selva- Sala Teatral Carlos Trigo, donde se empezaron a dar los primeros talleres de teatro, *clown* y otras disciplinas, promovidos por el Programa Cultural en Barrios (Alonso, 2005).

La actividad del grupo La Runfla se desarrolló a lo largo de los años 1990, mientras alternaba su trabajo artístico con la participación, junto a otras organizaciones y asociaciones vecinales, en la recuperación del Parque Avellaneda, que había quedado en estado de completo abandono. La puesta en valor de este espacio público fue reconocida definitivamente con la Ley 1153/2003, en la cual se estipula, entre otras cosas, la gestión asociada del parque por la Mesa de Trabajo y Consenso junto con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (Rindone, 2019).

Por razones de síntesis, me detendré solamente en la actividad artística de La Runfla y en cómo esta derivó en la gestación de una formación actoral específicamente pensada para el teatro callejero. Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que este proyecto estuvo estrechamente ligado a la recuperación y puesta en valor del Parque Avellaneda. En este lugar, se

6 Como dije en la primera parte del trabajo, la voluntad de refundar una teatralidad basada sobre formas provenientes de la herencia criolla se configura como un proyecto de tradicionalización de la misma que hace posible encuadrar el estudio en el marco teórico del folklore.

7 Desde la presentación en la página web del grupo: [https://grupolarunfla.com.ar/quienes\\_somos.html](https://grupolarunfla.com.ar/quienes_somos.html).

8 Obra que cuenta la historia del Parque Avellaneda a través de un recorrido guiado del mismo. Estrenada en el 2000, con la recopilación histórica de Julio Diaco, luego readaptada en 2016 (Rindone, 2020).

9 Escrita por Cristina Escofet, fue estrenada en diciembre del 2013 en el monumento a Manuel Dorrego en Suipacha y Viamonte en el marco del proyecto “Monumentos que cuentan”, luego repetida en Parque Avellaneda en 2018.

10 Escrita por Cristina Escofet, estrenada en septiembre 2016 en Parque Avellaneda, cuenta la historia de la Independencia argentina trazando constantes vínculos en clave tragicómica con la actualidad.

11 Adaptación de *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega.

12 Adaptación de *Macbett* de Eugéne Ionesco.

13 Adaptación de la homónima obra de Bertold Brecht con traducción de Osvaldo Bayer.

entrecruzan múltiples ejes de disputa en cuanto los “actores culturales”<sup>14</sup> del parque intentan mantener estrechamente unido el tejido social del barrio a través de la participación activa en la Mesa de Trabajo y Consenso y de las múltiples actividades artísticas y culturales que organizan en el territorio.

Durante toda la primera década de actividad (1991-2001), el elenco sufrió numerosas modificaciones y recomposiciones, si bien algunos actores (que luego serán docentes de la EMAD) quedaban estables. En el transcurso de estas reconfiguraciones grupales, el director se dio cuenta que resultaba muy difícil para los actores que venían del teatro de sala, alcanzar el rendimiento vocal y físico que requiere la actuación en espacios abiertos. Trabajar en alturas, caminar con los zancos, usar el fuego como recurso expresivo, colgarse con arneses o cuerdas a edificios o árboles muy altos, así como desarrollar un manejo vocal apto para los espacios abiertos que pudiera competir con los ruidos y la dispersión de la calle, requería para los nuevos actores mucho tiempo y dedicación. Fue con la obra *El Gran Funeral*, en el 2001 (una obra particularmente desafiante, que utilizaba como escenario el edificio del Antiguo Natatorio del Parque Avellaneda) que el grupo reconoció como necesario empezar a gestionar un espacio de entrenamiento regular enfocado en el teatro callejero. Se abrió entonces un taller de entrenamiento actoral callejero abierto al barrio, mientras seguían las actividades de La Casita de la Selva, entre las cuales también figuraban varios talleres de teatro, *clown* y música.

Si bien es verdad que el taller fue pensado como caldo de cultivo para nuevos actores de La Runfla, a medida que fueron pasando los años el grupo se dio cuenta de la necesidad de dar un marco institucional a sus inquietudes pedagógicas, y fue emergiendo paulatinamente la idea incorporar el taller a la oferta formativa de la EMAD, institución con la cual Alvarellos había colaborado intensamente en el pasado como miembro del Teatro de la Libertad.<sup>15</sup> Aquí es donde podemos observar una de las formas de construir una “estructura de sentimiento” (Williams, 1997: 157) elaborada en base a valores y principios elaborados tanto en los años del “teatro militante” en los cuales se buscaba “acercar el teatro al pueblo” como en la época de la “primavera democrática” con la recuperación del teatro callejero a partir del MOTEPO. Como sugiere Williams, las instituciones educativas juegan un rol fundamental en la construcción de tales estructuras del pensamiento, en cuanto intentan plasmar, organizar y otorgar significados a experiencias subjetivas de un grupo en un determinado momento histórico (Proaño Gómez, 2013).

En el 2004 se abrieron entonces las primeras inscripciones al Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, de la duración de dos años que culminan

14 El término se encuentra entre comillas en cuanto representa contemporáneamente un término técnico de las ciencias sociales y una categoría nativa usada por distintos participantes de la comunidad del Parque Avellaneda.

15 Hasta el momento no ha sido posible ahondar en el recorrido que llevó a la maduración de la currícula y cómo se integró a la propuesta formativa de la EMAD, ya que como ya anticipé se trató de un proceso muy complejo que estuvo directamente afectado por tensiones y negociaciones con otros poderes que intervienen en el territorio del Parque Avellaneda, entre los cuales se destaca como particularmente problemático el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que por un lado aprueba la implementación del curso a través de su Secretaría de Cultura (la EMAD depende de la Dirección General de Enseñanza Artística - DGEART- que a su vez depende de la Secretaría de Cultura de la Ciudad) pero por otro mantiene una actitud de negligencia con respecto a la Mesa de Trabajo y Consenso y en algunas ocasiones obstaculiza abiertamente su operado.

con la puesta en escena de una obra “de comprobación”<sup>16</sup> incluida en la agenda cultural del Parque Avellaneda. En sus inicios, el curso se dictaba en el horario de la tarde y solamente dos días por semana, pero a medida que aumentaron las inscripciones, el equipo docente empezó una articulación con otros artistas para sumar materias que pudieran volver más completa la formación.

Es importante remarcar que, al igual que cualquier otra formación de la EMAD, el curso es público y gratuito y que el diploma oficial entregado al final de la cursada es certificado por la Dirección General de Enseñanza Artística de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad. El carácter de gratuidad del curso es motivo de orgullo para el equipo docente de esta formación, ya que muchos de los contenidos que se desarrollan en las materias que la componen se encuentran también en otros espacios, pero en forma de talleres arancelados. En la accesibilidad económica de la propuesta muchos docentes, alumnos/as y egresados/as ven un reflejo del carácter popular de la misma, que a diferencia de los talleres particulares (a veces económicamente inaccesibles) reúne diferentes tipos de saberes bajo una misma formación, que a su vez apunta a ser cada año más completa.

El régimen de cursada que voy a describir a continuación es el que se inauguró en el año 2015 (año en el cual me inscribí al curso) y que se mantuvo intacto hasta 2019. Dicho curso tenía un horario matutino, de 9.00 a 13.30 de lunes a viernes, más los sábados (considerados “tiempo autónomo” en el cual el espacio del Antiguo Tambo está a disposición sin la supervisión de los docentes) para que los y las estudiantes puedan acceder a los insumos de la escuela y ensayar por cuenta propia.

Los días lunes, martes y miércoles empiezan con dos horas de Taller Integral: un entrenamiento físico y vocal progresivo, que suele tomar lugar en el playón del Parque Avellaneda o bien en el edificio del Antiguo Tambo en caso de lluvia. Todos los entrenamientos suelen ser guiados por los docentes en el primer año, mientras que en el segundo se deja progresivamente que los alumnos y alumnas manejen sus propios tiempos de entrenamiento. Una de las características fundamentales de esta primera parte de entrenamiento es la construcción de la grupalidad, de modo que cada curso aprende a nivelar las individualidades para lograr un ritmo de entrenamiento común. Asimismo, se trabajan diferentes técnicas de respiración y de vocalización que pretenden enseñar a los y las estudiantes por un lado a cuidar su propia voz aún en los climas más hostiles (el entrenamiento toma lugar al aire libre también en invierno) y por otro a desarrollar un caudal de voz apto para la actuación en espacios abiertos. Las influencias principales a nivel técnico vienen de la *antropología teatral* de Eugenio Barba, pero también de la *biomecánica* de Meyerhold y del *teatro pobre* de Grotowsky. No obstante, cabe subrayar que todas estas técnicas fueron reinterpretadas a lo largo de los años en diferentes investigaciones llevadas adelante por La Runfla.<sup>17</sup>

16 Al presentar un adelanto del presente trabajo en el Congreso CAIA 2019, algunos comentarios detectaron cierta ambigüedad en la denominación “espectáculo de comprobación”. Utilizo este término como categoría nativa para hacer hincapié en su valor pedagógico: sirve, justamente, para comprobar la capacidad de los alumnos y alumnas de la escuela a llevar a cabo un determinado número de funciones (normalmente diez) en una programación oficial, a la vez que ponen en práctica los recursos adquiridos a lo largo de la cursada (diferentemente de las obras de La Runfla o de otros grupos que se consideran profesionales).

17 Por razones de síntesis, nos limitamos a mencionarlas sin entrar en los detalles de las afinidades y diferencias entre las técnicas originales y las que se llevan a cabo en esta escuela, reservándonos esta tarea para trabajos futuros.



La segunda parte de la jornada en los días lunes está dedicada a las materias de movimiento, que incluyen tanto elementos de expresión corporal, danza contemporánea, eutonía y Contact Improvisación como de acrobacia de piso y aérea (tela y danza aérea con arnés). Es preciso destacar que las habilidades enseñadas en la materia no son pensadas como simples “destrezas” ya que se les dará un uso dramático en las obras teatrales.

Los martes, luego del entrenamiento de Taller Integral continúa la Actuación para Espacios Abiertos, materia en la cual trata sobre la improvisación y la construcción de personajes y de escenas teatrales con diferentes tipos de consignas. Me parece importante resaltar que las técnicas de construcción de personajes implementadas en esta materia están basadas en la dramaturgia corporal, y que en cada año de la cursada cada estudiante construye como mínimo dos personajes. En el primer año se da inicio a esta construcción a través del juego de la mancha, y el proceso de armado del personaje consiste en resaltar la parte del cuerpo que ha sido “manchada”, encontrando a partir de ahí un patrón de movimiento (caminata, mirada, gestos repetidos...) y de voz, al cual sólo en un segundo momento serán agregados el carácter, el vestuario y la interacción con otros personajes.

En el segundo año, la construcción de los personajes se da a través de una técnica denominada “engramas motores”, que consiste en un minucioso trabajo de mimesis profunda de los actores y actrices con un animal a elección. A diferencia del método stanislavskiano, que también adopta la imitación de animales, esta técnica –así como la de la *mancha*– suele producir personajes bastantes cercanos a los que Mauro (2015) identifica como referentes de la actuación popular: la artificiosidad, la deformación, el uso de la máscara, la exaltación de partes del cuerpo rechazadas por la actuación culta, la implementación de latiguillos, repeticiones e improvisaciones con el público.

Los miércoles se prevé una hora de entrenamiento vocal guiado por una fonoaudióloga, en la cual se busca tomar conciencia del uso correcto de las cuerdas vocales y entrenar técnicas de respiración que apunten a mejorar el rendimiento vocal de los alumnos y alumnas, mientras que la segunda parte del miércoles suele dedicarse a la construcción (en primer año) y al uso dramático (en el segundo) de los zancos.

A partir del día jueves, el Taller Integral deja lugar a otras materias específicas: Construcción y Manejo de Máscaras, Muñecos y Títeres, en la cual se suele trabajar durante el primer año con diferentes tipos de máscaras (neutra, larvarias y expresivas) con entrenamientos inspirados en las técnicas de Lecoq y en la *Commedia dell'Arte*, y en segundo año a la construcción del *Fantoche de las Miserias* que será exhibido y quemado en la Fogata de San Pedro y San Pablo (Rindone, 2018). Además, se experimenta la creación y el manejo de títeres y/o marionetas, así como en la realización de máscaras expresivas que serán utilizadas en la obra final.

En la materia de Musicalidad se busca trabajar, a través de múltiples técnicas experimentales, la creación de paisajes sonoros, la creación de ritmos y cantos corales pensados para espacios abiertos y en la construcción de instrumentos musicales no convencionales, con diferentes tipos de materiales. Asimismo, la materia funciona como apoyo fundamental para la puesta en escena de la obra final en la cura de todos los detalles sonoros y musicales, pero también como soporte al entrenamiento cotidiano en la creación de escenas breves a partir de distintos recursos del lenguaje musical traducidos a nivel corporal (ritmo, intensidad, timbre, etc.).

Los días viernes prevén también la única materia teórica: Historia, Estética y Dramaturgia del Teatro Callejero, en la cual desde la perspectiva de la teoría de las artes se articulan los tres ejes de la materia según los objetivos fijados en cada año y se incentiva la reflexión grupal de los estudiantes acerca de diferentes temas de acuerdo con el desarrollo de la currícula. Finalmente, en el mismo día también se encuentra la materia de Vestuario, en la cual los estudiantes aprenden no solamente a diseñar, crear y coser su propio vestuario (desde los pantalones para los zancos hasta los personajes de las obras), sino que además se complementa la creación de los personajes a través de sus trajes y accesorios.

Podemos ver como ninguna de las diferentes técnicas que componen las materias del curso es enseñada como mera “destreza” para un desarrollo artístico personal sino que el fin último es volcar estos conocimientos (dejando margen también a lo que cada estudiante trae de aprendizajes previos) en la construcción de una obra colectiva. He dedicado trabajos anteriores (Rindone, 2018) a reflexiones sobre la gran importancia de la colectividad en todo el transcurso de la cursada, que se presenta también como un incentivo manifiesto por parte del equipo docente a la formación de grupos estables de teatro callejero, que en efecto desde la apertura del curso se han multiplicado y que hoy están reunidos bajo la Unión de Grupos de Teatro Callejero. Sin embargo, al mismo tiempo los y las artistas que dieron impulso a esta formación y a su integración en el marco de una institución pública de enseñanza artística, que en su primera instancia fueron sobre todo actores y actrices de La Runfla en búsqueda de reemplazos para el grupo, también supieron resignar algo de su marca identitaria y de control sobre la continuidad de este lenguaje escénico. En una entrevista abierta en septiembre 2019, el director de La Runfla y del curso, Héctor Alvarellos, así lo expresaba:

Nosotros al construir este Curso de Formación del Actor para la Actuación en Espacios Abiertos estamos criando sin agroquímicos, [...] siento que hay una independencia en la forma de accionar de los jóvenes, que por suerte nosotros no fuimos tan nocivos en inculcar nada, simplemente una metodología y una ideología, porque no estamos separados de lo ideológico y es acá donde está el eje puesto.

Asimismo, al insistir tanto sobre el desarrollo colectivo de cada grupo (o “camada” como se nombra a veces) es muy común que los egresados y egresadas del curso mantengan un estrecho vínculo con el territorio Parque Avellaneda, ya sea de tipo artístico o laboral, porque formaron un grupo de teatro que ensaya y actúa en el parque o bien porque esporádicamente les interesa participar de intervenciones u obras a convocatoria abierta, o simplemente afectivo. Constatar a lo largo de estos años el factor de continuidad de lazos afectivos hacia el territorio y hacia esta institución de formación artística me sugiere la posibilidad de encuadrar las reflexiones acerca del Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos como una “epifanía” (para utilizar nuevamente un término del vocabulario de la autoetnografía). Esto lo puedo considerar debido a que los dos años de la cursada son evaluados por muchos egresados y egresadas, incluyéndome, como una experiencia sumamente transformadora (Ellis, Adams y Bochner, 2019). En este sentido, gran parte del trabajo de campo que respalda esta investigación se compone de recuerdos, sensaciones, interpretaciones e imágenes de un momento

significativo en la vida de muchas personas que vivieron esta formación actoral como un hallazgo significativo en su trayectoria personal y artística.

### Conclusiones

En este artículo, he intentado recorrer a la luz de la teoría antropológica y de los estudios teatrales, algunos hitos del proceso de incorporación del entrenamiento expresivo del teatro callejero en el marco de una propuesta formativa oficial. Este proceso asienta sus bases en el reconocimiento del teatro callejero como un lenguaje artístico popular que supo combinar de forma crítica métodos de actuación extranjeros y tradiciones artísticas nacionales, de las cuales he querido resaltar sus vínculos con la actuación popular argentina y con el circo criollo. La valoración de los lenguajes artísticos criollos y la actitud crítica hacia algunas técnicas actorales ajenas nos hablan de la voluntad de refundar la teatralidad popular con una perspectiva decolonial y con la inquietud de “contar historias” (Carreira, 2003: 152), si se entiende este punto como un eje fundamental de la teatralidad popular.

Dicha combinación dio lugar a una propuesta pedagógica novedosa, el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en Espacios Abiertos. Sin embargo, lejos de ser un resultado acabado, este reconocimiento en el ámbito formativo se vuelve una herramienta para disputar el lugar del teatro callejero en el campo teatral en general. Si aplicamos la teoría del sociólogo Pierre Bourdieu (1990, 1995), vemos como el campo teatral es un espacio de juego donde los agentes se relacionan desarrollando estrategias, alianzas y rupturas, y constituye un sistema estructural de posiciones sociales y de relaciones de fuerza entre ellas.

A la luz de estos paradigmas, podemos analizar la incorporación de la formación para actores y actrices de teatro callejero en el marco de una propuesta oficial como un proyecto de legitimación del teatro de calle. Si un requisito fundamental para el reconocimiento de un lenguaje artístico es la garantía de su continuidad a través de la transmisión de saberes ligados a dicha práctica (Mauro, 2015), entonces el Curso de Formación del Actor-Actriz para la Actuación en los Espacios Abiertos, al ser incorporado a la oferta formativa de la EMAD, cumple esta función en relación al teatro callejero. Esta es una de las razones por las cuales considero oportuno continuar con la profundización en este análisis con la guía de los estudios folklóricos, que ofrecen importantes herramientas interpretativas para indagar en distintos ámbitos del amplio, contradictorio y heterogéneo campo de las artes populares. Precisamente por tratarse de un lenguaje artístico popular, históricamente considerado arte menor y cuya transmisión fue mayoritariamente relegada a talleres particulares, la función de reconocimiento y de continuidad para el teatro callejero en el marco institucional se vuelve aún más novedosa. La incorporación a la EMAD sería entonces un avance también en materia de accesibilidad económica a este tipo de saberes y un primer paso hacia una profesionalización de los actores y actrices de teatro callejero. Sin embargo, es preciso reconocer que el proceso hacia un pleno reconocimiento del arte callejero en el marco institucional y de la profesionalización de sus practicantes no avanza de forma progresiva ni lineal, sino a través de idas y vueltas, adelantos y retrocesos. Estas contradicciones hacen surgir nuevas preguntas que pueden guiar mis futuras investigaciones, al mantener la perspectiva autoetnográfica y coparticipativa, hacia las demandas de implementación o fortalecimiento de las políticas culturales necesarias para

garantizar el efectivo desempeño de la profesión de los actores y actrices que eligen hacer teatro en los espacios abiertos.

### Referencias bibliográficas

- Alonso, Tamara (2005). *Políticas culturales democráticas y generación de nuevos espacios de producción cultural en la ciudad de Buenos Aires*. Ponencia presentada en la VI Reunión de Antropología del MERCOSUR, Montevideo.
- Alvarellos, Héctor (2007). *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Antunes Netto Carreira, André Luiz (2003). *El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del '80. La pasión puesta en la calle*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación.
- Bajtín, Mijail (1994). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires, Alianza Editorial.
- Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México, Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Anagrama, Barcelona.
- Castagnino, Raúl (1969). *El circo criollo*. Buenos Aires, Lajouane.
- Cuello, Nicolás (2020). El club de los blasfemos: sensibilidades libertarias y afectos negativos en la posdictadura argentina. *Revista Heterotopías*, N° 5, Vol. 3.
- Dacal, Enrique (2006). *Teatro de la Libertad. Teatro callejero en la Argentina desde el movimiento grupal de los '80*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Da Matta, Roberto (2004) *El oficio del etnólogo o cómo tener "Anthropological Blues"*, en: Boivin, Mauricio y Rosato, Ana (comp.), *Constructores de Otriedad*. Buenos Aires, Antropofagia, pp. 172-178.
- Ellis, Carolyn, Adams, Tony E. y Bochner, Arthur P. (2019). *Autoetnografía: un panorama*, en: Bénard Calva, María Silvia (comp.), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, pp. 17-42.
- Geertz, Clifford (1983). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.
- González, María Laura (2015). *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona.
- Infantino, Julieta (2014). *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Bs. As., INTeatro.
- Infantino, Julieta (2017). De pasiones, compromisos e investigaciones de larga duración. Potencialidades y límites en una investigación colaborativa con artistas circenses. *Publicar*, N° XXIII.
- Infantino, Julieta y Morel, Hernán (2015). *Circo, murga y tango en Buenos Aires: Procesos de resurgimiento y Arte Popular en la post-dictadura (1983)*. *Revista Antropolítica*, N° 38, pp.321-347.
- Lins Ribeiro, Gustavo (2004). *Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia-práctica, un ensayo sobre la perspectiva antropológica*, en: Boivin, Mauricio y Rosato, Ana (comp.), *Constructores de Otriedad*, Buenos Aires, Antropofagia, pp. 194-198.
- Martín, Alicia (2005). *Introducción*, en Martín, Alicia (comp.) *Folklore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, pp. 7- 14.
- Martín, Alicia (2008). *Folclore en el Carnaval de Buenos Aires*. Tesis Doctoral en Antropología. FFyL-UBA.

- Mauro, Karina (2013). El actor popular en el teatro occidental. *Pitágoras* 500, N° 5, pp. 16-31.
- Mauro, Karina (2015). *La actuación popular porteña como patrimonio cultural intangible en Pensar la cultura pública. Apuntes para una cartografía nacional*. Buenos Aires, Subsecretaría de Cultura Pública y Creatividad/Ministerio de Cultura de la Nación, pp. 177-183.
- Mercado, Camila (2018). *Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa*. Tesis de Doctorado en Antropología. FFyL- UBA.
- Padawer, Ana (2008). *Contra la devolución: aportes de los conceptos de implicación y diálogo para las investigaciones antropológicas en contextos de gestión educativa*. *Papeles de Trabajo. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural*, Vol. 16, pp. 1-12.
- Pellettieri, Osvaldo (1989). *Constantes del teatro popular en la Argentina* en A.A.V.V., *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires, Galerna, pp. 171-185.
- Pellettieri, Osvaldo (2001). *En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo*. En *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional argentino"*. Buenos Aires, Galerna.
- Proaño Gómez, Lola (2013). *Teatro y estética comunitaria*. Buenos Aires, Biblos.
- Rappaport, Joanne (2007). *Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración*. *Revista Colombiana de Antropología*, N° 43, pp. 197-229.
- Ribeiro Durhan, Eunice (1998). *Cultura, patrimonio, preservación*. *Revista Alteridades*, N° 16.
- Rindone, Francesca (2018). *Teatro Callejero en Buenos Aires: la formación actoral como herramienta política para la juventud*. Ponencia presentada en la VI Reunión Nacional de Investigadores/as en Juventudes de Argentina, Córdoba.
- Rindone, Francesca (2019). *La construcción de la memoria a través del teatro: una mirada sobre el arte callejero en Buenos Aires*. Ponencia presentada en la XIII Reunión de Antropología do Mercosul, Porto Alegre.
- Rindone, Francesca (2020) *La calle como espacio escénico y como vocación: algunas reflexiones sobre el teatro callejero en Buenos Aires*. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, N° 38, Vol. 2.
- Segato, Rita (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires, Prometeo.
- Seibel, Beatriz (2002). *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península.

# El teatro comunitario en el campo teatral porteño

Identificaciones, disputas y sentidos emergentes

Camila Mercado<sup>1</sup>

## Resumen

El artículo estudia, desde una perspectiva antropológica, la construcción de identificaciones artísticas en el teatro comunitario de Buenos Aires, así como las categorías utilizadas en estos procesos y los sentidos disputados que emergen en un campo teatral atravesado por jerarquías culturales. Con este objetivo, se analizan fragmentos de charlas y entrevistas a teatristas comunitarios/as a partir de los cuales se indaga la construcción de vínculos entre su práctica y ciertos modelos del hacer teatral. Asimismo, se plantean algunas particularidades de estas propuestas como experiencias enmarcadas en el “arte para la transformación social” que plantean posicionamientos diferenciales respecto de otras propuestas como el teatro independiente. Palabras clave: teatro comunitario, autogestión, *performance*, tradición, identidad.

## Abstract

This article studies, from an anthropological perspective, the construction of artistic identifications in the community theater of Buenos Aires, as well as the categories used in these processes and the meanings that emerge in a theatrical field crossed by historical disputes. Throughout the analysis of talks and interviews by community theater players we investigate the construction of links between their practice and certain models of the theatrical practice. Likewise, we present some particularities of these proposals as experiences framed in “arts for social transformation” that pose differential positions with respect to other proposals such as independent theater.

Keywords: community theater, self-management, *performance*, tradition, identity.

## Introducción

El teatro culto tiene actores/actrices “serios/as” y es naturalista. El teatro popular es festivo y paródico. El teatro callejero es popular porque está en el espacio público. El teatro de sala es elitista porque se cobra entrada. En el teatro independiente actores/actrices ejercen su libertad artística, a diferencia del teatro comercial donde están sujetos/as a lo económico. Todo teatro es político, sin embargo, el teatro no debiera ser panfletario. El teatro es una herramienta de

---

<sup>1</sup> Instituto de Ciencias Antropológicas/Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

transformación social. El teatro es un derecho. El teatro debe ser apoyado por políticas culturales públicas. Quienes investigamos o hacemos teatro probablemente hayamos escuchado alguna vez esas expresiones. Quizás hayamos presenciado—o protagonizado—alguna discusión al respecto, sin llegar a conclusiones determinantes.

En este trabajo me propongo analizar desde una perspectiva antropológica ciertos usos y sentidos que dan a su práctica quienes forman parte del circuito del teatro comunitario en la ciudad de Buenos Aires y algunas disputas que surgen en torno a estos sentidos. Busco indagar las categorías, definiciones y tensiones surgen en torno a formas específicas de llevar a cabo la actividad teatral en esta ciudad. Es decir, ¿cómo se diferencian las modalidades teatrales? y ¿qué distanciamentos y acercamientos se postulan estratégicamente entre diversas corrientes teatrales? En este análisis surgen categorías teatrales, criterios de valoración, tomas de posición política y estética que nos permiten indagar cómo ciertos grupos del campo teatral (Pellettieri, 2002) valoran y legitiman su hacer teatral.

El presente artículo es parte de la investigación que desarrollo desde 2011 sobre el teatro comunitario en Buenos Aires. Dentro de esta ciudad los grupos con los que trabajo forman parte de una instancia colectiva que es la Red Nacional de Teatro Comunitario. Si bien esta red se conformó en 2003, los grupos pioneros de la práctica a la que remite se originaron con anterioridad a esta fecha. Nos referimos al Grupo de Teatro Catalinas Sur del barrio de La Boca, surgido en 1983 en el contexto de la transición democrática luego de la última dictadura militar (1976-1983), y al Circuito Cultural Barracas conformado en 1996, ambos asentados en la zona sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Esta red actualmente nuclea a grupos de todo el país, los cuales se encuentran atravesados por diversas circunstancias territoriales, políticas y socio-económicas. A pesar de esta heterogeneidad estos colectivos de la Red Nacional participan de instancias de intercambio de saberes, asesoramiento y coordinación conjunta de actividades.

Los materiales en los que se basa este artículo provienen de mi trabajo de campo etnográfico desarrollado entre los años 2011 y 2014 para mi tesis de licenciatura y entre los años 2015 y 2018 para mi tesis doctoral. Como parte de estas investigaciones realicé observación participante en diversas instancias de encuentro social, ensayo y actuación artística —entre otras actividades que hacen al quehacer de los actores sociales—de tres grupos de teatro comunitario: Grupo de Teatro Catalinas Sur de La Boca, Circuito Cultural Barracas y el Grupo Matemurga de Villa Crespo. Asimismo, llevé a cabo entrevistas abiertas, semiestructuradas y en profundidad tanto con vecinos/as como con coordinadores/as de estos grupos.

Definimos el teatro comunitario como un proyecto artístico-comunitario con fines de transformación social que se propone como un espacio de participación social, creación de vínculos socio-afectivos y exploración colectiva de la creatividad a través de la elaboración y presentación de espectáculos artísticos (Autora, 2019). En la práctica esto conlleva la creación de grupos anclados en diferentes territorios integrados por vecinos/as y dirigidos por artistas con formación en diversos lenguajes. Se trata de grupos de carácter abierto a todos/as aquellos/as que deseen incorporarse, entendiendo que su integración conlleva el compromiso de participar en un proyecto colectivo y no solo una experiencia artística (Bidegaín, 2007; Proaño, 2007; Scher, 2010). Si bien, muchos de los grupos cuentan con un equipo de integrantes encargados de la gestión económica de los proyectos, se promueve el involucramiento de todos/as los/las

vecinos/as en diferentes actividades comunitarias que hacen al desarrollo de la propuesta más allá de la práctica artística. En cuanto a los sentidos que circulan en torno al arte, se cuestionan concepciones hegemónicas que lo comprenden como una actividad dirigida únicamente a individuos especiales o talentosos. Por el contrario, el teatro comunitario parte de la premisa de que todas las personas son creativas y que desarrollar esa creatividad debe ser un derecho.

Las obras teatrales que se elaboran abordan problemáticas que atraviesan a los territorios donde los grupos se encuentran anclados. Desde este objetivo, se recuperan relatos y hechos muchas veces invisibilizados en la historia oficial que permiten comprender o problematizar ciertos aspectos del presente (Fernández, 2018; Autora, 2018; Sánchez Salinas, 2018).

Por un lado, estas experiencias reconocen un anclaje en otros fenómenos teatrales históricos como el teatro militante y el teatro independiente de Buenos Aires, los cuales serán descritos más adelante (Autora, 2020). Por otro lado, el teatro comunitario se expandió en nuestro país en un contexto de auge hacia fines de los años 1990 de iniciativas que apelan al arte como un agente de transformación social (Avenburg, 2018; Infantino, 2019; Autora, 2019). Se trata de un fenómeno enmarcado en un proceso más amplio de profusión de intervenciones conocidas como “proyectos sociales” en un contexto de retracción del Estado, empobrecimiento de grandes sectores de la población y un aumento de la influencia de organismos multilaterales en el ámbito de lo social (Merklen, 2009; Greco, 2015). A partir de estos aspectos que destacamos—los vínculos con experiencias históricas del campo teatral porteño y ciertas particularidades que hacen a la gestión de proyectos artísticos con fines de transformación social— es que realizamos el análisis aquí propuesto.

### Una propuesta de análisis

Cuando recorremos la historia de una práctica artística localizada en un territorio suelen vislumbrarse procesos de valorización/legitimación y de desvalorización/estigmatización/invisibilización de ciertos estilos, géneros o corrientes artísticas a través de los cuales se construye una tradición o un canon respecto de ese lenguaje. Sin embargo, como ha señalado Raymond Williams, aquello que se nos presenta como la Tradición no es otra cosa que una “tradición selectiva, [...] una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social” (2009: 153). Así, en un ámbito o campo específico ciertos significados y prácticas son seleccionados y resaltados, mientras que otros son excluidos de la definición legítima de esta práctica: en nuestro caso, de una definición del “teatro”. Desde luego, estos procesos de valoración y desvalorización son profundamente dinámicos y a través de la conformación de tradiciones selectivas son constitutivos de las configuraciones hegemónicas.

Cuando evocamos la categoría “teatro” acude a nuestro imaginario una representación concreta, aunque sepamos que existen diversas formas de llevarlo a la práctica. Beatriz Seibel señala que esta noción de teatro responde al discurso cultural hegemónico y se refiere a un modelo canónico que existe en Occidente desde el Renacimiento (Seibel, 2006). Esta concepción se funda a partir del teatro *a la italiana* que involucra a un grupo de actores y actrices que representa una obra dramática en un escenario frente a una sala de espectadoras/es. Sin embargo, observa la autora, fuera de ese modelo de “teatro culto” legitimado por la alta cultura,



existieron y existen otros géneros artísticos generalmente clasificados como teatros “menores” por el tamaño de sus salas, pero también por los géneros representados y las técnicas actorales que desarrollaron. En nuestro país, históricamente estos géneros quedaron asociados a la categoría de “teatro popular” o “género chico” y se vincularon con el desarrollo del ciclo del sainete a fines del siglo XIX y comienzos del XX que, con la combinación aportes del sainete español, el circo criollo y la gauchesca, con los años dio lugar al surgimiento del grotesco discepoliano<sup>2</sup> (Mauro, 2019). Los espacios escénicos de estos géneros artísticos fueron variados, mientras el grotesco discepoliano se desarrolló en salas teatrales, el sainete y el circo criollo tardaron años en acceder a estos espacios. Asimismo, suele señalarse que se trataba de un teatro que buscaba explícitamente la complicidad entre público y platea (Mauro, 2019). Por el contrario, las teatralidades identificadas como “cultas” quedaron vinculadas al desarrollo de dramaturgias extranjeras y técnicas actorales donde se privilegia la declamación y la transmisión clara de un texto.

Ahora bien, con el reconocimiento de esta configuración hegemónica en torno a qué es teatro o cuáles son sus versiones canónicas, podemos identificar alternancias en los procesos de valorización y desvalorización respecto de aquellas teatralidades populares. Así, mientras que a comienzos de los años 1930 estas sufrieron una fuerte estigmatización por parte de un sector del campo teatral de Buenos Aires, a partir de finales de los años 1960 fueron rescatadas, principalmente el grotesco discepoliano, como expresiones de un teatro nacional (Mauro, 2019).

Como señalaba en la introducción, en este trabajo abordaré algunos sentidos identitarios construidos en torno a la práctica del teatro comunitario en Buenos Aires con el propósito de indagar cómo se elaboran identificaciones a través del uso de categorías en el ámbito teatral de esta ciudad. Una perspectiva antropológica que enfatice los usos estratégicos que los actores realizan de las categorías de los géneros teatrales nos permitirá no sólo complejizar el estudio de cómo se construyen criterios de valoración en el mundo del teatro sino también cómo esos criterios, pautas y valores son históricamente reproducidos, apropiados y manipulados contextualmente.

Con este objetivo recorro a los aportes que brindan los Estudios de *Performance* particularmente aquellos que provienen de la Etnografía del Habla y las Nuevas Perspectivas en Folklore (Bauman, 1992), así como del estudio de los géneros discursivos (Bauman y Briggs, 1996). Retomamos estos enfoques para analizar la puesta en juego de diversos modelos del hacer teatral no como una serie de reglas objetivas acerca de cómo “hacer teatro” o como herramientas clasificatorias, sino como conjuntos de elementos—estéticos, políticos, pedagógicos—que orientan la producción teatral. Como señalan Bauman y Briggs (1996) los géneros están más vinculados con marcos orientativos o interpretativos que con reglas objetivas del discurso. Al estar directamente relacionados con el uso concreto que le dan los actores sociales, los géneros tienen que ver con convenciones e ideales que son históricamente específicos. La vinculación de una práctica o un discurso a un género produce “relaciones intertextuales” que vinculan el discurso de los actores con otros textos o modelos presentes en el imaginario de quienes se comunican (Bauman y Briggs, 1996). La forma en que estas relaciones son manipuladas por los

---

<sup>2</sup> Armando Discépolo fue un director y dramaturgo argentino considerado como creador y máximo exponente del grotesco criollo, género teatral local que combina elementos del sainete como el costumbrismo y personajes estereotipados con elementos trágicos de un teatro psicológico.

sujetos produce brechas entre el texto y su modelo genérico, las cuales pueden ser minimizadas o maximizadas de acuerdo a los objetivos de quienes se remiten al género. Así, a veces los hablantes “minimizan” discursivamente las brechas entre su práctica y algún modelo buscando un efecto de legitimación. Otras veces las maximizan para distanciarse de un género.

Si bien entendemos las diferentes categorías que circulan en torno al hacer teatral (popular, culto, independiente, político) como esquemas flexibles que orientan sin determinar la práctica, también es necesario señalar que estas categorías sí remiten a posicionamientos políticos en torno al hacer teatral en un campo atravesado por nociones de “alta” y “baja” cultura.

### Identificaciones artísticas en el teatro comunitario de Buenos Aires

Como hemos señalado en anteriores investigaciones, el teatro comunitario se posiciona en el campo teatral porteño buscando legitimar su práctica y su concepción del teatro (Mercado, 2018, 2020). La pertenencia, en este caso a un “campo artístico” (Bourdieu, 1995), se determina por reproducir ciertas convenciones o acuerdos en torno a lo que es “arte”, sin embargo, quienes proponen formas innovadoras de llevar a cabo la práctica suelen desencadenar disputas que buscan modificar los límites de estas definiciones. Además de las particularidades del teatro comunitario que lo distinguen de otras propuestas teatrales, lo que nos interesa es cómo esa diferencia se “performa”, se muestra a otros. Con este objetivo, retomamos algunos segmentos de charlas y entrevistas realizadas con referentes del teatro comunitario de Buenos Aires para analizar cómo se construye un relato que posiciona a esta propuesta en el campo teatral local seleccionando ciertos rasgos y elementos de algunos modelos pero diferenciándose de otros.

En el marco del II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente, el director del Grupo de Teatro Catalinas Sur, Adhemar Bianchi, brindó una charla junto con otros referentes del teatro comunitario, la cual se tituló: “Teatro comunitario, teatro de grupo e independiente”. Bianchi describió esta práctica de la siguiente manera:

Es un teatro de vecinos para vecinos. Grupos territoriales que trabajan en su territorio, con su identidad, su memoria y siempre insistiendo en que lo que hacemos es teatro. Y que, además, estar en los barrios, hacer un teatro amateur en el sentido francés de la palabra, amadores del teatro, no significa hacer teatro pobre para los pobres. Sino que significa la mejor calidad posible [...]. O sea que, lo que nos estamos planteando es que si el teatro independiente fue posiblemente uno de los movimientos más importantes en la Argentina, esta es una nueva forma de hacer teatro independiente donde este ha dejado el concepto de teatro de grupos para convertirse en teatro de cooperativas de actores que van de un lado para otro. Entonces, al no haber un teatro de grupos el viejo teatro independiente ha ido cambiando. [...] Podemos decir que somos grupos independientes, no muy distintos de lo que eran los grupos independientes en su origen, donde la gente vivía de otra cosa y le dedicaba su alma y su corazón al teatro.

El director de Catalinas Sur posiciona al teatro comunitario dentro del campo teatral con énfasis en que el objetivo de estos grupos es hacer teatro y lo vincula con lo que él considera “uno de los movimientos más importantes en la Argentina”: el teatro independiente. Sin

embargo, también señala que en la actualidad el teatro independiente habría abandonado uno de sus pilares—la grupalidad—y que el teatro comunitario recupera esta forma de hacer teatro. De este modo, Bianchi construye una línea de continuidad y una relación intertextual entre un origen “prístino” del movimiento independiente y la actualidad del teatro comunitario al construir una estrategia narrativa de legitimación de su práctica.

Recordemos que los comienzos del teatro independiente en Buenos Aires hacia 1930 están fundamentalmente vinculados con una oposición a la creciente comercialización de la actividad teatral y con una búsqueda de renovación tanto estética, como poética e ideológica. Este movimiento se alzó con la reivindicación de su autonomía respecto de lo comercial y del Estado, impulsó transformaciones en las formas de organización grupal y replanteó el rol político de los/las artistas como militantes (Pellettieri, 1990; Dubatti, 2012; Del Mármol, 2016; Fukelman, 2017). En sus orígenes estas experiencias asumieron una tarea formativa y didáctica enmarcada en un fuerte internacionalismo de izquierda a nivel político a través de la puesta en escena de textos de autores extranjeros y de contenidos universales como modo de denuncia social (Verzero, 2013). El proyecto del teatro independiente en Buenos Aires se alzaba contra una idea de “cultura popular” representada por lenguajes como el sainete o el grotesco criollo, los cuales eran vistos como un obstáculo para la concientización política de la clase trabajadora, además de ser considerados expresiones de dudosa calidad artística.

Existen debates en torno a la continuidad del teatro independiente en la actualidad o si este habría desaparecido junto con sus postulados hacia la década de 1970. De aquí que mientras algunos/as autores/as continúan hablando de teatro independiente, otros/as prefieren las categorías de “alternativo” o del “off” (Del Mármol, 2016). Consideramos que es posible contextualizar las palabras de Adhemar Bianchi en torno a las discusiones respecto de la continuidad del teatro independiente, ya que el director plantea la problemática del abandono de ciertos elementos originarios de la propuesta del teatro comunitario como continuador de aquel espíritu “independiente” original. A los fines de nuestro análisis, hablaremos de “teatro independiente histórico” para referirnos a aquellos grupos que en la década de 1930 dieron origen al movimiento y “teatro independiente” a secas o “circuito alternativo” para hablar de los grupos actuales. En este sentido, el director de Catalinas Sur selecciona estratégicamente rasgos del teatro independiente histórico como el no sometimiento de la actividad a lo económico, separando lo que produce dinero y lo que se hace con el “corazón”, la calidad artística—no es un “teatro pobre para pobres”—o el trabajo en grupo para identificar su práctica teatral comunitaria.

Ahora bien, nos interesa poner en diálogo estas formulaciones con un fragmento de una entrevista que realizamos con el mismo director, donde le preguntamos acerca de su trayectoria y cómo decidió dedicarse al teatro comunitario en el contexto de la postdictadura argentina:

Yo venía del teatro independiente uruguayo, un teatro muy militante, de muy buena calidad técnica pero que la realidad era que hacíamos teatro para un público... como es el teatro acá, para un público determinado. Poco público en relación a la población. Y yo decía: teatro político ¿para los ya convencidos? Tampoco nos convenía. Y ahí definimos una cosa importante, que a veces la forma de hacerlo dice más conceptualmente que lo que decís. Entonces, la forma de hacerlo en la plaza con vecinos y con esto de la celebración y de la memoria. Eso nos parecía más transformador que lo que es poder hacer Brecht.

Este fragmento resulta interesante para pensar cómo se posiciona el teatro comunitario en torno a la politicidad del teatro y sus efectos transformadores. En este caso, Bianchi retoma una vez más las referencias al teatro independiente y sostiene que, de un lado y del otro del Río de la Plata, se trata de un teatro “muy militante” y de buena calidad artística pero dirigido a un público reducido, lo cual pondría en cuestión su potencial transformador. De esta manera, construye una idea de teatro político como una práctica que recupera memorias locales y que recurre a la celebración –aspectos más vinculados a lo ritual– diferenciándose de un teatro destinado a un público que ya maneja ciertos códigos, un público “convencido”, acostumbrado a presenciar este tipo de espectáculos. En relación a esto menciona el teatro del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, referente internacional del teatro político.

Como señalamos anteriormente, muchos de los grupos vinculados al teatro independiente histórico recurrieron a dramáticas extranjeras en sus comienzos, y con cierto desdén a las producciones locales más convocantes de la época que recurrían al sainete y al grotresco criollo, aquello que históricamente se conoce como teatro popular en Argentina (Mauro, 2019). Si bien Bianchi no hace mención a estos géneros, sí construye una relación intertextual en su discurso con las vertientes populares de nuestro teatro al rescatar sus aspectos festivos, la ocupación del espacio público y la construcción de un vínculo estrecho con el público. Como señala Beatriz Seibel, “los espacios de la representación y los edificios teatrales pueden entonces considerarse como variables que modifican las relaciones entre intérpretes y público, señalando jerarquías y valores” (2006: 11). Así, Adhemar Bianchi enmarca al teatro comunitario en una forma de hacer teatro que no apela a lo espectacular y que cuestiona las jerarquías entre público e intérpretes, y genera eventos donde los espectadores participan de una celebración. En este caso, el director asocia el sentido político del teatro independiente, al menos en sus versiones históricas, a la puesta de dramaturgias extranjeras al maximizar las brechas intertextuales en su discurso entre estas propuestas y el teatro comunitario. Asimismo, deja de lado la cuestión de la “calidad” –la cual reconoce en las producciones independientes– con énfasis en la necesidad de un teatro participativo, convocante, “popular” que salga de la sala para encontrarse con su público.

Es importante señalar que hacia los años 1990, luego de la transición democrática, para el teatro comunitario la actuación callejera ya no fue un diacrítico definitorio, sino que estas propuestas apostaron por la gestión de espacios culturales abiertos a la comunidad con una oferta amplia de actividades artísticas. Sin embargo, el espacio público continúa siendo un territorio que los grupos buscan habitar a través de la actuación artística y la organización de actividades comunitarias.<sup>3</sup>

Por otro lado, al entrevistar a Corina Busquiaz, coordinadora del Circuito Cultural Barracas e integrante de Los Calandracas, grupo de teatro ambulante fundador de aquel colectivo, le consultamos cómo fue que incursionaron en el género del payaso o *clown*:

Busquiaz: De entrada queríamos hacer un grupo de payasos. O sea, que no decimos “clown”, decimos “payaso”. Investigar el lenguaje del género del payaso argentino ¿viste?

<sup>3</sup> En la entrevista que citamos, Bianchi se refiere al contexto de reapertura democrática luego de la última dictadura militar (1976-1983), un momento de auge del teatro callejero y de propuestas culturales que promovían la participación ciudadana en el espacio público (Martín, 2009; Infantino y Morel, 2014; Mercado, 2018).

Entrevistadora: ¿Por qué payaso y no *clown*?

Busquiazó: La diferencia por ahí está en que tomamos más el payaso argentino, Pepino 88, el que dice cosas, el que denuncia. Bueno, por algo Ricardo<sup>4</sup> estuvo en una agrupación que se llamaba La Podestá<sup>5</sup>. Estuvo todo ese armado en los 70, donde para un artista el compromiso político, estaba todo unido, no estaba separado. Lo que pasa es que después de todo lo que nos pasó... teníamos claro que no queríamos hacer teatro panfletario, pero queríamos hacer un tipo de teatro que llegara, que conmoviera, que despertara conciencias, que abriera mundos, que despertara la sensibilidad, que nos reencontrara. Y entonces ¿qué mejor que un payaso? La mirada de un payaso es como la mirada de un niño, la total inocencia. Y que a través de un payaso se pueden decir muchísimas cosas. Como que la primera palabra fue la ternura y la comunicación con el otro.

En la historiografía del teatro nacional se vinculó sus orígenes a ciertos géneros artísticos populares como el circo criollo, el sainete o el grotesco criollo. Una referencia ineludible en esta historia es el payaso Pepino 88, personaje creado por José Podestá identificado como uno de los más importantes artistas populares y nacionales de nuestro país.

Si bien en el relato de Corina Busquiazó se hace referencia a la elección del grupo Los Calandras por el género del payaso, quienes hoy son coordinadores/as del Circuito Cultural Barracas continúan utilizando este lenguaje en sus obras con vecinos/as. La referencia de Busquiazó al género del payaso argentino y a Pepino 88 no sólo revaloriza la tradición históricamente deslegitimada del actor popular, sino que también tradicionaliza su discurso y legitima su práctica. En la narrativa que presentamos aquí, la referencia al género del “payaso argentino” funciona al minimizar las brechas entre el discurso de la entrevistada y una tradición teatral nacional, lo cual legitima su práctica y actúa construyendo un “nosotros”.

Sin embargo, la coordinadora del Circuito maximiza en su discurso la brecha intertextual respecto de lo que llama un teatro “panfletario” en referencia a un teatro de propaganda política que construye mensajes políticos directos, sin metáforas, acerca de la realidad. Este tipo de modalidades teatrales tienen una clara vinculación con las prácticas de un teatro militante que se difundió en el contexto de radicalización política durante los años 1970 hasta el golpe cívico-militar de 1976 (Verzero, 2013). Con el establecimiento del gobierno *de facto* este tipo de acciones artísticas de intervención o de propaganda política fueron fuertemente censuradas y perseguidas.

Si bien la entrevistada reconstruye un nexo entre el teatro comunitario y algunas de esas experiencias de teatro militante, se distancia de un teatro “panfletario” para reivindicar un teatro político transformador que recupere la metáfora, que comunique mensajes políticos acerca de la realidad pero sin abandonar lo afectivo. Elemento afectivo que es vinculado con el género del payaso y, en definitiva, con lo popular.

4 Refiriéndose a Ricardo Talento, director de Los Calandracas y del posterior grupo de teatro comunitario el Circuito Cultural Barracas.

5 Colectivo cultural que tuvo existencia entre 1971 y 1974 con actividad más acentuada como apoyo a la candidatura peronista del Frejuli que postulaba la candidatura de Héctor Cámpora y Vicente Solano Lima para las elecciones del 11 de marzo de 1973 (Verzero, 2013).

Hasta aquí hemos analizado algunos aspectos de identificación artística en el discurso de referentes del teatro comunitario en Buenos Aires. Estas identificaciones no suceden en un terreno vacío, sino que apelan a un campo atravesado por disputas respecto de cuáles son las formas legítimas de hacer teatro y donde reside su politicidad.

### **“Lo independiente” en disputa: cómo gestionar un proyecto artístico con fines de transformación social**

Como mencionamos, el teatro comunitario que investigamos constituye un fenómeno complejo en el que se entrecruzan trayectorias artísticas históricas con concepciones emergentes del arte como agente de transformación social a través de la construcción de vínculos socio-afectivos, visibilización y reconstrucción de memorias subalternizadas y recuperación del espacio público. Propuestas como esta se expandieron en un contexto donde la cultura es cada vez más conceptualizada como un “recurso” (Yúdice, 2002) ya sea para la inclusión social, el desarrollo socio-económico, el respeto por la diversidad cultural o para el reconocimiento de las prácticas culturales como un derecho y como formas de disputa política (Crespo, Morel y Ondelj, 2015; Greco, 2015; Infantino, 2019; Autora, 2019).

Nos interesa ahora presentar algunos aspectos que hacen al teatro comunitario como una iniciativa de arte y transformación social. Con este objetivo, retomamos las palabras de Gonzalo Domínguez, coordinador musical del Grupo Catalinas Sur quien explicaba la forma de abordar la práctica artística en el grupo:

En general, todos los talleres apuntan a una producción. Y eso es algo que yo aprendí acá, que me encantó. Que por ahí en otros lugares no sucede. Haces un taller y a lo sumo alguna muestrita a fin de año. Pero cada uno se lleva su conocimiento o su saber a su casa, solo. Acá suceden dos cosas. Primero, ese saber se comparte porque lo pones en una producción en común y eso te devuelve mucho más que lo que te puede dar un docente directamente a vos. Y se agranda eso porque vos venís, aprendes a tocar un instrumento, haces un taller de teatro y al tener que hacer una producción ves todo lo que sucede alrededor. Ves de escenografía, de vestuario, ves cómo organizarte. Y como no es profesional, pasa una cosa diferente. Porque dentro del teatro independiente, también suceden estas cosas. Pero digamos, como que esto perdura, permanece. Y estás perteneciendo a un grupo que no se desarma porque no conseguimos vender funciones o no conseguimos espacio. Creo que la diferencia también es eso, que estás entrando a formar parte de un proyecto.

Domínguez señala algo que es sostenido por diferentes coordinadores de teatro comunitario que he entrevistado, esto tiene que ver con que estos grupos se distancian del formato de taller artístico, si entendemos éste como una instancia de formación que tiene un comienzo y un final preestablecido, donde generalmente no se apunta a una producción artística que tenga circulación. Los grupos comunitarios no se proponen como objetivo final formar artísticamente a individuos, sino como espacios de participación social además de expresión artística.

Vale la pena retomar la comparación que realiza el entrevistado con “un grupo de teatro independiente” en tanto que la puesta en escena de una obra de teatro siempre genera una red de cooperación entre diferentes personas involucradas en la creación, representación y difusión de ese producto artístico (Becker, 2008). Sin embargo, el énfasis del entrevistado está puesto en la continuidad a lo largo del tiempo que se proponen los grupos comunitarios a diferencia de otras modalidades teatrales donde sus protagonistas, al ser profesionales, dependen de la “venta” de funciones y de cierto éxito de público. Algo de esto también era señalado por Adhemar Bianchi al referir que el teatro independiente no se caracterizaría por la grupalidad sino por la conformación de cooperativas eventuales de trabajo.

Nora Mouriño, coordinadora artística en Catalinas Sur, también puntualiza estas características del teatro comunitario señalando que:

La idea es que si vos venís a aprender teatro te sumas a un proyecto. Nosotros no somos una escuela teatral, entonces no venís a tomar el saber teatral para irte a hacer teatro comercial. No, no te vamos a enseñar eso. Lo que estamos enseñando es a ser parte de un proyecto comunitario. Entonces, el taller de teatro es el que después integra los elencos.

Este fragmento complementa la descripción del coordinador musical del mismo grupo. Nuevamente surge la categoría “proyecto” y la idea de que el teatro comunitario no se propone formar actores y actrices que buscan profesionalizarse para vivir del teatro ingresando al circuito comercial. Es decir, el objetivo del entrenamiento en “saberes teatrales” que se ofrece en los grupos es que después los vecinos y vecinas formen parte de los propios espectáculos y tengan la experiencia de actuar frente al público.

De esta forma, la noción de “proyecto” surge en el discurso de la coordinadora y el coordinador como una categoría nativa que permite diferenciar su práctica como propuesta de arte comunitario de circuitos teatrales como el comercial o el alternativo. Esta categoría es utilizada para referirse a la apuesta por el trabajo colectivo con continuidad a largo plazo. Sin embargo, nos interesa señalar que el concepto de “proyecto” puede circular con otros significados que entran en tensión con el uso que le dan estos actores sociales generando sentidos en disputa. Estos otros usos del concepto se vinculan a una “lógica de trabajo por proyectos” en el ámbito de lo social, la cual responde a un proceso de redefinición de la acción social en torno a la promoción de intervenciones puntuales, iniciativas que tienen un principio y un final preestablecido y que se focalizan en ciertos sectores de la población definidos como “carentes” (Merklen, 2009). Así, lo que se financia son “proyectos” sociales, no intervenciones que apunten a una modificación profunda de una estructura social desigual. Se trata de acciones focalizadas y descentralizadas que apuntan a activar a ciertos sectores de la población para que formulen proyectos y logren salir de una situación de pobreza o vulneración de derechos. Resulta interesante la descripción que realiza Luc Boltanski (2017: 188) al respecto para describir lo que llama el “nuevo espíritu del capitalismo”:

La actividad se manifiesta dentro de una multiplicidad de proyectos de todos los órdenes que pueden ser llevados adelante en forma conjunta o desarrollados sucesivamente,

constituyendo el proyecto dentro de esta lógica un dispositivo transitorio. La vida es concebida como una sucesión de proyectos, aún más válidos si son diferentes entre sí.

El auge de la multiplicación del teatro comunitario por todo el país se produjo hacia fines de los años 1990 y principios de los 2000 en un momento de gran profusión de experiencias que definen sus propuestas dentro del “arte para la transformación social” (Mercado, 2018). Muchas de estas iniciativas se institucionalizaron como organizaciones no gubernamentales para tener personería jurídica y presentarse a convocatorias de financiamiento tanto a nivel nacional como internacional.

Ahora bien, ¿cómo gestionan sus recursos estos “proyectos”? Los grupos nucleados en la Red Nacional de Teatro Comunitario de Argentina definen su práctica como “autogestiva”. Como categoría teórica el concepto de “autogestión” remite al control por parte de un grupo de personas de un proceso de elaboración y de toma de decisiones dentro de un territorio o espacio (García Guerreiro, 2008). Sin embargo, esta forma de organización es conceptualizada más como un momento en un devenir que un estado al que se accede definiendo de manera absoluta un accionar colectivo (Hudson, 2010). De esta forma, la autogestión como categoría utilizada en la práctica adquiere diversas modalidades y está atravesada por diferentes sentidos y conflictos de acuerdo al contexto en el que se la invoque.

Retomamos algunas referencias a la autogestión en una entrevista realizada a Adhemar Bianchi:

Para nosotros la autogestión es ser independiente. Adecuándonos, no somos pelotudos, nos vamos adecuando a la realidad. Tenemos claro que los gobiernos no... Que la plata del Estado no es de ellos. Entonces, la autogestión es también ir y exigir y pedir y hacer. Lo que siempre...manteniendo la independencia. Y esto tiene bastantes rollos, por ejemplo, yo he rechazado ser director de organismos estatales mil veces.

La autogestión aparece vinculada a la independencia, pero también a una politización que reclame apoyo al Estado. No surge como un concepto que implique una total dicotomía respecto del Estado sino como una autonomía relativa (Williams, 1994) en la toma de decisiones y en la administración económica pero acompañada de una demanda de recursos porque “hay que adecuarse a la realidad”. De acuerdo a lo relevado en entrevistas durante el trabajo de campo que realicé, la independencia se reivindica tanto respecto de la estructura estatal como del circuito comercial –como veíamos en el discurso del coordinador musical de Catalinas– pero se comprende también como una no afiliación político-partidaria y no dependencia de una única fuente de financiación.

Generalmente, las experiencias que articulan prácticas artísticas con fines de transformación social recurren a diversas fuentes de financiación nacionales e internacionales (Moyano, 2017; Mercado, 2018). Algunas de las convocatorias locales a las que los grupos de teatro comunitario se presentan provienen del Instituto Nacional del Teatro (INT), el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires (PROTEATRO), el Régimen de Promoción cultural del G.C.B.A. (Mecenazgo), como también del



Ministerio de Desarrollo Social o el de Trabajo de la Nación. Esta diversificación responde a dos cuestiones. Por un lado, ninguna de estas fuentes de ingreso es “estable” porque los proyectos presentados deben ser seleccionados mientras que los gastos de los grupos si son estables porque sostienen una serie de actividades y espectáculos durante todo el año. Por lo tanto, se vuelve necesario presentarse a convocatorias múltiples. Por otro lado, esta diversidad de fuentes está relacionada con que el teatro comunitario tiene objetivos tanto artísticos como sociales, lo cual a veces constituye un desafío para la gestión. Esta dificultad se debe tanto a que su práctica no entra dentro de las categorías de financiación de la actividad teatral no oficial como a que al momento de solicitar financiación a organismos del ámbito social se les demanda dar cuenta del “impacto social” que tiene su actividad, algo que no es fácil de medir o cuantificar en el corto plazo (Belfiore, 2002).

El modo de producción artística que los organismos estatales reconocen para el otorgamiento de subsidios al teatro no oficial son las Sociedades Accidentales de Trabajo. Estas constituyen sociedades transitorias, conformadas con el fin de poner en escena un espectáculo, requiriendo cada iniciativa artística la formación de una nueva sociedad (Bayardo, 1997). Como sostiene Karina Mauro (2015), la Ley Nacional del Teatro sancionada en 1997 –la cual crea el INT– se promulgó a partir de la demanda del sector independiente que reclamaba una legislación que comprometiera al Estado en la promoción de la actividad no oficial ni comercial por lo cual dicha ley se inspiró en las condiciones de producción de este movimiento. En este sentido:

La concepción de la que parte la legislación vigente es la de fomentar proyectos teatrales pequeños<sup>6</sup>, en los que la experimentación estética prevalece por sobre el afán de lucro, cualidad que es garantizada por el trabajo asociativo de los propios creadores, entendiendo como parte de los mismos a los actores y al director” (Mauro, 2015: 3).

Lo mismo podemos señalar respecto de los subsidios otorgados en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires por PROTEATRO. Esto entra en tensión con lo que señalamos que algunos/as coordinadores/as de teatro comunitario comprenden como “proyecto” –propuestas que piensan su actividad con continuidad a largo plazo– y también con los valores que sostienen de construcción de sentidos de pertenencia grupal, que rescatan asimismo del teatro independiente histórico.

En este marco, la Red Nacional de Teatro Comunitario ha impulsado la creación de líneas de apoyo específicas que reconozcan la especificidad de su práctica. Estas reivindicaciones surgen en el discurso de sus protagonistas como una demanda de apoyo que reconozca al teatro comunitario como una propuesta teatral legítima en sí misma para que estos grupos no deban presentar sus propuestas como si fueran teatro independiente. Una de estas conquistas ha sido la creación a instancias del INT de un Concurso Nacional para Estímulo a la Actividad de Teatro Comunitario, una línea de apoyo económico que desde 2009 brinda financiación para montaje de espectáculos, compra de equipamiento técnico y capacitación. Se solicitaba un jurado especial para la evaluación de los proyectos comunitarios que ponderase aspectos

6 Es decir, proyectos que son limitados en el tiempo y que en general se desarrollan en salas de pocas butacas.

que no son considerados en las evaluaciones de teatro independiente (Autora y Sánchez Salinas, 2019). Sin embargo, su lanzamiento no fue aprobado por el directorio del Instituto en los años 2010, 2012 y 2017.

Por otra parte, en la ciudad de Buenos Aires se logró en 2014 la sanción de la Ley 5227/14 de Protección, Promoción y Difusión del Teatro Comunitario que modifica la Ley 156 de 1999 que da creación a PROTEATRO. Esta modificación se realizó con el fin de incluir a este sector en la legislación de protección a la actividad teatral no oficial de la ciudad contemplando sus especificidades. Esta inclusión significó avances concretos, como la posibilidad de obtener subsidios para alquiler de espacios, para la producción y difusión de espectáculos o acceder a capacitaciones y los eximió del impuesto inmobiliario y la tasa de alumbrado, barrido y limpieza.

Ambas medidas fueron producto de la organización de los grupos en torno a la Red Nacional de Teatro Comunitario y fueron consecuencia de años de práctica artística y de experiencia en la gestión de financiamientos estatales. El crecimiento del teatro comunitario en el país –en número de grupos, en cantidad de integrantes y en ampliación de actividades– fue una base sólida para reclamar instrumentos de reconocimiento de esta propuesta como una forma legítima de hacer teatro en nuestro país. Sin embargo, aún persisten formas de invisibilización y desvalorización que dificultan el sostenimiento de estos grupos (Sánchez Salinas y Mercado, 2019).

## Conclusiones

Comenzamos este trabajo con un análisis de algunas formas de identificación dentro del teatro comunitario de Buenos Aires, así como el uso de categorías y nociones teatrales en estos procesos. Comprendemos estas identificaciones como estrategias de posicionamiento en un campo teatral atravesado por nociones jerarquizadas de “baja” y “alta” cultura, así como valoraciones acerca de qué es teatro y cuáles son las formas legítimas de realizarlo. En este sentido, recurrimos a algunas herramientas de los Estudios de *Performance* para indagar estas cuestiones en el discurso de los/as protagonistas, entendiendo que las identidades se construyen performativamente. Es decir, mostrándose a “otros/as”, no solo al investigador/a como interlocutor/a inmediato/a sino también otros/as a veces no presentes físicamente pero sí en el imaginario de quien se comunica.

Analizamos cómo el teatro comunitario se inscribe en una tradición independiente del teatro argentino rescatando valores de sus propuestas históricas como la calidad de las creaciones artísticas, el carácter grupal de la actividad y el “amor” por el teatro. Como señala Fukelman, “quienes se autoperciben como hacedores y hacedoras de teatro independiente se inscriben dentro de una tradición que no provee –usualmente- dinero, pero que aporta prestigio” (Fukelman, 2017: 15). Sin embargo, vimos que estos teatristas comunitarios construyen su propia “tradición selectiva”<sup>7</sup> (Williams, 2009) porque si bien seleccionan estos aspectos se diferencian de cierto carácter “elitista” que hace del teatro independiente un teatro para pocos o para los “ya convencidos”. Asimismo, se utiliza la categoría de “proyecto” comunitario para diferenciarse del trabajo organizado en cooperativas eventuales y de lo comercial. Se seleccionan elementos

<sup>7</sup> Williams señala que si bien podemos identificar un uso “activo” de la tradición como fuerza hegemónica selectiva, este componente es constitutivo de toda tradición, incluso una alternativa o contrahegemónica (Williams, 2009)

legitimantes e “indiscutidos” del teatro independiente en su versión “histórica” y se rechazan otros aspectos más cuestionados del circuito alternativo actual.

Se recupera también una tradición popular que apela a géneros locales históricamente deslegitimados y que busca acercar la práctica y la producción teatral a quienes les ha estado negada. Esta vinculación aparece por momentos respecto de una concepción militante y política del teatro con fines de democratización cultural y transmisión de mensajes críticos, pero no panfletarios, acerca de la realidad.

Un enfoque que estudie estas identificaciones como *performances* nos lleva a visibilizar qué elementos emergentes aparecen en estos procesos, qué nuevas nociones surgen en este campo. “Lo independiente” aparece como una categoría “residual” (Williams, 2009: 161) que tiene vigencia en el campo teatral actual y que es defendido por el teatro comunitario como una forma de disputar un capital simbólico. Sin embargo, también surgen sentidos emergentes en esta categoría a partir de la reivindicación que realizan estos actores al sostener que lo autogestivo –vinculado a lo independiente– implica una politización que demande reconocimiento y políticas públicas. Esta demanda constituye una forma de disputar valoraciones de “alta” y “baja” cultura que atraviesan al campo teatral de Buenos Aires, pero también aquellos sentidos emergentes respecto de “lo independiente” ponen en cuestión dicotomías persistentes en el campo artístico. Estas tienen que ver con pensar el arte y la cultura desvinculadas de lo económico, como ámbitos radicalmente opuestos (Du Gay, 1997). La reproducción de este pensamiento dicotómico encubre las desigualdades que atraviesan a los campos artísticos al ocultar la existencia de géneros históricamente invisibilizados en el ámbito de las políticas públicas y que suelen ser desfavorecidos en la asignación de recursos.

En definitiva, sostenemos que un aporte desde la antropología al estudio de las dinámicas de conformación de criterios valorativos en el campo teatral está vinculado a la investigación de los usos contextuales y las apropiaciones que los sujetos sociales, protagonistas del campo, hacen de los conceptos y las categorías. Esto permite visibilizar que los usos se enmarcan en disputas históricas y coyunturales de poder y que estos/as protagonistas se encuentran muchas veces desigualmente posicionados.

### Referencias bibliográficas

- Avenburg, Karen (2018). “Disputas en el orden de lo simbólico: orquestas infantiles y juveniles en Argentina”, *Revista Runa*, N° 39, pp. 95-116.
- Bauman, Richard (1992). “Performance”, en: *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. New York-Oxford, Oxford University Press.
- Bauman, Richard y Briggs, Charles (1996). “Género, Intertextualidad y Poder Social”, *Revista de Investigaciones Folklóricas*, N° 11, pp. 78 – 108.
- Bayardo, Rubens (1997). *El Teatro “Off Corrientes”: ¿Una alternativa estético-cultural?* Tesis de doctorado en Antropología. FFyL-UBA.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Belfiore, Eleonora (2002). “Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK”, *International Journal of Cultural Policy*, N° 8, Vol. 11, pp. 91-106.

- Bdegáin, Marcela (2007). *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires, Atuel.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del Arte*. Barcelona, Anagrama.
- Boltanski, Luc. (2017) "Un nuevo régimen de justificación: la ciudad por proyecto", *Revista de la Carrera de Sociología*, N° 7, Vol. 7, pp. 179-209.
- Crespo, Carolina, Morel, Hernán y Ondelj, Margarita. (Comps.) (2015) "Introducción", en: *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*. Buenos Aires, Ciccus, pp. 5-15.
- Del Mármol, Mariana (2016). *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis de doctorado en Antropología. FFyL-UBA.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos.
- Fernández, Clarisa. (2018) "Políticas culturales en acto. Teatro comunitario argentino: entre el Estado y la autogestión", *Papers. Revista de Sociología*, N° 103, Vol. 3, 447-477, <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.2430>
- Fukelman, María (2017). "Programa para la investigación del teatro independiente", en: P. Ansaldo, M. Fukelman, B. Girotti, J. Trombetta (Comps.), *Teatro independiente: historia y actualidad*. Buenos Aires, Ediciones del CCC, pp 13-27.
- García Guerreiro, Luciana (2008). "Autogestión y mercados", en: N. Giarracca y G. Massuh (Comps.), *El trabajo por venir. Autogestión y emancipación social*. Buenos Aires, Antropofagia.
- Du Gay, Paul (Ed.). (1997) *Production of culture/ Culture of production*. London, Sage Publications.
- Greco, Lucrecia (2015). "Proyecto social, recurso a la cultura y raza: la experiencia de la Escola de Jongo", *Revista Papeles de Trabajo*, N° 9, Vol. 16, pp. 268-291.
- Hudson, Juan Pablo (2010). "Formulaciones teórico-conceptuales de la autogestión", *Revista Mexicana de Sociología*, N° 72, Vol. 4, pp. 571-597.
- Infantino, Julieta (2019). "Políticas culturales, arte y transformación social Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa", en: J. Infantino (Ed.) *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires*. Caseros, RGC Libros, pp. 19-64.
- Infantino, Julieta y Morel, Hernán (2014). "Circo, murga e tango em Buenos Aires: Processos de ressurgimento e Arte Popular da pós-ditadura (1983)", *Antropolítica*, N° 38, pp. 321-347.
- Martín, Alicia (2009) "Procesos de tradicionalización en el carnaval de Buenos Aires", *Cuadernos - Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy*, N° 36, pp. 23-41.
- Mauro, Karina (2015). "Trabajo asociativo y actuación: las cooperativas teatrales y la gratuidad crónica del trabajo actoral". Actas de las XI Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Mauro, Karina (2019). "Reflexiones en torno a una estética popular en el teatro argentino", *Everba. Revista de estudios de la cultura*, pp. 19-27, <http://hdl.handle.net/11336/117666>
- Mercado, Camila (2018). *Trayectorias del Teatro Comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa*. Tesis de doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- Mercado, Camila (2019). "En reversa la mirada y en el futuro el corazón. Teatro comunitario y disputas en torno al arte para la transformación social", en: J. Infantino (Ed.). *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires*. Caseros: RGC Libros, pp. 93-132
- Mercado, Camila (2020). "El Teatro Comunitario en el campo teatral porteño. Estrategias de ingreso y legitimación", en: *20 años de teatro social en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Instituto Nacional del Teatro, pp. 113-149.
- Sánchez Salinas, Romina y Mercado, Camila (2019) "Límites y alcances en el reconocimiento de proyectos de arte y transformación social en Argentina: el teatro comunitario en las políticas culturales públicas (2006-2018)", *Escuela de Antropología - FHUMYAR*, N° 25, pp. 1-17.
- Merklen, Denis (2009). *El impacto de la cooperación*. Ponencia en seminario Dimensión Social de la Cooperación Internacional, Buenos Aires, UNSAM.
- Moyano, Mariana (2017). *Revelar lo oculto. Estudio de una propuesta socio-artística de expresión visual con jóvenes*. Tesis de Maestría en Antropología Social. IDES-IDAES/UNSAM.
- Pellettieri, Osvaldo (1990). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (Dir.) (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol. II La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires, Galerna.
- Proaño Gómez, Lola (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine-California, Ediciones de Gestos.
- Sánchez Salinas, Romina (2018). Resonancias actuales de la comunidad: el teatro comunitario argentino como espacio de recreación de lazos de pertenencia", *Question/Cuestión*, N° 1, Vol. 59, pp. 1- 18, <https://doi.org/10.24215/16696581e067>
- Scher, Edith (2010) *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires, Argentores.
- Seibel, Beatriz (2006). *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor.
- Verzero, Lorena (2013). *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires, Biblos.
- Williams, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Yúdice, Gorge (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa.

# La inclusión de expresiones teatrales comunitarias en las políticas culturales públicas

## Disputas por el reconocimiento del teatro comunitario en Argentina

Romina Sánchez Salinas<sup>1</sup>

### Resumen

La propuesta es reflexionar sobre los procesos históricos y sociales a partir de los cuales determinadas expresiones artísticas ingresan dentro de la esfera de reconocimiento de las políticas culturales públicas, al observar esta problemática en el campo de las artes escénicas y en sus instituciones de fomento. Se analiza en profundidad la controversia por la inclusión y permanencia del teatro comunitario dentro de la órbita del Instituto Nacional del Teatro en el período 2008-2020, por ser un caso que condensa discusiones recurrentes sobre criterios estéticos y políticos al momento de definir las fronteras de las artes escénicas dentro de las políticas culturales públicas. A través del análisis de definiciones sobre la actividad teatral en la legislación que reglamenta al organismo, desplegamos argumentaciones que brindan un marco explicativo al tipo de institucionalidad que se le otorga al teatro comunitario. Estas explicaciones se relacionan con la permanencia de culturas políticas dentro de las instituciones que continúan estableciendo jerarquías entre las artes a partir de nuevas versiones sobre lo culto y lo popular en la tradición teatral.

Palabras claves: Políticas culturales, Teatro comunitario, Estado, Reconocimiento.

### The inclusion of community theater expressions in public cultural policies: disputes for the recognition of community theater in Argentina

#### Abstract

The aim of this paper is to reflect on the historical and social processes by which certain artistic expressions are included in the sphere of public cultural policies, focusing on the field of performing arts and its institutions of promotion. It is centered on the controversy over the inclusion and permanence of community theater within the scope of the Instituto Nacional del Teatro in the 2008-2020 period, as it is a case that condenses recurring discussions on aesthetic and political criteria when defining the frontiers of performing arts within public

<sup>1</sup> Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

cultural policies. Through the analysis of definitions of theatrical activity in the legislation that regulates said institution, we deploy arguments that provide an explanatory framework to the type of institutionality granted to community theater. These explanations are related to the persistence of political cultures within institutions that continue to establish hierarchies in the arts based on new versions of “high” and “popular” culture in the theatrical tradition.

Key words: Cultural policies, Community Theater, State, Recognition .

## Introducción

El presente trabajo se propone reflexionar acerca de los procesos históricos y sociales a partir de los cuales determinadas expresiones artísticas ingresan y permanecen dentro de la esfera de reconocimiento de la gestión cultural pública. Esto implica reconocer que, desde los inicios de las políticas culturales y las instituciones de fomento al arte en Argentina,<sup>2</sup> un conjunto amplio de estas expresiones no ha sido incluido en los conceptos de cultura que subyacen la gestión de las mismas. Observamos que la mayor parte de las disciplinas y expresiones que empiezan a integrarse –en un lento proceso de transformación de las culturas políticas dentro de las instituciones culturales– son aquellas que se identifican como “populares” o “comunitarias”, según el caso. En este artículo nos centraremos en la disputa por la inclusión y permanencia del teatro comunitario dentro de la órbita de alcance del Instituto Nacional del Teatro (INT)<sup>3</sup> en el período 2008-2020, por ser un caso que condensa discusiones recurrentes sobre criterios estéticos y políticos al momento de definir las fronteras de las artes escénicas. Es importante aclarar que estas fronteras siempre son más flexibles dentro de la sociedad civil, pero cuando aparece la intervención del Estado, son inevitables las categorizaciones que terminan por delimitar los ámbitos de acción. La propuesta es analizar tales categorizaciones y las formas de exclusión/inclusión que producen, porque en ellas encontramos explicitados criterios que circulan en el sector teatral y artístico en general, que brindan a su vez explicaciones respecto de nuevas versiones de tradiciones históricas sobre lo culto y lo popular.

En trabajos previos hemos sistematizado los momentos históricos y recientes más significativos donde las artes populares y comunitarias ingresaron en la disputa por los recursos simbólicos y financieros en Argentina y en Latinoamérica (Sánchez Salinas, 2018a; 2018b). Nos interesa destacar que estas disputas por el reconocimiento se inscriben en un proceso de ampliación y pluralización de las políticas culturales que inicia en Occidente en la década de 1980 y se intensifica en la región en los 2000, cuando comienzan a desarrollarse propuestas que postulan el arte como herramienta para la transformación social. En este contexto “se propagan experiencias que partiendo de los más diversos lenguajes artísticos –teatro, circo, danza, música, cine, artes visuales, entre otras– desarrollan estrategias de intervención tendientes a la inclusión social y/o a la transformación en el desigual acceso a los derechos culturales”

---

2 El proceso de institucionalización de las políticas culturales como área de intervención en Occidente se remonta a finales de la década del sesenta y principios de los años setenta (Miller y Yúdice, 2004; Bayardo, 2008; Logiódice, 2012).

3 El INT es un organismo público nacional que goza de autarquía administrativa y funciona bajo jurisdicción del Ministerio de Cultura de la Nación. Es el organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral independiente y la autoridad de aplicación de la Ley 24.800.

(Infantino, 2019: 10). En la esfera de las políticas culturales públicas en Argentina este proceso se manifestó cuando, además de las acciones habituales del sector (artes, letras, patrimonio, folclore), las instituciones ampliaron su campo de injerencia a múltiples proyectos entre los que se encuentran los que reivindican la cultura popular y la cultura comunitaria (Bayardo, 2015). En el ámbito académico se vio reflejado en el surgimiento de investigaciones que abordan las disputas por el reconocimiento e institucionalización de expresiones artísticas populares y comunitarias, indagaciones sobre las murgas (Morel, 2011; Martín, 2019), el circo (Infantino, 2016; 2019), el candombe afro-uruguayo (Parody, 2019), el tango (Morel, 2018), el teatro comunitario (Sánchez Salinas y Mercado, 2018; 2019), entre otras, que contextualizan nuestro caso de estudio.

La estrategia metodológica para la recolección de datos y el análisis ha sido cualitativa, siendo las principales técnicas la realización de entrevistas, consulta de documentos públicos (legislaciones, actas del organismo, formularios de subsidios e informes de gestión) y documentos inéditos, a los que tuvimos acceso por haber formado parte del INT en el período 2008-2014 como responsable del área de Estadísticas dependiente de la Dirección Ejecutiva. Esta última posición también nos permitió acceder a conversaciones informales y reuniones donde se discutía la problemática. Si bien esta experiencia brindó información contextual que hizo posible formular las preguntas e hipótesis que guían este trabajo, los datos analizados fueron extraídos de análisis de documentos oficiales publicados, información suministrada por los grupos y entrevistas recientes,<sup>4</sup> en continuidad con trabajos previos sobre el tema (Sánchez Salinas y Mercado, 2018; 2019).

Asimismo, las reflexiones se sustentan en un marco de investigación más amplio sobre organizaciones sociales que se inscriben en el campo de la cultura independiente y/o comunitaria en la Argentina, con un análisis centrado en las relaciones que se establecen con el Estado a partir de políticas culturales de fomento del sector. Al seguir este recorrido, comenzamos con la presentación de algunos hitos de esta relación a través de políticas específicas de reconocimiento por parte de instituciones teatrales de CABA. Luego profundizamos en la controversia por el reconocimiento de la actividad dentro del INT y las estrategias que han desarrollado los grupos para ser incluidos de forma definitiva dentro de las políticas estables del organismo. Finalizamos con un análisis de las definiciones de la Ley Nacional del Teatro N.º 24.800 sobre la actividad teatral, a partir del cual desplegamos argumentaciones que brindan un marco explicativo a la problemática planteada.

Procuraremos responder a partir del caso del *teatro comunitario* argentino cómo se definen los criterios de ingreso de determinadas artes escénicas en las políticas públicas dirigidas al teatro, cuáles son las disputas actuales y qué recorridos previos nos permiten comprenderlos. De forma secundaria, el artículo señala la importancia de visibilizar las estrategias y repertorios que dichos colectivos artísticos y redes construyen en pos de participar activamente en las instituciones públicas de la cultura, en tanto se trata de expresiones que “cuestionan las

---

4 Agradecemos especialmente a Claudio Pansera (miembro del Consejo de Dirección del INT en distintos períodos) y Andrea Hanna (referente de Matemurga y de la Red Nacional de Teatro Comunitario) por las entrevistas otorgadas y los documentos facilitados.



jerarquizaciones canónicas de arte, disputan los circuitos y protagonistas legítimos y hegemónicos de reproducción artística e impugnan el acceso desigual a derechos culturales” (Infantino, 2019: 10); espacios que en definitiva, abogan por la construcción de sociedades más democráticas e igualitarias.

### El teatro comunitario argentino en las políticas culturales públicas

En Argentina, el teatro comunitario consiste en una práctica artística ligada a la construcción y participación comunitaria en un territorio y con fines de transformación social, definida por sus protagonistas como “teatro de vecinos para vecinos” (Scher, 2010: 63). Son “espacios conformados por personas no profesionales del teatro que surgen a partir de la necesidad de un grupo de determinada región o población de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro” (Bidegain, 2007: 33). La definición ampliamente difundida de *teatro comunitario* como “teatro de vecinos para vecinos” o “de la comunidad para la comunidad” refiere a la historia del grupo *Catalinas Sur*, surgido en 1983 y dirigido por Adhemar Bianchi, y a la del *Circuito Cultural Barracas* en 1996, dirigido por Ricardo Talento, ambos localizados en barrios del sur de la ciudad de Buenos Aires.

Coincidimos con Mercado en que el “proceso de definición y difusión del teatro comunitario” (2016:10) bajo esa denominación, se inició cuando estos grupos pioneros se propusieron multiplicar sus proyectos en distintos puntos del país, conformando en el 2002 la Red Nacional de Teatro Comunitario.<sup>5</sup> Este proceso se profundizó en el 2003 cuando cumplieron un rol activo en la conformación de la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social que les permitió acceder a fuentes de financiamiento internacional. Desde entonces estos grupos han disputado espacios de reconocimiento y de redistribución de recursos que paulatinamente se han materializado en distintas líneas de apoyo y promoción de la actividad desde la esfera estatal, contribuyendo al proceso de institucionalización del teatro comunitario (Sánchez Salinas y Mercado, 2019).

Si nos remontamos tanto a los inicios de los grupos “pioneros” como a experiencias similares en las provincias que asumieron otras denominaciones pero que han sido también reconocidas como teatro comunitario (González de Díaz Araujo, 2014; Sánchez Salinas, 2018b),<sup>6</sup> es posible afirmar que “el Estado ha estado siempre presente en la dinámica de obtención de recursos” (Fernández, 2013: 163), aunque de forma intermitente. Algunos ejemplos significativos en CABA son la Carpa Cultural Itinerante, política creada en 2002 por la Dirección General de Promoción Cultural a partir de la cual se estimuló la creación de grupos que siguen existiendo actualmente, y la Ley de Promoción al Teatro Comunitario N°5.227/2014, aprobada en diciembre de 2014 por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, cuyo objeto es la protección, promoción y difusión del Teatro Comunitario en el ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires a través de Proteatro.<sup>7</sup>

5 La Red Nacional de Teatro Comunitario conecta y guía a los grupos de teatro comunitario con el fin de intercambiar experiencias e información, compartir y debatir problemáticas comunes y realizar acciones en forma conjunta para difundir y fortalecer el crecimiento del fenómeno.

6 En referencia a la obra *El Aluvi3n*, estrenada en 1973 en el barrio Virgen del Valle (Godoy Cruz, Mendoza).

7 Proteatro es el Instituto para la Protecci3n y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos

No es nuestro objetivo plasmar las líneas de fomento a la actividad desde sus inicios hasta la actualidad—recorridos que hemos sistematizado en trabajos anteriores (Sánchez Salinas, 2018a, 2019)—, ni tampoco dar cuenta del mapa de vinculaciones entre los grupos de teatro comunitario y las políticas culturales de base comunitaria (es decir, políticas que los contemplan pero que tienen bajo su órbita un sector más amplio, como el Programa Puntos de Cultura) (Fernández, 2018; Sánchez Salinas, 2018b). En este artículo la propuesta es centrarnos en las disputas específicas que se han dado en el campo de las artes escénicas y sus instituciones tradicionales de fomento. En este sentido la aprobación de la ley de fomento a la actividad en CABA es especialmente significativa dado que, después de un largo proceso de negociaciones,<sup>8</sup> los grupos lograron que se modifique el artículo 5° de la ley que rige a Proteatro y se incorpore a “los Grupos de Teatro Comunitario” dentro de una legislación destinada a fomentar la actividad teatral no oficial. Desde entonces, se incluyó al teatro comunitario dentro de la órbita de fomento de Proteatro de forma definitiva, estableciendo un régimen anual de subsidios destinados a la producción y difusión de espectáculos, así como al mantenimiento de espacios y otros gastos que surgieran del desarrollo de la actividad.

Otro reconocimiento significativo y reciente a la actividad teatral comunitaria por parte de una institución teatral fue la inclusión en 2019 de un ciclo de teatro comunitario en la programación anual del Complejo Teatral de Buenos Aires (CTBA),<sup>9</sup> que representa el conjunto de teatros oficiales mejor conocidos como *del Teatro San Martín*. La iniciativa surgió desde el Complejo, con la invitación a programar una obra del *Circuito Cultural Barracas* en el Teatro de La Ribera. La respuesta fue una contrapropuesta: hacer un ciclo de teatro comunitario donde se presenten todas las obras de los grupos de la ciudad, en vez de sólo una. Así fue que durante los meses de abril y mayo del 2019 los grupos de teatro comunitario porteños presentaron sus obras en el Teatro de La Boca en funciones a sala llena y con entrada gratuita.<sup>10</sup>

Debido al éxito y conformidad con la experiencia entre ambas partes se planificó la repetición del ciclo en la programación 2020 del CTBA, que finalmente quedó suspendida por las restricciones generales a causa de la pandemia del Covid-19. Este evento no sólo significó para los grupos poder presentar las obras con una infraestructura espacial y lumínica de mayor complejidad y cobrar un caché,<sup>11</sup> sino también, la visibilidad de estar en la cartelera del Teatro San Martín en la calle Corrientes y ser parte “por primera vez” del circuito oficial y con obras propias. En la clave analítica acerca de las jerarquizaciones de las distintas expresiones

---

Aires, dependiente del Ministerio de Cultura de GCBA.

8 Para ampliar sobre el proceso de disputa que derivó en la aprobación de la Ley 5.527/14 (Mercado y Sánchez Salinas, 2018).

9 El CTBA nuclea artística y administrativamente los cinco teatros públicos de la Ciudad: San Martín, de la Ribera, Regio, Sarmiento, Presidente Alvear (actualmente cerrado). Está orientado a la promoción de disciplinas artísticas como el teatro, la danza, la música, la manipulación de títeres y objetos, el cine y la fotografía.

10 Participaron los grupos de Mataderos, Pompeya, Parque Patricios, Barracas, La Boca, Boedo, Villa Crespo, Flores, Floresta y Villa Urquiza, y también del grupo Orilleros de la Cañada de la ciudad de Córdoba.

11 Se ejecutó un único caché de \$240.000 que se repartió en partes iguales a todos los grupos que participaron en el ciclo, por decisión de la red, y más allá de “si el grupo tiene 30 vecinos o tiene 300...o con estructuras que sostener muy diferentes... lo mismo para todos” (entrevista personal a Andrea Hanna, 20/08/2020).

artísticas dentro de las concepciones en las políticas teatrales, este ciclo significó que el teatro comunitario fuera reconocido como un género dentro de la programación artística de una de las instituciones más tradicionales y emblemáticas de las artes escénicas en Argentina. En palabras de una de las productoras del ciclo por parte de la Red:

Estar en un teatro oficial, obviamente, a nivel curricular es muy importante. El teatro de la Ribera para mí, en lo personal, es una sala que me encanta. ¡Me encanta! Me encanta el Teatro de la Ribera (TR), la Vuelta de Rocha. Todo eso. Pero de los teatros que integran el Complejo, el Teatro de la Ribera está en la cola también. (Entrevista personal a Andrea Hanna, 20/08/2020).

Nos interesa destacar del testimonio, la sensación de ser reconocidos pero en último lugar, que se repite en distintas ocasiones como veremos en el próximo apartado. Observamos que detrás de las conquistas y avances en reconocimientos simbólicos y apoyos económicos a los grupos, los referentes de la Red despliegan de forma permanente—y desde hace más de 20 años—“estrategias de ingreso y legitimación en el campo teatral porteño” (Mercado, 2020: 113). Esa permanencia la relacionamos a que aún no se ha logrado consolidar—a nivel nacional—un apoyo y reconocimiento estable a la actividad. A excepción de la Ley que incluyó al teatro comunitario dentro del régimen de Proteatro, el resto de las conquistas han sido eventuales, y representa un problema para este tipo de organizaciones que sostienen su trabajo territorial de forma constante. Este avance en el plano legislativo a nivel local, que también se explica porque los grupos con mayor trayectoria se encuentran en CABA, denota a su vez lo que está pendiente a nivel nacional. Como afirma Hanna en un artículo sobre la actividad:

Este subsidio es el único específico para el sector y sólo alcanza a los 10 grupos de la CABA. Sin embargo, no es suficiente para una actividad que en 2019 alcanzó a casi 1200 vecinos que realizaron 350 funciones a las que asistieron unos 47.000 espectadores con un gasto anual de más de \$17.000.000 (alquileres, honorarios de coordinadores, talleristas, contadores, equipamiento e insumos varios, etc.) (Hanna, 2020: s/n).

Esta disputa se refleja con mucha nitidez en el seno del INT, organismo dedicado al fomento y protección de la actividad teatral independiente, que ha configurado desde el 2008 una dinámica de avances y retrocesos en las formas de reconocimiento e inclusión del teatro comunitario dentro de su órbita.

### **La controversia por el reconocimiento a la actividad teatral comunitaria en el INT**

En el año 2008, y a pedido de referentes de los grupos pioneros de CABA, se aprobó por primera vez el Concurso Nacional para Estímulo a la Actividad de Teatro Comunitario del INT (Acta N° 212), con el objetivo de brindar apoyo a la incipiente red de grupos que se expandía por las distintas provincias de la Argentina.<sup>12</sup> Si bien no existían impedimentos formales para que estas

<sup>12</sup> Años más tarde, el organismo también incluyó al teatro comunitario dentro de su política editorial con la

agrupaciones se presentaran al resto de las líneas de subsidios, los argumentos en torno a un subsidio especial se relacionaban a que esta práctica presenta especificidades que no se ven contempladas en los formularios de financiamiento que responden a un modelo de creación y de producción del teatro independiente. Atributos como la numerosidad y heterogeneidad de sus integrantes, la constancia en la actividad (son grupos estables no eventuales), la estética de las obras, el uso del espacio público como escenario principal y los fines de transformación social de la actividad, exigían un reconocimiento específico a la institución:

Y esto, en el INT se dio mucho. Parecía que los grupos de TC no se podían presentar. Pero en realidad no era que no se podían presentar porque estaban “impedidos de”. Sino, sencillamente era como siempre dice Ricardo era “ponerse el traje de otro”. Entonces en un determinado momento en la Red se decidió que tratemos que se visualice nuestro traje. Dejar de ponernos el traje de otro o dejar que los otros se queden tranquilos, que nos vamos a poner este otro traje (Entrevista a Andrea Hanna, 20/08/2020).

La aprobación de un concurso extraordinario garantizó en ese momento un jurado especializado para la evaluación de los proyectos comunitarios que ponderara aspectos que no eran considerados en las evaluaciones de proyectos de teatro independiente (Sánchez Salinas y Mercado, 2019). En aquellas primeras convocatorias el jurado estuvo conformado por expertos/as en el tema como Marcela Bidegain, Carlos Fos, Claudio Pansera, entre otros/as. Si bien el financiamiento especial se ha mantenido desde entonces, ha sido discontinuo: en los años 2010, 2012, 2017 y 2019 no hubo apoyo especial para la actividad.<sup>13</sup> Esto ha implicado para la Red Nacional de Teatro Comunitario, constantes negociaciones y disputas con las distintas gestiones de la institución donde la discusión se fue centrando cada vez más en un pedido por contar con una línea de subsidio para teatro comunitario y no con un concurso.

Entrevistadora: En la ley nombra distintos géneros interpretativos y no está el teatro barrial, ni comunitario, ni callejero. No están.

A.H.: No está. Solamente en algún lado dice “creados y a crearse”. Ahí deja la puerta abierta y por esa puerta, más bien por esa ventana, entró el concurso que fue lo posible en ese momento. Cuando en realidad, el pedido de siempre fue por el subsidio (Entrevista personal a Andrea Hanna, 20/08/20).

El motivo de este pedido especial es que la modalidad de “concurso” en el INT se ejecuta con fondos regionales, en respuesta a un condicionamiento de la Ley 24.800 (Art. 25- b) que establece que el presupuesto del organismo se distribuye y ejecuta de forma equitativa en las

---

publicación de material bibliográfico sobre el tema: el libro de Scher “Teatro de vecinos” (2010) y dos compilaciones de artículos ganadores de concursos: una sobre Modelos de Gestión Teatral que incluye un artículo sobre gestión teatral comunitaria (Fernández *et al*, 2017) y otra sobre Teatro Social (Mercado, 2020).

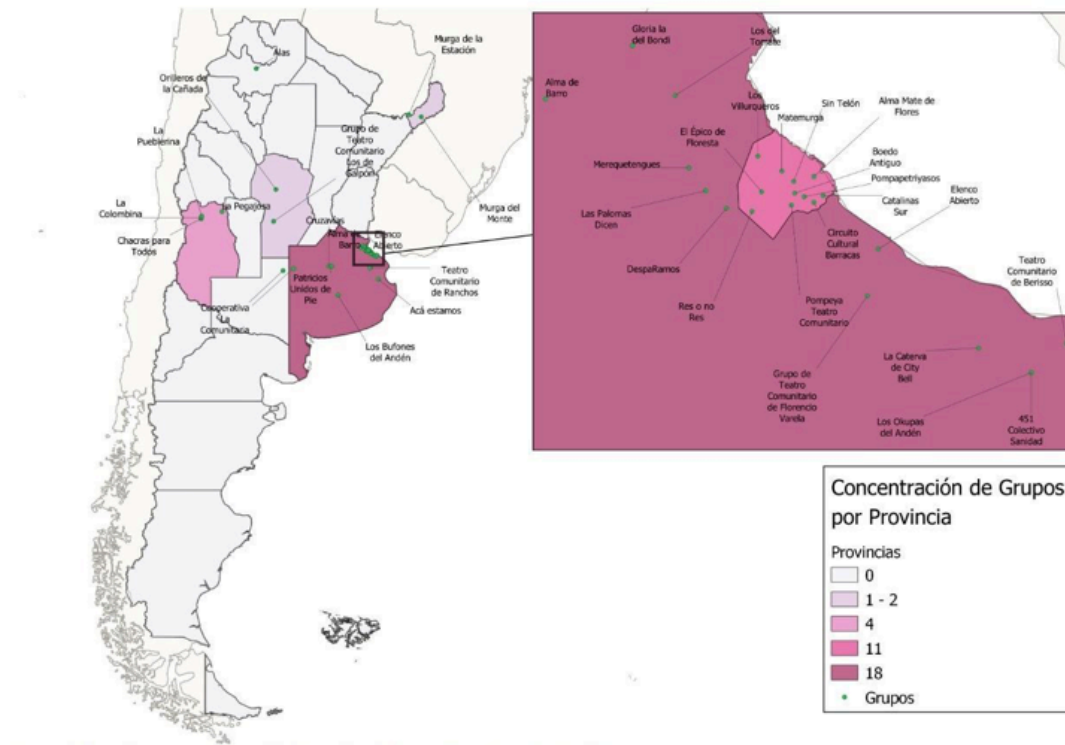
<sup>13</sup> En 2015 y 2016, si bien la ayuda se otorgó mediante el Concurso, se denominó como “Estímulos a la actividad de grupo de teatro comunitario”. En el año 2018 se implementó nuevamente bajo el nombre de “Concurso para Actividad de Grupo de Teatro Comunitario” (Instituto Nacional del Teatro, 2019).

seis regiones culturales de la Argentina. Esto representaba un problema dado que el mapa del teatro comunitario de la Argentina no se corresponde con esta distribución: el 76% de los grupos se encuentran en la Región Centro (proporción que se corresponde a su vez con la concentración de la actividad teatral nacional en el área metropolitana y con la densidad poblacional de la Argentina). En definitiva, el problema es que, al ejecutarse un mismo presupuesto para todas las regiones, aquellas que tienen un mayor número de grupos se ven perjudicadas porque el concurso establece que sólo son premiados dos grupos por provincia por convocatoria.

El problema del presupuesto insuficiente de la región Centro en relación a la demanda de subsidios, no sólo afecta a los grupos de teatro comunitario sino que es una problemática más amplia que alcanza a elencos y salas de teatro independiente de Buenos Aires y CABA. Dicha distribución presupuestaria implica, a su vez, que en las provincias existan más posibilidades de acceder a los apoyos dado que la actividad teatral es menor. Esto ha significado que en ocasiones algunos grupos de teatro comunitario de otras provincias (como Mendoza por ejemplo) accedan a las líneas generales del INT, pero resultan situaciones excepcionales dado que es difícil adaptar los proyectos a esos formularios y pasar exitosamente las etapas de evaluación.

En las convocatorias iniciales, la estrategia de la Red Nacional de Teatro Comunitario para que el punto de la distribución no implicase un conflicto interno fue acordar previamente que los grupos de la Región Centro se presentaran de forma alternada, “para hacerlo rotativo” y que *Catalinas Sury* y *El Circuito Cultural Barracas*, de mayor experiencia y antecedentes, no lo hicieran.

Mapa 1: Distribución de grupos de la Red Nacional de Teatro Comunitario en Argentina



Fuente: Elaboración propia en base a datos de la Red Nacional de Teatro Comunitario (2020).

Este pacto funcionó durante los primeros años, pero a medida que aumentaba la cantidad de grupos aparecían tensiones y forzaba cierta competitividad, que desde la Red juzgaban como problemática y opuesta a los valores e ideales de la práctica y por las que fue creado ese espacio. Así fue que desde el 2010 ganó más fuerza la demanda de una línea especial ejecutada con fondos federales, que es la modalidad por la que la institución ha resuelto el apoyo al elevado número de salas que se concentran en la Región Centro. Recién en el año 2017, después de trabajar en un nuevo formulario para la línea especial –previamente acordado con la Dirección Ejecutiva a cargo de Marcello Allasino en ese entonces–, el Consejo de Dirección denegó su implementación sin brindar argumentaciones al respecto. Un año más tarde se ofreció a los grupos la posibilidad del concurso nuevamente, iniciativa que rechazaron porque lo interpretaban como un retroceso, con el argumento en una nota dirigida al Consejo de Dirección de que existía “una propuesta superadora que responde a las solicitudes y necesidades del teatro comunitario”.<sup>14</sup>

[...] la cuestión es que en aquel momento, con el tema del concurso, era una situación de pérdida. Desde la red se presentó una nota formal ratificando que lo que el TC requería era un subsidio especial, que ya había sido propuesto. Y que el concurso se rechazaba porque justamente iba en contra de lo que el teatro comunitario venía construyendo y trabajando para que el Estado lo reconociera desde hace muchísimos años (Entrevista a Andrea Hanna, 20/08/20).

Desde el inicio de la nueva gestión en el 2020, los representantes de la Red destacan con tono optimista que fueron recibidos en cuanto lo solicitaron y celebran que el nuevo director ejecutivo, Gustavo Uano, conozca ampliamente la actividad. Este viraje se tradujo en la implementación del pedido histórico de la red: la aplicación de una línea especial ejecutada con fondos federales. En el acta n° 603 puede leerse “El Consejo de Dirección resuelve aprobar la apertura de una convocatoria especial de subsidio para Teatro Comunitario desde el 1 de Agosto hasta el 1 de Octubre de 2020”, correspondiente al período en el que estará abierta para las postulaciones de los grupos. Esto implica que en el actual contexto de emergencia sanitaria y de crisis económica se garantice que aquellos grupos de teatro comunitario que cumplan con los requisitos del formulario (que ha sido previamente consensuado con la Red) y pasen la evaluación del jurado, pueden recibir financiamiento y seguir funcionando en modalidad virtual.<sup>15</sup>

Si analizamos la reciente conquista desde la perspectiva de la institucionalidad al reconocimiento del teatro comunitario en esta política pública, se trata una vez más de una concesión eventual que no representa una solución en el largo plazo. Dado el mecanismo institucional

14 Nota enviada por la Red al Consejo de Dirección el 27 de diciembre de 2017.

15 Es importante aclarar que los grupos han sostenido su actividad de forma ininterrumpida por medios virtuales: talleres de canto, de dramaturgia, juegos, peñas, cumpleaños han mantenido sus comunidades activas. La urgencia por recibir financiamiento en este contexto se debe a que todos los grupos “tienen profesionales a cargo de las diferentes áreas artísticas y técnicas que viven de esta tarea, personas que trabajan tiempo completo para el proyecto y que no han dejado de hacerlo en cuarentena” (Scher, 2020:85), que tampoco están recibiendo ingresos por las actividades habituales por las que recaudan dinero. Para ampliar sobre este tema consultar el ciclo de entrevistas “Teatro comunitario en tiempos de Covid” en <https://youtu.be/P6TW6ZkMRpw>

de rotación permanente de representantes en el Consejo de Dirección,<sup>16</sup> ante una nueva gestión será necesario una vez más abrir la disputa por el reconocimiento y apoyo a la actividad. Observamos cómo, bajo estas mismas condiciones, otras expresiones escénicas inscritas en problemáticas sociales han logrado institucionalizar el reconocimiento dentro del INT. Es el caso del colectivo porteño de Teatro por la Identidad (TxI) que recibe un subsidio anual además de aportes especiales de forma eventual (Diz, 2016).<sup>17</sup> En este sentido nos preguntamos por las problemáticas que más allá de los condicionamientos burocráticos mencionados, podrían estar obstaculizando la institucionalización de una línea estable, o bien, una inclusión definitiva del teatro comunitario dentro de la órbita del organismo.

### Explicaciones a la disputa por la inclusión del teatro comunitario en el marco del INT

Nos proponemos en este último apartado desarrollar algunas explicaciones acerca de la controversia por la inclusión del teatro comunitario en el INT analizando características específicas de la actividad teatral tal como la define la Ley del Teatro. La hipótesis que guía esta reflexión es que en el texto de esta ley se expresan definiciones que no solo delimitan el tipo de intervención del organismo, sino que también condensan concepciones y tradiciones sobre las artes escénicas y las políticas culturales, que se enmarcan en una problemática histórica sobre valoraciones jerárquicas de las artes.

#### a) Circuito en el que se inscribe la actividad

El texto de la ley define en distintas partes que será promovida la actividad teatral *independiente* delimitada principalmente por el aforo de los espacios escénicos de hasta 300 localidades y a los grupos estables o eventuales que allí se presenten. Como lo expresa el Artículo 4º:

ARTICULO 4º- Gozarán de expresa y preferente atención para el desarrollo de sus actividades los espacios escénicos convencionales y no convencionales que no superen las trescientas localidades y que tengan la infraestructura técnica necesaria, como asimismo, los grupos de formación estable o eventual que actúen en dichos ámbitos y que presenten ante la autoridad competente una programación preferentemente anual. Para ello se establecerá, en la reglamentación, un régimen de concentración a fin de propiciar y favorecer el desarrollo de la actividad teatral independiente en todas sus formas (Ley 24.800).

Esta condición excluye del ámbito de acción del organismo a la actividad teatral comercial y al mismo tiempo confirma un rasgo identitario que estuvo siempre presente en el movimiento teatral independiente: su diferenciación del teatro comercial. Como ha señalado Dubatti, la principal característica del teatro independiente argentino fue el diseño de “tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado” (Fukelman, 2017:47-48). No

16 El Consejo de Dirección está integrado por un Representante Provincial por cada una de las Regiones Culturales del país y entre cuatro y seis Representantes del Quehacer Teatral Nacional designados por Concurso Público de Antecedentes y Oposición, rotativos cada dos años. Además, forman parte de este Consejo de Dirección el Director Ejecutivo (designado por la presidencia de la nación) y un Representante del Ministerio de Cultura de la Nación.

17 En el acta n° 605 se aprobó un aporte especial para el Plan Anual 2020 de TxI por un monto total de hasta \$ 1.000.000.

entraremos en el extenso debate sobre la identidad del teatro independiente desde sus inicios en la década de 1930 y los cambios que ha ido experimentando hasta el presente.<sup>18</sup> Lo que nos interesa destacar es que la especificidad del teatro comunitario puede identificarse en las diferencias que planteó respecto al teatro independiente y el teatro militante de las décadas de 1960 y 1970.

En sus inicios, la práctica del teatro comunitario buscaba romper con la distancia y la jerarquía que entablaban estas tradiciones en sus formas de intervención: la crítica era que se percibían como una vanguardia iluminada respecto a un pueblo carente de cultura. Los “creadores” del teatro comunitario tenían como punto de partida una concepción de arte universal, donde la dimensión expresiva se considera innata a toda persona y el trabajo consiste en brindar el marco para que se desarrolle. Su propuesta era democratizar la práctica cultural y artística desde una intervención que no estableciera jerarquías entre las diversas culturas. En un contexto postdictatorial esto implicaba un posicionamiento político donde “rescatar ‘lo popular’ y reivindicarlo significaba una legitimación de la propia práctica teatral en un escenario de fomento a la participación entendida como democratización del acceso a producciones culturales” (Mercado, 2020: 144).

Esta identidad del teatro comunitario –captada a partir de las diferencias y similitudes que estableció respecto de otras prácticas teatrales– la concebimos como un proceso, si entendemos por identidad algo no esencialista “sino estratégico y posicional” (Hall, 2003: 17). En tanto las identidades se construyen a través de las diferencias y no al margen de ellas, la “identidad” de aquellos grupos pioneros de teatro comunitario sólo puede ser definida en ese contexto histórico de diferenciación/identificación con modalidades y repertorios del teatro independiente y el teatro militante en la ciudad de Buenos Aires. Si bien no podemos deducir que las resistencias por la inclusión del teatro comunitario dentro de una institución de fomento a la actividad teatral independiente puedan explicarse por aquel distanciamiento inicial, reconocer las diferencias establecidas en el pasado reciente entre los distintos modos de intervención y objetivos de la práctica, brinda un marco explicativo para comprender las posibles derivas de aquella controversia en el presente.

#### b) Tipo de actividad teatral

Dentro de la definición de *actividad teatral* en el texto de la mencionada ley, se enumeran los “géneros interpretativos” que incluye: “tragedia, comedia, sainete, teatro musical, leído, de títeres, expresión corporal, de cámara, teatro danza y otras que posean carácter experimental o sean susceptibles de adoptarse en el futuro” (Ley 24.800 - Art.2º). Como puede leerse, el teatro comunitario no aparece y esto se debe a que, como dijimos antes, el proceso de definición y difusión del teatro comunitario bajo esa denominación comenzó después del 2001 y el contexto de organización del sector teatral en busca de la sanción de la ley fueron los años 1990. Ahora bien, nos interesa destacar que tampoco aparecen los géneros por los cuales se identificaban en ese momento los grupos pioneros ni otras expresiones como teatro callejero, teatro social, teatro del oprimido, entre otras.<sup>19</sup> Si nos remontamos a aquella década, el mayor impulso para la san-

18 En Argentina, según Fukelman “el teatro independiente surgió en Buenos Aires a partir de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsado por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975)” (Fukelman, 2017: 47).

19 *Catalinas Sur* y el *Grupo de Teatreros Ambulantes Los Calandracas* (que en 1996 conformarían el Circuito Cultural



ción de la Ley del Teatro vino por parte de las entidades que defendían y promovían la actividad teatral independiente, tal como se refleja en su redacción (Roca, 2016; Rozenholc, 2015).<sup>20</sup> La Ley 24.800, y la consecuente creación del INT, “se inspiró y al mismo tiempo avaló y profundizó las condiciones de producción establecidas por el teatro independiente” (Mauro, 2015: s/n).

Creemos que el hecho de que el INT haya sido un organismo creado para promover el teatro independiente, movimiento que en nuestro país ha estado centrado principalmente en “prácticas dramáticas europeas, que se concibe como un teatro “culto” que se rebeló contra una idea de la “cultura popular” representada por géneros teatrales como el sainete o el grotresco criollo tradicionalmente asociados al origen de nuestro teatro nacional” (Mercado, 2020: 138), explica en parte la ausencia en la Ley de algunos géneros identificados con la tradición popular. Desde su creación y hasta la actualidad, el organismo ha fomentado el teatro independiente y a las corrientes estéticas que lo identifican, como puede verse en otras indagaciones que evalúan el accionar de la institución. El trabajo de Salas (2019) acerca de los criterios de evaluación en las premiaciones teatrales del INT a obras del circuito independiente en la provincia de Tucumán demuestra cómo al otorgarle preponderancia a ciertas corrientes estéticas se dejan de lado otras tradiciones y prácticas teatrales populares y grotescas que terminan por ocupar un lugar marginal o directamente quedan excluidas en las decisiones de premiación. Señala que las tres corrientes o tradiciones que no resultan seleccionadas entre las obras ganadoras son el realismo, el teatro de la crueldad y el humor popular.

Esta división entre una tradición teatral “culto” y otra “popular” se ha ido actualizando a lo largo de los años y los diferentes agentes que fueron ingresando al campo teatral se apropiaron de distintos aspectos para elaborar sus propuestas. En relación al caso del teatro comunitario y su ingreso al campo teatral porteño, Mercado (2020, 2016) observa que la estrategia fue revalorizar la tradición históricamente deslegitimada del actor popular (que tuvo sus comienzos en el circo criollo y las piezas del llamado “género chico”)<sup>21</sup> al tiempo que legitimaba su práctica frente a otras vertientes teatrales de la época:

Se define la propia práctica por un juego entre un sentido de “lo popular” como convocante, accesible, participativo, comunitario y ceremonial frente a lo críptico, inaccesible, o solo accesible para los que “pueden” o “saben” comprender. En definitiva, la diferenciación entre “cultos/incultos”, que habría marcado a otras variantes históricas del género, se consolida como marca identitaria de distinción (Mercado, 2020: 143).

---

Barracas) integraban desde 1987 el Movimiento de Teatro Popular (MOTPEPO) con la propuesta de explorar experiencias de artes solidarias y transformadoras de la sociedad por medio de festivales y encuentros (Sánchez Salinas, 2018b).

20 Según Rozenholc (2015), la creación del M.A.T.E (Movimiento de Apoyo al Teatro), agrupación que involucró a gran parte de los integrantes del campo de las artes escénicas, fue el hecho bisagra en la posterior sanción de la Ley Nacional del Teatro N° 24.800 en 1997.

21 La denominación refiere a que las expresiones populares se vinculaban a las piezas del género chico español como el sainete o la actividad circense en tanto que contaban como espacios de presentación a escenarios callejeros, barriales, tablados, picaderos; mientras que se asociaba lo “culto” a las obras teatrales de autores de la Corte Española, presentadas en los teatros de sala que se fueron construyendo en la ciudad portuaria de Buenos Aires a los que solo podían asistir las capas más altas de la sociedad colonial (Seibel, 1993; Infantino, 2012).

Observar la historia de los grupos pioneros y cómo se fueron construyendo los repertorios del teatro comunitario, identificado principalmente con los “géneros chicos”, nos brinda otra posible explicación para comprender su posición al margen dentro de una institución teatral que reproduce valoraciones jerárquicas entre una vertiente “popular” y otra “cultura” en las artes escénicas en la gestión de sus políticas.

En este artículo hemos desarrollado sólo algunas aristas de la ley a partir de las cuáles es posible explicar la posición marginal del teatro comunitario en este marco institucional. Será objeto de trabajos futuros destacar aquellas que sí le darían una institucionalidad más sólida, como por ejemplo la afirmación de que se le prestará “preferente atención a las obras teatrales de autores nacionales y a los conjuntos que las pongan en escena” (Art.6) o aquella que habla de impulsar la actividad teatral “posibilitando el acceso de la comunidad a esta manifestación de la cultura” y garantizando funciones a precios populares (Art.14-b). La práctica teatral comunitaria no sólo cumple estas tres condiciones, sino que también las promueve en tanto sus obras son resultado de la creación colectiva, sus presentaciones se realizan mayoritariamente en el espacio público y a la gorra, y porque mantienen activa una propuesta artística abierta a toda persona que desee sumarse al proyecto teatral.

Compartimos con Infantino (2016) que garantizar el acceso igualitario a espacios de formación y producción artística desde una propuesta que concibe el arte como derecho humano fundamental constituye un avance hacia una sociedad más inclusiva e igualitaria (Infantino, 2016). La apuesta del teatro comunitario señala la necesidad de poner en práctica políticas de la cultura que garanticen igualdad en el ejercicio de los derechos culturales, que cuestionen las jerarquías entre las artes y que democratizen las producciones culturales en las distintas esferas de lo social.

### **El teatro comunitario en los bordes institucionales: *entrar por la ventana con el traje de otro***

Si consideramos que dentro de la historia teatral el teatro comunitario argentino es un fenómeno reciente (*Catalinas Sur* cumplió 37 años en el 2020), podríamos afirmar que se trata de una actividad que ha tenido importantes reconocimientos: declaraciones de interés cultural, leyes locales, programación en el circuito oficial, entre otros. Sin embargo, el abordaje realizado nos ha revelado que detrás de cada uno de esos avances, permanece una discusión constante que refleja cómo el ingreso del teatro comunitario al canon de las artes escénicas continúa siendo una frontera de conflictos donde lo que está en juego es el poder de identificar qué es y que no es teatro y bajo qué órbita del Estado deben ampararse aquellas expresiones artísticas que tienen además fines de transformación social. En el caso del INT, el teatro comunitario ha sido reconocido de forma intermitente, hecho que le asigna una institucionalidad frágil y lo coloca en una posición marginal dentro de la institución. En palabras de integrantes de la red, se trata de una práctica que aparece “siempre a la cola”, donde la especificidad no es reconocida y se ve obligada a “ponerse el traje de otro” e incluso “entrar por la ventana”, lo que crea intersticios para ingresar en la esfera estatal.

A fin de no reproducir una mirada demonizante del Estado y celebratoria de los grupos comunitarios, hemos reflejado los distintos mecanismos y condicionamientos burocráticos

del INT que en términos operativos dificultan la posibilidad de incluir en su singularidad a un fenómeno como el teatro comunitario, demostrando la complejidad de legislar y fomentar una expresión cultural. Desde el punto de vista de la gestión cultural pública y la lógica burocrática, la controversia por la inclusión del teatro comunitario dentro de las políticas del INT parece estar vinculada a una limitación presupuestaria y de distribución de fondos (regionales o federales) así como a una dificultad y resistencia de los grupos de presentarse a las líneas generales. Ahora bien, al analizarlo desde una perspectiva histórica, la disputa encuentra algunas explicaciones en la identidad y modos de producción del movimiento que pugnó por la Ley: el movimiento del teatro independiente. Como vimos en el apartado 3 tales concepciones se ven reflejadas en la letra misma de la ley. En consecuencia, la omisión de algunos “géneros interpretativos” de la tradición popular y el señalamiento de que será objeto de su promoción todo espacio o actividad inscripta en el circuito independiente, aspectos que han sido profundizados en los 20 años de su gestión, relegan a algunas prácticas como el teatro comunitario a los bordes de la órbita institucional. En esa posición fronteriza, donde la actividad es reconocida con intermitencia, se reactivan de forma implícita discusiones que apelan a la tradición culta o a la tradición popular en la historia teatral, que en definitiva configuran culturas políticas que reproducen valoraciones jerárquicas de las artes en la gestión institucional.

Observamos críticamente que a pesar de encontrarnos hace más de medio siglo ante convenciones, pactos y gobiernos comprometidos con políticas culturales que promueven un concepto antropológico de cultura y que instan a implementar modelos de democracia cultural, a nivel institucional permanecen barreras altas e inflexibles al ingreso de expresiones que vienen a cuestionar el concepto restringido de “bellas artes”. En este sentido es que consideramos fundamental seguir indagando sobre el tema en tanto constituye una problemática presente en distintas instituciones, disciplinas y países de la región. Esperamos que el trabajo invite a futuras investigaciones a focalizar la mirada en los pactos, estrategias, intereses y luchas que se condensan detrás de las políticas públicas de la cultura, en tanto allí es posible registrar los procesos de visibilización/invisibilización que experimentan expresiones culturales subalternas cuando comienzan a percibirse como un sujeto colectivo que forma parte del Estado como campo de disputa.

### Referencias bibliográficas

- Bayardo, Rubens (2008). “Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas”, en *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, N° 1, vol. 7, pp. 17-30.
- Bayardo, Rubens (2015). “A Política Cultural Na Argentina Do Século XXI”. *Revista Observatório Itaú Cultural*, N° 18, pp. 50-55.
- Bidegain, Marcela (2007). *Teatro Comunitario. Resistencia y Transformación Social*. Buenos Aires, Atuel.
- Diz, María Luisa (2015). “A Política Cultural Na Argentina Do Século XXI”. *Revista Observatório Itaú Cultural*, N° 18, pp. 50-55.
- Diz, María Luisa (2016). *Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad*. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, FSOC-UBA.

- Fernández, Clarisa Inés (2013). “Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento”, *AISTHESIS*, N° 54, pp. 147-174.
- Fernández, Clarisa Inés (2018). “Políticas culturales en acto. Teatro comunitario argentino: entre el Estado y la autogestión”, *Revista Papers*, 103, pp. 447-477.
- Fernández, Clarisa Inés; Falzari, Gastón; Bidegain, Marcela y Sánchez Salinas, Romina (2017). “Estrategias colectivas de gestión cultural: El caso del grupo de teatro comunitario de Rivadavia”, en: *Modelos de Gestión Teatral*. Buenos Aires, Editorial Inteatro, pp. 139-194.
- Fukelman, María (2017). “Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires”, en: Ansaldo, Paula; Fukelman, María; Girotti, Bettina; Trombetta, Jimena (comps.): *Teatro independiente: historia y actualidad*. Buenos Aires, Ediciones del CCC, pp.47-66.
- González de Díaz Araujo, Graciela (2014). “El actor del teatro militante de los setenta en Argentina y Latinoamérica Las semillas del teatro comunitario actual”, en: Remedi, Gustavo (coord.): *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*. Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, Uruguay, pp. 229-242.
- Hall, Stuart (2003). “Introducción: ¿Quién necesita «identidad»?”, en: Hall, Stuart y Dugay, Paul (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Hanna, Andrea (2020). *Matemurga de Villa Crespo. Teatro Comunitario en cuarentena*. Revista RGC Ediciones. <http://rgcediciones.com.ar/matemurga-de-villa-crespo-teatro-comunitario-en-cuarentena/>, último acceso 22/08/20.
- Infantino, Julieta (2016). “Experiencias de intervención social desde el arte (circense) como esfera de desarrollo de políticas culturales en Argentina”, en: Rotman, Mónica (comp.): *Dinámicas de poder. Políticas patrimoniales, políticas y gestión de la cultura*. CABA, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 277-312.
- Infantino, Julieta (2019). *Disputar la cultura. Arte y transformación social*. CABA, RGC Ediciones.
- Logiódice, María Julia (2012). “Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar. Sentidos y prácticas en las opciones de políticas”, *DAAPGE*, N° 18, pp. 59-87.
- Martín, Alicia (2019). “Murga y carnaval en las políticas culturales”. *REA*, N° XXV, Escuela de Antropología –FHUMYAR –UNR, pp. 1-15.
- Mauro, Karina (2015). “Trabajo asociativo y actuación: las cooperativas teatrales y la gratuidad crónica del trabajo actoral”. Ponencia en las *XI Jornadas de Sociología*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Mercado, Camila (2016). “Usos y apropiaciones diferenciales de la cultura: el teatro comunitario en Buenos Aires”. Ponencia de las *VIII Jornadas de Investigación en Antropología Social Santiago Wallace*. FFyL-UBA, Buenos Aires.
- Mercado, Camila (2020). “El teatro comunitario en el campo teatral porteño. Estrategias de ingreso y legitimación”, en *20 años de Teatro Social en Argentina*. Colección Premios, CABA, Inteatro, pp. 113-149.
- Mercado, Camila y Sánchez Salinas, Romina (2018). “Relato de una conquista. Conversatorio sobre la Ley de Fomento al Teatro Comunitario”, en: Hantouch, Julieta y Sánchez Salinas, Romina (comps.): *Cultura Independiente. Cartografía de un sector movilizad*. Buenos Aires, RGC Libros, pp. 45-54.
- Miller, Toby y Yúdice, George (2004). *Política Cultural*. Barcelona, Gedisa.

- Morel, Hernán (2011). “Políticas culturales y performances en los procesos patrimoniales. Los casos del tango y el carnaval en la Ciudad de Buenos Aires”, Tesis de Doctorado de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Morel, Hernán (2018). “Que siga el baile: clausuras y fomento a las milongas en la ciudad de Buenos Aires” en: Hantouch, Julieta y Sánchez Salinas, Romina (comp.) *Cultura Independiente. Cartografía de un sector movilizad*o. Buenos Aires, RGC Libros, pp. 171- 192.
- Parody, Viviana (2019). “Políticas culturales y afrodescendencia en Argentina: un análisis posible de sus configuraciones estatales en la etapa post-bicentenario”. *REA*, N° XXV, Escuela de Antropología –FHUMYAR –UNR, pp. 1-23.
- Roca, Cora (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires, Eudeba.
- Rozenholc, Alejandro (2015). “Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires”, Tesis de Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo. Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas, UBA.
- Salas Tonello, Pablo (2019). “La orientación generacional y estética de una premiación del estado dirigida al teatro independiente”, *Revista Brasileira Estudos Presença*, Vol. 9, N° 2, <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266080067>
- Sánchez Salinas, Romina (2018a). “Las organizaciones culturales y su vínculo con el Estado: el caso del teatro comunitario mendocino”, en: Prato, A. V. y Segura, M. S. (eds.): *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades entre 2003 y 2017*, Buenos Aires, RCG Libros, pp. 159-180.
- Sánchez Salinas, Romina (2018b). “Detrás de escena. Políticas culturales y teatro comunitario en Mendoza. El caso de Chacras para Todos (2008-2018), Tesis de Doctorado en Sociología. IDAES-UNSAM.
- Sánchez Salinas, Romina y Mercado, Camila (2019) “Límites y alcances en el reconocimiento de proyectos de arte y transformación social en Argentina: el teatro comunitario en las políticas culturales públicas (2006-2018)”, *REA* - Escuela de Antropología – FHUMYAR – UNR, N° XXV, pp. 1-17.
- Scher, Edith (2010). *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires, Editorial INTEATRO.
- Scher, Edith (2020). “Que no se apague la llama del teatro comunitario”, *Revista Funámbulos*, N° 53, pp. 82-86.
- Seibel, Beatriz (2006). *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor.

**OTROS  
ARTÍCULOS**

# El vínculo epistemológico en la obra de Bruno Latour

## Simetría e involucramiento en la constitución de redes

Daniel Jones,<sup>1</sup>

Marcos Andrés Carbonelli<sup>2</sup>

Matías Paschkes Ronis<sup>3</sup>

### Resumen

La obra de Bruno Latour irrumpió en las ciencias sociales en la década del ochenta con una propuesta compleja e innovadora que cuestiona la ontología dualista moderna sobre la que se sustentaron los conceptos de sociedad y naturaleza. Este artículo propone que Latour redefine el vínculo epistemológico entre el/la investigador/a y su objeto/sujeto de estudio de una forma alternativa tanto de las concepciones del consenso ortodoxo pre-kuhniano como de buena parte de las corrientes posempiristas, a partir de la cual construye una teoría positivista que se distancia de los cánones del modelo naturalista y cuyo principal objetivo es “ser fiel a la experiencia de las asociaciones”. Se pretende resaltar la importancia de la noción de simetría en su teoría, así como también de la dimensión política del trabajo científico en la constitución de redes. Por último, se reponen algunos cuestionamientos a la propuesta latoureaana para hacer un balance crítico sobre sus aportes y déficits.

Palabras clave: vínculo epistemológico, simetría, redes, Teoría del Actor Red, Bruno Latour

### Abstract

Bruno Latour's work broke into the social sciences in the eighties with a complex and innovative proposal that questions the modern dualist ontology on the concepts of society and nature. This article proposes that Latour redefines the epistemological link between the researcher and his object / subject of study in a way that is alternative from both the conceptions of the pre-Kuhnian orthodox consensus and from a good part of the post-empiricist approaches. Based on his epistemological link, the author builds a positivist theory that is distanced from the canons of the naturalistic model, whose main objective is “to be faithful to the experience of associations”. The article aims to highlight the importance of the notion of symmetry in his

---

1 Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

2 Universidad de Buenos Aires. Instituto de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

3 Universidad Nacional de San Martín, becario doctoral en antropología social e investigador del Centro de Estudios Socioterritoriales, de Identidades y de Ambiente.

theory, as well as the political dimension of scientific work in the constitution of networks. Finally, the article recovers some questions on the Latoureaan proposal to make a critical balance on its contributions and deficits.

Key words: Epistemological connection, symmetry, networks, Actor–Network Theory, Bruno Latour

### Introducción

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre el vínculo epistemológico, entre investigador/a y sujeto/objeto de estudio, en las ciencias sociales a partir de la obra de Latour. Para ello, primero revisaremos sus estudios en sociología de la ciencia y sus reflexiones sobre la modernidad en tanto bases de su cuestionamiento a la definición de la práctica científica por parte de la epistemología positivista (paradigmáticamente, por Karl Popper), que estructura el trabajo científico en torno a la separación estricta y jerárquica entre sujeto y objeto de conocimiento, la noción de neutralidad valorativa y un perfil de investigador/a como tecnócrata, que elude la discusión por la “buena sociedad” y se aboca a la solución gradual de problemas delimitados. En un segundo apartado desplegaremos sus observaciones a la visión crítica desarrollada por la sociología de lo social, que se obstinaría en el desenmascaramiento de las dinámicas sociales y la exhibición de su “verdadera esencia”, en vez de procurar extender el reconocimiento de las conexiones entre seres humanos y no humanos. Para reconstruir esta última postura, nos valdremos primordialmente de los trabajos de Latour donde apuesta a la construcción de una teoría social.

Además de sus reservas frente a ambas figuras, en el segundo apartado presentaremos la propuesta alternativa de Latour, que delinea al científico como un co-constructor responsable de las redes que involucran actantes humanos y no humanos. En esta definición, hay una dimensión estrictamente política de la tarea de los científicos, al ser coparticipantes en el despliegue y estabilización de las controversias acerca de las entidades en proceso de asociación, así como en el armado final de los colectivos. De esta forma, Latour sitúa las controversias en el corazón de los colectivos, lo que supone una revalorización de la vida pública y la política y una profundización de la democracia, que se extiende hacia los no-humanos.

Finalmente, repondremos algunos cuestionamientos que han recibido estos planteos, a modo de balance entre los aportes y déficits de la propuesta de Latour.

### Etnografía simétrica en laboratorios: una alternativa al observador neutral

Una de las principales contribuciones epistemológicas de Latour es su ponderación de la cuestión de la simetría, que podemos definir como la preocupación por reconocer y otorgar tratamiento equivalente a las diferentes agencias (actantes) que intervienen en la producción de lo social. Esta preocupación supone una crítica a sucesivos dualismos que ha construido el pensamiento occidental en diferentes etapas y tradiciones: la sociedad y la naturaleza, lo humano y lo no humano, práctica científica y práctica social.

Aun con sus especificidades, la noción de simetría que elabora Latour es heredera de la crítica a los criterios epistemológicos del consenso ortodoxo. Nos referimos a la distancia y el tipo de vínculo establecidos por aquel entre el sujeto cognoscente y el objeto conocido. Hasta la década de 1960, la posición dominante en el debate sobre el vínculo epistemológico entre investigador/a y sujeto/objeto de estudio fue la que tomó como modelo de ciencia empírica a las ciencias naturales.



Para este llamado modelo naturalista de hacer ciencia, si bien la experiencia es el tribunal permanente frente al cual se mide el status de los enunciados, no puede ser la observación sensorial personal ni la convicción subjetiva del/a investigador/a lo que certifique la aceptación o no de sus postulados. En este punto, uno de sus máximos exponentes, Karl Popper (1985: 43-45) introduce la contrastación intersubjetiva: la corroboración o refutación de una hipótesis, y con ella de una propuesta explicativa, es determinada por el juicio público de la comunidad científica. De esta manera, el progreso de la ciencia—su capacidad de desarrollar teorías cada vez más potentes explicativamente—queda a resguardo de elementos contaminantes, como la pertenencia ideológica, la colisión de intereses o la prosecución de objetivos económicos. La noción de objetividad se funda, entonces, en la idea de un distanciamiento crítico que estructura el vínculo epistemológico: el sujeto cognoscente recorta un objeto externo e independiente, la teoría guía la observación, y se comporta como observador/a neutral en sus formulaciones con respecto a ese objeto.

En las ciencias sociales, esta perspectiva naturalista planteaba también una discontinuidad tajante entre praxis científica y praxis social: si bien se reconocía que el/la científico/a era un individuo con pertenencias sociales, al momento de ejercer su trabajo debía suspender su situación biográficamente determinada y ubicarse, parafraseando a Schütz (1974), más allá del mundo de la vida cotidiana, en una situación científicamente determinada donde sólo operaran los intereses cognoscitivos y las reglas de la lógica.

El corolario de este modelo de ciencia resulta en la idea de la *ingeniería social* gradual, clave en el pensamiento popperiano (y en consonancia con la perspectiva sociológica de tradición durkhemiana) sobre la conexión posible entre conocimiento científico y cambio social. El planteo de Popper parte, en primer lugar, de la imposibilidad de usar el conocimiento en pos de producir un cambio radical de la sociedad, guiado por una meta ideal o un fin último, en torno al que se disponen instrumentalmente diferentes medios. En *La sociedad abierta y sus enemigos* ([1945] 2010) expone sus reservas ante esta posibilidad. Primero, porque la definición de los componentes claves de la buena sociedad no arriban luego de una discusión colectiva y abierta sobre experiencias históricas y pruebas empíricas, sino más bien por la imposición de una cosmovisión de sabios. De allí el inicio de un derrotero totalitario que produce sacrificios y padecimientos en pos de alcanzar el horizonte utópico. Segundo, aun cuando se iniciara el camino de la transformación colectiva, el mismo se trunca por las resistencias y sangrías que surgen en el campo social, inevitables si se tiene en cuenta que la ingeniería utópica propone cambios totales en las formas de vida de las personas sin dar pruebas certeras de las posibilidades reales de alcanzar la sociedad ideal.

Frente a esta perspectiva, Popper se inclina por la *ingeniería social gradual*: el científico debe comportarse como un tecnócrata abocado a involucrar su *expertise* en la solución de problemas parciales, cuya condición de “mal social” goza de amplio consenso. Si la propuesta esgrimida como solución falla y no alcanza el objetivo propuesto, el error sirve como experiencia informativa que anima a un nuevo diagnóstico hipotético y una nueva intervención.

En la perspectiva de Latour, este modelo epistemológico cristaliza un abordaje asimétrico y políticamente excluyente, porque en él sólo un conjunto de actores humanos, los científicos, son capaces de dirimir entre sí, de acuerdo sus propias reglas y lógicas autoimpuestas, cuáles

son los teorías que mejor describen los fenómenos en la realidad social y natural (sin distinción) y las mejores maneras de intervenir para mejorarla. No hay agencia ni fuerzas, por fuera de la ciencia, capaces de explorar nuevas conexiones y explicaciones.

Este modelo epistemológico comienza a resquebrajarse con el libro de Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas* (1962), ya que puso el acento en la importancia de los procesos comunitarios (las tribus científicas) no sólo en la elaboración de teorías sino también en su validación. Siguiendo a Hacking (1997) podemos establecer que la clásica noción kuhniana de paradigma remite a una doble acepción. Por un lado, representa un modelo de resolución de enigmas pendientes en el campo científico, que por su eficacia comienza a ser tomado como ejemplo por el conjunto de la comunidad, al normalizar y homogeneizar sus lenguajes conceptuales y métodos de trabajo. Esta manera exitosa de organizar el trabajo científico es lo que habilita el segundo sentido de la noción de paradigma: una matriz disciplinar, esto es, un conjunto de prácticas mediante las cuales el citado modelo se transmite y se reproduce (congresos, revistas especializadas, cátedras, entre otros). Hacking destaca que esta doble connotación en la definición de paradigma supone una complejización de los fundamentos de los acuerdos científicos, que exceden largamente a la utilización de un método racional compartido: cada paradigma representa un nuevo relato acerca de la parcela de la realidad que se propone explicar, inconmensurable e intraducible al lenguaje de su antecesor, y que logra adhesiones, no por imponerse en la arena neutral de un experimento crucial, sino por su mayor capacidad de resolver problemas prácticos y gnoseológicos del campo científico. Pese a no corregir totalmente la asimetría fundante, para Latour el aporte de Kuhn es fundamental al exhibir la esterilidad de los planteos positivistas que sostenían una distancia radical entre el quehacer científico y las pertenencias sociales. A partir de Kuhn, el método científico pierde parte de su blindaje epistemológico, y trasluce su porosidad a dinámicas propias de la interacción social cotidiana, como la competencia por el prestigio y el peso de las costumbres y los linajes grupales.

La herida infringida por Kuhn al relato positivista de la historia y funcionamiento de la ciencia habilitó la proliferación de estudios de las ciencias desde la psicología, la sociología, la antropología, la historia, etc. En este contexto, desde fines de los años 60 sobresalen los trabajos de la Escuela de Edimburgo, que cuestionan la asimetría en el tratamiento sociológico tradicional de la ciencia y dan origen al *Programa fuerte* de sociología de la ciencia:

En sus férreas críticas a la sociología del error predominante construyeron como alternativa una serie de acuerdos metodológicos y programáticos, a saber, los principios de *causalidad* (la necesidad de estudiar las condiciones que producen la demanda de un cierto conocimiento), *imparcialidad* (el análisis tanto de las teorías satisfactorias como las insatisfactorias), *simetría* (la utilización de la misma metodología para estudiar ambos casos) y *reflexividad* (la posibilidad de aplicar el mismo tratamiento a la propia sociología). Esta respuesta fue denominada *Programa Fuerte*. (Correa Moreira, 2012: 57)

David Bloor, uno de sus referentes, en su libro *Conocimiento e Imaginario Social* ([1976] 1998) sostuvo estas nociones al proponer explicar con los mismos métodos tanto la producción de “verdades científicas” como los “errores científicos”. Bloor se asienta en la teoría durkhemiana

para definir al conocimiento como una creencia institucionalizada (aprobada colectivamente) y desde ahí critica la concepción teleológica de la ciencia de Imre Lakatos (cultor de un falsacionismo sofisticado, heredero de Popper) para quien la actividad intelectual aparece como autoexplicativa y autoimpulsada, dejando a la sociología (y a la psicología) sólo “el residuo irracional”. En contraste, el *Programa fuerte* pretende indagar las causas profundas de conocimiento científico sin realizar una evaluación previa acerca de su verdad (imparcialidad) para así demostrar cómo ciertas causas dan lugar a creencias erróneas en tanto que otras a creencias verdaderas (simetría).

Latour toma de su obra el principio de simetría, pero critica el modo reductivo en que Bloor lo utiliza: aunque explica simétricamente lo verdadero y lo falso, sus explicaciones son siempre sociales (durkhemianas) y, por lo tanto, es también asimétrico, ya que es “constructivista para la naturaleza y realista para la sociedad” (Latour, 2007: 142). Como observa Pignuoli-Ocampo: “Para Latour [...] la concepción de lo social de Bloor tiene un sesgo sustancialista al investirlo como ‘factor’ capaz de explicar ‘socialmente’ el contenido de la ciencia. Latour objetó que ese concepto de ‘lo social’ es asimétrico, pues explica ‘socialmente’, pero no es explicado ‘socialmente’” (2015: 102). Por su parte, Bloor nunca aceptó estas críticas de Latour, argumentando que tergiversan los principios de su programa.<sup>4</sup>

Sin embargo, es justamente sobre la crítica de tomar como punto de partida “sistemas abarcadores” (sea la sociedad o la naturaleza) que Latour y otros autores desarrollan la teoría del actor-red y radicalizan el principio de simetría al promover su extensión como principio de simetría generalizada: “pretendían someter a estudio no sólo las explicaciones científicas de la naturaleza, sino también las explicaciones sociales de la ciencia” (Arellano Hernández, 2000: 62). Siguiendo esta línea es que Latour llevó adelante su etnografía en un laboratorio, para describir la producción de un hecho científico verdadero.<sup>5</sup> Desde su punto de vista, “imágenes plausibles y verdaderas de la comunidad científica sólo podrían resultar de la ‘observación intensa y participante’, de primera mano, de las actividades desarrolladas en el interior de esa comunidad, del ‘examen profundo del cotidiano de laboratorios’, no de sermones filosóficos empíricamente vacíos” (Gusmão, 2017: 281).

Entre octubre de 1975 y agosto de 1977, Latour enfrentó el desafío de usar el método etnográfico para investigar no a “otros culturales” (tal como se utilizó desde su origen en la antropología) sino para estudiar a una comunidad (la científica) a la que él mismo pertenecía (al participar de la ciencia moderna). La etnometodología de Garfinkel<sup>6</sup> le permitió analizar las

4 “La crítica de Latour ignora el hecho de que el ‘Programa Fuerte’ es parte de una empresa naturalista y causal. Desde el punto de vista del ‘Programa Fuerte’, la sociedad misma es parte de la naturaleza. La palabra ‘naturaleza’ se refiere al sistema material abarcador en el que los animales humanos y todo el patrón de sus interacciones, y todos los productos y consecuencias de estas interacciones, tienen su lugar asignado. Hablar de la sociedad explicando la naturaleza, cuando es solo una parte de la naturaleza, es incoherente. [...] No es sorprendente que su posterior explicación del postulado de la simetría sea confusa” (Bloor, 1999: 87-88).

5 Se entiende aquí por “verdadero” al hecho que ha logrado tener consenso en la comunidad científica en tanto tal.

6 La etnometodología constituye un enfoque sociológico que surge en Estados Unidos en la década de 1960, fundada por Harold Garfinkel (1917-2011). Se basa en la idea de que “todos somos sociólogos en estado práctico”: su objetivo de estudio son las propiedades del razonamiento práctico propio del sentido común en las situaciones de acción ordinarias, de ahí su rechazo al uso de la racionalidad científica como punto de referencia (Garfinkel, 2006 [1968]).

actividades prácticas de los/as científicos/as en el laboratorio en tanto métodos (similares a los de cualquier lego) para producir descripciones ordenadas de sus experiencias.

En esta empresa, Latour pretende evitar dos excesos que ya tuvimos ocasión de presentar. Primero, lo que podríamos llamar un “exceso epistemológico”, según el cual la ciencia, como representante máxima de la racionalidad moderna, sólo debe estar sometida a procesos lógicos de fundamentación interna y, por lo tanto, ningún miembro externo a la comunidad científica tendría una voz autorizada sobre sus procedimientos. Segundo, un “exceso sociológico” que supone que la práctica científica puede ser explicada por determinaciones externas (contexto social, luchas de poder, entre otros). Para construir una explicación realista de la ciencia, Latour evita apelar a trascendencias como “La razón” o “El contexto social” y se enfoca en el plano de las prácticas. En este punto, todos/as (científicos/as “duros/as” y sociales, pero también no científicos/as) resultan metodólogos/as: emplean “métodos” para producir descripciones ordenadas, y así darle sentido al caos. Al recurrir a la etnometodología, Latour se pone en un plano de simetría con sus “nativos/as científicos/as”: no es “el hombre blanco, racional y occidental” que describe las “creencias” (irracionales) de tribus no occidentales, ni tampoco un ser disminuido frente al gran edificio de La Ciencia Moderna. Es un etnometodólogo cuyo objetivo es describir las prácticas que se producen en el laboratorio y que tienen como resultado final lo que se conoce como un “hecho”.

¿Cómo describir la práctica científica? La respuesta de Latour (su “primera regla del método”) es que hay que estudiar a la ciencia “en caliente”: en vez de partir de “la ciencia elaborada” (con hechos y máquinas consolidados), se debe comenzar por la ciencia “en elaboración”, es decir, sus prácticas y controversias. Respecto de las primeras, observa cómo los científicos constituyen una “extraña tribu que se pasa la mayor parte del día codificando, marcando, alterando, corrigiendo, leyendo, escribiendo” (Latour y Woolgar, [1979] 1995: 60). Sin embargo, al describir sus tareas, para Latour los/as científicos/as parecen olvidar todas las etapas intermedias que posibilitan la producción de las sustancias “naturales” y el escenario material (máquinas, tubos de ensayos, animales, hojas con diagramas) crucial a la hora de producir los “hechos”. Los científicos olvidan las asociaciones humanas y no humanas, las redes de actantes que el laboratorio despliega posibilitando así la construcción de un “hecho”, para poder concentrarse en un dispositivo central a partir del cual arranca una nueva expansión: el *paper*.

Del laboratorio emana un vasto cuerpo de textos científicos, los cuales constituyen, para Latour, un vehículo retórico cuyo objetivo es convencer a los/as lectores/as. Para eso, apela a aliados, debilita otros enunciados, y se apoya en gráficos, esquemas y figuras: “el texto científico está hecho para atacar y defender, no es un lugar para visitar tranquilamente, es un bastión o un bunker” (1992 [1987]: 59). Un enunciado se convierte en científico no por sus cualidades intrínsecas, sino luego de pasar por una serie de lectores que lo discuten, que entran en controversias con su contenido (“segunda regla del método”).

Por lo tanto, un “hecho” es también una “construcción”, en tanto es el producto colectivo de controversias concluidas, estabilizadas, de nuevas alianzas entre humanos y no humanos: “Los científicos y los ingenieros hablan en nombre de nuevos aliados que ellos mismos han caracterizado y enrolado” (1992 [1987]: 88), como una sustancia química que han sintetizado o descubierto. Los aliados a los que el/a investigador/a convoca en su tarea de producir un hecho

científico no son únicamente colegas e instituciones, quienes respaldarían con sus trayectorias y renombre sus afirmaciones; también recurre a agentes humanos que no pertenecen al campo de la ciencia y a no humanos, de los cuales el/a científico/a se transforma en portavoz. Como observa Correa Moreira:

La radicalización del principio de simetría condujo a dar un paso más allá de la explicación de la ciencia a través de lo social. Ahora era pertinente cuestionar el tratamiento asimétrico de ciertos dualismos de base tales como el de sociedad-naturaleza e incluso el de humano-no humano. [...] Será precisamente la teoría del actor-red quien lleve al extremo el tratamiento del postulado de heterogeneidad y con ello la generalización del principio de simetría, otorgándoles un lugar a los seres no humanos, rompiendo la dicotomía que les separa tajantemente de los humanos. (2012: 58-59)

Cuando Latour (1983) analiza las interacciones entre Pasteur y los microbios en el siglo XIX, en un momento neurálgico en la historia de la medicina moderna, demuestra cómo convencer a otros, ganar disputas, desplazar oponentes, sembrar antagonismos y construir alianzas no son tareas ajenas a la producción, testeo y aplicación de teorías. Por el contrario, son constitutivas. Para que Pasteur pudiera explicar el comportamiento irregular e impredecible de los bacilos y sus efectos destructivos en la agricultura y ganadería tuvo que trasladar su laboratorio parisino a la campiña francesa, y para testear la aplicación tecnológica de su procedimiento (la pasteurización de los alimentos), el mismo laboratorio debió viajar al ejército francés y a las industrias alimenticias que tenían que replicar los procedimientos de higiene. La pasteurización fue posible en tanto el científico que le dio su nombre pudo interesar a actores económicos y políticos y vencer a oponentes y escépticos con sus pruebas, al tiempo que convertirse en el portavoz del microbio ante la sociedad francesa de su tiempo. Así, el/a científico/a jamás ocupa el rol de un mero observador de una situación, sino que es partícipe comprometido de la asociación de cuestiones y agencias humanas y no humanas que se dan cita en su laboratorio para producir de manera conjunta un hecho científico. De este modo, Latour desmonta el dualismo Hecho/Construido –pues un hecho cobra “realidad” cuando su construcción es resistente, habiendo pasado por apasionadas controversias.

Sin embargo, falta una última asociación, un último aliado para concluir la construcción de un hecho: la naturaleza. Al contrario de lo que proclaman los/as científicos/as, para Latour la naturaleza nunca está “adelante”, en el sentido de una base de realidad ya dada, preexistente (tal como aparece en las perspectivas naturalistas), sino que siempre “llega tarde”, pues es un producto “purificado” de la estabilización de las controversias (al igual que la sociedad, como veremos). Por lo tanto, no podemos utilizar el resultado (la naturaleza) para explicar cómo y por qué una controversia finalizó (“tercera regla del método”), ya que es la clausura de la controversia la causa de la representación de la naturaleza, que aparece siempre junto “al vencedor”.

De este modo, la descripción latourea del laboratorio contrasta con la de los/as propios/as científicos/as que él estudia: si para este modelo de ciencia “la naturaleza es la causa final de la clausura de todas las controversias” (1992: 95), para Latour la naturaleza recién aparece al final, como consecuencia del cierre de las controversias. La epistemología dualista desarrollada por el consenso ortodoxo, al centrarse en la fundamentación interna de la ciencia, termina

impidiendo su propia comprensión, ya que excluye toda pregunta sobre los vínculos complejos, asociaciones y redes que supone la práctica científica y sobrepone a ésta una naturaleza indiscutible y concebida como preexistente. En contraste, el principio latoureano de simetría generalizada disuelve simultáneamente el dualismo “interno-externo”, “hecho-construido” y “social-natural”. No se trata, al decir de Bloor, de que la sociedad es parte de la naturaleza, sino de dar cuenta de su coproducción final a partir de las asociaciones heterogéneas que se producen en el proceso mismo de las controversias.

Esta línea argumental de Latour se extiende, veinte años después de *La vida en el laboratorio...*, a toda la modernidad en su libro *Nunca Fuimos Modernos. Ensayo de antropología simétrica* ([1991] 2007). Allí sostiene que la modernidad produce una reseña de sí misma que crea dos zonas ontológicas completamente separadas: la de los humanos y la de los no humanos. Esta práctica de purificación constituyente de la modernidad tiene como resultado el dualismo ontológico que produce la separación absoluta entre el polo trascendente de la Naturaleza (de los hechos en sí, cuyos portavoces son los/as científicos/as) y el polo inmanente de la Sociedad (o del sujeto, de los valores, del poder, cuyos portavoces son los/as políticos/as). De esta forma, naturaleza y sociedad son polos que permiten explicar en tanto en sí mismos no serían explicables. Esta oposición corre en paralelo al dualismo ontológico moderno entre objetos y sujetos: mientras el sujeto es lo que se resiste a la naturalización, a la objetivación, a la reificación, exaltando su libertad, su agencia, su capacidad de hablar por sí mismo, los objetos se escudan obstinadamente en su realidad, resistiendo cualquier forma de subjetivación.

En contraste, para Latour no hay objetos y sujetos constituidos, sino “asociaciones de humanos y no-humanos”, que se definen por su simetría, esto es, por sus características en común: su capacidad de hablar, de actuar y asociarse (y así cobrar realidad). Este planteo no sólo diluye el dualismo moderno que opone sujeto y objeto, sino que también va más allá de la oposición naturaleza-sociedad. Ambas constituyen (en la visión moderna) dos formas de unificación cerradas y prematuras, que Latour busca reemplazar con la noción de *colectivo*. Ésta, lejos de funcionar como una unidad superior que contiene a las partes, pretende subrayar el trabajo continuo de recolección de asociaciones entre actantes humanos y no humanos. En suma, Latour participa de una etapa de la sociología de la ciencia que recoge el legado de Kuhn para profundizar la revisión crítica de los fundamentos de los acuerdos científicos provista por el relato naturalista. En su etnografía en el laboratorio y en su examen de grandes hitos científicos, analiza el trabajo rutinario de sus protagonistas y lo conceptualiza como un conjunto de prácticas orientadas a la producción de hechos científicos donde lo real remite a la asociación exitosa (aunque siempre abierta y contingente) entre humanos y no humanos. Las acciones políticas no quedan por fuera de la actividad de conocimiento. Muy por el contrario, son constitutivas de la misma, porque un eje nodal del trabajo científico implica interesar a otros actores en las hipótesis y pruebas a realizar. Más que observar la realidad desde una externalidad ficticia e intervenir de manera acotada en sus dinámicas, Latour concibe al trabajo científico como un esfuerzo por convocar a fuerzas extranjeras (empresas, Estado, estadística, actantes no humanos), traducir sus intereses y demandas al lenguaje disciplinar y movilizarlos para que participen en el montaje de experimentos y en la difusión de resultados.

### La Teoría del Actor-Red: más allá de asimetrías y dualismos

Para Latour, la puesta en evidencia de la continuidad e imbricación entre cuestiones de hecho y de interés en los asuntos científicos, y de las maniobras de hibridación y purificación de la Modernidad, no necesariamente debería conducir a la deconstrucción. Es decir, a una perspectiva autoproclamada crítica, orientada a desmentir los discursos y prácticas de los actores sociales, para demostrar cuál es su trasfondo verdadero, aquel conjunto de procesos y sucesos que componen una explicación eficiente de lo real, pero que permanece velada a sus protagonistas (Latour, 2004). En este sentido, este autor emprende una revisión y distanciamiento de lo que denomina *sociología de lo social*. Ésta abarca un espectro heterogéneo de teorías que, más allá de sus diferencias, concibe de modo restrictivo a “lo social” como un dominio específico de la realidad que engloba acontecimientos económicos, jurídicos y religiosos. En el pensamiento de Latour, la sociología de lo social establece una desigualdad radical entre científicos/as y objetos/sujetos de estudio: mediante la apelación a un metalenguaje (los conceptos de cada teoría) los/as científicos/as llegarían a conocer porciones de la realidad veladas para los propios actores.

Un ejemplo es la teoría de la estructuración de Anthony Giddens, según la cual la reflexión de los seres humanos sobre su propio obrar puede nutrirse de las ideas producidas por las ciencias sociales (2015: 63) que favorecen una toma de conciencia con potencial emancipatorio o colaboran a perpetuar estructuras de dominación. En este sentido, puede trazarse una analogía entre el vínculo epistemológico planteado por los postempiristas hermenéuticos como Giddens y el trabajo de un terapeuta: en el diálogo crítico con los sujetos sociales se esclarecen las opacidades de la realidad social, sus estructuras de poder ocultas, contribuyendo a emprender cambios correctivos. Estas operaciones de clarificación, toma de conciencia y puesta en marcha de nuevos cursos de acción son posibles en tanto opera un desnivel entre el saber que los actores conjugan en sus rutinas cotidianas y aquel producido por los científicos: mientras el primero proviene de procesos de socialización y de experiencias personales, se orienta a resolver problemas a mano y se registra en el plano naturalizado e irreflexivo de la conciencia práctica, el segundo se basa en el seguimiento de las reglas del método científico, persigue la generalidad y tiene en la exhaustividad y la prueba ideales regulatorios de la actividad científica.

Para Latour, propuestas como la de Giddens otorgan al saber experto un lugar “más alto”, al situar a los/as científicos/as por fuera y por encima de los actores, lo que les posibilita una comprensión presuntamente más acabada de lo que está sucediendo, por detrás y más allá de las conciencias de los legos estudiados. Desde esta asimetría constitutiva, la teoría de la estructuración simplifica sobremanera las complejidades de las asociaciones entre entidades humanas y no humanas, diluyendo la posibilidad de construir colectivos más complejos.

Al dualismo ontológico y las asimetrías constitutivas de esta *sociología de lo social* (que establece lo social como una dimensión de lo real distinta -en sus propiedades, estructuras y componentes- a lo natural), Latour contrapone el monismo ontológico de una *sociología de las asociaciones*. Lo social no es un dominio, un recorte de la realidad, ni tampoco una suerte de pegamento que puede unir todo, sino que “es lo que está pegado por muchos otros tipos de conectores” (Latour, 2008: 18). Lo social no designa algo entre otras cosas (como una oveja negra entre ovejas blancas) sino un tipo de relación entre cosas que no son sociales en sí mismas (ídem: 19). Para Latour, lo social remite a

un movimiento, a la continua asociación entre entidades que, como ilustran las investigaciones en sociología de la ciencia, conforman una reunión de entidades humanas y no humanas.

Este fuerte replanteo ontológico (que diluye las categorías de sociedad y naturaleza, y libera a humanos y no humanos del enrolamiento en cada una de ellas) repercute en el plano epistemológico. La TAR defiende una postura simétrica entre el/a científico/a y su objeto/sujeto de estudio, los actores que se asocian formando una red, porque nadie más que ellos conoce y puede revelar los mecanismos de asociación (un planteo de fuerte énfasis pragmático, al subrayar la reflexividad propia del agente). Para dar a conocer todas las entidades asociadas, Latour propone el uso de un infralenguaje: un conjunto de recursos lingüísticos, ideas y metáforas muy básicas, orientadas a detectar lo más fielmente posible la articulación entre entidades heterogéneas. Según Latour, la TAR es una teoría positivista, no porque se adecue a los cánones del modelo naturalista (hegemónico en las ciencias sociales hasta la década de 1960), sino porque intenta ser fiel a la experiencia de las asociaciones que acontecen en un plano de lo real donde no existen discontinuidades a priori entre sociedad y naturaleza. “Ser fiel a la experiencia de las asociaciones” implica una metodología que en la TAR se resume en tres movimientos: a) desplegar toda la gama de controversias respecto a qué asociaciones son posibles; b) hacer rastreables los medios que utilizan los actores para estabilizar las controversias; y c) reensamblar lo social, esto es mostrar los procedimientos que tanto actores como investigadores/as siguen para componer el colectivo y que revelan el carácter político de esta tarea de conocimiento (Latour, 2008: 229).

Para cumplir su promesa de “reensamblar lo social”, la *sociología de las asociaciones* no parte de un terreno prefijado: no existe el orden social dado, ni el contexto social como marco englobante, ni algo así como “la sociedad”. En este campo Latour inscribe la Teoría del Actor Red (en adelante TAR), que asume una perspectiva relativista, al no definir de antemano la materia de lo social, sino que considera que las modalidades de conexión entre las diversas entidades responden a una controversia que se resuelve asociación por asociación (Ibíd: 40).

Si para la *sociología de lo social*, los fenómenos jurídicos, científicos, religiosos, políticos pueden explicarse apelando a agregados sociales que se encuentran por detrás de ellos, para la *sociología de las asociaciones* no hay nada detrás. Ser social es, más bien, un movimiento (no una entidad), que puede o no dar lugar a nuevas conexiones o ensamblados.

Para la *sociología de las asociaciones* los “medios” son vitales porque, al no haber entidades sociales preexistentes, permiten que se produzcan las asociaciones entre cosas. Latour distingue entre *intermediarios* y *mediadores*: un intermediario es toda entidad que transporta significado o fuerza sin transformación, es decir, mera reproducción; los mediadores, en cambio, traducen, distorsionan y modifican el significado de los elementos que se supone que deben transportar, por lo que resultan impredecibles. En la *sociología de lo social* abundan los intermediarios y son escasos los mediadores. En la *sociología de las asociaciones* los mediadores proliferan y los intermediarios son reducidos. La primera pone énfasis en los procesos de reproducción social, mientras que la TAR se focaliza en los procesos de innovación, invención, cambio y en las potencialidades de acción (y de crítica) de los propios actores. Si tomamos como ejemplo una votación presidencial, veremos que desde la TAR hay que “seguir a los actores” y prestar atención al conglomerado (silencioso, pero gravitante) de actores que convergen y se asocian en una elección: los sondeos de opinión presentados en los televisores de



cada hogar, las disposición de las boletas en el cuarto oscuro, los satélites que transmitieron los debates, los encuestadores y sus instrumentos que operaron interpelando a votantes para detectar sus inquietudes y codificarlas como ejes de campaña, la tecnología del *big data* que permite procesar una gran cantidad de información sobre sus preferencias. Cada uno de estos elementos será un mediador, y no un mero intermediario, si en vez de transportar pasivamente voluntades ajenas se comporta como una entidad que modifica decisivamente el curso de acción (y, según Latour, así lo hacen).

Así como sus replanteos ontológicos tienen consecuencias epistemológicas, de las reformulaciones en ambos niveles se desprende un programa metodológico. Con la distinción entre intermediarios y mediadores y bajo la premisa de “seguir a los actores”, Latour delinea la metodología de la TAR, orientada al rastreo y manteniendo en pie de igualdad a los/as científicos/as sociales y aquello que rastrean.

En esta tarea metodológica, l/a investigador/a debe abandonar el privilegio de unas pocas causas que provocan todos los efectos, y reemplazarla por una serie de actantes (humanos y no-humanos como agentes) mucho más amplia. Esta última es lo que se conoce como *red*: la figura que se forma de la asociación entre entidades heterogéneas, pero simétricamente potentes en su capacidad de hacer cosas, que el/a científico/a reconstruye a partir de ir siguiendo a los actantes. Como observa Pignuoli-Ocampo:

Latour adoptó la perspectiva de redes para observar y medir la heterogeneidad atribuida al objeto. Esta perspectiva es compatible con su programa debido a que combina una observación plana, aunque atenta al movimiento y a los cambios de escala. [...] Para la perspectiva de redes, [...] no hay sistemas, pues no hay todo, ni partes, ni “armonía preestablecida”, integración o composición dentro de una red. Esta es la razón por la que dicha perspectiva genera un marco de referencia y de observación adecuado para la investigación simétrica de los actantes, y por tanto, de los colectivos. (2015: 97-98)

La TAR invierte el principio de causalidad de la *sociología de lo social* y lo reemplaza por el “principio de irreducción”: antes que explicar los fenómenos que conforman el objeto de estudio (frente a los que prima la “distancia crítica”) por una fuerza más real pero invisible que los sostiene y les da existencia, quien investiga debe desplegar la gama de actantes (humanos y no humanos) que se asocian entre sí y que tienen capacidad de actuar y generar transformaciones en los otros. Se trata de rastrear y desplegar acciones de mediadores (visibles para todos), y no de buscar al factor que se halla “detrás” de ellos (solo visible por la “magia” de la *sociología de lo social*).

¿Para qué sirven, entonces, las ciencias sociales si no nos dan “la respuesta” sobre cómo unificar el mundo social, cómo “componer lo colectivo”? Para Latour de ningún modo la ciencia debe reemplazar la política. Los/as sociólogos/as de lo social han subestimado la política creyendo tener un poder especial, y los/as científicos/as sociales naturalistas han creído estar dotados de herramientas “ingenieriles” para solucionar cuestiones sociales. En tanto para la TAR “si existe sociedad, entonces no hay política posible” (Latour, 2008: 349). Las ciencias sociales son indispensables para saber a través de qué conexiones múltiples e irreductibles estamos asociados, pero la tarea de composición, unificación y estabilización del mundo común le

queda demasiado grande. La propuesta de Latour de adoptar una perspectiva de redes supone, en este sentido, también una forma de intervención política:

La explicación de las redes [...] habilita a mostrar los diversos actantes en juego, las formas en que éstos interactúan, la producción de nuevas entidades, los significados emergentes y sobre todo, permite dar voz a dichos actores. Este ejercicio constituye una práctica de ecología política y por tanto de profundización de la democracia. El aporte de las ciencias sociales es decisivo para este movimiento democratizador que tiene como objetivo permitir hablar a los actores silenciados (humanos y no humanos), así como analizar las propias lógicas de producción de la ciencia, entre éstas las ciencias sociales. El análisis de la mediación técnica propuesto por Latour es un elemento valioso para la identificación de los actantes y para la construcción de este diálogo necesario. (Correa Moreira, 2012: 75)

Revalorizar la política requiere profundizar la democracia, extenderla a las ciencias. Esto supone liberar a la vida pública de las trascendencias que pesaron sobre ella, como el antiguo dualismo naturaleza-sociedad. Ambos polos de la modernidad funcionaron como dos atractores: “uno que se unifica bajo la forma de la naturaleza y el otro que conserva la multiplicidad bajo la forma de la sociedad” (Latour, 2013: 104). Pero el poder unificador de la naturaleza condena a la democracia a la impotencia dándole a los expertos un poder político jamás antes visto: el poder de la voz autorizada, de la voz de los hechos de la realidad mediante la cual se puede poner fin a los debates públicos: “tras la muerte de dios y la del hombre, era preciso que la naturaleza cediera también. Ya era hora: estábamos a punto de no poder hacer política” (Ibíd: 51).

La noción de colectivo que propone Latour requiere, por el contrario, del trabajo común (y siempre abierto) de científicos/as y políticos/as para articular las entidades (humanas y no humanas) del colectivo. La democracia de las cosas supone instalar las controversias en el corazón de la vida pública, sin los atajos de la violencia política o de La Razón científica. En contraste con la dicotomía entre los hechos y valores de la epistemología moderna, Latour resalta la urgencia de vincular la cuestión física del mundo común a la cuestión moral del bien común (Ibíd: 156).

### **Aportes y tensiones en torno a Latour: epistemología normativa y principio de simetría**

Desde la perspectiva de Latour, quienes adherían al consenso ortodoxo pre-kuhniano se inclinaron por un modelo del/a científico/a como observador neutral de la realidad, autor/a de teorías capaces de explicar el mundo sin dejar que los valores contaminaran su tarea, mientras que buena parte de las corrientes post-kuhnianas (como la *sociología de lo social*) apostaron por la crítica como herramienta de comprensión de lo social y reivindicaron el carácter dialógico entre ciencia y sociedad, mediante una iluminación de las ciencias y apropiación reflexiva de los legos que abriría la posibilidad de transformar las estructuras de dominación.

Latour critica ambas posiciones y formula una propuesta superadora que, a su vez, también cobijó críticas. Sobre el vínculo epistemológico, precisamente nos queremos centrar en dos de ellas. La primera crítica sostiene que Latour ha fracasado en “su intento de superar, por medio

de la investigación etnográfica, la distinción formulada por la epistemología normativa entre explicación empírica y justificación racional del conocimiento humano” (Gusmão, 2017: 268), según la cual los éxitos científicos expresarían el triunfo de la razón (en términos de consistencia lógica y apelación al tribunal de la experiencia en la evaluación de sus enunciados) y serían materia de la epistemología, mientras que los errores de la comunidad científica evidenciarían colapsos de la racionalidad en circunstancias particulares, investigables por la sociología de la ciencia (Ibíd: 270-271). La segunda subraya las inconsistencias en la adopción de un principio de simetría generalizada a lo largo de la obra latoureana. Retomamos estos cuestionamientos porque ponen en duda que Latour haya logrado superar las posiciones sobre el vínculo epistemológico que criticaba.

La primera crítica es desarrollada por Gusmão (2017), a partir de su análisis de *La vida en el laboratorio* y *Ciencia en acción*, quien señala:

La pretendida ruptura con el punto de vista normativo de los epistemólogos, asociado a una visión irrealista, complaciente y apologética de la comunidad científica, en realidad no ocurre, pues la sociología de Latour permanece prisionera de la problemática normativa relativa a la evaluación del conocimiento científico, una problemática constitutiva de la vieja epistemología rechazada, pero totalmente extraña a las investigaciones empíricas. (Ibíd: 272)

Gusmão plantea una inconsistencia entre la crítica a la visión sobre el vínculo epistemológico de autores como Popper y el tipo de investigación realizada por Latour. De éste cuestiona no sólo el carácter casi fisicalista de la descripción que produce mediante su noción de *inscripción literaria*, sino también el desconocimiento y rechazo de los puntos de vista de sus informantes:

Al describir las actividades científicas como una “forma compulsiva y, sobre todo, maníaca” de producir inscripciones literarias, o sea, caracteres y palabras en la superficie de materiales diversos, negándose, sin embargo, a elucidar cuáles son los fines perseguidos por los científicos al realizar tal producción, disculpándose, por razones metodológicas generales, de ofrecer este tipo de aclaración, Latour acaba proporcionando una descripción de hecho casi fisicalista de la vida en el laboratorio. [...] Después de haber descripto al laboratorio como un “sistema de inscripción literaria”, Latour avanza, [...] y localiza sentidos en la producción de ese sistema, escapando así de una descripción estrictamente fisicalista. Pero hará eso [...] solamente después de descartar, sin ninguna ceremonia, creencias y fines declarados del científico, ya identificados aquí como simples fantasías epistemológicas, e imputando intencionalidades y propósitos a la vida de laboratorio en los cuales difícilmente ese científico se reconocería. (Ibíd: 288-289)

Así, Gusmão cuestiona una doble operación valorativa realizada por Latour en su relato etnográfico, al desconocer las creencias y fines declarados por los/as científicos/as que estudia, y a su vez imputarles otros, que contrarían abiertamente lo que sostienen. En su visión, Latour

no logra describir las creencias y prácticas de sus “nativos” a partir de una investigación empírica, sino que las juzga (ídem: 313-314). Este cuestionamiento a la propuesta de Latour abre un interrogante metodológico, de difícil resolución, sobre el propio sentido de la etnografía, como señalan Boix y Semán (2017), en lo que respecta al propio “punto de vista del nativo”, que dista de ser evidente. ¿Latour se propone describir creencias y prácticas de “nativos” o, más bien, su insistencia en la “centralidad de la descripción” desde el principio de simetría supone una complejización de la práctica investigativa a partir de una concepción ampliada de la acción? Tal como apuntan Balerdi *et al*, “el foco de la investigación no es la acción del sujeto, ni la agencia de los objetos, sino el ensamblado de la acción” (2017: 120). No se trata, entonces, ni de juzgar externamente, ni de coincidir con los “nativos”, sino de producir descripciones que desplieguen la red, la extiendan y la complejicen.

La segunda crítica subraya las inconsistencias de la propuesta latoureaña al asumir un principio de simetría generalizada. Su importancia descansa en que:

la pretensión básica del programa de Latour es fundamentar una ciencia de las asociaciones sobre el principio de simetría generalizada. [...] Significa predicar la igualdad entre propiedades humanas y no-humanas, en detrimento de la asimetría entre sociedad y naturaleza. Ello supone, por un lado, distinguir asociativa, y no sustancialmente, materiales y propiedades humanas y no-humanas, y, por otro lado, establecer un punto intermedio para observar la heterogeneidad y la traducción permanente entre ellos. Según Latour ese punto intermedio es un marco de referencia simétrico, cuya abstracción es suficiente para analizar con los mismos términos propiedades y materiales heterogéneos y sus traducciones. Por esta razón, la ANT [TAR] asume la simetría generalizada. (Pignuoli-Ocampo, 2015: 95)

Bachur desarrolla una crítica sistemática a la obra de Latour, al procurar “demostrar que el postulado de la simetría radical no es llevado a las últimas consecuencias” (2016: 2), sino que es roto en cuatro ocasiones: “en la primera, en favor del discurso, en la segunda, en favor de la técnica, en la tercera, en favor de lo social y, en la cuarta, contra el método etnográfico propuesto por Latour” (ídem: 5). En función del objeto de nuestro artículo, nos interesan la primera y la última crítica:

La primera asimetría está vinculada al estatus esencialmente discursivo que, en última instancia, el concepto de red acaba por adquirir, [...] en sentido tradicional, como mera articulación lingüística. [...] La red [...] no es un objeto exterior al texto, sino justamente la articulación performativa del texto etnográfico. [...] El texto del relato etnográfico es él mismo el mediador que da vida al actor-red. (Ibíd: 6-8)

Esto resulta problemático para la pretensión de asumir un postulado general de simetría, en tanto que “si técnica, naturaleza y sociedad solamente pueden ser tratadas de manera simétrica si [están] articuladas en una red, pero esa red es el texto del etnógrafo, entonces la simetría entre humanos y no-humanos tiene que ser *aquella atribuida por el observador humano en su texto*” (Ibíd: 9; destacado del original). La simetría entre humanos y no humanos es construida

internamente al texto y, por lo tanto, resultado de la actividad del etnógrafo. Estrechamente conectada, la otra crítica de Bachur apunta a los límites del proyecto de “extender la democracia a las cosas”:

En cuanto a la naturaleza, Latour afirma que ella hablará en la arena democrática por intermedio de los científicos, sus portavoces. [...] Pero con eso se pierde, definitivamente, la simetría pretendida en la representación de humanos y no humanos. [...] El “parlamento de las cosas” es fórmula retórica que no altera el significado de la democracia, una forma de gobierno caracterizada por la deliberación pública –de temas escogidos y discutidos por humanos. La revisión de la teoría democrática propuesta por Latour redundante, por consiguiente, en el vacío, pues no incorpora, de hecho, a los no humanos. (Ibíd: 15)

Con todo, incluso asumiendo estas críticas, la propuesta epistemológica de Latour en su conjunto engloba una serie de advertencias significativas para el trabajo científico. Por un lado, frente a las pretensiones del modelo naturalista (circulantes en un sentido común extendido sobre La Ciencia), nos previene de considerar los hallazgos científicos como resultado estricto y exclusivo del debate entre especialistas: la validación de las teorías y el consenso sobre ciertas explicaciones y aplicaciones no son operaciones logradas mediante la simple en la confrontación dentro de la comunidad científica, sino que remite a un proceso abierto donde son convocadas y enlazadas agencias que provienen de diversos mundos (por ejemplo, económico y político). Un proceso agonial de resultados contingentes, donde las argumentaciones y pruebas se entremezclan con alianzas, portavoces y traducciones.

Por otro lado, los trabajos de Latour apuntan a complejizar la teoría social: aun cuando no se compartan todas las premisas de la TAR (como su imputación de agencia a lo no humano) resulta cada vez más claro que explicar los fenómenos sociales apoyándose únicamente en la intencionalidad humana o la reproducción de pautas culturales resulta una estrategia epistemológica a priori restrictiva y de corto alcance. Los avances tecnológicos, las catástrofes naturales, las impredecibles pandemias son eventos cuya emergencia visibiliza interacciones silenciosas y subterráneas entre elementos naturales y sociales, cuya asociación no se puede obliterar ni simplificar apelando a las recetas clásicas (y posiblemente más extendidas) de la sociología.

Podríamos cifrar, entonces, los aportes de Latour en una invitación a no apelar rápidamente a las categorías de análisis conocidas cuando se inicia una investigación, sino asumir el trabajo más lento, minucioso y descriptivo de reconocimiento de todos los elementos que componen nuestro fenómeno de estudio, y poner en suspenso, al menos en las etapas preliminares, el metalenguaje a partir del cual pretendemos abordar la realidad.

### Referencias bibliográficas

- Arellano Hernández, Antonio (2000). “La guerra entre ciencias exactas y humanidades en el fin de siglo: el escándalo Sokal y una propuesta pacificadora”, *Ciencia Ergo Sum*, Vol. 7, N° 1, pp. 55-66.
- Bachur, João Paulo (2016). “Assimetrias da Antropologia Simétrica de Bruno Latour”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 31, N° 92, pp. 1-21.

- Correa Moreira, Gonzalo (2012). “El concepto de mediación técnica en Bruno Latour Una aproximación a la teoría del actor-red”, *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, Vol. 2, N° 1, pp. 56-81.
- Balerdi, Soledad; Boix, Ornela; Iuliano, Rodolfo; Welschinger, Nicolás (2017). “Sociologías pragmatistas: continuidades entre postulados teóricos y operaciones metodológicas”, *Cuestiones de sociología. Revista de estudios sociales*, N° 16, pp. 113-127.
- Bloor, David (1998). *Conocimiento e imaginario social*. Barcelona, Gedisa.
- Bloor, David (1999). “Anti-Latour”, *Studies in History and Philosophy of Science*, Vol. 30, N° 1, pp. 81-112.
- Boix, Ornela; Semán, Pablo (2017). “Mediaciones y pragmatismo”, *Cuestiones de sociología. Revista de estudios sociales*, N° 16, pp. 175-184
- Garfinkel, Harold (2006) [1968]. *Estudios en Etnometodología*. Barcelona, Anthropos.
- Giddens, Anthony (2015) [1984]. *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Gusmão, Luís de (2017). “Um sermão filosófico travestido de conhecimento social: a etnografia da ciência de Bruno Latour”, *Sociologias*, Vol. 19, N° 46, pp. 268-315.
- Hacking, Ian (1997). *Representar e intervenir*. México, Paidós.
- Latour, Bruno (1983): “Dadme un laboratorio y moveré el mundo”, en: Knorr-Cetina, K. y Mulkay, M. (eds.): *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science*. Londres, Sage. Pp. 141-170. Versión castellana de Marta I. González García.
- Latour, Bruno (1992) [1987]. *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona, Labor.
- Latour, Bruno y Woolgar, Steve (1995) [1979]. *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*. Madrid, Alianza.
- Latour, Bruno (2007) [1991]. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Latour, Bruno (2004). “¿Por qué se ha quedado la crítica sin energía? De los asuntos de hecho a las cuestiones de preocupación”, *Convergencia*, Vol. 11, N° 35, pp. 17-49.
- Latour, Bruno (2008) [2005]. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Manantial.
- Latour, Bruno (2013) [1999]. *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias*. Barcelona, RBA.
- Popper, Karl (2010) [1941]. *La Sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona, Paidós.
- Popper, Karl (1985) [1959]. *La lógica de la investigación científica*. Madrid, Tecnos.
- Pignuoli-Ocampo, Sergio (2015). “La posición epistemológica del constructivismo simétrico de Bruno Latour”, *Cinta de Moebio*, N° 52, pp. 91-103.
- Schütz, Alfred (1974). *El problema de la realidad social*. Buenos Aires, Amorrortu.

# Del amor sin límites a los límites del amor

Maternidades y cuidados a los privados de libertad<sup>1</sup>

Inés Mancini<sup>2</sup>

## Resumen

Nuestra investigación se propone, desde una mirada etnográfica, contribuir a la reflexión sobre la distribución social del cuidado observando la trama de relaciones entre varones privados de su libertad y sus madres.

Este trabajo analiza las tareas de cuidado que llevan a cabo las madres de los detenidos en la Argentina. A partir de un trabajo de campo prolongado, se procura analizar la perspectiva de las madres en la vinculación de los detenidos con los afectos del mundo exterior.

Intentamos problematizar la noción nativa de los límites que contribuye a la construcción de las relaciones entre cárcel, maternidad y cuidados. Nos preguntamos por las influencias que las madres creen tener en las detenciones de los hijos, en su vida en prisión y en su posterior reinserción social.

Palabras clave: Prisión, maternidad, familiares de detenidos, cuidados

## Abstract

Our research proposes, from an ethnographic point of view, to contribute to the reflection on the social distribution of care by observing the network of relationships between men deprived of their freedom and their mothers.

This work analyzes the care carried out by the mothers of detainees in Argentina. Based on prolonged field work, we analyze the perspective of mothers in the connection between detainees and the affections of the outside world.

We try to problematize the native notion of limits that contributes to the construction of the relationships between prison, motherhood and care. We wonder about the influences that mothers believe they have on the arrests of their children, their life in prison and their subsequent social reintegration.

Keywords: Prison, maternity, relatives of detainees, care.

---

1 Agradezco al Núcleo de investigadores sobre violencia y muerte de IDAES, UNSAM por las discusiones y aportes sobre una versión preliminar de este artículo

2 Escuela de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

## Introducción

Las tareas de cuidado se han transformado en objeto de reflexión académica, lo que ha implicado eludir la mirada individual y pensar esas acciones en una trama más amplia de actores sociales (Hernández, 2019). En este sentido, es preciso reconocer una distribución social del cuidado que se estructura en términos dinámicos y heterogéneos (Faur y Pereyra, 2018). El cuidado es *continuum* de acciones pasivas y activas para satisfacer necesidades materiales o emocionales y está moldeado por vínculos interpersonales e implica acciones individuales y grupales (Castilla, 2017). Además, los cuidados no se circunscriben exclusivamente a las edades tradicionalmente pensadas como dependientes (la infancia y la tercera edad), sino que todas las personas vivimos gracias a acciones de cuidado de otras (Paperman, 2006; Bessin, 2014) aunque en algunas situaciones seamos más dependientes que en otras.

Nuestra investigación se propone, desde una mirada etnográfica, contribuir a la reflexión sobre la distribución social del cuidado observando la trama de relaciones entre varones privados de su libertad y sus madres. Nos proponemos observar nuestros hallazgos desde la intersección del estudio de lo carcelario con los estudios del cuidado y la parentalidad (Lehalle y Beaulieu, 2019).

Se trata de un tema de relevancia puesto que la creciente tasa de encarcelamiento da cuenta de una significativa cantidad de personas en posición de proveer cuidados a un preso. Según datos del INDEC, en el 2017 hubo 85283 personas alojadas en centros de detención. Una mirada histórica nos muestra que se trata de un número que crece año tras año. Así, la problemática de lo carcelario constituye un tema de creciente importancia para la Argentina como para buena parte del mundo. Ello puede evidenciarse en la región con un incremento que ha más que duplicado la población carcelaria en América Latina. Entonces, es posible hablar de un giro represivo (Fassin, 2018) que no se corresponde necesariamente con un incremento del crimen y el delito.

Ahora bien, esta mirada sobre el número de personas detenidas en un momento determinado y su evolución ascendente constituye un ejercicio elocuente, pero ilumina sólo una parte de la problemática. De hecho, entendemos que esta mirada fundamental e imperiosa puede eludir al menos tres elementos que hablan de la extensión de la temática carcelaria a buena parte de la sociedad.

En primer lugar, la selectividad del sistema penal que castiga unos tipos de delitos y así encarcela preferencialmente a un segmento de la sociedad: varones, jóvenes y pobres. Sostenemos que este universo de lo carcelario afecta significativamente dinámicas barriales donde encontramos a los potenciales “clientes” de la prisión. Nos referimos a los jóvenes pobres para quienes la cárcel se aparece como una de las únicas alternativas de futuro propuestas por el Estado. En una entrevista realizada a un vecino de una de las villas más pobladas de la ciudad de Buenos Aires, el entrevistado relataba haber cerrado un comedor que ayudaba a los niños del barrio para poder “seguir” a su hijo preso. En ese contexto nos decía: *“A todos los chicos les di de comer. Hoy el que no está preso, está muerto”*.

En segundo lugar, la cantidad de personas encarceladas en un momento determinado es un dato estático, que corresponde a un momento particular. Como tal, no considera a todas las personas que pasan por las instituciones de encierro y padecen sus efectos. Así, se presenta una



circularidad, es decir, una alta rotación de la población judicializada por distintos espacios de encierro. Se trata de trayectorias que se inauguran con sistemáticas detenciones y contribuyen a poner en crisis la ciudadanía (Rodríguez, 2012).

En tercer lugar, las consecuencias de la prisión no se circunscriben únicamente a los penados (y procesados) sino que sus familiares son alcanzados por algunas de ellas. Entonces, paralelamente al incremento de la cantidad de presos, observamos el aumento de familiares afectados por las problemáticas inherentes a la prisión. Se trata de una temática ya reconocida aunque de incipiente elaboración.<sup>3</sup> Entonces, pese a que la prisión ha sido con frecuencia pensada en términos del aislamiento (Garland, 2010), abordarla a partir de las relaciones entre detenidos y familiares implica iluminar las aperturas. En este caso, al hacerlo nos interesa preguntarnos por la relación entre límite y apertura.

Entonces, se propone problematizar y profundizar las interacciones que siguen teniendo lugar entre presos y sus allegados en distintos momentos. Así, pretendemos trascender la noción de aislamiento y, antes de centrarnos en el límite como categoría analítica, pensaremos en la idea de límites como concepto nativo que emerge en las reflexiones sobre las trayectorias de los jóvenes detenidos según los relatos de sus propias madres. Entonces, en las interacciones observadas entendemos a la prisión como un punto dentro de redes parentesco y solidaridad (Figueiredo Suassuna *et al.*, 2018) que atraviesan los muros a partir de flujos, negociaciones e interacciones.

En la Argentina, el estudio de los familiares de detenidos cuenta con el trabajo pionero de Vanina Ferreccio (2017). Se trata de un estudio importante puesto que establece que el universo de la cárcel no se agota en los detenidos y penitenciarios y que las dinámicas de las relaciones carcelarias no pueden explicarse sin tener en cuenta dinámicas de relaciones familiares. Tal como señala Rafael Godoi (2011) para el caso de Brasil, el sistema penitenciario en algunos Estados depende de la concurrencia de agentes situados fuera del aparato estatal. En efecto, los recursos que movilizan los familiares y amigos de los presos son necesarios para la supervivencia del sistema carcelario. En este contexto, algunos familiares, y en particular las madres a quienes vamos a referirnos esta vez, atraviesan distintos espacios comunes en los que se encuentran y en ocasiones devienen espacios de sociabilidad: la visita, los juzgados, el barrio y la asociación de familiares.

Entonces, frente a una creciente población carcelaria vemos—en espejo—el aumento de cuidadores. Tanto los primeros como los segundos pertenecen a los sectores más bajos de la población.<sup>4</sup> Como veremos, la asistencia que estas madres pueden prestar a sus hijos detenidos es realizada desde una posición social desventajosa al mismo tiempo que son evaluadas como

---

3 Por lo tanto, es posible pensar que si posamos la mirada en los sectores más bajos de la población la problemática carcelaria tiene una extensión prácticamente universal, en tanto y en cuanto se constituye como un actor relevante en las interacciones sociales. Western (2017) entiende que en Estados Unidos en la década del 2000, cuando la reclusión se vuelve parte normal de la vida de los adultos jóvenes afrodescendientes, los investigadores empiezan a examinar las consecuencias colaterales de la prisión en comunidades urbanas pobres.

4 En este sentido, se abre un tema de indagación central que consiste en sopesar de qué modo las acciones tendientes a controlar las violencias (encarcelando a quienes cometen hechos violentos) no hace otra cosa que producir una acumulación social de la violencia (Misse, 2019).

madres sin considerar esas desventajas agravadas por el sistema penal. Así como los estudios sobre las madres detenidas hablan de un estigma,<sup>5</sup> las madres de los detenidos suelen ser leídas desde la noción de déficit parental en tanto y en cuanto las prácticas de cuidado no han producido un hijo ideal.

### Cuestiones metodológicas

El trabajo de campo realizado se compone de varias instancias, aunque en este trabajo haremos hincapié en la observación participante de la Asociación de Familiares de Detenidos (ACIFAD). Se trata de un espacio en el que confluyen actores diversos que traen problemáticas vinculadas a distintas instituciones carcelarias, pero también a cuestiones asociadas al proceso penal. Por supuesto, ello no agota el universo carcelario argentino pero permite esbozar la complejidad y heterogeneidad de este mundo.

Esta observación también incluye charlas en distintos contextos con distintos participantes de la organización, así como también el registro y la sistematización de comunicaciones telefónicas, participación de grupos de Whatsapp, correos electrónicos y redes sociales. La inclusión de la observación de estos espacios obedece al entendimiento de que estas tecnologías son coproductoras de la vida social (Jasanoff, 2004).

Por otra parte, la realización de nuestro trabajo involucra algo más que la participación sistemática en las reuniones. Definir un campo complejo como el que pretendemos implica la necesidad de seguir a las personas y acaso pensar que ciertas relaciones interpersonales constituyen nuestro campo (Clifford, 1999). Clifford señalaba que más que un lugar el campo es *habitus*: un aparato sensorial que se mueve a través de espacios extensos. En nuestro caso, estos espacios comprenden reuniones con madres, entrevistas, acompañamientos, participación de la construcción de ACIFAD como un actor político, manifestaciones, reuniones con funcionarios, visitas a unidades penitenciarias, entrevistas con asociaciones en otros países, entre otros.

Ahora bien, este recorrido a través de espacios extensos es complejo porque las personas que conocemos también tienen una voluntad de conocimiento sobre ese mundo social que habitan. De hecho, observamos cierta transformación de la Asociación de un espacio en el que confluían mujeres para conversar y contenerse afectivamente hacia la construcción de un actor político; y la producción de conocimiento desempeña un papel en la articulación–fluctuante, incipiente y en permanente construcción–de ACIFAD con otros actores políticos institucionales nacionales y supranacionales. A lo largo de los años, empecé a observar como se ha ido incrementado la cantidad de personas que tomamos notas en las reuniones, y la cantidad de mujeres que señalan que ellas aprenden, que antes no sabían nada, no entendían nada y que aprendieron a partir de la participación en este espacio.

En efecto, entiendo que este proceso de transformación que las madres atraviesan a partir de su involucramiento con ACIFAD se produce paralelamente a las transformaciones que los investigadores atravesamos en un trabajo de campo. Entonces, es preciso seguir

---

5 Por ejemplo, Seabrock y Wyatt Nichol (2015) plantean que las madres encarceladas son la antítesis del ideal de madre, en particular de la maternidad intensiva.

problematizando la producción de saber entre los académicos cuando nuestros nativos son militantes o se caracterizan por una voluntad de construir conocimiento para superar la dicotomía entre conocimiento experto y conocimiento popular. Esto permite dar cuenta del doble movimiento que se produce en el campo: la construcción de conocimiento militante produce una parte sustancial de nuestra producción, así como nuestra participación en estos espacios contribuye a modificar las dinámicas de acción política. Se trata, entonces, de aprender a representar estos diálogos (Olmos Alcaraz *et al.*, 2018) y de agudizar la mirada para captar ese doble juego de transformaciones.

### La construcción de un colectivo: la Asociación de Familiares de detenidos (ACIFAD)

Ferreccio (2017) analiza exhaustivamente la vida de los familiares de los presos de las cárceles santafesinas. En su estudio, resalta que a pesar de encontrarse con mujeres que visitan cárceles cotidianamente y viven en el mismo barrio no se generan entre ellas relaciones de amistad o solidaridad. Entiende que las relaciones trazadas entre sí por las mujeres están subsumidas a las interacciones de los presos en las *ranchadas*. Es decir, que son los presos y sus relaciones los que presiden las posibilidades de trabar amistades de las mujeres.

En este sentido, ACIFAD presenta una singularidad. Los conflictos que tienen lugar en las prisiones no son automáticamente trasladados a las dinámicas de interacciones que se dan en ACIFAD. Probablemente, esta singularidad obedezca a que las participantes de la Asociación se caracterizan por mostrar una marcada heterogeneidad: encontramos mujeres que asisten a distintos penales y que provienen de diferentes barrios. La dinámica de las reuniones permite que se conozcan cada uno de los casos y que cada participante aporte su visión y exprese su comprensión. Desde la perspectiva de su presidenta, lo que ACIFAD logra canalizar es una necesidad de hacer comunidad. “Porque vamos temprano a la fila para charlar, no para aprovechar las dos horas de visita” (Nota de campo, 15 de octubre de 2016).

A lo largo de los años en que realicé trabajo de campo, observé que muchas mujeres llegaban a la asociación con el propósito de resolver un problema puntual de su familiar (un traslado, asistencia para comprender distintas instancias de la causa, entre otros.) y sin embargo, una vez que el problema se resolvía o perdía vigencia, ellas continuaban asistiendo. “Porque lamentamos la cárcel, pero también acá somos alguien” (Nota de campo, 15 de octubre de 2016).

Así, observamos casos de mujeres que siguieron asistiendo luego de que sus familiares cumplieran la condena, o una vez logrado el arresto domiciliario por problemas de salud y, en el extremo, una mujer que continúa asistiendo a las reuniones luego de que su hijo fuera asesinado en el penal de Rawson. Por otra parte, muchas de las mujeres que asisten tienen más de un familiar detenido. Por lo tanto, el motivo original de su asistencia puede resolverse pero prosiguen las necesidades y demandas vinculadas a otros familiares.

Entonces, se trata de un colectivo de mujeres entre quienes la heterogeneidad es significativa. Más allá de esta diversidad observable entre los familiares y las madres, todos ellos pueden ser catalogados en los términos en los que Castel denomina desafiación (Ferreccio, 2017). Evidentemente, para todas ellas no tiene el mismo significado tener un hijo preso. Sin embargo, coinciden en haber encontrado en la asociación un espacio en el que—a partir de distintas modalidades de participación— encuentran un sentido de pertenencia.

ACIFAD es una asociación en permanente formación y redefinición. Anteriormente, se proponía trabajar con familiares de detenidos en cárceles federales, pero merced a las demandas de los familiares, que llegaban a partir de recomendaciones boca a boca surgidas tanto en los barrios como en las filas de la cárcel, se incluyen familiares de cárceles bonaerenses.

La asociación cuenta con algunos miembros estables, como su presidenta que es también familiar y otros colaboradores voluntarios estables: familiares y profesionales (abogados, psicólogos, sociólogos, antropólogos). Las reuniones se producen semanalmente y están abiertas a quien quiera venir a hacer su consulta.

Al mismo tiempo, algunos de los familiares que asisten con cierta regularidad realizan en sus propios barrios de residencia reuniones similares con vecinas que no pueden movilizarse hasta el centro de la ciudad. Por lo tanto, mucha de la labor y asistencia que se canaliza desde la asociación es realizada telefónicamente. Por ejemplo, una madre cuyo hijo preso en Rawson había sido quemado y se encontraba internado encontró a partir de las redes de reciprocidad ligadas a las mujeres de la asociación la posibilidad de viajar a acompañarlo y asistirlo en sus últimos días de vida. En efecto, toda la trama de asistencia generada (conseguirle pasajes, alojamiento en una casa y acompañamiento en la ciudad) se produjo antes de que se registrara ninguna interacción cara a cara.

Evidentemente, la asociación tiene las limitaciones propias de quienes se basan en trabajos puramente voluntarios. Pese a ello, los teléfonos de muchas de sus miembros circulan boca a boca entre familiares en los barrios, en las visitas y al interior de los penales. Se reciben denuncias en distintos formatos y de distintos calibres. Más tarde, se decidió tener un celular específico para recibir llamados de los presos o familiares por urgencias. La responsabilidad de atender este teléfono y hacer las derivaciones pertinentes se reparte entre distintas compañeras. En ocasiones, esto es fuente de conflicto porque todas reconocen que se trata de un trabajo agotador y que carece de todo tipo de reconocimiento.

De manera habitual, las reuniones se centran en el tratamiento de casos que traen familiares. Más frecuentemente son familiares que llegaron hace poco tiempo a la asociación y que exponen sus problemas relativos al desarrollo de la causa penal, a cuestiones de salud del detenido, traslados o situaciones de conflicto del detenido (al punto de poner en peligro la vida).

Al mismo tiempo, muchas reuniones tienen algún momento en el que circulan los teléfonos y se muestran imágenes de situaciones puntuales como heridas desatendidas, peleas, instalaciones deterioradas, torturas. En ocasiones, esta dinámica implica tratar problemas de personas con las que nunca se ha interactuado cara a cara. En todas las reuniones se puede observar a alguna persona que acude con papeles (de las causas de sus familiares) con el propósito de comprender lo que dice: qué consecuencias esperar, cuáles pueden ser los próximos pasos a seguir.

### **Del dolor individual compartido a un movimiento colectivo**

Hay situaciones en las que la escucha y el acompañamiento es lo único que la organización puede ofrecer y ello es muy valorado, pues es partir de un pensamiento colectivo que se construyen nuevos modos de transitar el dolor, el esfuerzo o la ansiedad de acompañar a un detenido. “Lo

fundamental es escuchar. Prestar el oído siempre y no responder en automático a la demanda. Escuchar y derivar” (Entrevista presidenta ACIFAD).

En otros casos, la organización pone a disposición de algunas mujeres nuevos saberes, contactos o se construyen estrategias colectivas tendientes a desarticular algunos de los mecanismos de exclusión que el sistema impone.

Es importante resaltar que uno de los motivos por los que ACIFAD tiene una creciente convocatoria se relaciona con su apertura, pero también con la ausencia de espacios gubernamentales para lidiar con estas problemáticas. Se abre entonces otra línea de indagación referida al análisis de los aprendizajes sociales que explican cómo se construye ACIFAD como colectivo, tal como lo hizo Pita (2001) para pensar a las madres de Plaza de Mayo.<sup>6</sup> Comfort (2008) señalaba que sobre las mujeres y familiares de presos por razones políticas no pesaba estigma y entendía que ello derivaba en una participación en la arena política. También es preciso pensar entonces en las maneras en que ACIFAD logra que a partir de la resolución de problemas concretos las madres de los detenidos participen en una agrupación política.

En efecto, ACIFAD no es simplemente una ronda de mujeres que se ayudan mutuamente, sino que ante muchos hechos políticos (discusión de la baja de la edad de imputabilidad, reforma de la ley de ejecución penal) se ha posicionado como un actor político al fijar posiciones y movilizar a sus asistentes más habituales. Así, se observa la transición de la construcción de respuestas colectivas a problemas individuales a la producción de una propuesta netamente colectiva.

### **Madres: el amor más puro**

En este punto, es preciso aclarar que para este trabajo analizaremos particularmente a las madres dentro del universo de las familiares y nos preocuparemos por indagar aquello que la noción de límites tiene para decir sobre las trayectorias que se ven afectadas por el encarcelamiento, con la consideración de una mirada nativa.

A esta altura, es casi innecesario señalar que las familiares son todas mujeres. Pero no son solamente madres, hay parejas, hermanas, hijas. En efecto, la asignación de este rol de cuidado suele recaer sobre las mujeres: madres, esposas, novias, hermanas, hijas. Se trata de un universo configurado en femenino (Ferreccio, 2015). Esto podría inscribirse en un fenómeno de carácter más general que muestra una asociación entre las mujeres y las tareas de cuidado. Ello ha sido estudiado en el sentido de su relación con la dependencia (Fraser, 1997). Sin embargo, aquí se presenta la paradoja de que estas tareas de cuidado implican también la participación de estas mujeres en la comunidad del barrio y en la esfera social, al establecer nuevos vínculos con instituciones en pos del reclamo de derechos. En efecto, si el cuidado supone acciones diversas para satisfacer necesidades materiales y emocionales que se distribuyen desigualmente, en el caso de los detenidos encontramos que las madres toman a su cargo buena parte de esas acciones que incluyen preparar comidas, comprar alimentos, transportarlos, realizar llamadas

---

<sup>6</sup> Asimismo, puede pensarse que la lucha por derechos y situaciones de violaciones a los derechos humanos en las cárceles ligadas a las voces de los familiares y de las madres puede enmarcarse en diálogo con lo que Jelin (2007) ha estudiado respecto del familismo y el terrorismo de estado.

y visitas, contribuir a sostener los vínculos de los detenidos con otros afectos, gestionar el acceso de derechos, entre otros.

Lehalle y Beaulieu (2019) señalan que si bien existen algunos estudios respecto de las consecuencias extendidas del encarcelamiento y los allegados, estos raramente se centran en la especificidad del rol maternal en dichos contextos.

En otra parte (Mancini, 2018), caracterizamos el acompañamiento en tres etapas. La primera es desde la detención hasta la sentencia, la segunda es la condena propiamente dicha y la última es el retorno al hogar del detenido.

Porque yo digo que la cárcel tiene como tres momentos: el primer momento es el momento cuando vos te enterás, ahí ya es todo un desorden en la familia y salís a vender todo, a buscar el abogado y tenés la esperanza de que va a salir en el juicio y está la incertidumbre de que no entendés el lenguaje y todo es un caos. Después, cuando llega el momento de la condena, vos te acomodás y tu familia también se acomoda, porque se va afuera, deja de llamar tanto, vos te conseguís un laburo, los chicos ya se acostumbraron, vos te volvéis independiente, la familia la ordenás de alguna manera porque hay que seguir viviendo y después te vuelve, y ¿qué hacemos con este otra vez? Y tenés que poder ordenar porque vos ya no sé, estás acostumbrada a levantarte temprano, organizar la casa, hacer todo por teléfono. Y tenés un señor que está parado ahí, que no sabe lo que hacer, que te pregunta cosas, que no apaga la luz. Y vos le decís, pero apagá la luz, porque acá la luz se paga. Y el como ahí la luz no se paga, entonces no saben ni apagar la luz. Desde eso te digo, ¿eh? Eso, tomarse el colectivo, hablar con una mujer, porque como están acostumbrados al trato entre varones. Con los chicos ni hablar.” [Entrevista madre y cónyuge de detenidos]

Así, suele pesar sobre las mujeres una nueva presión económica en tanto y en cuanto deberán seguir sosteniendo el hogar al mismo tiempo que deberán afrontar nuevos gastos para ejercer el cuidado de quien está privado de su libertad. Al menos, estos nuevos gastos comprenden: viáticos para realizar las visitas, tarjetas de teléfono, comida, elementos de higiene personal y en el caso de que se opte por un defensor privado la presión económica puede ser exponencial.

Si bien es cierto que acompañar a un hijo preso no quiere decir para todas las mujeres ir a todas las visitas, el momento de acudir a la visita con lo que implica la espera, las dificultades para viajar y la carga de peso también requieren ser entendidos desde una perspectiva de género para vislumbrar las desigualdades inherentes a este fenómeno (Peryra Iraola, 2017).

Evidentemente, para poder proveer de este tipo de cuidados las mujeres deben aprender nuevos lenguajes y saberes. Los mismos no están *a priori* tipificados ni son enteramente accesibles para quien comience a transitar el camino. En este punto, es preciso destacar que no existe en el Estado ninguna instancia (programa, dependencia u organismo) que se proponga acompañar a los familiares. Es el Estado quien encarcela al mismo tiempo que se desresponsabiliza por la subsistencia de los presos, pero tampoco asume la responsabilidad de encauzar la ayuda que las mujeres producen. Asimismo, los familiares son interpretados desde este universo de lo carcelario como corresponsables de las desviaciones cometidas por los presos y son responsabilizados por

la reinserción social de los delincuentes cuando cumplen su condena. Y todas estas atribuciones deben cumplimentarse en solitario, sin la asistencia de ninguna institución.

Nos ocupamos especialmente de las familiares madres puesto que las madres constituyen la abrumadora mayoría de las mujeres que transitan la asociación, pero también porque desde los relatos nativos la relación de la madre con el preso tiene una intensidad y una pureza que nos lleva a reflexionar sobre la cuestión de los límites.

En efecto, son las propias madres quienes se comparan con otras mujeres que visitan la cárcel. Y allí se construye una diferencia moral: las madres son leales y visitarán la cárcel cada fin de semana (“nosotras vamos a estar siempre”), mientras que hay otras mujeres, las novias, las cónyuges que sólo lo hacen cuando hay dinero. Esta diferencia es notoria—para las madres—a partir de las vestimentas, los peinados y colores de pelo. Incluso, hay una categoría moral aún más baja habitada por *las ranas*,<sup>7</sup> esto es mujeres— generalmente mayores—que visitan a varones casados o comprometidos con otras mujeres.

Si bien algunas madres que transitan los espacios carcelarios por muchos años viven como un alivio la aparición de una novia que pueda encargarse de algunos asuntos. Este traspaso no está libre de conflictos y suele implicar reclamos por parte de las madres. En una charla con Lili, quien tiene a su hijo preso en Bahía Blanca desde hace muchos años y reside en el partido de San Martín, me cuenta que para acceder a los pasajes que le pagan tiene que llegar por sus medios hasta La Plata. Me contó muy sorprendida que desde hace un año su hijo tiene una novia nueva que se ocupa de todo: hablar con el defensor, ir a la visita, llevar las cosas. Dijo estar más tranquila, pero me aclaró que ya le dijo al hijo que si se pelea con la novia, que se olvide de que tenía una madre.

En otros casos hay mujeres que refieren enfrentamientos directos con sus nueras: “Ella tiene problemas con la mujer, por lo cual dejó de ir a verlo. Durante un tiempo alquilaron un departamento en Mar del Plata y vivió con la nuera. Ahora se llevan mal. Se pelearon en una visita y los penitenciarios la criticaron. Ella llora mucho, dijo que está muy deprimida” (Nota de campo, 3 de septiembre de 2014).

Cuando Alice Goffman (2015) analiza las vidas de los jóvenes criminalizados señala que mientras en algunas comunidades el signo que una familia recibe de que un joven está en una relación seria tiene que ver con la aparición de esa novia en una ceremonia o reunión, para las familias de algunos jóvenes el primer gesto observable de que están en una relación seria se manifiesta cuando la novia maneja los asuntos del preso.

Desde la perspectiva de las madres, el amor por los hijos es el motor que permite sostener una serie de sacrificios que la persona presa demandará a lo largo de su estadía en prisión. Para poder cumplir con estos requerimientos, se recurrirá a distintos tipos de ayuda de otros miembros de las redes de parentesco y solidaridad pero serán las madres quienes se vean más expuestas y menos propensas a abandonar las tareas relativas a un hijo preso.

---

7 También se denomina de esta manera a las mujeres señaladas como las responsables del ingreso de drogas en los penales.

### Amor maternal y responsabilidad

Uno de los nudos temáticos cuya discusión he presenciado con sistematicidad se relaciona con los límites que las madres han sabido o no imponer a sus hijos y la imposibilidad que han tenido estos para aceptar otros límites. Dicha imposibilidad explicaría la comisión de delitos y su consecuente encarcelamiento. Así, la noción de culpa se entreteje de manera cotidiana en las vidas de las madres de los jóvenes encarcelados ya sea por haber dado poco o demasiado.

En ocasiones, las madres refieren a su propia incapacidad de poner límites o a no haberle dado lugar a la figura paterna, a la que se le suponía una mayor capacidad para poner límites. También refieren haber consentido demasiado los deseos o haberles hecho una vida demasiado fácil, o bien haberlos considerado siempre pequeños: “Tiene 22 años pero es como una criatura” (entrevista con madre de hijo preso).

Esta interpretación nativa respecto de la carencia del límite y su vinculación con consecuencias posteriores ha sido trabajada por otros autores, quienes incluso han llegado a relacionar la utilización de cierto tipo de violencia como la manifestación de un límite que se constituye desde el afecto.

[...] existe un consenso en lo que refiere al horizonte normativo de la buena maternidad presente en los distintos sectores de la sociedad que entiende a la madre como una mujer presente, cuidadora, cariñosa, tolerante, pendiente y que prioriza las necesidades de los hijos frente a las propias. Parte esencial del cuidado en estos mismos discursos es el hecho de “poner límites” (Castilla, 2017: 41).

Así, dan cuenta de la utilización de castigos para evitar un mal mayor (Auyero y Alvarez, 2014) o—más concretamente—enfrentamientos con la policía, encarcelamiento, muerte, etc. (Castilla, 2017). Entonces, la transmisión de límites tiene un contenido más profundo y complejo que la mera satisfacción de las madres de sentirse respetadas. En el extremo, se trata de la supervivencia de los hijos. Y en el caso de estas madres cuyos hijos ya han sido encarcelados, los relatos sobre lo acontecido las responsabilizan—una vez más—por los destinos de sus hijos.

Lehalle y Beaulieu (2019) destacan la culpa que sienten las madres de los jóvenes canadienses encarcelados. En este sentido, de esa condición emergen prácticas de gestión y adaptación, por ejemplo ocultar que el hijo se encuentra preso. Por el contrario, en los barrios en los que residen nuestras informantes es muy frecuente tener al menos un hijo preso. En nuestro caso, es poco probable que se oculte en estos contextos. Sin embargo, estas madres en ocasiones ocultan en sus empleos la situación de los hijos, especialmente aquellas que trabajan como empleadas domésticas, puesto que temen perder la confianza de sus empleadoras para administrar una casa.

Por otra parte, es necesario problematizar cómo la figura de las madres y de los familiares en general reviste un carácter complejo puesto que son al mismo tiempo entendidos como responsables de la comisión del delito inicial al mismo tiempo que se les adjudica un papel preponderante en el control posterior y en las posibilidades de resocialización del preso (Sozzo, 2009; Ferreccio, 2017). Es interesante notar que esta visión, desde la perspectiva del sistema penal, es de algún modo compartida por las familiares, quienes no dudan en responsabilizarse



por las acciones de los hijos y que guardan alguna esperanza en la posibilidad de generarles nuevas oportunidades. Evidentemente, ambas miradas oscurecen el componente social de estos destinos y con facilidad concluyen en aceptar la idea del fracaso personal, al mostrar una vez más la interiorización y legitimación de la dominación.

Nuevamente, proponemos pensar a partir de la comparación con el trabajo de Lehalle y Beaulieu (2019) quienes muestran un hallazgo sumamente interesante: las madres canadienses asumen que las posibilidades de resocialización de los hijos al salir de la cárcel serán limitadas, por lo que se proponen generar condiciones para que puedan vivir. Para ello, se proponen armar una empresa que les de empleo o ahorrar dinero que les permita vivir sin trabajar (pues se asume que el estigma de haber estado preso lo excluirá del mercado laboral) durante algún tiempo. Si bien las madres argentinas no tienen esa posibilidad, asumen de igual manera la responsabilidad de proyectar qué es lo que va a pasar y proponerse evitar las *juntas*,<sup>8</sup> ayudarlo a conseguir un empleo, o buscarle alguna actividad porque “cuando salgan todo depende de nosotras”.

Ahora bien, la insistencia en la familia como responsable—como principio y fin—de toda la problemática de la desviación es tan extendida como parcial. En efecto, la desviación puede ser interpretada a partir de límites de la socialización, pero estos límites no pueden ser circunscriptos exclusivamente a las familias.

En este sentido, es de destacar que esa mirada nativa sobre las falencias intrafamiliares que dan origen a una socialización omiten la regularidad con la que esto tiene lugar en este sector social (cuestión que queda evidenciada en lo que conocemos como selectividad del sistema penal). Es preciso señalar que esta dificultad para criar niños y jóvenes capaces de vivir dentro de los límites de la ley (y para lidiar con los momentos en los que estos límites se transgreden) es una dificultad propia de un sector social puesto que la socialización (y los cuidados implicados en ella) no es un acto puramente individual o intrafamiliar por más que se desenvuelva en un terreno afectivo.

Ahora bien, hay casos en los que la responsabilización que el sistema les impone a las madres es abiertamente cuestionada. Sin embargo, esto sucede en casos extremos: por ejemplo, la madre de un joven que murió en un penal de sistema federal muy distante del lugar de residencia de la familia, fue señalada por un fiscal como la responsable del suicidio puesto que no acudía a las visitas. Ante esta situación de dolor y maltrato excesivo, se articulan voces que cuestionan los discursos oficiales respecto de la responsabilidad materna y todas las madres expresan conocer la imposibilidad de trasladarse con frecuencia hasta penales a más de 1000 kilómetros de distancia. Se trata de situaciones excepcionales a partir de las cuales se puede construir colectivamente un límite a esta responsabilización.

### La maternidad por exceso. Amor sin límites

Los límites que la cárcel impone en la libertad de las personas no tienen efecto sobre las demandas que los hijos proyectan sobre sus madres. Ellos siguen manifestando necesidades emocionales y materiales que demandan acciones de cuidado. Así, los presos suelen pedir a sus madres objetos tales como zapatillas o ropa, comida, y que resuelvan temas legales tales como

---

8 Término nativo para referir a las compañías de pares que pueden predisponer a malas conductas.

traslados, estados de la causa, defensa, entre otros. Estos pedidos se verifican en un contexto que es diferente a otros en los que los hijos pueden hacer pedidos a sus madres. Se trata de un hijo que está impedido de realizarlo por sí mismo y al que no se puede ver, curar, abrazar o saludar cuando se lo desea. En el extremo, es posible no tener noticias sobre su paradero (merced a traslados) durante períodos de tiempo. Asimismo, la violencia y el temor que articula en buena medida las relaciones sociales dentro de la cárcel se traslada a los familiares y a las madres. Así, las madres refieren a una preocupación omnipresente, coincidente con otros estudios en otras latitudes (Lehalle y Beaulieu, 2019).

En este punto, los consejos que las mujeres con más experiencia le hacen a quienes recién arriban a la asociación con estas demandas tienen que ver con la identificación de dos situaciones que desde su perspectiva se producen con frecuencia en la cárcel.

En primer lugar, un pedido demasiado frecuente de ciertos objetos (zapatillas de marca, televisores, comida, tarjetas, celulares) hace intuir que el preso que demanda se encuentra “apretado” por sus compañeros.

Vi chicos demacrados, tristes, mal alimentados. No tienen dónde comer, tienen una mirada triste, una mirada ida. No tienen una mesa ni silla. Me gasté 9000 pesos y a los tres días ya no tenía nada. De nuevo está descalzo y sin ropa. Le llevé 3 pares de zapatillas y las cambié por comida. Todos los pibes de ahí tienen la misma mirada.

Otra señora: bueno, lo tienen apretado. (Nota de campo, 28 de noviembre de 2017).

En segundo lugar, algunas madres con mucha experiencia en el tránsito por el mundo carcelario señalan que “en la cárcel todos los presos se creen abogados” entonces se producen recomendaciones de a dónde hay que ir para mejorar la situación, escritos a presentar o personas a consultar. Entonces, los presos exigen a sus madres estas gestiones con urgencia.

Para la mayoría de las madres entrevistadas, al menos durante algún tiempo, la estadía en prisión de los hijos implica el autocercenamiento de placeres para sí mismas o para otros miembros de la familia. En términos generales, las mujeres manifiestan no poder permitirse pasarla bien mientras que su hijo esté pasando por una mala situación. Así, en una ocasión una mujer me explicaba que mientras su hijo estaba detenido en Marcos Paz, ella veía a sus otros hijos con poca frecuencia “yo no puedo ir a un lugar, andar comiendo y saber que mi hijo está ahí” (19 de abril de 2016). En otro caso, una madre señalaba que “le digo a los hermanos que no tomen una gaseosa porque no saben si el hermano está tomando una gaseosa” (Nota de campo, 20 de noviembre de 2017).

De este modo, una típica instancia que observamos entre las madres de los detenidos es la ritualización de los mismos sacrificios que se supone atraviesa el detenido. Esta situación se torna extrema cuando muchas madres tienen a más de un hijo preso en diferentes penales y otros hijos que también manifiestan sus necesidades. A esto se agrega que las múltiples demandas implican en muchos casos la pérdida del trabajo y en otros un empobrecimiento de las familias por los gastos corrientes que implica un preso o por las excesivas demandas de abogados que prometen poder resolver la situación (o aseguran tener arreglos con los jueces) a cambio de dinero que solo puede obtenerse al vender las casas en las que habitan.

En definitiva, la imposición de límites de movilidad de los detenidos junto a la violación de derechos básicos los coloca en una posición en la que solo puede satisfacer sus necesidades al solicitar tareas a alguien de afuera. Las madres encarnan estos lugares y parecen desplazarse con naturalidad a la idea de que la única alternativa es realizar sacrificios y responder a todos los pedidos, puesto que ellas son las responsables de la situación pero también las que no los van a abandonar y las que los van a esperar.

### **Abandonando la mirada individual y aprendiendo a poner límites**

Con el tiempo, algunas mujeres dicen haber aprendido a no responder a todas las demandas de los hijos presos. También, el intercambio de experiencias que se genera en las charlas produce un conjunto de saberes colectivos desde el que esta idea de la maternidad sacrificial, que no reconoce límites, es puesta en entredicho y se intenta poner un límite a las demandas de ese joven encarcelado.

Yo le digo todo que sí y después hago lo que me parece. Que vaya a ver al defensor, que le diga, que haga un trámite... Tengo mi trabajo, tengo otro hijo, me tengo que encargar de otras cosas. Vengo acá y pregunto si lo que él pide, sirve para algo (Nota de campo, 5 de abril de 2018).

Yo busco que no se me caiga la familia, tuve que desconectar el teléfono. Busco que mi otro hijo no caiga (Entrevista con madre de hijo preso, 14 de julio de 2015).

Decir a todo que sí, desconectar el teléfono son algunas de las tácticas utilizadas para lidiar con estas demandas que tienen la capacidad de atravesar los límites de la cárcel e invadir las vidas de las familias. En ocasiones, estas demandas se producen en el momento mismo de la reunión:

Mientras estábamos en la reunión se suponía que el chico llegaría al penal de Campana. La hija de Marisa recibió un mensaje que le decía que volviera a pedir el cambio porque no lo recibían en la unidad sanitaria. Marisa se puso muy mal, dijo que tenían al chico dando vueltas en el camión, que estaba enfermo.

La abogada llamó a alguien del Comité contra la tortura, después el chico llamó al celular de la hermana y habló con la abogada. El problema es que al llegar a Campana lo pusieron en el pabellón evangélico donde le dijeron que le iban a dar comida e iba a poder dormir. El chico le decía a la abogada que él quería estar con sus amigos.

Marisa lloraba, le explicaron que la situación era otra, que no se podía llamar al Comité porque el chico quería estar con los amigos, que no estaba en el camión, que el chico la manipulaba. La hermana dijo que era muy caprichoso. Cuando estábamos en el subte, volvió a llamar. Vivi se reía y dijo que era un pesado.

Dice que el problema con los pabellones evangélicos es que los pibes que dicen que son chorros y quedan mal si están en ese pabellón, pero ella que no es pero empezó a ir a una iglesia cristiana, les dice a sus hijos que si les toca, es porque Dios quiso (Nota de campo, 8 de septiembre de 2015).

Es preciso señalar que esta trama de situaciones involucran pedidos que son difíciles de interpretar. Cuando un hijo estuvo en peligro su siguiente pedido es interpretado como riesgo de vida. En este sentido, las conversaciones entre mujeres en los barrios, en los medios de transporte y en la asociación se constituyen en ámbitos de soporte en tanto y en cuanto permiten aprender a seleccionar demandas y urgencias. Con mucho pesar, se aprende a negarse a comprar ciertos bienes (llevar zapatillas sin marca) y se acepta la modalidad de vinculación con los hijos que la cárcel impone.

### **Comentarios finales: las salidas, nuevas libertades y nuevos límites**

El comienzo de las salidas transitorias resulta en un momento ambivalente: la emoción por el reencuentro, pero al mismo tiempo nuevamente el sentimiento del peso de la responsabilidad en las madres. Como señala Sozzo (2009), hay una doble consideración del familiar: como responsable y como control informal. Si bien algunas se aferran a la esperanza de que el hijo haya cambiado la *mentalidad*, el temor y el peso de la evaluación del sistema sobre su calidad de madres se hace presente una vez más.

Las madres procurarán arbitrar los medios para que no reincidan e incluso, en las salidas transitorias, se perciben como responsables del cumplimiento de los términos de estas libertades.

Una madre cuenta cómo fueron las estadías en la casa. El chico le pidió permiso para usar un poco de shampoo, a ella eso le produjo tristeza. Tuvo que decirle muchas veces que esa era su casa, que todo lo que había allí era de él. Hasta que en una de las salidas “se me amotinó” y no quiso salir, tuvo que llevarlo obligado” (Nota de campo, 11 de agosto de 2015).

Ahora bien, una mirada estadística nos muestra que la salida (transitoria o definitiva) tiene un final preanunciado: la reincidencia. Nuevamente, la interpretación dominante sobre ella es la autoinculpación (de la familia o del joven). Sin embargo, para algunas madres, la reincidencia constituye un límite definitivo. Por ejemplo, Clarita, una de las madres que inició el trabajo de ACIFAD tuvo a su hijo condenado por 15 años. Ella se tatuó una lágrima en la cara. Una marca que la acompañó por años como expresión de ese dolor. Cuando su hijo finalmente salió, volvió a delinquir a los 10 días. “Ni diez días me duró. Hasta acá llegué”.

En efecto, observamos que en los momentos previos a la salida, tanto el preso como la madre, comparten narrativas respecto del futuro que los aguarda: lejos de los problemas, cambiados. Suele señalarse que el sufrimiento de la cárcel produjo cambios.

Soyer (2016) señala que para los detenidos, los encarcelamientos sucesivos implican la pérdida de efectividad de las narrativas del *turning point*. Podemos señalar algo similar respecto de las expectativas de los familiares que dejan de creer en el cambio. De este modo, la reincidencia puede constituirse como un límite más dentro de las complejas interrelaciones entre cuidados, maternidades y mundo carcelario.

En definitiva, se trata de un tema complejo puesto que en el castigo parecen dialogar diversas instancias de la vida social.

El castigo es el espacio donde se reúnen de manera manifiesta la ley y la desviación, donde las anomalías y las contradicciones sociales se evidencian de forma directa, el punto donde la pureza y el peligro se intersectan drásticamente. Las instituciones penales afrontan problemas humanos y morales profundos e ingobernables: la fragilidad de las relaciones sociales, los límites de la socialización, la persistencia del mal y la inseguridad de la vida social” (Garland, 2010: 317).

Este trabajo se trata de límites: límites de la cárcel, los límites de la socialización, los límites que las madres no pusieron o pusieron mal, los límites que tienen que aprender a poner a la maternidad sacrificial, los límites del amor, los límites del castigo. También los límites de lo individual y los límites de lo colectivo.

En efecto, muchas de estas madres sienten el peso de no haber desempeñado adecuadamente las tareas de cuidado y luego se ven compelidas a ejercer una serie de tareas y actividades para asegurar el bienestar, la vida y la adecuada reinserción social del detenido.

Entiendo que en este diálogo entre procesos de subjetivación política que atravesamos investigadores, militantes y madres en este espacio surgen posibilidades de repensar estos límites. Y en este sentido, la construcción de saberes colectivos puede limitar la culpabilización que la mirada individual propone.

¿Hasta dónde tiene que llegar una madre? Hay un juicio moral que indicaría que debe hacer lo imposible (como si esto fuera posible). Como todos los mandatos sociales, aún cuando los cuestionemos, nos atraviesan. Sin dudas, la posibilidad de pensar colectivamente en estos temas permite desnaturalizar esas supuestas responsabilidades individuales. No se trata de no seguir realizando las tareas de cuidado, sino de preguntarnos por su distribución social.

### Referencias bibliográficas

- Auyero, Javier y Álvarez, Lucía (2014). “La ropa en el balde. Rutinas y ética popular frente a la violencia en los márgenes urbanos”, *Nueva Sociedad*, N° 251, pp. 17-30.
- Bessin, Marc (2014). “Présences sociales: une approche phénoménologique des temporalités sexuées du car”, *Temporalités*, 20.
- Castilla, Victoria (2017). “Maternidad, cuidados y castigos en barrios marginales y vulnerables de Buenos Aires”, *Runa*, Vol 38 N° 2, pp. 37-51.
- Clifford, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Buenos Aires, Gedisa.
- Comfort, Megan (2008). *Doing time together. Love and family in the shadow of the prison*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Fassin, Didier (2018). *Castigar*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Faur, Eleonor y Pereyra Francisca (2018): “Gramáticas del cuidado”, en, Piovani, Juan Ignacio y Salvia, Agustín (comps.): *La Argentina en el siglo XXI. Cómo somos, vivimos y convivimos en una sociedad desigual*. Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 497-535.
- Ferreccio, Vanina (2017). *La larga sombra de la prisión. Una etnografía de los efectos extendidos del encarcelamiento*. Buenos Aires, Paidós.
- Figueiredo Suassuna, Rodrigo; Rodrigues do Nascimento, Raul Victor y Gonçalves Melo, Juliana (2018) “O movimento de famílias de apenados e a política prisional do Rio Grande do Norte”,

- en Seminario Internacional: Gobierno, conflictos y resistencias en las prisiones de América Latina, CLACSO, Recife, 6 de abril de 2018.
- Fraser, Nancy (1997). *Iustitia interrupta. Reflexiones críticas desde la posición postsocialista*. Bogotá, Siglo del hombre editores.
- Garland, David (2010). *Castigo y sociedad moderna. Un estudio de teoría social*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Godoi, Rafael (2011). “Para uma reflexão sobre efeitos sociais do encarceramento”, *Revista Brasileira de Segurança Pública*, N° 8, vol. 1, pp. 138-154.
- Goffman, Alice (2015). *On the run. Fugitive life in an american city*. Chicago, Picador.
- Hernández, María Celeste (2019). “Experiencias de niñez en la pobreza. Una cartografía de cuidados” *Runa* N°40 Vol 2, pp. 93-111.
- Jasanoff, Sheila (2004). *States of knowledge: the coproduction of science and social order*. Londres, Rutledge.
- Jelin, Elizabeth (2007). “Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra”, *Cuadernos del Pagu* N° 29, pp. 37-60.
- Lehalle, Sandra y Beaulieu, Mélissa (2019) “Le « rôle » de mères de détenus. Une maternité confrontée aux contraintes carcérales et aux attaques sociales”. *Criminologie*, Vol 52, N°1, pp. 135–156.
- Mancini, Inés (2018) “La Asociación Civil de Familiares de Detenidos (ACIFAD). Interacciones y articulaciones entre actores vinculados a la vida en las cárceles argentinas: un sentir colectivo que reclama atención”, en Seminario Internacional “Gobierno, conflictos y resistencias en las prisiones de América Latina”, Recife, 6 de abril de 2018.
- Misse, Michel (2019). “The Puzzle of Social Accumulation of Violence in Brazil: Some Remarks», *Journal of illicit economies and development*, Vol 2, pp. 60-65.
- Olmos Alcaraz, Antonia, et al. (2018). “Etnografía con los movimientos de lucha por el derecho a la vivienda en el Sur de Europa: retos metodológicos en la investigación colaborativa”, *Universitas humanistica*, N° 86, pp. 139-166.
- Paperman, Patricia (2006): “Les gens vulnérables n’ont rien d’exceptionnel”, en, Paperman Patricia y Laugier Sandra: *Le souci des autres. Éthique et politique du care*, Paris, EHESS, pp. 321-337.
- Pereyra Iraola, Victoria (2017). “(In)movilidades en torno al espacio carcelario: relaciones de género y gobernabilidad en cárceles federales en Buenos Aires, Argentina”. *Revista Transporte y Territorio*, N° 16, pp. 93-111.
- Pita, María Victoria (2001). “La construcción de la maternidad como lugar político en las demandas de justicia. Familiares de víctimas de terrorismo de Estado y de la violencia institucional en Argentina”. *Revista de Historia de las mujeres*. N° 8, Vol 1, pp. 127-154.
- Rodríguez, Esteban (2012). Circuitos carcelarios: el encarcelamiento masivo-selectivo, preventivo y rotativo en la Argentina, *Question* vol 1. N° 36, pp. 81-96.
- Seabrook, R. y Wyatt-Nichol, H. (2015): “Marginalization and hope: Personal narratives of previously incarcerated mothers”, en Minaker y Hogeveen (comps.) *Criminalized mothers: Criminalizing motherhood*, Ontario, Demeter Press, pp. 355-37.
- Soyer, Michaela (2016). *A dream denied. Incarceration, recidivism and young minority men in*

*America*. Oakland, University of California Press.

Sozzo, Máximo (2009). "Populismo punitivo, proyecto normalizador y «prisión-depósito» en Argentina", *Sistema Penal y violencia*, Vol 1, N° 1, pp. 33-65.

Western, Bruce (2017) "Introducción a la edición clásica de Princeton", en Sykes, Gresham. *La sociedad de los cautivos. Estudio de una cárcel de máxima seguridad*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 17-35.

# “Lo importante no es ponerla, sino sacarla sana y a tiempo”

Masculinidad y salud entre varones que pagan por sexo en Argentina

Santiago Morcillo<sup>1</sup>  
Estefanía Martynowskyj<sup>2</sup>  
Matías de Stéfano Barbero<sup>3</sup>

## Resumen

En el marco de las complejas relaciones entre las masculinidades y los sistemas de salud, aquí buscamos indagar sobre las preocupaciones en torno a la salud –especialmente en relación con la salud sexual– de una población que aún es comparativamente poco investigada: los varones que pagan por sexo. Analizamos los discursos de estos varones sobre diferentes facetas de la salud sexual, a partir de entrevistas en profundidad y una etnografía virtual llevada a cabo en los dos foros *on-line* sobre comercio sexual más importantes de Argentina. Abordamos los temas que despiertan con mayor frecuencia las ansiedades y temores entre estos varones, especialmente las ETS y las llamadas “disfunciones sexuales”, allí exploramos las tensiones que emergen entre los sentidos asociados a masculinidad, riesgo, placer y salud. El análisis abre reflexiones sobre los desafíos que supone una política sanitaria que sostenga una mirada relacional y atenta a las especificidades sin reproducir estereotipos moralizadores.

Palabras clave: masculinidad, salud, sexualidad, clientes, foros.

## Abstract

Within the framework of the complex links between masculinities and health systems, we seek to investigate the health concerns –especially in relation to sexual health– of a population that is still comparatively under-researched: men who pay for sex. We analyze the discourses of these men on different facets of sexual health, based on in-depth interviews and a virtual ethnography carried out in the two most important online forums on commercial sex in Argentina. We address the issues that most frequently awaken anxieties and fears among these men, especially STDs and so-called “sexual dysfunctions”. We explore the tensions that emerge between the senses associated with masculinity, risk, pleasure and health. The analysis opens reflections on the challenges of a health policy that supports a relational and attentive look at

1 Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de San Juan. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

2 Centro de Estudios Sociales y Políticos, Universidad Nacional de Mar del Plata. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

3 Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.



the specificities without reproducing moralizing stereotypes.

Keywords: masculinity, health, sexuality, clients, forums.

## Introducción

Los estudios sobre masculinidades comenzaron a desarrollarse a partir de la década de 1980, sin embargo, recién en la década siguiente empezó a considerarse la incidencia de las cuestiones de género en la salud pública. La importancia de considerar la masculinidad en las relaciones entre género y salud se cristalizó en 2001, en el I Congreso Mundial sobre la Salud de los Hombres. Hoy sabemos que la muerte prematura de hombres a nivel global se debe principalmente a factores evitables (OMS, 2018), vinculados en parte a la posición masculina en el orden de género (Sabo, 2005).

Alejándose de perspectivas biologicistas y del estructural-funcionalismo, los estudios de masculinidades comenzaron a desarrollar una mirada relacional, donde la masculinidad no es un mero producto de la socialización, sino un proceso abierto y dinámico que implica tensiones, negociaciones y reposicionamientos en las relaciones de género –entendidas como relaciones de poder y vulnerabilidad en el marco de diversas estructuras de desigualdad–(Connell, 2003; Messerschmidt, 2018). Así, los trabajos sobre masculinidad y salud suelen insistir en una mirada relacional del género como forma de pensar en la salud (ver Sabo, 2005). Sin embargo, los varones que pagan por sexo rara vez han sido pensados en estos términos y tenidos en cuenta en la elaboración y despliegue de políticas públicas (Deering *et al.*, 2013; Ward y Aral, 2006). En la regulación biopolítica–moral, simbólica y sanitaria–del mercado sexual desde el siglo XIX, sólo el cuerpo de la prostituta fue construido como una amenaza a través de acusaciones de inmoralidad, y de mecanismos de patologización y estigmatización (Morcillo, 2015). Las perspectivas donde, incluso actualmente, resuena esta mirada higienista, dificultan las posibilidades de comprender e intervenir de forma profunda y eficaz en las problemáticas del mercado sexual y sus protagonistas. Además, refrendan las estrategias preventivas del “modelo epidemiológico conductual” del VIH/sida (Pecheny y Manzelli, 2002) y las visiones individualistas, voluntaristas y, finalmente, moralistas, de las complejas relaciones de los sujetos, el género y la salud.

Una alternativa a este tipo de enfoques, supone analizar los sentidos y las prácticas de los sujetos considerando las posiciones y contextos sociales, para luego ensayar propuestas de salud informadas e integrales que no estigmaticen ni moralicen a su población objetivo. Un enfoque con estas características es todavía una cuenta pendiente en nuestra región y las únicas campañas que han considerado a los varones que pagan por sexo sin apelar a moralismos y estigmatizaciones, sino a la información y sensibilización, han sido impulsadas por iniciativa de las propias trabajadoras sexuales.<sup>4</sup>

---

4 En 2006, durante el mundial de fútbol, Amnesty for Women elaboró la campaña “10 reglas de oro” para fomentar el respeto hacia las trabajadoras sexuales, iniciativa que replicará DaVida en el mundial de 2014 en Brasil. En 2008, Stella en Canadá, elaboró una guía titulada “Querido cliente”, donde daban información sobre trabajo sexual y salud, y proponían pautas para que los encuentros sean placenteros, respetuosos y libres de violencia. En España, el colectivo Hetaira lanzó la campaña “No contribuyas a perpetuar la explotación de seres humanos, por eso, respétanos, usa siempre condón y páganos bien”, en la misma dirección que la organización de trabajadoras sexuales

Partiendo de los aportes de R.W. Connell y J.W. Messerschmidt (2005), en este trabajo consideraremos a las masculinidades hegemónicas como aquellas posiciones en las relaciones de género que legitiman con sus discursos y prácticas la jerarquización entre hombres y mujeres, entre masculinidad y feminidad y dentro de las propias masculinidades (Messerschmidt, 2018). La masculinidad hegemónica es, entonces, una *posición* posible en las relaciones de género, por lo que no es estática, ni una esencia, ni responde a una serie de rasgos, a una forma de identidad o de personalidad. En este sentido, las posiciones hegemónicas no necesariamente se ajustan a los rasgos masculinos culturalmente dominantes en nuestra región (Viveros *et al.*, 2001), considerados como limitantes de la accesibilidad y “factor de riesgo” para la salud, y caracterizados en el plano de la sexualidad más por el biologicismo, el silencio, la vergüenza y el ansia de rendimiento, que por la importancia del deseo, el placer y la afectividad (De Keijzer, 2001, 1998; OMS, 2018).

Frente al cuidado, la masculinidad culturalmente dominante en nuestra región pondera, por una parte, nociones de coraje, riesgo, resistencia y potencia, más vinculadas al cuerpo como máquina, representación evidente en frases como “hasta que el cuerpo aguante” (De Keijzer, 1998: 6). Por otra parte, esta masculinidad dominante sitúa a las emociones como algo ajeno al yo masculino, definido -entre otras cosas- por la racionalidad y el control (Kimmel, 1997; Seidler, 1995, 2006). Así, no es extraño que la sexualidad masculina sea considerada como una experiencia más instrumental que afectiva, más “animal” que racional, un impulso que no sólo debe ser saciado (Manzelli, 2005), sino también un acto performativo de la masculinidad. Pero los imperativos de racionalidad, control e instrumentalidad, no implican que las emociones y la corporalidad no estén presentes en los discursos y prácticas de los varones. Si bien el cuidado de la salud parece ser una cuenta pendiente para los sentidos de la masculinidad, para los varones que pagan por sexo, resulta ser un tema relevante (Horswill y Weitzer, 2016).

En este marco, las relaciones heterosexuales, atravesadas por los sentidos de la masculinidad dominante, son también una forma de establecer vínculos homosociales a través de los cuales afirmar la masculinidad en las relaciones de poder intragénero (Flood, 2007; Kimmel, 1997). Aún cuando la práctica de pagar por sexo pueda ser individual, los varones pueden considerarse a sí mismos miembros de una comunidad compartiendo experiencias de sus prácticas sexuales con otros hombres (Buchbinder, 1998). De manera que “las redes sociales en las que los actores están integrados ofrecen al tiempo posibilidades para—y limitaciones en—la formación de vínculos sexuales, proveen una audiencia para su formación y mantenimiento, y legitiman actividades sexuales particulares” (Laumann y Gagnon 1995: 198). Es en este entramado de sentidos y relaciones donde las características de la masculinidad dominante pueden ser utilizadas como mecanismos de exclusión y jerarquización de la masculinidad hegemónica (Azpiazu, 2017).

Veremos que en el caso de los varones que pagan por sexo, existen foros virtuales donde crean comunidad compartiendo sus experiencias con “escorts”<sup>5</sup> en relatos llamados “XP”,

---

Génera, que creó la campaña “Respeta mi trabajo, sigue mi consejo, úsalo”.

5 Así se denomina a las mujeres que hacen comercio sexual y en los foros esta denominación se utiliza para todos los estratos y modalidades del mercado sexual (por ejemplo a veces se habla de “escorts callejeras” para referirse a

y socializando información, dudas y consultas, entre otras cosas. Aquí pensaremos el lugar de estos foros como un espacio donde se co-producen adaptaciones de un guión sexual masculino heterosexual a partir del cual estos varones interpretan tanto sus papeles como sus experiencias en el mercado sexual. Haremos un uso flexible de la idea de “guiones sexuales” (Simon y Ganon, 2003). Este concepto nos sirve para analizar cómo los individuos organizan su conducta sexual a partir de guiones donde se traman las relaciones y significados entre los niveles cultural, interpersonal e intrapsíquico. Las personas aprenden guiones en el contexto cultural del que forman parte (Wiederman, 2005) y que los encuentros sexuales son actos sociales en los cuales “las audiencias implícitas y las audiencias explícitas están presentes y los juicios y puntos de vista de estas audiencias son considerados” (Simon y Gagnon, 2003: 492).

En este trabajo, a partir de entrevistas en profundidad y de una etnografía virtual en dos foros de Internet dedicados al mercado sexual, nos proponemos las siguientes preguntas para analizar los vínculos entre masculinidad, sexualidad, salud y enfermedad, en los varones que pagan por sexo en Argentina: ¿Cuáles son las principales preocupaciones de los varones que pagan por sexo vinculadas a la salud sexual y qué aspectos de la masculinidad se ponen en juego en ellas? ¿Qué tensiones se presentan entre riesgo y placer en las experiencias de los varones que pagan por sexo? ¿Cómo se articula la centralidad de la performance masculina basada en el rendimiento y la potencia con el cuidado de la salud sexual? A partir del abordaje de estas preguntas veremos cómo se delinea un guión sexual que, a partir de intercambios homosociales, estructura una pauta de interacción para estos varones, más o menos flexible o interpretable, donde los vínculos con la salud aparecen bajo las formas de la protección frente a una “otra enfermiza” y de un riesgoso–aunque masculinizante–rendimiento performático.

### Metodología

Para hacer este análisis, que parte de un proyecto de investigación más amplio,<sup>6</sup> nos basamos en dos fuentes: entrevistas en profundidad a varones que pagan por sexo y foros virtuales de comercio sexual. Por una parte, realizamos 19 entrevistas en profundidad en las ciudades argentinas de San Juan y Mar del Plata a varones que pagan por sexo de entre 27 y 77 años de edad, que ocupan diversas posiciones socioeconómicas y cuyo nivel educativo varía desde primario incompleto hasta estudios universitarios completos. Accedimos a los entrevistados a través de trabajadoras sexuales (participantes en investigaciones anteriores), contactos personales y mediante la técnica de bola de nieve. Por otra parte, realizamos una etnografía virtual (Pink, 2019) en dos foros de comercio sexual que se encuentran online desde 2004 y son los más numerosos de Argentina (en uno, el último conteo a fines de 2018 arrojaba 192.012 usuarios, el otro tiene en la actualidad 416.606 usuarios). Si bien cada foro tiene sus reglas, ambos comparten la gratuidad, el objetivo de intercambio de experiencias y un sistema de reputación de los usuarios (de quienes además se muestra su trayectoria de participación). En estos espacios de sociabilidad virtual, además de compartir “XP”, hay varios hilos sobre “temas generales” que exceden los

---

quienes ofrecen servicio sexual en las calles).

6 Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica (PICT), Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica (FONCyT), “Género y sexualidad en la mirada de varones que pagan por sexo”, Argentina.

encuentros con *escorts* e incluso al mercado del sexo. Los discursos en los hilos de los foros son frecuentemente “polílogos” (Pink *et al.*; 2019: 136), es decir, no son monólogos ni diálogos, sino que involucran a tres conversadores o más. De acuerdo con Pink *et al.* (2019), la sociabilidad en los foros es “casi oral”, y podría caracterizarse como una “intimidad pública”. Íntima, por el interés común en el tema que los une y a través del cual se reconocen entre ellos, Plummer (1995) ha mostrado cómo narrar historias sexuales íntimas para otrxs contribuye a forjar identidades sexuales. Pública, porque el acceso es libre y gratuito. Lo que lleva a que los participantes sean conscientes “de que en la Red cualquiera puede estar agazapado en la sombra” (Pink *et al.*; 2019: 137); de manera que suelen utilizar *nicknames* para garantizar, no un anonimato, sino una identidad protegida, clave para mantener la invisibilidad de estos varones y al mismo tiempo tejer redes homosociales entre “gateros”.<sup>7</sup> Para este trabajo realizamos búsquedas en hilos específicos sobre cuestiones de salud, en las secciones llamadas “Consultorio médico” y a partir de la búsqueda de términos clave en hilos no específicos sobre el tema: salud, enfermedad, médico, disfunción eréctil, eyaculación precoz, viagra, HIV, sida, ETS, preservativo, contagio. En buena parte de estos hilos, sobre todo en el “consultorio médico”, se destacaba la presencia de usuarios que se identificaban como profesionales de la salud. Sin embargo, sus comentarios se mezclaban con las experiencias personales de otros foristas dando lugar a intensos debates.

### Las ETS, riesgos, distancias sociales y protección

A continuación analizamos cómo se articula el guión sexual gatero que da sentido a las interacciones en el comercio sexual pero se halla constantemente tensionado por los riesgos para la salud. Como veremos, los gateros aprenden a negociar las distintas formas de exposición a las enfermedades de transmisión sexual que implica el comercio sexual con distintos matices según variables como la clase, la edad, la generación, la frecuencia del consumo y la familiaridad con la *escort*.

Un primer dato clave es que ambos foros supieron contar con una sección de “Consultorio médico”, uno de ellos atendido virtualmente por un médico clínico, mostrando que la salud es un tema relevante para los varones que pagan por sexo. Tanto en esta sección como en otras (por ejemplo en los “Consejos sobre salud sexual para escorts” publicados por uno de los administradores del Foro B), se destaca que “el preservativo es imprescindible” para el sexo vaginal, anal y oral. Sin embargo, pese a los esfuerzos por establecer una serie de consensos sobre las prácticas necesarias para tener relaciones sexuales “seguras”, las tensiones entre salud y enfermedad, riesgo y placer, se encuentran presentes en multitud de hilos, muchas veces a través de consultas realizadas por quienes recién se inician en el consumo de sexo comercial:

¡Hola! Estoy por empezar a *gatear*, ya tengo elegido el gato en cuestión y reuní el valor para iniciar con todo, pero el tema de las ETS me tiene más que preocupado. No se cuales serian las medidas que tendría que tomar para ir tranquilo; si con ponerme forro para todo alcanza, por

7 Algunos varones que pagan por sexo se autodenominan gateros, especialmente en los foros, y usan el término *gatear* para definir sus prácticas. Ambos se derivan de gato, que es uno de los términos con los que popularmente se denominan, en Argentina, a las mujeres que hacen comercio sexual.

ejemplo. La mina que elegí hace pt [sexo oral] sin, pero yo de cabeza voy a pedírselo con, y no voy a chupar chucha [vulva]. Por ahí lei que dar besos también puede producir enfermedades, estaría en riesgo también si soy el primer cliente del día? desde ya, muchas gracias, le dan una mano a un principiante en el gaterio? [...] ¿Y sobre chupar las tetas? ¿Debería preocuparme por algo ahí? (Usuario 1, Hilo “Preguntas de un principiante”, Foro A).<sup>8</sup>

Bueno muchachos pero tampoco la pavada, porque para eso usa un par de guantes para tocarla a la mina y ponete barbijo por las dudas también [...] Profilaxis si. Paranoia no. (Usuario 2, Hilo “Preguntas de un principiante”, Foro A).

El riesgo de contraer enfermedades de transmisión sexual (ETS) es una preocupación que expresan la mayoría de los novatos y genera una cantidad de dudas y consultas, sobre todo en relación a ciertas prácticas como el sexo oral. Aunque suelen estar más preocupados por contraer una ETS que por transmitirla. Esto no es raro ya que históricamente se ha construido una imagen de las prostitutas como fuente de contagio de enfermedades de transmisión sexual (Ward y Day, 1997; Morcillo, 2015). El comentario de un usuario en el hilo “Consultas médicas”, es ilustrativo de esta representación y sus tensiones:

Carajo....uno lee xp's y te juro que, por distintos motivos, no quiere visitar nunca más a un gato... Por suerte esta sensación morirá rápidamente y volveré a babearme no bien vea la foto de una gatita con la almejita al aire... Pero...es indudable que cuando uno se coje a una de estas chicas de alguna manera se está acostando con muchaaaaaaa gente y eso es preocupante.. Mejor la corto..no me quiero dar maquina, amo lo gatos y no deseo crearme un rollo más grande que el Luna Park (Usuario 3, Hilo “Consultas médicas”, Foro A).

Los gateros más experimentados terminan por asumir que toda actividad sexual conlleva un riesgo de contagio y aprenden a contentarse con minimizarlo utilizando preservativo, sobre todo en la penetración. El foro como espacio homosocial imprime formas particulares a las negociaciones entre el riesgo asumido y el placer deseado. Según De Keijzer (2001), la concepción del cuidado de la salud como algo del mundo de las mujeres aleja a los varones heterosexuales del sistema de salud y es el grupo de pares que funciona como la fuente de información preponderante sobre la temática. Así reproducen estereotipos de género que redundan en conductas de riesgo para la salud sexual y reproductiva (De Keijzer, 2006). Vera Paiva (cit. De Keijzer, 2001: 4) sostiene que “el uso del preservativo confronta las nociones básicas de la virilidad masculina de que ser un hombre significa “naturalmente” tener menos control sobre los impulsos sexuales y agresivos”. Sin embargo, en el discurso de los usuarios de los foros la utilización del preservativo aparece normalizada para el momento del coito, no así para el sexo oral, donde se considera que las posibilidades de contagio son menores, o bien, se ponen en un segundo plano para maximizar el placer:

Yo chupo almejititas de las nenus y soy fanático de los besos. Y NO DIGAN QUE EL 99% NO PIDE EL PT SIN. LOCO PONGAMONOS LAS PILAS TODOS YA CUIDARNOS: PT CON, NO CHUPAR,

8 Hemos respetado la escritura original de los comentarios, salvo cuando los errores afectaban la comprensión.

NO BESOS. Pasa que llego al pv [privado]<sup>9</sup> y me olvidé lo de pt con, no besos y no almejeear (Usuario 4, Hilo “Coger sin forro”, Foro B).

Un joven que se presenta como primerizo a sus 18 años, pero con ganas de ser “un maestro de las putas y del mundo gateril”, abrió un hilo titulado: “Que puede pasar si me hacen pete sin” (Foro B), para consultar si el sexo oral sin preservativo suponía un gran riesgo para la salud, porque “no es algo muy cómodo de hablar” con un médico. Un usuario con más experiencia le respondió:

Con respecto a tu salud y a las de las chicas que visites, te recomiendo q las dudas las resuelvas con un profesional. Aca vas a encontrar mil teorías distintas (todas con la mejor intención) pero la posta la tienen los que estudiaron y saben. Lo que si todos vamos a coincidir y los médicos también, siempre cojer con forro (Usuario 6, Hilo “Que puede pasar si me hacen pete sin”, Foro B)

La normalización del uso de preservativo se hace evidente en las XP. A lo largo de los años, tanto la reiteración de las XP como su reglamentación por parte de los moderadores de los foros, contribuyeron a un proceso de modelización de un relato con una estructura y frases similares (Morcillo, 2020). Así, es frecuente la narración del momento de la colocación del preservativo, que aparece con cierta jerga y como una situación estándar del encuentro sexual: “me calzó el pilotín” o “me puse el globito” son frases naturalizadas en muchos de estos relatos. Si se considera que la masculinidad se construye en las relaciones de género, podemos plantear que las XP—como relaciones homosociales—contribuyen a la creación de guiones sexuales (Simon y Gagnon, 2003) que dan sentidos específicamente generizados a las experiencias de los foristas con las *escorts*. En lo que respecta a la salud, los guiones sexuales que se (re)producen en los foros colocan como preocupación central la prevención del contagio de ETS circunscripta al uso de preservativo, reduciendo la noción de cuidado a la profilaxis, la salud a su dimensión física y la salud sexual a lo genital.

Sin embargo, algunos usuarios relatan ocasiones donde transgreden este guión normalizador del uso del preservativo para la penetración. En esas ocasiones la mayor parte de los foristas son sumamente críticos: “No da, es como la ruleta rusa, no vale la pena jugar con tu vida de esa forma. Aparte con forro duras más!!!” (Usuario 7, Hilo “Coger sin forro”, Foro B). Pocos usuarios relativizan la gravedad de esos incidentes apelando a la idea de un impulso sexual irrefrenable. Estas formas de justificación operan más frecuentemente cuando se refieren a relaciones con quienes llaman “civiles” (mujeres que no hacen sexo comercial), en sintonía con la división de las mujeres entre “santas” y “putas”, que ha consolidado una visión negativa de la actividad sexual femenina no reproductiva y promiscua. Gail Pheterson ha señalado que esta división se sostiene a través del estigma de puta, que funciona como un mecanismo de control social sexista para evitar o sancionar las transgresiones a los comportamientos considerados legítimos para las mujeres. Puta significa “incasta”, lo cual hace referencia al “sexo ilícito”,

9 Así se denomina a los departamentos donde una o más mujeres ofrecen servicios sexuales, en general con algún tipo de arreglo económico con un/a tercero/a.

sobre todo en relación con el intercambio explícito de dinero y la existencia de “demasiados” compañeros sexuales (Pheterson, 2000). Por ello, las mujeres consideradas aceptables, y con quienes el requerimiento de usar preservativo puede relajarse hasta desaparecer, son aquellas que se muestran como no prostitutas, evitando este tipo de prácticas.

Asimismo, algunos estudios señalan que los clientes habituales son más propensos a la desprotección que los ocasionales, ya que la percepción del riesgo de contagio de una ETS disminuye cuando existe un grado de confianza mayor con la *escort* (Meneses Falcón y Rúa Vieites, 2011). A la inversa, en un primer encuentro, muchos varones expresan desconfianza cuando son las mujeres las que proponen no usar preservativo, e incluso rechazan dicha posibilidad, cortan la relación o se niegan a entablarla.

Una flaca hermosa me dijo: “¿con forro o sin forro...?”, me quedé pensando todo el polvo “estará enferma esta culiada?” (Entrevista Sergio, 39 años, divorciado, minero).

[...] Lo peor de todo, es que quiso que la garche SIN FORRO, le dije que no, me vestí, le pagué solamente lo del masaje y me fui [...] (Usuario 10, Hilo sobre XP, Foro B).

Cuando los varones proponen no usar preservativo, otras veces se liga con la posibilidad de lograr cumplir con una performance vinculada al rendimiento y la potencia, en este caso, asociada a lograr y mantener la erección. Un entrevistado, de edad avanzada, mencionó que evitaba usar preservativo porque “no podía [tener una erección]”, aunque también lo reivindicaba como una forma de entablar una mayor intimidad en el encuentro:

Bueno, yo soy fuera del preservativo porque en mis tiempos no se usaba. Y tampoco lo uso, absolutamente nada. Sino no podés hacer el amor. Si vos hacés caso a lo que te dicen, no la podés ni tocar [...] Tenés que ponerte el pito y ponérsela como si fuera un pedazo de carne, ¿me entendés? Y no es fácil tener relaciones así. Excepto que seas un pendejo de 16 años, que no tenés ni idea, que quieren ponérsela y nada más. Porque el sexo no es solamente eso. Hay un disfrute llevado alrededor de todo eso. Antes de la penetración, etcétera, etcétera. No lo uso, porque no puedo (Ismael, 72 años, divorciado, profesional).

La edad y la generación son variables que también influyen en la protección o falta de ella. Aparece una marca generacional con la irrupción del SIDA y la difusión de información sobre las formas de prevención. Así como Ismael afirmaba que en “sus tiempos no se usaba”, otro entrevistado, Gastón, de 55 años, sostenía que a partir de la aparición del SIDA “empezó la mamada con forro”. A su vez, cuando hablábamos del uso del preservativo con uno de nuestros entrevistados, trazaba una distinción basada en la edad y la experiencia:

Cuando era más pendejo, por ahí te avasallaban y había algún juego previo, que después con la edad dije: “Ni en pedo, nunca más.” Siempre me lo he puesto. Pero al principio por ahí, en el jugueteo previo, pero era necesario. Y más hoy en día, conociendo los tipos de enfermedades. Uno lo hacía de boludo, porque conocía los riesgos, pero lo hacía de boludo, de pendejo (Lucio, 33 años, empleado, soltero).

Más allá de la información disponible sobre ETS para las nuevas generaciones, las primeras experiencias de sexo pago están atravesadas por problemas de erección o la falta de deseo sexual debido a los nervios, el miedo o la incomodidad. En este marco, el debut en el mercado sexual, como rito de masculinidad, deja poco espacio para ocuparse del cuidado de la salud (Morcillo, Martynowskyj y De Stéfano, 2020 y 2020b).

Finalmente, no sólo variables como la trayectoria de consumo, la familiaridad con la *escort*, la edad y la generación de los varones que pagan por sexo impactan en el uso de protección frente a las ETS. También operan criterios clasistas de clasificación que asocian higiene, lugar de trabajo e imagen con una mayor o menor probabilidad de portar y transmitir una ETS:

El tema es que en los Pvs [privados] no vas a encontrar higiene, partamos de ahí. Tanto el lugar: la habitación, la cama, las sábanas, el baño, etc siempre está sucio, lleno de agua, una toalla recontra usada por todos los que fueron al lugar. Y lo principal: las chicas de los PVs solo se pasan un bidetazo y listo!!! Trata de ir con minas “independientes”, es decir escorts que laburen solas. Estas se preocupan más por dejar una buena impresión, están más arregladas, son más higienicas y no te vas a ser tanto la cabeza. Todos al principio, tenemos cierto “miedito” cuando vas con una escort. Pero cuando le empezas a tomar el gusto y encuentras una escort que te vuela la cabeza, te olvidas de todo y garchas como nunca. (Usuario 11, Hilo “Consulta haber que opinan de las escort y las enfermedades”, Foro B).

Varios foristas construyen una imagen de las mujeres que venden sexo que articula una percepción de clase con el cuidado de la salud. A partir de esta construcción parece ser posible “juzgar si una prostituta está sana por su aspecto, olor y comportamiento” (Regushevskaya y Tuormaa, 2014). La distinción entre las “chicas de privados” y las “independientes” permite a estos varones marcar una distancia social que los habilita para ver al otrx como enfermx y al enfermx como un otro (Morcillo, 2015). Podemos ver aquí también como resuenan ecos del higienismo, donde “la salud, y la sanción de la enfermedad, asumieron un rol central en la solidificación de las posiciones de clase” (Crawford, 1994:1352).

Los matices en la caracterización de las mujeres que hacen sexo comercial como más o menos riesgosas, se desdibujan cuando el contraste se plantea con las “civiles”, y entonces todas las mujeres que hacen sexo comercial aparecen como una potencial fuente de contagio. De modo que para los gateros el sexo comercial implica un riesgo de contraer una ETS, pero este riesgo no aparece como masculinizante sino como “el precio que hay que pagar” por participar de estas relaciones y que puede sortearse protegiéndose de las *escorts* “contagiosas” a través del uso de preservativo.

### La masculinidad entre la performance y el placer sexual

Otros problemas debatidos asiduamente en los foros son aquellos que desde la medicina y la sexología se han caracterizado como “disfunciones”. Nos centramos en los tres asuntos más frecuentes: la disfunción eréctil, la eyaculación precoz y el uso de estimulantes sexuales. Como veremos, los tres temas aparecen constantemente ligados entre sí.

En el Foro B podemos leer un hilo (“Problemas erección”) de un usuario que dice registrarse exclusivamente para “desahogarse” y consulta sobre su problema: “tengo 22 y hace



exactamente un año no se me para”, algo que no puede hablar con nadie “en persona”. Nuevamente, aquí las identidades protegidas del foro habilitan a hablar de los problemas y ansiedades que atraviesan estos varones, para quienes la “impotencia” es una grave amenaza a su masculinidad. Este espacio homosocial también permite hablar sobre las “fallas” que emergen en sus encuentros sexuales fuera del comercio sexual. Otro forista de 25 años dice estar pasando por un momento de mucho estrés y se preocupa porque en dos encuentros con una chica que conoció “el amigo falló”:

te duele en el orgullo y te inunda la vergüenza... la cague una vez, la cague una segunda vez... , no me permitan cagarla una tercera vez... le quiero dar la garchada de su vida en agradecimiento por haber sido una verdadera mujer y comprender que eso pasa y no una chiruza q te puede hundir en la humillación. Ergo llamo a la solidaridad... si me pueden decir donde puedo conseguir Viagra Chino [...] a la espera de un salvavidas farmacológico para hacerle un bypass a mis nervios, [...] prometo contar como me fue cuando logre voltear al fantasma inconsciente que está maquinando sin mi permiso las dos cabezas jaja. (Usuario 12, Hilo “Momento de mierda no se me paró”, Foro B).

El relato de este usuario hace visible no sólo las dificultades para hablar de estos “problemas sexuales” y el rol del foro, sino también las complejidades que implica la autoreflexión para buena parte de estos hombres. De acuerdo con Seidler (1995, 2006), los imperativos de racionalidad, independencia y autosuficiencia de la masculinidad dominante (Messerschmidt, 2018) favorecen la despersonalización de la experiencia que los hombres tienen de sí mismos. Aquí juega un rol importante lo que denominamos el paradigma de las “dos cabezas”, que, mediante una personificación del pene, habilita diferentes tipos de autoexplicaciones para los varones heterosexuales, a la vez que bloquea posibilidades de autoreflexión (ver también Morcillo, 2020). Así como bajo el mandato de racionalidad masculina las emociones son percibidas fuera del yo, la sexualidad también es percibida como si viniera de afuera, lo que deriva en una falta de control, reflexión y desresponsabilización que son autopercebidas como sinceras (Seidler, 1995). De hecho, en el relato anterior ya no sólo son dos cabezas las que entran en tensión sino que aparece también un “fantasma inconsciente” que opera “sin permiso”. Todas estas entidades habitan en un sujeto cuya propia fragmentación funciona como forma de eludir el conflicto que la “impotencia” hace demasiado visible.

Un primer punto clave para comprender estos temas es entonces la forma que toma la concepción del cuerpo masculino entre muchos de estos varones. La exteriorización y personificación del pene, usualmente llamado “el amigo” entre los gateros, permite no solo que aparezca como una parte desligada del resto del cuerpo sino que adquiera su propia personalidad:

El amigo se emociona en el jugueteo previo y se pone a tiro. La niña ipso facto le coloca el pilotín y de a poco empieza a flaquear el tierno cabezón. Despues me pongo como loco para recuperarlo y es al ñudo. ¿Es problema del amigote o es problema mío y de mi cabeza de cotillón—a mía, no la del amigo—o será que estoy próximo a las cinco décadas y estoy “decadente”? (Usuario 3, Hilo “Consultas Médicas”, Foro A).

En las preguntas de este usuario frente a sus problema vemos emerger una tensión entre “dos cabezas”, donde el pene es representado como un agente que produce acciones bajo su propia voluntad. Esta concepción, frecuente entre los varones cis heterosexuales, puede ser comprendida como

una compleja relación sinecdóquica entre el hombre y el pene, a través de la personificación del pene, las actitudes y comportamientos del yo-pene se representan como distintos y opuestos al autocontrol racional del hombre. Esto permite a los hombres individuales emplear al yo-pene como un descargo de responsabilidad, en carne y hueso, para prácticas heterosexuales más riesgosas y coerción heterosexual (Potts, 2001: 154).

Potts agrega también que esta personificación y disociación del pene—que expresa también la división mente/cuerpo—puede favorecer una sexualidad falocéntrica y dejar de lado otras zonas del cuerpo como fuentes de placer. En este marco, la erección aparece ligada a las nociones de lo saludable y normal, e irónicamente, como la “esencia de la sexualidad masculina” (Potts, 2000), pues es una esencia siempre temporaria y acechada por el fantasma de la “disfunción”. La desresponsabilización que habilita esta concepción de las “dos cabezas” colabora para que, tanto en el caso de los problemas de erección como en aquellos de la eyaculación precoz, las soluciones farmacológicas sean preferidas a las psicológicas.

Si pensamos que nos hallamos en un capitalismo “farmacopornográfico”, como señala Preciado (2008), el papel de los estimulantes resulta clave, ya que “lo que define en realidad a la masculinidad farmacopornográfica no es la capacidad de erección masturbatoria, sino más bien la dificultad de mantener una erección, de ahí el ingente mercado de suplementos químicos y audiovisuales que vienen a suplementarla” (Preciado, 2008: 205). Tomando la propuesta de Preciado podemos pensar que el mercado sexual construye “subjetividades *sildenafil*”. En efecto, el uso de estimulantes sexuales es muy frecuentemente debatido en ambos foros, y la mayor parte de los debates giran en torno al uso del *sildenafil*—algunos también mencionan el *tadalafil*, mientras otros compuestos, como el llamado “viagra chino” (*huang he* o *li chang*), o hierbas (cola de quirquincho) son mirados con mayor desconfianza—. Algunos de los puntos que se ponen en debate en relación al uso de *sildenafil* son el acceso, las dosis y los efectos secundarios, los riesgos o contraindicaciones, y los fines de esta droga.

Pedí Sildenafil 25mm (si es para el paso), sino el de 50mm (si la quieres poner toda la noche a todas las buenas perras en una orgia magistral) [...] decir Viagra es un quemo, sobre todo si hay viejas de mierda cerca ke se pueden llegar a asombrar y poner cara de “OOHHH hijo del demonio” o cosas asi. Se vende bajo receta o sea no te la venden de una. No vayas a farmacity o dr ahorro porke directamente no te la venden. andá a farmacias tranki (tranki 120 jaja) re under. ojo no soy experto en el tema farmaceutico ni ahi..solo un humilde muchacho que conoce de la noche porteña 🤪 y cosas del diablo 🤪 jaja (Usuario 13, Hilo “Viagra”, Foro A).

A las complejidades habituales de la relación entre masculinidad y servicios de salud, las “disfunciones sexuales” se suma la vergüenza como obstáculo para la consulta médica e

incluso para comprar el medicamento sin receta. En los foros, además de recomendar “farmacias amigables” que “venden sin receta”, surgen comentarios entorno a la vergüenza, de ser visto como “impotente”—especialmente si quien atiende la farmacia es una mujer—, o aparecer como un “pervertido”.

Si bien muchos advierten los posibles efectos colaterales e insisten en la necesidad de consultar un médico antes, varios foristas hablan de un uso cuasi recreativo del *sildenafil*. Aun siendo conscientes de los riesgos siguen tomando alguna variante de estimulante sexual. Un usuario de 42 años explica: “Quizás me dirán que no lo necesito todavía, pero dado que tengo problemas de ansiedad, prefiero jugarme a lo seguro y no quedar mal con la señorita con la que vaya” (Usuario 14, Hilo “Quiénes son los gateros más viejos de edad”, Foro B). A su vez, aunque una gran mayoría de los foristas advierte que tanto los problemas de la “impotencia” como de la eyaculación precoz tienen un origen psicológico, el *sildenafil* continúa apareciendo como una buena solución:

Yo estoy dudando, no sé si comprar, mis ultimas 2 performances fueron bastante flojas, a nivel de que mi amigo nunca llego a estar a full. Creo que es algo psicológico, pero es re molesto, se me solucionará con sildenafil? (Usuario 15, Hilo “Viagra”, Foro A).

Algunos de los que ven como riesgoso el consumo de *sildenafil* proponen otras soluciones: “Una buena dieta (de hombre y saludable) y ejercicio DE HOMBRE!!! (pesas, aerobicos, etc) ayudan a tener una buena erección” (Usuario 16, Hilo “Viagra”, Foro A). Sin embargo, casi ningún forista propone hacer una consulta psicológica, lo cual indica, al menos, que no es un punto abordable en el contexto homosocial del foro. Atribuir un origen psicológico a sus problemas no suele traducirse tampoco en una reflexión al respecto, al contrario, muy pocos reconstruyen el escenario y el vínculo con su propio deseo sexual. Aquí un usuario señala las complejidades de pensar y experimentar el deseo como una “necesidad” y cómo esto afecta las posibilidades de obtener la preciada erección:

es un tema mental en la mayoría de los casos, no es lo mismo entrar y garchar que un juego de seducción con una mina que no le pagas, también uno se quiere asegurar el tiempo / dinero que aporta y entra con eso en la cabeza ( y como en el juego “el obligado pierde por necesitado”) 🍷 (Usuario 16, Hilo “Viagra”, Foro A).

Otro joven forista escribe buscando viagra preocupado por cierta baja en la “calidad” de sus erecciones, y, solo al pasar, comenta:

Supongo q podría ser psicológico, esto de pagar por alguien q esta obligada a darme sexo me juega en contra en la cabeza, si esa mina lo haria pq realmente quiere tener sexo conmigo seria distinto (Usuario 17, Hilo “A los que probaron viagra”, Foro A).

A partir de estos comentarios se puede poner de relieve una escena donde entran en juego masculinidad, placer sexual y capitalismo. Es cuando desaparece la seducción, que puede

reafirmar la autoestima masculina, y la escena supone una lógica de productividad tiempo/dinero, donde el deseo aparece atravesado por una demanda performática de rendimiento. Para algunos, esta situación puede ser problemática y disparar una consulta, pero entonces el foro, al mismo tiempo que propicia un espacio para el diálogo, abre también a las fuerzas homosociales la reproducción de posiciones masculinas subjetivadas en la jerarquización de las experiencias, deseos y prácticas (hetero)sexuales (Flood, 2007). Así, al mismo tiempo que para algunos el uso de *sildenafil* parece cuestionable—aunque más frecuentemente desde el punto de vista biomédico que desde una óptica del deseo—, para otros tantos conduce a una normalización de la disociación de su deseo que va de la mano con la concepción de las “dos cabezas”:

Yo tenía una relación con una dama que no era escort, duró doce años. Le gustaba discutir y buscar problemas justo al entrar al telo, después que se desahogaba, le pintaba el sexo a full, pero yo ya me había cansado con la previa elegida por ella. Entonces probé con media de 50 mg de sildenafil y listo, el amigo ya no pensaba, no tenía sentimientos, yo la quería matar a la mina y él se la quería coger, así empecé. Cuando arranqué con el gatego, la uso a veces, pero no falla nunca, 50 mg una hora antes te garantiza la erección, después todo depende de la piel y lo demás. Pero últimamente siento que no tomarlo, es como tener a Messi en el banco y no ponerlo. (Usuario 18, Hilo “Alguno tomó viagra con una escorts”, Foro A).

Otro de los problemas frecuentemente debatidos es el de la llamada eyaculación precoz. Algunos foristas plantean que ésta debe definirse por la falta de control sobre la eyaculación, otros señalan la necesidad de desestimar al porno como estándar de las prácticas sexuales, sin embargo, para la mayoría termina decantando la idea de que hay un tiempo determinado que marca si una eyaculación es precoz o no. Esto se halla en correlación con la idea de que se debe satisfacer sexualmente a la mujer (con la penetración) con quien se tiene relaciones y esto requiere un tiempo mínimo, pero a la vez se tensa con la temporalidad delimitada y restringida por el dinero, de los encuentros de comercio sexual. Así, la *performance* adecuada requiere no solo una penetración con una debida erección sino una extensión temporal. Varios foristas valoran la “eyaculación retardada” como una fortaleza o muestra de virilidad—aún cuando esto podría ir en desmedro del propio placer sexual—, y otros tantos envidian a los que logran “acabar solo con sexo oral”. En la temporalidad de la(s) eyaculación(es) emerge una lógica cuasi taylorista por “aprovechar” al máximo el tiempo del turno.

En un largo posteo titulado “Cómo superé yo la eyaculación precoz” (Foro A), un usuario expone que los motivos de este problema incluyen tanto problemas psicológicos y de control del “músculo pubocoxígeo” como de desarrollo e inmadurez como hombre y afirma: “Un hombre en serio no eyacula precozmente” (Usuario 19). Así, la capacidad de control de la propia eyaculación y de la erección se utilizan como formas de legitimación de la jerarquía entre masculinidades (Messerschmidt, 2018), al distinguir entre un “hombre en serio” y sus versiones devaluadas a través de la infantilización. Por su parte, en el mismo hilo, otro usuario plantea una solución a los problemas de la eyaculación precoz:

Aunque no lo crean algo que muchas veces anda bien con la EP es el Viagra. La cosa viene así, para parar la pija tenes que excitarte. Si te excitas mucho estas más cerca de la eyaculación

ante cualquier estímulo adicional. Como el Viagra te para la pija con muy poca estimulación, vas tranquilo no necesitas poner mucha pasión para el coito y en consecuencia tenes mayor control sobre la eyaculación (Usuario 20, Hilo “Cómo superé yo la eyaculación precoz”, Foro A).

Un punto importante a destacar aquí es que la solución propuesta supone lograr un coito “menos apasionado”. Vemos entonces claramente como el aspecto instrumental y performático de la sexualidad masculina sobrepasa la importancia del placer sexual. Esto también se puede notar en uno de los frecuentes consejos para evitar la eyaculación precoz: “pensar en algo feo”, como forma de eludir el placer, pero también de reproducir la distinción típicamente masculina entre racionalidad y corporalidad (Seidler, 1995).

Asimismo, es posible encontrar en algunas discusiones la preocupación por no eyacular cuando se ha tenido un orgasmo. Nuevamente, más allá del placer hay una preocupación por culminar el acto con la eyaculación; de hecho, algunos foristas consultan si el viagra puede incrementar el volumen de la eyaculación. El semen suele estar ligado a las múltiples ansiedades sexuales de los varones cis-heterosexuales, pues se supone que si no se eyacula se produce una acumulación que puede ser dañina. Por otra parte, también aquí hay una personificación, pues los espermatozoides suelen ser llamados “los muchachos” en la jerga del foro. Potts (2001) plantea que esta personificación, común entre varones heterosexuales, se puede ligar a la representación de la eyaculación como la colonización final del cuerpo de la mujer. La importancia otorgada a la (caudalosa) eyaculación—a tiempo, ni antes ni después—como la expresión más visible de una *performance* exitosa—manifiesta también en la centralidad del *cum-shot* como escena cumbre del porno mainstream (Preciado, 2008)—pone de relieve una vez más la preeminencia del aspecto performático por sobre el placer sexual.

En varias ocasiones, ser capaz de llevar a cabo la *performance* masculina heterosexual no se liga tanto al propio placer como a la mirada del otro masculino (Flood, 2007). En el Foro A, un usuario abre un hilo cuyo título mismo denota la internalización de la mirada de un otro que juzga como fallida su actividad sexual, titulado “Tardar en eyacular... trauma. A mi sólo me pasa?”. La consulta plantea:

Este es un tema muy íntimo pero cierto. Como no se sabe quien soy puedo expresarme libremente. Gracias foro! Es un tema al que nunca recurri a un médico para consultarle. Desde los 24 años que me cuesta horrores acabar. No se porque me pasa, si es un problema por el que me tendría que preocupar. Si soy el único que le pasa . la verdad nunca me informe sobre el tema Es frustrante estar con una pareja o compañía femenina y te reproche “no acabas? No te gusto? Estoy haciendo algo mal?” Y no... Vos la pasas bien y por momento Tenes sensaciones pero después nada... Se baja y a empezar de nuevo . será un problema orgánico? Será que no me calientan lo suficiente . no creó. [...] Alguien sabe la solución? El porque me pasa esto??? Soy el único ? Tendría que preocuparme? (Usuario 21, Hilo “Tardar en eyacular... trauma. A mi sólo me pasa?”, Foro A).

Al final del hilo, tras varios comentarios que señalan que puede ser “algo psicológico”, un usuario responde “posiblemente te gusten los hombres”, poniendo de manifiesto que, efectivamente,

y aun cuando el anonimato favorezca la libre expresión, la mirada del otro masculino puede ser aquella de la masculinidad hegemónica, jerárquica y homofóbica (Messerschmidt, 2018). En el hilo “dificultad para acabar” (Foro A) se plantea un tema similar y allí los foristas debaten sobre las posibilidades y los efectos no deseados de controlar el ritmo de sus erecciones/eyaculaciones. El usuario 22 propone un “programa de autoconocimiento” que incluye ver pornografía como forma de identificar las fantasías y así luego controlar los tiempos y la excitación. Frente a esta detallada propuesta otro responde: “Maestro, me dejaste con la boca abierta... de admiración jajaja 😄 Qué autoconocimiento y que dominio de la situación... 😬 No es facil el descontrol y el control simultáneamente jaja 😡😄” (Usuario 23). Cuando se trata de optimizar la performance en la relación tiempo/dinero las técnicas van en desmedro del placer: “una tecnica que uso es el primero hecharmelo medio sin disfrutar mucho con la menor piel posible!!!!” (Usuario 24, Hilo “Como hago para echarme más de un polvo en una hora”, Foro A). Se hace evidente cómo el contexto homosocial del foro constituye un marco discursivo que expresa las presiones para ejecutar una performance que en el turno de una hora debería: sostener desde el inicio una firme erección y eyacular con abundante caudal la mayor cantidad de veces posibles:

Muchachos estoy cerca de los 45 nunca tuve problemas para darle a la matraca, pero últimamente quisiera disminuir el tiempo refractario y aumentar el tiempo pre eyaculación, sobre todo en el primer polvo y poder llevar a un segundo como antes sin tanto esfuerzo. Para poder *ortearlas* [sexo anal] bien a las nenas como a ellas les gusta, el tema es que el puto de mi médico clínico, no me quiere recetar la pastillita azul. Así que recurro a ustedes ya que fui a dos farmacias y no me vendieron me pidieron la receta. [...] Aclaro cuando voy a coger me gusta tomarme un buen champagne a veces llevo dos, las nenas entonadas cogen mejor. jejeje Y yo también. Bueno espero que alguno me pueda dar una mano. Un saludo pirata. (Usuario 25, Hilo “Viagra donde comprar sin receta? sirve?”, Foro A).

En esta consulta queda claro cómo el uso de *sildenafil* excede cualquier tipo de necesidad de salud y se liga al deseo de llevar a cabo una performance e incluso aparece cierto placer en desafiar los consejos médicos y exponerse al riesgo como forma de reforzar su masculinidad buscando la complicidad homosocial (Flood, 2007). Cuando algunos foristas le critican desobedecer a su médico y le advierten sobre los riesgos de mezclar *sildenafil* con alcohol y especulan con su muerte por un infarto cardíaco, el usuario 25 responde: “Sigo vivo, culeando y enviagrado. Y chupeteando con las chicas. A la muerte se la enfrenta con valentía y después se le invita una copa”.

### Reflexiones finales

En este trabajo hemos visto que los foros de varones que pagan por sexo son espacios homosociales donde no sólo se comparten experiencias de *gateo*, sino también una serie de informaciones, dudas e inquietudes vinculadas a la salud sexual. Estas últimas son tan frecuentes que llevaron a disponer de una suerte de consultorios médicos virtuales, y a ofrecer consejos sobre salud sexual para clientes y *escorts*. Los espacios que habilitan los foros pueden interpretarse como una contraparte de las dificultades que tienen tanto los varones para acceder a los sistemas de salud,

como los sistemas de salud para considerar a los varones que pagan por sexo como una población objetivo e interpelarlos sin estigmatizar ni moralizar sus prácticas. Sin embargo, el espacio de los foros encuentra también sus limitaciones. En parte debido a su funcionamiento, a través conversaciones “polílogas”, las dudas y consultas consiguen expresarse y debatirse más que resolverse, y la tensión entre el riesgo y el placer suele mantenerse en las pugnas de legitimidad que tienen lugar entre la diversidad de experiencias de los *gateros* y el saber médico.

Los foristas con más experiencia transmiten a los novatos formas de negociar los riesgos para su salud sexual, si bien en muchas ocasiones hay perspectivas en pugna. En el guión sexual *gatero* que se construye en los foros, el cuidado se reduce a una dimensión física, mayormente genital y asociada al uso de preservativo, en línea con el imaginario del cuerpo como máquina, desvinculado de las emociones y los afectos, y con el orden de género hegemónico que caracteriza el cuidado como femenino. Entonces, si bien la preocupación por la salud es un tema relevante, este aparece principalmente en clave de protección, como lo expresa la firma de uno de los foristas “Lo importante no es ponerla, sino sacarla sana y a tiempo”. Ellos no parecen concebirse a sí mismos como portadores de ETS, las cuales son atribuidas únicamente a las *escorts*, históricamente construidas por los discursos higienistas como fuentes de contagio. Marcadores de clase, como la higiene, el aspecto físico y la estética del lugar de trabajo, las dividen entre más y menos peligrosas en términos de transmisión de enfermedades. Pero estos matices desaparecen cuando se contempla la demarcación entre “civiles” y *escorts*—que no hace otra cosa que replicar la división entre santas y putas—, donde estas últimas aparecen siempre como un “otro enfermizo” que los pone en riesgo.

Al analizar los debates sobre las disfunciones sexuales y el uso de drogas como *sildenafil*, emerge un guión que estructura la *performance* sexual como vínculo con el rendimiento masculino y construye las experiencias y las concepciones de estos varones al eclipsar no sólo las nociones de salud, sino también el placer sexual. Entre las preocupaciones de quienes consultan y los comentarios de quienes responden, aparece frecuentemente la consideración de que estos problemas—relacionados tanto a las erecciones como a las eyaculaciones—sean de orden psicológico. Sin embargo, el diálogo bifurcado entre las “dos cabezas” no facilita la relectura de las ansiedades en clave reflexiva. El *sildenafil* o el *tadalafil* aparecen como una respuesta más a mano y más efectiva para lograr una *performance* “adecuada”. Ésta parece demandar una erección perenne, pero con un grado preciso de excitación para evitar tanto una eyaculación precoz como demasiado tardía. Ajustarse al guión performático que emerge en los debates de estos varones demanda un férreo control sobre mente y cuerpo, que llega incluso a un programa de auscultación y domesticación del deseo para construir una masculinidad potente y eficaz. Por ello no sorprende que estas drogas aparezcan como la mejor solución—y la más rápida—más allá del riesgo, o, justamente, dado que la exposición al riesgo, en ocasiones, multiplica la apuesta por la masculinidad. Las drogas que se nombran son especialmente aquellas que la industria farmacéutica ha popularizado y que circulan más allá de cualquier control médico, lo que muestra que la farmacologización toma el relevo de la medicalización en este asunto.

Conocer las especificidades de la relación entre salud y género en los varones que pagan por sexo puede ser un insumo a la hora de construirlos como una población específica a la que dirigir políticas de salud. Ello implica no sólo pensarlos desde la compleja relación entre masculinidades y salud, sino también conocer las particularidades de los sentidos que se ponen en juego en

el mercado sexual. De esta forma, si se suman las perspectivas sobre salud de quienes hacen comercio sexual, podría pensarse un abordaje que construya una mirada relacional, y abandonar definitivamente las concepciones individualistas y estigmatizantes que han centrado el problema sanitario en las prostitutas. Queda abierto el interrogante sobre la medida en que el Estado puede abordar este problema sin reificar posiciones y producir, nuevamente, un sujeto a controlar.

### Referencias bibliográficas

- Azpiazu, Jokin (2017). *Masculinidades y feminismo*. Barcelona, Virus.
- Buchbinder, David (1998). *Performance anxieties: Re-producing masculinity*. Sydney, Allen & Unwin.
- Connell, Raewyn (2003). *Masculinidades*. México, PUEG.
- Connell, Raewyn y Messerschmidt, James (2005). "Hegemonic masculinity: Rethinking the concept", *Gender and Society*, 19, pp. 829-859.
- Crawford, Robert (1994). "The boundaries of the Self and the unhealthy Other: Reflections on health, culture and AIDS", *Social Science & Medicine*, Vol. 38, N° 10.
- De Keijzer, Benno (2001). "Hasta donde el Cuerpo Aguante: Género, Cuerpo y Salud Masculina", en Congreso Latinoamericano de Ciencias Sociales y Salud. Lima.
- De Keijzer, Benno (1998). "El varón como factor de riesgo", en: Tuñón, Esperanza. (coord.): *Género y salud en el Sureste de México*. Villahermosa, ECOSUR y U. A. de Tabasco, pp. 199-219.
- Deering, Katherine N.; Lyons, Tara; Feng, Cindy X.; Nosyk, Bohdan; Strathdee, Steffanie A.; Montaner, Julio S. y Shannon, Kate (2013). "Client demands for unsafe sex: the socioeconomic risk environment for HIV among street and off- street sex workers", *Journal of Acquired Immune Deficiency Syndromes*, 63(4), pp. 522- 31.
- Flood, Michael (2007). "Men, Sex, and Homosociality: How Bonds between Men Shape Their Sexual Relations with Women", *Men and Masculinities*, 10(3), pp. 339-359.
- Horswill, Abbe y Weitzer, Ronald (2016). "Becoming a Client: The Socialization of Novice Buyers of Sexual Services", *Deviant Behavior*, December.
- Kimmel, Michael (1997). "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina", en Valdés, Teresa y Olavarría, José (eds.): *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Santiago de Chile, ISIS, pp. 49-62.
- Laumann, Edward y Gagnon, John (1995). "A sociological perspective on sexual action", en Parker, Richard y Gagnon John H. (eds.): *Conceiving sexuality: Approaches to sex research in a postmodern world*. New York, Routledge, pp. 3-16.
- Manzelli, Hernán (2005). "Como un juego: la coerción sexual vista por varones adolescentes", en Pantelides, Edith y López, Elsa (eds.): *Varones latinoamericanos: estudios sobre sexualidad y reproducción*. Buenos Aires, Paidós, pp. 115-144.
- Meneses Falcón, Carlos y Rua Vieites, Antonio (2011). "Comportamientos de riesgo en los varones que pagan servicios sexuales", *Norte de salud mental*, 2011, vol. IX, n° 39: 27-39.
- Messerschmidt, James W. (2018). *Hegemonic masculinity: Formulation, Reformulation and Amplification*. New York, Rowman & Littlefield.
- Morcillo, Santiago (2015). "Entre el burdel, la cárcel y el hospital. Construcción socio-médica de la `prostituta`", *Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología*, 24(2), Abril-Junio, pp. 299-316.



- Morcillo, Santiago (2020). “De la experiencia a la confusión. Masculinidades, afectos y emociones en los relatos de varones que pagan por sexo en Argentina”, *Revistas Culturales* (en prensa).
- Morcillo, Santiago; Martynowskyj, Estefanía y De Stéfano, Matías (2020). “Aprendiendo a ‘gatear’: masculinidades y carreras morales en varones que pagan por sexo en Argentina”, *Aposta. Revista de Ciencias Sociales* n° 86, ISSN 1696-7348. Disponible en: <https://bit.ly/2xQ9vNl>
- Morcillo, Santiago; Martynowskyj, Estefanía y De Stéfano, Matías (2020b). “¿El macho “apichonado”? Masculinidad, emociones y relaciones de género en los relatos de varones que pagan por sexo en Argentina”. (*mimeo*).
- OMS (2018). *The health and well-being of men in the WHO European Region: better health through a gender approach*, documento electrónico: <https://bit.ly/2ZZc9uL>, acceso 23 de septiembre.
- Pecheny, Mario y Manzelli, Hernán (2002). “Prevención del VIH/sida en “hombres que tienen sexo con hombres””, en Cáceres, Carlos *et al.* (eds.): *SIDA y sexo entre hombres en América Latina*. Lima, UPCH-ONUSIDA, pp.103-138.
- Pheterson, Gail (2000 [1996]). *El prisma de la prostitución*. Madrid, Talasa Ediciones.
- Pink, S.; Horst, H.; Postill, J.; Hjorth, L.; Lewis, T. y Tacchi, J. (2019). *Etnografía digital. Principios y práctica*. Madrid, Morata.
- Plummer, Ken (1995). *Telling Sexual Stories*. London, Routledge.
- Potts, Annie (2000). “The essence of the hard on”: Hegemonic masculinity and the cultural construction of “erectile dysfunction”, *Men and Masculinities*, 3(1), pp. 85–103.
- Potts, Annie (2001). “The Man with Two Brains: Hegemonic masculine subjectivity and the discursive construction of the unreasonable penis-self”, *Journal of Gender Studies*, 10:2, pp. 145-156.
- Preciado, Paul B. (2008). *Testo yonqui*. Madrid, Espasa Calpe.
- Regushevskaya, Elena y Tuormaa, Tuija (2014). “How do prostitution customers value health and position health in their discussions? Qualitative analysis of online forums”, *Scandinavian Journal of Public Health*, 42(7), pp. 1–8.
- Sabo, Don (2005). “The study of masculinities and men’s health: An overview”, en Kimmel, Michael, Hearn, Jeff y Connell Raewyn (eds.): *Handbook of studies on men and masculinities*. Thousand Oaks, Sage, pp. 326-353.
- Seidler, Victor (2006). *Masculinidades. Culturas globales y vidas íntimas*. España, Montesinos.
- Seidler, Victor (1995). “Los hombres heterosexuales y su vida emocional”, *Debate Feminista*, abril, pp. 78-111.
- Simon, William y Gagnon, John (2003). “Sexual Scripts: Origins, Influences and Changes”. *Qualitative Sociology*, Vol. 26, No. 4, pp. 491-497.
- Viveros Vigoya, Mara.; Olavarría, José y Fuller, Norma (eds.) (2001). *Hombres e identidades de género. Investigaciones desde América Latina*. Bogotá, CES-Universidad Nacional de Colombia.
- Ward, Helen y Aral Sevgi (2006). “Globalisation, the sex industry, and health”, *Sexually transmitted infections*, 82(5), pp. 345- 347.
- Wiederman, Michael (2005). “The Gendered Nature of Sexual Scripts”, *The Family Journal*, 13, pp. 496-502.

# “Estoy haciendo mi *hobby* y además me pagan”

Jóvenes, lecturas y trabajos<sup>1</sup>

Paula Cuestas<sup>2</sup>

## Resumen

Este artículo describe y analiza un universo muy específico: aquellas/os jóvenes que crecieron siendo “grandes lectoras/es” y que hoy, a partir del uso de tecnologías digitales, tienen trabajos que se vinculan con las habilidades adquiridas durante esa trayectoria. Para ello se analizan entrevistas en profundidad biográficamente orientadas, así como notas de trabajo de campo etnográfico en escenarios a los que asisten estas personas como charlas en la Feria Internacional del Libro y actividades organizadas por el *fandom* de *Harry Potter*. Asimismo, se retoman publicaciones y contenidos compartidos en redes sociales por los actores en quienes se focaliza este trabajo. Estas trayectorias presentadas en conjunto permiten reflexionar sobre: 1) el carácter colectivo de estas experiencias lectoras (signadas por el uso de tecnologías digitales) y la posibilidad de generar comunidades; 2) la forma en que se accede a ciertos trabajos a partir de este primer punto, y 3) las habilidades y habilitaciones que permiten dicho acceso.

Palabras claves: jóvenes, lecturas, tecnologías digitales, trabajo.

## Abstract

This article describes and analyzes a very specific universe: those young people who grew up as *great readers* and who today, through the use of digital technologies, have jobs that are linked to the skills they acquired during their careers. For this purpose, I analyzed biographical in-depth interviews, as well as fieldwork notes in booktubers’ talks, book fairs and activities organized by The Harry Potter fan club. Social media content from the actors on whom this paper focuses is also taken up. These trajectories presented together allow us to reflect on: 1) the collective nature of reading experiences (marked by the use of digital technologies) and the possibility of generating communities; 2) the way in which certain jobs accessed from that first point; and 3) the skills and qualifications that allow such access.

Keywords: young people, readings, digital technologies, job.

---

1 Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en las X Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de General Sarmiento en mayo de 2019. Agradezco los aportes de quienes participaron del grupo de trabajo “Dimensiones y perspectivas del mundo del trabajo en América Latina”, especialmente a Mariana Barattini y Sabina Dimarco por su atenta lectura. También quiero agradecer a mi amigo y colega, Federico González, por sus muchas sugerencias a este artículo. Finalmente, destaco los valiosos aportes realizados por quienes evaluaron la primera versión de este trabajo, cuyas devoluciones resultaron muy enriquecedoras para mejorar estas páginas. Las omisiones y olvidos son entera responsabilidad de quien escribe.

2 Centro Interdisciplinario de Metodología de las Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de La Plata, becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

## Punto de partida

El presente trabajo describe y analiza un universo muy específico, pero no por ello menos significativo: aquellas/os jóvenes que crecieron siendo “grandes lectoras/es”<sup>3</sup> y que hoy, a partir del uso de tecnologías digitales (TD), encuentran allí un campo de expresión. Concretamente, este universo de “grandes lectores/as” se conforma por personas que participan o participaron de actividades desarrolladas por el Círculo de Lectores de Harry Potter Argentina (CHP) así como por las y los miembros de la comunidad BBB: *bloggers*, *booktubers* y *bookstagrammers* del país (jóvenes que comparten reseñas en sus redes sociales sobre los libros que han leído). Con los años, muchas/os de estas/os jóvenes que crecieron rodeadas/os de libros, leyendo historias como las de *Harry Potter* (HP), han comenzado a trabajar en actividades relacionadas con las habilidades adquiridas en sus trayectorias vitales fruto del vínculo con esas lecturas, en un contexto de creciente expansión de TD<sup>4</sup> y en el cual se asume que las mismas actúan como soporte de sus vidas cotidianas (Lemus, 2017).

Por un lado, se trata de empleos formales y remunerados, como trabajar en una editorial (como editor/a o en el área de prensa), en una empresa del mundo del entretenimiento o una radio orientada a una audiencia consumidora no solo de libros sino también de otros productos *pop* como series, películas o cómics. Por otro, son actividades informales pero reconocidas como “trabajo” por las/os propias/os actores que las realizan, como ser *booktuber* o *influencer* (personas que suben diversos contenidos de forma regular en redes sociales y que tienen una gran cantidad de seguidores). Estas/os últimas/os no necesariamente reciben dinero por ello, pero si obtienen canjes (libros, ropa, entradas a eventos) y beneficios como posibilidad de dar charlas, hacer viajes y dar a conocer lo que hacen, convocadas/os por otras/os actores del mismo universo. En cualquier caso, se asiste a experiencias en las que para ocupar dicha posición el uso de TD resulta clave pues permite “dar a conocer nuestro mensaje”, como decía Naty en nuestra entrevista. Un uso que pareciera responder más a recorridos informales que a una formación académica en el área pero que, como se verá, se vuelve complementario pues varias/os de ellas/os optan por estudiar carreras que, desde su perspectiva, tienen relación con su interés por los libros y sus consumos *pop*, como Comunicación Social, Edición, *Marketing* o Letras.

## Seguir lo literario

Este artículo es producto de las reflexiones de una investigación doctoral en curso que se propone caracterizar los vínculos que las/os jóvenes entablan con lo literario, en conexión

---

3 La idea de “grandes lectores” surge como espejo del concepto propuesto por Bahloul y su equipo en *Lecturas precarias. Estudio sociológico sobre los “poco lectores”* (2002) [1980]. Este estudio puso de manifiesto que la idea de “poco lectores” resultaba problemática y mostró que era necesario analizar las variaciones cualitativas en la relación con el libro, poniendo en tensión el enfoque negativista admitido en la “poca lectura”. En mi investigación, si bien podría sonar evidente hablar de “grandes lectoras/es” pues ellas/os mismas de definen como “muy lectoras/es” y dado que leen más de 25 libros al año también podrían analíticamente presentarse así (Bahloul, 2002: 20), opto por nombrarlas/os de esa forma no sólo por la cantidad de libros leídos (lo que es un dato significativo entre ellas/os) sino por lo que implica en sus vidas la lectora y por el vínculo que generan con lo literario.

4 Con ello me refiero concretamente a *smartphones*, *tablets*, *kindle* que por su propia materialidad generan impactos en las prácticas de lectura, pero también al crecimiento de redes sociales en las que estas/os jóvenes comparten apreciaciones sobre lecturas y consumos *pop*: *Instagram*, *Facebook*, *Twitter* y otras específicamente vinculadas a libros como *Goodreads* o *Wattpad*.

con las prácticas juveniles relativas a la promoción de sociabilidades, agrupamientos y tiempo libre (De Certeau, 2000). Se considera que dichas prácticas, en tanto forman parte de la “educación sentimental” de la juventud (Semán, 2015), resultan estratégicas para comprender procesos culturales, educativos y laborales más amplios. En particular, se asume que el *amor por* (Benzecry, 2012, 2014) lo literario, entendido en tanto vínculo, es una actividad reflexiva, colectiva e instrumentada que habilita (DeNora, 2000) formas de ser, de actuar, de sentir. Desde este enfoque, que sigue también los aportes de Hennion (2010, 2012), se otorga centralidad a aquellas categorías del orden de lo subjetivo y lo sensible permitiendo analizar y describir aquello que se entrama entre las/os jóvenes con lo literario, como lo significan y qué implicancias tiene en distintas esferas vitales.

En términos metodológicos, rastrear las tramas del vínculo supone la adopción de una estrategia cualitativa y multisituada, en los términos en que Abu-Lough (2005) lee a Marcus (1996). En línea con la propuesta teórico-metodológica de la compilación dirigida por García Canclini (2015), la etnografía será la estrategia clave para comprender las tramas en las que los vínculos con lo literario se despliegan.<sup>5</sup> Esto supone “seguir lo literario”: si en la primera década del milenio, por la salida de los libros y películas, el epicentro de la literatura infantil y juvenil pasaba por el fenómeno desplegado alrededor de HP<sup>6</sup>, en los últimos años aquellas/os jóvenes que crecieron leyéndolo han comenzado a incursionar en otras lecturas, pero también con otros formatos como *e-books*, audiolibros o *podcast* literarios. Para la gran mayoría, HP fue el puntapié inicial que dio paso a fenómenos como el de la/os BBB. Este “pasaje a lo digital” coincide con el diagnóstico de Pinochet Cobos y Gerber Bicecci según el cual para las personas nacidas después de 1980 “las biografías de lectura resultan cada vez más indisociables de sus historias en relación a las nuevas tecnologías, y es quizás por eso que entienden la pantalla y el papel como territorios comunicados y complementarios” (2015: 180). En ese proceso la propia noción de literatura se ha transformado: lo literario no está solo en las páginas de un libro. Por ello aquí considero no sólo las prácticas ligadas al consumo y circulación de libros y obras de carácter literario, sino también a lo que se denomina en términos nativos consumos *pop*: series, películas, videojuegos, anime y cómics producidos, en su mayoría, desde la gran industria del entretenimiento en los que también es posible *leer* historias.

Quienes conforman este “mundo literario” (Becker, 2008) son en su mayoría jóvenes (varones, pero sobre todo mujeres y personas que se autoperiben con géneros disidentes) de entre 18 y 30 años de edad aproximadamente. Además de lo dicho sobre sus elecciones académicas y los trabajos que realizan, viven en CABA o localidades del conurbano bonaerense junto a sus padres (las/os más jóvenes) o sus parejas, tienen un buen nivel de inglés (leen y ven series en ese idioma), poseen celulares de alta gama con buena conectividad a Internet y buenas

5 En el estudio de las prácticas sobre lecturas, la entrevista se presenta como la técnica ideal para su abordaje pues “como en toda ocasión en la que es necesario conocer el sentido de una práctica, la voz de los actores constituye la vía privilegiada” (Papalini, 2012). Sin embargo, si la intención es mirar esas prácticas de lectura en tanto un vínculo con lo literario con implicancias concretas en distintas esferas vitales (como se pretende mostrar en este artículo), la entrevista no será suficiente.

6 En esta línea, uno de los principales puntos comunes es el ser parte de la “generación que creció con HP”, es decir que tiene una edad similar a la del protagonista y que acompañó la salida de los libros y películas.

cámaras para tomar fotos. Si se procura evitar una lectura sociologicista, pero con base en el trabajo empírico realizado hasta aquí, es posible plantear como hipótesis su adscripción a los sectores medios de la sociedad argentina. No obstante, dicha hipótesis solo podrá abordarse con un estudio que atienda con mayor especificidad a los usos y significaciones que los actores les otorgan a sus prácticas, gustos y consumos en relación con sus adscripciones de clase.<sup>7</sup>

Para lograr el objetivo propuesto en este trabajo tomo dos casos en particular. Por un lado, el de Natalia, *booktuber* de 21 años y estudiante de comunicación social. Por otro lado, el de Eliana, comunicadora y fanática de la saga HP de 32 años quien lleva un tiempo trabajando en la industria del espectáculo. Recupero sus biografías porque condensan mucho de lo que experimentan sus colegas y compañeras/os (cuyas historias se entrelazan en cada relato). No se espera que estos casos ofrezcan regularidades empíricas, sino que su abordaje particular contribuya a comprender la especificidad de un fenómeno en ciernes. Para reconstruir dichas trayectorias, me baso en esta estrategia multisituada, recuperando entrevistas en profundidad biográficamente orientadas, notas de eventos donde realicé trabajo de campo etnográfico, como la Feria Internacional del Libro (FIL) y actividades realizadas por el *fandom* de HP,<sup>8</sup> así como publicaciones y contenidos compartidos en línea. Se espera que estas trayectorias presentadas en conjunto permitan reflexionar sobre: 1) el carácter colectivo de estas experiencias lectoras (signadas por el uso de TD) y la posibilidad de generar comunidades, 2) la forma en que se accede a ciertos trabajos a partir de este primer punto, y 3) las habilidades y habilitaciones que permiten dicho acceso.

## Las lectoras

NATALIA

Naty es una de las primeras *booktubers* del país. Abrió su canal en 2013 con solo 14 años. Por entonces asistía a un colegio confesional de Vicente López y disfrutaba mucho de leer, práctica que solía tornarse solitaria al no encontrar la posibilidad de compartir con amigas/os las historias que encontraba en sus libros. Con el tiempo, llegó a tener en su canal alrededor de 14.000 suscriptoras/es y sus videos más de 600.000 reproducciones.<sup>9</sup> El fenómeno del que es parte Naty no se reduce a Youtube. También hay *bloggers*, quienes fueron pioneras/os en hacer reseñas de libros. Últimamente, muchas/os han migrado a Instagram, ya que consideran que esta red social es la de mayor impacto y alcance en este tiempo. Entre los tres (*bloggers*, *booktubers* y *bookstagrammers*) conforman lo que, en términos nativos, se conoce como “comunidad BBB”. Estas/os jóvenes no solo comparten la experiencia de hacer reseñas *online* sobre lo que leen sino que también se encuentran en espacios *offline* donde tienen la posibilidad de dar charlas o entrevistar autoras/es.

Las/os BBB cobraron un protagonismo mayor en nuestro país luego de la 40° FIL en 2014, cuando por primera vez una figura de renombre fue convocada desde la Coordinación Juvenil

7 En este punto sigo a Visacovsky (2008) sobre la importancia de generar investigaciones empíricas y situadas para el abordaje de las clases sociales, y en particular de las clases medias.

8 Sobre la noción de *fandom* y las características de este grupo en particular se sugiere la lectura de Aller (2020).

9 Estos números son mucho menores que los de países como España, México o Colombia en los que la cantidad de seguidores puede alcanzar el medio millón.

de Fundación El Libro (organizadora de la FIL) para este público.<sup>10</sup> Al año siguiente se realizó el primer “Encuentro Internacional de *Booktubers*”; en 2019 fue su quinta edición y Naty fue una de sus conductoras. Cristina Alemany, coordinadora del área, dice al respecto:

Había una especie de vacío y a partir de eso creo que todas las editoriales empezaron a notar lo que pasaba, después de la visita de Dashner a la FIL, que fueron miles y miles de chicos [...] Era algo que no sabíamos bien cómo manejar y que la Feria tampoco sabía cómo manejar, pero que dio una idea de la dimensión que del fenómeno y todas las editoriales empezaron a publicar literatura juvenil, a fijarse más en los autores juveniles, a fijarse en los *bloggers*, en los *booktubers*, después vendrían los *bookstagramers*.

Para las/os BBB estar en las redes ha supuesto un antes y un después. Para el caso de Naty, una niña tímida que empezó haciendo videos desde su casa, los vínculos entablados a través del uso de las distintas plataformas, la comunidad y las amistades que se gestaron a partir de ella transformaron su vida: “la cantidad de gente que conocí por Booktube y que ahora son mis amigos es impresionante. Si no hubiera sido por Booktube y Youtube no sé quién sería ahora. Realmente no sé si estaría cursando Comunicación Social porque no me sabría expresar, no sabría hablar con la gente”.

Esta posibilidad de expresarse, según ella, tiene que ver con su presencia en las redes en un doble sentido: por esta posibilidad de interactuar con otras personas, pero también por lo que implica en sí mismo la creación de contenido digital. Tal como lo describe, esta tarea insume una gran cantidad de tiempo: supone pensar una idea y un guión, grabarse, editar el video, renderizarlo, subirlo a las redes. A eso hay que sumar las horas que implica leer el (o los) libros que se reseñan. La tarea creativa involucra una instancia comunicacional: hay que elegir qué contar y cómo hacerlo.

La mayoría de las/os BBB producen reseñas de un libro o la compilación de los más leídos en un mes, pero el contenido va cambiando. La inspiración suele venir de lo que hacen BBB de otras latitudes, aunque siempre con un “sello personal”. En ese recorrido, han dejado de lado formatos que, si bien funcionaron en un momento, hoy están en desuso. En el marco de una la charla “Secretos de *Booktubers*” en el marco de un Festival en el Centro Cultural Recoleta en noviembre de 2018, algunas/os BBB argumentaban al respecto de este cambio:

G: Sabía que se acercaba el lunes, tenía que publicar un video y era como “no grabé nada, ¿qué hago? *Booktag*”<sup>11</sup>, terminaba grabando en el baño, un desastre. Eso claramente no sirve porque terminaba haciendo contenido que no me gustaba, que era de relleno. Esos videos no me representan en nada. Hoy en día si no tengo ideas no hago nada.

N: exactamente lo mismo. Creo que ya superamos la etapa de los *booktag*... Si seguís haciendo *booktag* bien por vos, pero yo no consumo ese tipo de contenido. Si no tengo ideas, no grabo video; espero que se me venga una buena idea que realmente me represente a mí y a mi canal.

<sup>10</sup> Se trató del autor de *Maze Runner*: James Dashner.

<sup>11</sup> Videos en los que se responden preguntas y/o desafíos de suscriptoras/es.

A: en mi caso antes también lo mismo *booktag* o *bookhaul*,<sup>12</sup> salía medio fácil. Y ahora como por suerte hay mayor variedad en mi canal, como que ya puedo irme por diferentes lados y si no puedo hablar de libros, me voy por películas o series o música o lo que sea. Como que siempre hay algo de lo que se puede hablar entonces capaz encontrar la manera que si no se te ocurre algo puntual, encontrarle la vuelta de poder hacerlo diferente pero que aún se mantenga en tu esencia y en algo que vos quieras subir realmente.

Esta variedad de la que habla el último *booktuber* es un signo de los nuevos tiempos para las/os BBB que ya no hablan *solo* de libros. Para marcar este cambio, muchas/os han modificado el nombre de sus canales. La transformación, como explican en los pasajes anteriores, obedece la idea de “fidelidad con uno mismo”, aunque también tiene que ver, como dice Naty, con que buscan “demostrar que no es que vivimos leyendo, sino que podemos hacer otro contenido, somos personas normales, dormimos, vemos series, escuchamos música, no estamos bajo una etiqueta”.<sup>13</sup> Pese a esa transformación en los contenidos y a la carga que sienten por portar la “etiqueta de *booktubers*”, la pertenencia a esta comunidad BBB es valorada positivamente, ya que el ser parte de ese colectivo es lo que les abre importantes oportunidades. En ese proceso, lo que empezó siendo un pasatiempo se ha vuelto una suerte de trabajo:

Empezó siendo totalmente *hobby* y creo que se convirtió en un *hobby-trabajo* hace uno o dos años porque vos te das cuenta también que las editoriales hacen un uso de vos y si bien todavía tenemos esta batalla de “nos deberían pagar por leer y hacerles publicidad” porque hay gente que se dedica a eso directamente, a reseñar libros y les pagan por leerlos. Pero, por otro lado, entendemos que no somos especialistas, entonces por eso no.

La retribución que obtienen está dada por la posibilidad de dar charlas y así darse a conocer y obtener potenciales seguidoras/es: “nos conviene más a nosotros porque después toda esa gente nos va a seguir y nos va a conseguir más oportunidades por tener más seguidores” aclara Naty. Pero no solo ello: las/os BBB reciben libros de las editoriales. Anto, otra *booktuber*, bromeaba sobre esto en una entrevista: “Mis papás me dicen ‘la cantidad de plata que nos estás haciendo ahorrar’”. Esto no es solo un beneficio económico: las/os BBB son los primeros en recibir esos ejemplares, antes de que sean lanzados al mercado, por lo que cuentan con la primicia editorial a la hora de hacer sus reseñas. La colaboración con editoriales inició en Argentina a comienzos de la década del 2010 y cobró un impulso mayor a partir de 2014, como todo lo relativo a este universo, algo más tarde que en otros países y en simultáneo con el primer encuentro de *booktubers*. Naty, habituada a comprar libros de ofertas en grandes cadenas de supermercados, lo vivió como “un salto enorme” para su canal. Sin embargo, el mayor cambio fue para las editoriales que, a través de estas/os jóvenes comenzaron a expandir su público. Las/os más chicas/os en lugar de guiarse por las referencias que encuentran en diarios o portales

12 Videos mostrando los libros adquiridos en el último tiempo.

13 Cabe aclarar que al momento de culminar este trabajo, dos años después de esa entrevista, Naty ha dejado de producir contenido en su canal literario y se aboca a hacer videos sobre *k-pop* y música asiática.

culturales otorgan legitimidad a sus coetáneas/os para elegir lo próximo que van a leer o ver, estableciendo un circuito de recomendaciones que se retroalimenta en sus propias prácticas.<sup>14</sup>

ELIANA

Eli fue parte del *staff* directivo del CHP al que llegó en 2007 de la mano de quienes hoy son sus mejores amigas/os pero con quienes por aquel entonces tenía un vínculo solo *online* por compartir un *blog* en el que debatían sobre la saga en cuestión. Descubrió a HP a sus 14 años, gracias a que su hermana retiraba libros de la biblioteca de la escuela para que ella los leyera. Como le gustan las tramas de suspenso cada día le llevaba un tomo de una colección de este género hasta que...

un día me trae HP 1, y me dice “no había más, se terminaron esos libros”. Y yo primero me re enojé porque venía leyendo todos esos libros. Y segundo que lo agarro y decía “HP no es un niño normal, es un mago” y estaba Dumbledore con los anteojos y la varita atrás y le dije “tengo 14 años, ¿vos te crees que yo voy a leer esto de un nene que hace magia? Estás loca, a mi dame el detective”. Y lo dejé y me fui re enojada, y ella me dice “bueno, pero lo tengo que devolver mañana así que ahora no me lo voy a llevar” [...] y me ganó la curiosidad, te juro que mientras te lo cuento me veo a mi yendo a la mesa de la cocina y mirándolo de reojo... lo leí en un día, no me di cuenta que lo estaba leyendo.

Desde entonces es *fan* de esta historia aunque, desde mucho antes, ya era una apasionada de todo el universo de Walt Disney. Sin embargo, como una adolescente que buscaba “encajar” no exponía estas pasiones en sus prácticas *offline* porque como ella dice “hay un momento de mi historia en que ser *nerd* era malo y te gastaban por eso”. Eso convivía con un fuerte mandato familiar de que una vez finalizada la escuela secundaria como mujer, y la mayor de tres hermanas, debía estudiar una carrera universitaria, preferentemente una “ciencia dura”. Hija de una profesional de la salud, empezó Medicina pero dejó al poco tiempo: “me quería matar porque no era lo mío, pero el tema es que en casa me decían “lo tuyo es un *hobby*, vos no podes trabajar de eso, tenes que estudiar para trabajar de algo importante”. Dejó su casa natal y se fue a vivir con su novio (con quien luego se casó) dispuesta a inscribirse en una carrera que realmente le gustará y fue así como, tras un breve paso por el Traductorado en Inglés (pensando en leer libros en ese idioma), se anotó en Comunicación Social en una institución educativa privada de CABA. Paralelamente trabajaba en un *Call Center* donde era capacitadora. Dividía así su tiempo entre lo que era “su juego” y “lo serio”: al salir de la oficina, se ponía su túnica de *Hogwarts*<sup>15</sup> y partía a las reuniones del CHP o al *Avant Premiere* de alguna película (al que era invitada en tanto miembro del *staff*). Sin embargo, a sus primeros trabajos (y ya sin los prejuicios de la adolescencia) iba con una mochila de *Disney* porque como ella dice “lo mío

14 Un mayor análisis sobre esta dinámica hace Albarello *et al.* (2019). También en un artículo recientemente publicado junto a una colega (Cuestas y Saez, 2020) abordamos este tema.

15 Colegio de Magia al que asiste Harry. En la adaptación cinematográfica del libro, se decidió que las/os estudiantes lucieran túnicas y, desde entonces, es una de las prendas favoritas entre las/os *fans*.



siempre convivía conmigo”. Fue por ello que un día recibió un mail de una ex supervisora de trabajo que había emigrado a un nuevo empleo en los estudios de *Disney* Latinoamérica, quien le ofrecía sumarse a su equipo como parte de las/os comunicadoras/es del mundo virtual *Club Penguin* una página *web* en la que interactuaban con niñas/os. Eli se entusiasma al recordar aquel tiempo: “era como que en ese momento sentí que todo lo que yo había comunicado con mis formas de ser me sirvió: estaba trabajando en la empresa de mis sueños”.

Su paso por *Disney* duró dos años. Pese al entusiasmo en su trabajo no dejaba de pensar que aquello era un *impasse* hasta conseguir algo “más serio” porque si en el trabajo se divertía “eso no estaba bien”. Fue por ello que al presentarse a nuevas entrevistas laborales consiguió un puesto en Visa como capacitadora, lo que la llevó a viajar por Latinoamérica dando charlas y cursos al personal. Pese a querer mostrarse “seria”, por sus públicas aficiones se transformó para sus colegas en “la que sabe de películas y libros”. Eli tenía entonces cuentas en *Twitter* y *Facebook* en las que se explayaba sobre estos temas y compartía las actividades que hacía junto al CHP. Así fue como, un amigo de su esposo que veía sus publicaciones y se divertía con ellas, le consultó si no tenía interés en sumarse a *La Cosa Cine*, una revista *web* de espectáculos. Eli rápidamente aceptó y así comenzó a escribir notas sobre cine por un monto económico completamente simbólico, en sus términos, al lado de lo que representaba su sueldo en Visa. Pero, de acuerdo con su perspectiva, escribir es algo que ya hacía por placer y gratis así que comprometerse a publicar cuatro breves notas diarias no suponía un problema para ella. De a poco lo que era un *hobby* fue tomando otro cariz, le solicitaban cada vez más notas y Eli notaba que sus colegas “lo trataban como un trabajo”. En 2016 dejó su “empleo de oficina”, abocándose de lleno a *La Cosa* hasta convertirse en la editora. Su tarea suponía la redacción de notas sobre el mundo del espectáculo, especialmente estadounidense, así como el *posteo* de novedades en las distintas redes sociales de la revista. De esta forma, empezó a viajar para entrevistar a reconocidas figuras y fue “haciéndose un nombre” que con los años le permitió dejar *La Cosa* para producir contenido por cuenta propia. También empezó a trabajar creando contenido para empresas como *Warner Bros. Company*, *Disney* y cadenas de cines. En todo este proceso de transformación en *freelance* fue clave el apoyo de su marido (a quien conoció gracias a su fanatismo por HP). Seba es diseñador y ha sido una guía para el desarrollo de aspectos técnicos y estéticos vinculados a su perfil en redes. Pero, además, contar con su sueldo mensual fijo le permite a Eli ser maleable frente a los momentos de menor demanda laboral, pese a que le gustaría tener mayor estabilidad en un futuro:

hoy estoy cómoda y estoy agradecida, me encantaría pelear por un sueldo mejor porque lo cierto es que si no estuviera en pareja tendría un estilo de vida muy ajustado y este año dije bueno, una vez que pude llegar a cierto estatus entre mis colegas, que me respeten de cierta forma y que me tomen en cuenta para algunas cosas, a partir de ahora quiero empezar a abrir mi horizonte en el periodismo, y ver de hacer más colaboraciones, hacer alguna otra columna para la radio, como abrirme un poco, pero creo que necesitaba primero hacer este camino y llegar a sentirme cómoda donde estoy.

Repasando, en poco más de diez años Eli terminó la secundaria y empezó Medicina, trabajó en *Farmacy*, se fue de su casa paterna, estudió Comunicación Social, trabajó en un *Call Center*,

en Disney Latinoamérica y más tarde para Visa, se casó y finalmente comenzó a trabajar *full-time* produciendo contenido vinculado al cine y el espectáculo, primero con *La Cosa* y desde 2020 por cuenta propia.

### ¿Por qué leer en conjunto estas trayectorias?

SALIR DEL ARMARIO DEBAJO DE LA ESCALERA

Un repaso por los recorridos de Naty y Eli deja como primera pista a indagar el peso de lo colectivo en sus experiencias. El proceso por el cual estas niñas que empezaron a leer casi en soledad, que ocultaban o no tenían con quien compartir sus aficiones en sus prácticas *offline*, encontraron otra posibilidad de expresarse gracias al uso de TD. En el caso de Naty a través de la producción de videos y en el de Eli al publicar notas y reseñas primero en *blogs* y luego en sus redes sociales. Sin embargo, en ambos casos el vínculo no es solo *online*, sino que crea y retroalimenta comunidades *offline*. Esto se enmarca en lo que sostienen una serie de autoras (Winocur, 2006, 2012; boyd, 2014; Reguillo, 2010) respecto de las continuidades entre las esferas *offline* y *online* en un contexto de transformaciones en el que se diluyen las barreras entre una y otra, ya que las/os propias/os jóvenes entienden sus prácticas y sus universos de significación de una forma articulada.

La mayoría de las/os *booktubers* que empezaron filmandose en sus casas, con las cámaras *webs* de sus computadoras o celulares, exportando formatos internacionales<sup>16</sup> y con el fin de compartir sus opiniones sobre un libro, difícilmente hubieran imaginado un colectivo como el que hoy conforman. La fortuna de contar con el padrinazgo de Fundación El Libro habilita espacios de encuentro. Pero más allá de ese marco, como dice Naty, hoy en día casi todas sus amistades se han forjado a partir de compartir la experiencia de hacer videos en *Youtube* y tener gustos e intereses en común. El caso de Eli es algo diferente, en parte porque sus primeras incursiones en Internet corresponden a un momento de menor extensión de las prácticas *online* y, en otra medida, por el peso de actores externos en torno a la importancia y visibilidad otorgada a los espacios de lectura juvenil. Desde su perspectiva fue el CHP el que le permitió “salir del armario debajo de la escalera” cual Harry en su historia:

La primera reunión del CHP a la que fui hubo un juego en el que tenía que responder algo y yo tenía pánico escénico porque en el colegio una vez había tenido que leer y me confundí, se rieron y nunca más leí en público. Y la primera vez que voy al CHP paso a jugar, delante de 100 personas, me ponen un micrófono y me trabo y digo cualquier cosa, pero igual me animo a hablar [...] Después, con el mismo Círculo, aprendí a hacer esas cosas y aprendí a hablar en público. Creo que eso fue lo más fuerte. El que me digan “¿vos podes creer que te paraste al lado de un actor y con un micrófono y con gente adelante y hablaste y presentaste un *Avant Premiere*, y un evento, y hablas en la radio y en la tele?” y es esa misma piba, la que entró al Círculo y no podía hablar cuando la miraba la gente. Creo que esa fue la clave porque sino no podría hacer el trabajo que hice y que hago.

16 Las nociones de *booktag*, *bookhaul* o *wrup up* (la reseña de las lecturas de un determinado período de tiempo) dan cuenta de ello.

Esta grupalidad que se gesta en torno a HP comenzó a inicios de los años 2000 a través de chats en *fan-sites* y encontró en las actividades promovidas por el CHP y otros clubes de *fans* una posibilidad *offline* de recrear el mundo mágico (Cuestas, 2014; Aller, 2020). A diferencia de lo que vive Naty, los eventos del CHP no contaban con un sostén externo (económico y organizacional) sino que partían de la propia capacidad autogestiva del *staff* del club, similar a lo que describe Díaz (2019) sobre los “mundos del anime”. En ese recorrido, Eli y sus compañeras/ os fueron afianzando una amistad que traspasó las propias iniciativas del CHP.

Como se ve en ambas experiencias, a pesar de sus diferencias, sus protagonistas hacen una valoración positiva de su trayectoria y reconocen que el uso de TD, y el sumarse a un colectivo con quien compartir su pasión, les permitió superar su timidez y su inseguridad. Podemos pensar, en consecuencia, que estas comunidades surgidas a partir de la puesta en común de prácticas lectoras lo son en términos nativos, pero también lo son porque sus miembros tienen intereses comunes, se encuentran en un lugar (*offline* y *online*) y comparten una estructura social común. Para ambas, lo que inició como un juego hoy es visto como un punto de bifurcación en sus biografías (Muñiz Terra, 2012) convirtiéndose en una posibilidad de proyectar otro tipo de horizontes de trabajo.

#### LA FUERZA DEL DESEO

En estos relatos se percibe un registro en clave de superación y crecimiento: ambas confieren mucho peso a la idea de “el esfuerzo y el deseo” puesto en su tarea. En ese sentido, su idea del trabajo vinculado al placer se aparta del imaginario clásico configurado en torno a los sentidos sociales del trabajo y también del proyectado como “normal” por ellas: “mi escritorio estaba lleno de figuras de *Disney*, era realmente un trabajo serio pero también me divertía y para mi eso no estaba bien. Mis papás llegaban de malhumor del trabajo. Yo sentía que había algo que me hacía menos por disfrutarlo”. Así rememora Eli su paso por “la empresa de sus sueños”. En este punto se retoman tres ejes a los que Longo (2008) refiere si se busca comprender las trayectorias laborales juveniles: el lugar del trabajo en la vida, las imágenes del mundo profesional y los criterios de evaluación de valorización del empleo. Es interesante ver los modos en que estos elementos se combinan en el relato de mi informante en las distintas experiencias laborales que menciona. Particularmente el peso otorgado a “las imágenes del mundo profesional” (Longo, 2008) y las diferencias que Eli encuentra entre su trayectoria y la proyectada por sus padres, en particular, y el mundo adulto, en general, podría estar hablando de nuevos imaginarios en torno al trabajo en coincidencia con una serie de investigaciones que dan cuenta de las transformaciones en el mundo laboral de las/os jóvenes desde hace más de una década (Salvia y Tuñón, 2005; Kessler, 2010; Busso y Pérez, 2016).

Ese mundo laboral juvenil, de acuerdo con esta bibliografía, se caracteriza por un fuerte grado de flexibilidad e inestabilidad (que fluctúa en intensidad según períodos de mayor estabilidad económica o de crisis). Cuando se analiza particularmente la realidad de jóvenes de sectores populares, esa fluctuación es fácilmente percibida como problemática. Para el caso de las/os jóvenes de sectores medios o altos, tal condición resulta ambivalente: mientras desde la bibliografía académica continúa siendo controversial, desde los medios de comunicación y desde el mundo del *marketing* y la publicidad se equipara flexibilidad

con oportunidad, al hacer hincapié en las ventajas que esta “apertura de opciones” ofrecería. Ahora bien, si retomamos las palabras de Eli<sup>17</sup> se ve que la apuesta por una condición estable a largo plazo es también parte de sus imaginarios sobre su futuro profesional y los criterios de evaluación de valorización del empleo, a los que referí anteriormente. Si se piensa el caso de Naty quien no recibe dinero por su tarea como *booktuber* pero es recompensada con libros y “experiencias” como charlas y viajes para dar a conocer su canal, notamos que los imaginarios que aparecen en la trayectoria de Eli se repiten:

Yo quiero ser periodista. Ahora si voy a terminar siendo periodista relacionada con libros, no lo sé. Me gustaría que sea algo de cultura popular. Dar charlas me encantaría, porque me gusta muchísimo hablar con la gente, algo que no pasaba hace 5 años. Ahora me gusta mucho interaccionar con la gente, porque me gusta conocer gente y que la gente se entere lo que yo estoy haciendo y mi comunidad. Y más cuando es tipo cultura *pop*, lectura, es muy lindo.

Similar a la trayectoria de Naty es la de Lessie, *influencer* y ex miembro del *staff* del CHP y parte de esta comunidad, quien también refiere al disfrute en lo que hace, tanto aquello que es rentado como lo que no lo es. Lessie no “vive de” los canjes que recibe por compartir videos, notas y fotos en sus redes sociales, pero si fue a partir de sus publicaciones y de la visibilidad de su contenido que trabaja como *freelance* para una empresa multinacional de productos de cuidado personal. Hoy en día, con una década de experiencia y fortalecida en su paso por la carrera de Periodismo, dicta cursos sobre creación de contenido para redes digitales (algo que recientemente comenzó a hacer también su amiga Eli). Cabe recuperar la diferencia que hace el sociólogo francés Paugam (2012) entre empleo y trabajo. El primero remite a la posibilidad de que un individuo se desarrolle en una actividad productiva y a los aspectos formales de esa condición laboral; el trabajo, en cambio, refiere a la transformación subjetiva que un individuo experimenta en su desarrollo laboral. Al mismo tiempo y en misma línea, vale destacar como las propias Naty y Eli refieren a sus ocupaciones como “trabajo” o “*hobby*-trabajo”, recibiendo o no una remuneración por ello: al pensar la esfera laboral, la importancia otorgada al disfrute, en consecuencia, no es menor. Boix en su tesis doctoral en la que analiza una configuración musical emergente en La Plata, señala que en la profesionalización de los integrantes de un sello musical hay una conjunción de “placer con el trabajo, el arte con el comercio y el profesionalismo con la creatividad” (2016: 4). También Pinochet Cobos y Gerber Bicecci, tanto en el abordaje del mundo de las artes visuales mexicanas (2012) como en un estudio sobre las lecturas de las/os creadoras/es culturales en México (2015), insisten en que la línea entre ocio y trabajo es cada vez más tenue. Díaz observa que “hacer por amor” y “hacer por dinero” no son procesos tan excluyentes en los mundos del anime (2019: 12). Las experiencias de estas jóvenes “grandes lectoras”, en consecuencia, no parecen tan ajenas a las de otras juventudes “conectadas” (Reguillo, 2010).

---

17 Partiendo de la mencionada hipótesis sobre su adscripción a los estratos medios.

## HABILIDADES Y HABILITACIONES

Las experiencias de Naty y Eli no pueden ser analizadas solo a nivel individual. La “salida del armario debajo de la escalera” y la posibilidad de encontrarse con personas con las que comparten consumos similares fue posible por la interacción *online*, como ya se mencionó. Sin embargo, ese uso de TD no sólo ha sido central por la posibilidad de generar comunidades. En ese recorrido, Eli y sus compañeras/os del *staff* del CHP aprendieron a organizar y dirigir actividades grupales, a diseñar y programar los sitios *web* y las redes de su comunidad, a negociar con actores estatales para conseguir espacios para desarrollar eventos<sup>18</sup> o con empresas del mundo del entretenimiento para conseguir entradas para *Avant Premiere* de películas. Naty y las/os BBB, por su parte, han encontrado en la producción de contenido digital sobre libros (y luego sobre otros consumos *pop*), la posibilidad de entablar vínculos con actores del mundo editorial y volverse, en muchos casos, empleadas/os en editoriales en tareas como la evaluación de manuscritos originales, la corrección, o incluso con la dirección de sellos juveniles; y en otros, han desarrollado una *expertise* que hoy los lleva a volcarse por ciertas trayectorias académicas y/o laborales en las que se les reconoce ese recorrido, como quienes trabajan de *community manager* en el mundo editorial o en espacios vinculados a los libros (como Fundación El Libro).

Podemos pensar en las *habilidades* que se despliegan por desarrollar ciertas tareas o trabajos, y que tienen un origen en una práctica, *a priori*, recreativa. Asimismo, es posible volver sobre la noción de *habilitaciones* (DeNora, 2000). Con ella, la autora analiza los modos en que las formas musicales activan determinadas emociones y sensibilidades reponiendo un rol activo en esa práctica, con impacto en otras esferas vitales. En este caso, es posible pensar como la participación en estos circuitos culturales permite el acceso a ciertos trabajos y perfila ciertas elecciones académicas. Dichas habilitaciones son posibles por el despliegue de habilidades, explícitas como el uso de ciertos programas informáticos, el manejo de actividades grupales, el dominio del idioma inglés; pero también por otras destrezas menos evidentes, pero igualmente significativas vinculadas a ese *amor* particular por “lo literario” y los saberes que trae aparejado.

En este punto, llaman la atención dos aspectos. El primero de ellos es el peso de las habilidades aprendidas en esos *hobbies* por sobre una formación académica a la hora de obtener puestos de trabajo en circuitos profesionales. Como se dijo, pareciera que esa *expertise* fuera más influyente que los años de estudio. Sin embargo, en las biografías aquí recuperadas y para la mayoría de las/os jóvenes que conforman estos universos, las trayectorias académicas no ocupan un lugar menor. Coincido con Muñiz Terra y Roberti (2018) en que en este punto puede ser gravitante la valoración positiva que los estudios universitarios tienen en la clase media. En estos casos concretos, Eli y Naty han optado por seguir una carrera (Comunicación Social) la cual entienden que les dio o les dará herramientas para expresarse, para escribir, para hablar y comunicar. Sigo en este punto los aportes de Busso y Pérez sobre el análisis de la relación entre jóvenes, mundo del trabajo y la posibilidad de acceder a estudios superiores (y la legitimidad que se le otorga). De acuerdo

---

18 Los encuentros del CHP se desarrollan en centros culturales de CABA. Si no cuentan con esta posibilidad, se encuentran en alguna plaza o parque (debiendo cancelar los eventos en caso de mal tiempo).

con su perspectiva, son jóvenes de sectores medios y mayores recursos quienes, en mayor medida, combinan empleos con trayectorias educativas. Para este caso, interesa recuperar la descripción del “estudiante-trabajador por formación” (2015: 20) pues permite enmarcar en una categoría particular las experiencias que aquí analizo. Estos son los casos de jóvenes de sectores medios y altos que se preocupan por tener un empleo acorde a su formación, y para quienes el salario no es prioritario como si lo es el contenido de la tarea a desarrollar. Aquí las familias de origen o filiales (como el caso de Eli<sup>19</sup>) permiten garantizar las necesidades básicas, mientras estas/os jóvenes hallan “su vocación”.

Por último, un factor que debe contemplarse al pensar los trabajos que tienen estas jóvenes es la presencia de empresas del mundo del entretenimiento, de actores como Fundación El Libro o editoriales de literatura juvenil, quienes alientan estos caminos. En estos casos, las TD cumplen un rol clave pues permiten “descubrir” a estas/os jóvenes y sus contenidos en la *web*, los cuales se vuelven centrales para expandir el alcance de los consumos *pop*. Pero más allá de esta centralidad de lo *online*, en el tipo de trabajos que finalmente obtienen hay una serie de continuidades respecto del mundo laboral “tradicional”. Las representaciones contra las cuales discuten y desde las que se posicionan como “lo nuevo” (en el mundo editorial, en los medios y en el mundo del entretenimiento en general) conviven con la reproducción de tensiones históricas y no resueltas entre “lo comercial” y “lo cultural”, propias de estas empresas de producción cultural<sup>20</sup>.

## Conclusiones

En este trabajo se han recuperado algunas pistas de análisis a partir de la presentación de dos jóvenes que comparten el haber crecido como “grandes lectoras” y tener trabajos (o “*hobby-trabajos*”) que, de acuerdo con su perspectiva, se vinculan a esa característica de su biografía. Característica tan central en que en ambos casos (para Eli ser *fan* de HP, para Naty volverse *booktuber*) son asumidas como un punto de bifurcación en sus vidas.

Luego de la presentación de cada una de las biografías, recuperé como claves comunes al menos tres elementos, para iluminar ese vínculo entre sus lecturas y consumos *pop* y sus actuales recorridos laborales. Se destacó, en primer lugar, el carácter colectivo de los vínculos con lo literario y la centralidad que ha tenido el uso de TD para generar comunidades y tender lazos con otras/os lectoras/os, fanáticas/os y personas con gustos similares a los suyos. En esas tramas, se van afianzando ciertas elecciones e intereses que proyectan imaginarios sobre las posibles carreras a estudiar y los trabajos a los cuales se puede acceder. Como se ve en las historias de Naty y Eli, estos no son caminos lineales. Tampoco son, necesariamente, trazos prefijados: lo que inició como un *hobby* puede volverse un “*hobby-trabajo*” casi *naturalmente*. También puede ser visto como un “trabajo” incluso sin recibir una compensación económica por ello. El reconocimiento (de pares y actores externos que ayudan a delinear estos recorridos)

19 Aunque hoy, a sus 32 años, su trayectoria laboral está mutando a otras experiencias es posible reconocer en sus inicios una experiencia similar a la descrita por esta literatura.

20 A esta tensión refiere Saferstein (2018) en su investigación sobre grandes grupos editoriales de Argentina.

no resulta, en consecuencia, menor y puede ser tan significativo como una compensación económica (al menos en los comienzos, como se ve en el caso de Naty).

En el acceso a dichos trabajos, las habilidades aprendidas por el uso de TD y los saberes que trae aparejado ser parte de estas comunidades afines a productos culturales de la industria masiva del entretenimiento, resulta clave para poder acceder a estos trabajos. Cabe destacar, siguiendo a García Canclini (2012), que la creatividad, expandida gracias a la conectividad (creando videos, *blogs* y una “marca propia” en las redes sociales), gana terreno en la valoración del tipo de trabajos que se aspira a obtener. Ahora bien, como también señala este autor y se lee en palabras de Eli, esto no reemplaza la pérdida de seguridad del trabajo en un contexto de flexibilización y estrechamiento del mercado laboral. La apuesta por una mayor estabilidad, sin obturar la apertura de oportunidades y agenciamiento que se genera en estos escenarios, es un horizonte al que estas jóvenes siguen apostando.

A su vez, el recorrido por las biografías de Eli y Naty permitió abrir el juego respecto de lo que se asume por literario. Estas juventudes “que leen” no son meras espectadores de un juego que pasa por el costado: por el contrario, son parte constitutiva de una industria del libro y el entretenimiento en la que son cada vez más protagonistas, presumiendo “lo literario” (Toffler, 1980). Nos encontramos, en consecuencia, frente a tramas laborales complejas y heterogéneas en las que aquello que históricamente se pensó como inútil, ocioso o (en el mejor de los casos) como un “mero esparcimiento” hoy tramita en novedosas formas de inserción y reconocimiento en el mundo del trabajo.

Un último punto que vale destacar y que justifica, más aún, la selección de estos dos casos son las relaciones entre ellas. Más allá de sus lecturas y sus consumos *pop* comunes, podemos notar “siguiendo lo literario” la existencia de un circuito común por el que ambas se mueven: Naty y otras/os *booktubers* leen *La Cosa* y siguen a Eli en sus redes personales, así como a otras/os miembros del CHP devenidas/os en *influencers*, como Lessie. Por su parte, las/os *potterheads* también consumen BBB y leen los libros que estas/os recomiendan. En el *Magic Meeting* (el encuentro anual de *fans* de HP más grande del país) o eventos como la FIL, bajo el amparo y empuje de figuras como Cris Alemany y Fundación El Libro, sus recorridos se cruzan. Quizás más que de circuitos, cabe entonces hablar de un “mundo del arte” en términos beckerianos (2008). Como decía al comienzo: “un mundo literario”. El llamado de este autor a desacralizar las prácticas estéticas para comprender la compleja red en las que se sostienen tiene enorme vigencia en escenarios como el descrito donde se corren los límites entre quienes producen y quienes consumen, entre lo *online* y lo *offline*, y donde se vuelven porosas categorías e imaginarios en torno a lo que llamamos cultura (y lectura) y a lo que llamamos trabajo.

### Referencias bibliográficas

- Abu-Lough, Lila (2005). “La interpretación de la(s) cultura(s) después de la televisión”, *Etnografías contemporáneas*, N°1.
- Albarello, Francisco; Arri, Francisco; García Luna, Ana (2019). “*Booktubers*: nuevos jugadores en el mercado del libro”, *Intercambios*, Año 4, N° 2, pp. 19-25.
- Aller, Roberta (2020). “Un reino de fans: identificaciones, apropiaciones y construcciones en el Círculo de lectores de Harry Potter (Argentina)”, *Cuadernos del Instituto de Antropología y*

- pensamiento Latinoamericano - Series especiales*, Vol. 8, N° 1, pp. 1-13.
- Bahloul, Joel (2002). *Lecturas precarias. Estudio sociológico sobre los “poco lectores”*. México, FCE.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Benzecry, Claudio (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Benzecry, Claudio (2014). “O amor por. Modos de engajamento e trabalho do self”. *Tempo Social*, Vol. 26, N° 1, pp. 165-206.
- Boix, Ornela (2016). “Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)”. *Tesis de posgrado (Doctora en Ciencias Sociales)*. UNLP, FaHCE.
- Boyd, Danah (2014). *It's complicated. The social lives of networked teens*. London, Yale University Press.
- Busso, Mariana y Pérez, Pablo (2015). “Combinar trabajo y estudios superiores. ¿Un privilegio de jóvenes de sectores de altos ingresos?”, *Población y Sociedad*, Vol. 22, N° 15, pp. 5-29.
- Busso, Mariana y Pérez, Pablo (2016). *Caminos al trabajo: el mundo laboral de los jóvenes durante la última etapa del gobierno kirchnerista*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Cuestas, Paula y Saez, Victoria (2020). “Tecnologías digitales, comunidades virtuales y nuevas formas de leer. ¿Qué está pasando en el sector editorial juvenil en Argentina?” *Álabe*, N° 22, pp. 1-19.
- Cuestas, Paula (2014). “Conociendo el mágico mundo de Harry Potter: sus fans, la relación con la obra y los vínculos que se tejen en el club de lectores”. *Tesina de grado (Licenciada en Sociología)*. UNLP, FaHCE.
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México, Cultura Libre.
- DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Díaz, M. Cecilia (2019). “Historias detrás de objetos: organizadores y vendedores de un circuito de eventos”. *Vibrant*, Vol. 16, pp. 1-20.
- García Canclini, Néstor (coord.) (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Madrid, Fundación Telefónica.
- García Canclini, Néstor (coord.) (2015). *Hacia una antropología de los lectores*. México, Ediciones Culturales Paidós.
- Gerber Bicecci, Verónica y Pinochet Cobos, Carla (2012). “La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas”, en García Canclini, N. (coord.). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Madrid, Fundación Telefónica, pp. 45-63.
- Gerber Bicecci, Verónica y Pinochet Cobos, Carla. (2015). “Cómo leen los que escriben textos e imágenes”, en García Canclini, N. (coord.). *Hacia una antropología de los lectores*. México, Ediciones Culturales Paidós, pp. 171-229.
- Hennion, Antoine (2010). “Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”, *Comunicar*, Vol. 17, N°34, pp. 25-33.
- Hennion, Antoine (2012). “Melómanos: el gusto como performance”, en Benzecry, C. (comp). *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, pp. 213-246.



- Kessler, Gabriel (2010). "La disyunción educación-trabajo en el Mercosur. Coincidencias y diferencias entre jóvenes de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay", *Propuesta educativa*, Vol. 2, N° 34, pp. 53-66.
- Lemus, Magdalena (2017). "Jóvenes frente al mundo: las tecnologías digitales como soporte de la vida cotidiana", *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Vol. 15, N° 1, pp. 161-172.
- Longo, M. Eugenia (2008). "Claves para el análisis de las trayectorias profesionales de los jóvenes: multiplicidad de factores y de temporalidades", *Revista Estudios del trabajo*, N° 35, pp. 73-95.
- Marcus, George (1995). "Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal", *Alteridades*, Vol. 11, N° 22, pp. 111-127.
- Muñiz Terra, Leticia (2012). "Carreras y trayectorias laborales: una revisión crítica de las principales aproximaciones teórico-metodológicas para su abordaje", *Revista Latinoamericana de Metodología de Las Ciencias Sociales*, Vol. 2, N°1, pp. 36-65.
- Muñiz Terra, Leticia y Roberti, Eugenia (2018). "Las tramas de la desigualdad social desde una perspectiva comparada: hacia una reconstrucción de las trayectorias laborales de jóvenes de clases medias y trabajadora", *Revista Estudios del Trabajo*, N° 55, pp. 1-32.
- Papalini, Vanina (2012). "Las lecciones de los lectores. A propósito de la recepción literaria". *Álabe*, N° 6, pp. 1-21.
- Paugam, Serge (2012). "Protección y reconocimiento. Por una sociología de los vínculos sociales", *Papeles del CEIC*, N° 86, pp. 1-19.
- Salvia, Agustín y Túñon, Ianina (2005). "Los jóvenes y el mundo del trabajo en la Argentina Actual", *Encrucijadas*, N° 36, pp. 25-50.
- Saferstein, Ezequiel (2018). "Entrenarse para vender libros. Condiciones para el desarrollo del sentido práctico de los editores de los grandes grupos en Argentina", *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, Vol. 9, N° 1, pp. 100-125.
- Semán, Pablo (2015). "Música, juventud y hegemonía: crítica de una recurrencia", *Apuntes de Investigación del CECYP*, Año 17, N°25, pp. 119-146.
- Visacovsky, Sergio (2008). "Estudios sobre "clase media" en la antropología social: una agenda para la Argentina", *Avá*, N° 13, pp. 9-37.
- Winocur, Rosalía (2006). "Internet en la vida cotidiana de los jóvenes", *Revista mexicana de sociología*, Vol. 68, N° 3, pp. 551-580.
- Toffler, Alvin (1981). *La tercera ola*. México, Edivisión.
- Reguillo, Rosana (2010). *Los jóvenes en México*. México, FCE.
- Winocur, Rosalía (2012). "La intimidad de los jóvenes en las redes sociales", *TELOS*, Vol. 91, pp. 79-88.

# Alcances de la implementación de políticas ambientales nacionales en las provincias argentinas

El caso de la Ley Nacional de Bosques (2008-2018)

Lucas M. Figueroa<sup>1</sup>

## Resumen

En 2007, fue sancionada la Ley Nacional de Bosques Nativos (N°26.331) con el propósito de detener los desmontes crecientes y garantizar la conservación de los bosques restantes. Esta ley resulta particularmente importante para analizar las respuestas de las provincias ante una misma ley ambiental nacional, porque permite observar tanto el modo en que las provincias responden al mandato constitucional de sancionar leyes de adecuación normativa en el área ambiental, como el impacto que estas leyes tienen en la conservación del ambiente.

A partir de un estudio comparado en las 23 provincias con bosques nativos, este trabajo busca responder ¿cuáles son los alcances que tiene la implementación de políticas ambientales nacionales en las provincias argentinas? Para realizar el estudio se tienen en cuenta dos dimensiones: la adecuación de las normativas provinciales estándares de la ley nacional y la tasa de deforestación ilegal. Al poner en discusión la literatura sobre implementación de políticas ambientales en contextos subnacionales y con base en el entrecruzamiento de estas dimensiones, se sostiene que la implementación de la Ley de Bosques entre 2008 y 2018 es variada y que, en términos teóricos, responde a cuatro escenarios posibles: “implementación efectiva”, “juego de simulación”, “autonomía subnacional” y “carrera hacia abajo”.

Palabras clave: Implementación de políticas ambientales; Ley de bosques nativos; Ordenamiento Territorial; adecuación normativa; deforestación ilegal

## Abstract

In 2007, the Native Forest Law was passed with the purpose of stopping the increasing deforestation and conservation of the remaining forests. This law is specifically important to analyze the responses of the provinces to the same national environmental law, because it allows observing both the way in which the provinces respond to the constitutional mandate to pass laws of regulatory adaptation in the environmental area, and the impact that these laws have in preserving the environment.

Based on comparative study in the 23 Argentinian provinces with native forests, this work seeks to answer which is the scope of the enforcement of the Native Forest Law in

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de San Martín, becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

the Argentinian provinces? To carry out the paper, two central indicators are considered: the adequacy of provincial regulations (Native Forest Territorial Regulations) to the Native Forest Law and the rate of illegal deforestation by province. Based on the intersection of these indicators, I argue that the implementation of the Forest Law between 2008 and 2018 is not homogeneous, but that, in theoretical terms, it responds to four possible sceneries: “effective implementation”, “simulation game”, “subnational autonomy” and “race to the bottom”.

Keywords: Environmental Policies Enforcement, Native Forest Law; Territorial Ordering; Normative Adequation, Illegal Deforestation

### Introducción

Producto de un aumento sostenido de la demanda internacional de materias primas, desde principios del presente siglo, Argentina experimentó un aumento exponencial de la producción agropecuaria, vinculada central pero no exclusivamente con el cultivo de la soja (Fehlenberg *et al.* 2017). Al mismo tiempo, la tasa de pérdida de bosques nativos se incrementó notablemente, principalmente en las provincias del norte del país en donde avanzó la frontera agropecuaria (Santiago del Estero, Chaco, Salta y Formosa) (Fehlenberg *et al.* 2017). Frente a ese escenario, a fines de 2007, el Congreso Nacional sancionó la Ley de Presupuestos Mínimos de Protección Ambiental de los Bosques Nativos N° 26.331/07 (a partir de ahora Ley de Bosques), con el propósito principal de garantizar la conservación y el manejo sostenible de los bosques nativos de todo el país. Al tener en cuenta que la implementación de las leyes ambientales nacionales es competencia provincial (artículo 41 de la Constitución Nacional), La Ley de Bosques estableció un conjunto de herramientas que detallan las competencias provinciales y, según reconocen investigadores y organizaciones no gubernamentales (ONG), podrían garantizar la protección de los bosques restantes (FARN, 2020; Nolte *et al.* 2017; Quispe Merovich y Lottici, 2011).

Entre ellas se destacan dos: el Ordenamiento Territorial de Bosques Nativos (OTBN) y el Fondo Nacional para el Enriquecimiento y Conservación de los Bosques Nativos. El OTBN es una norma provincial que establece una clasificación del posible uso de distintas tierras con bosques nativos. Según lo establecido en la Ley de Bosques, el OTBN debe ordenar a las tierras con bosques nativos en tres categorías de conservación: Categoría I (Roja): Sectores que por poseer un muy alto valor de conservación no puede desmontarse; Categoría II (Amarilla): Sectores de mediano valor de conservación que no pueden ser desmontados. Aunque podrán ser sometidos a los siguientes usos que no alteren sus condiciones ecosistémicas: aprovechamiento sustentable, turismo, recolección e investigación científica; Categoría III (Verde): Sectores de bajo valor de conservación que pueden desmontarse parcialmente o en su totalidad bajo criterios específicos. Para fijar las actividades que pueden realizarse en cada una de las categorías, cada provincia debe considerar diez criterios de sustentabilidad ambiental (principios rectores biológicos y sociales), establecidos en el anexo de la ley nacional (Tabla N°1), y realizar un proceso de participación pública. En segundo lugar, sobresale el Fondo Nacional para el Enriquecimiento y la Conservación de los Bosques Nativos, que se crea con el objetivo de compensar económicamente a los titulares, públicos o privados, de tierras con bosque nativo por los servicios ambientales que éstos brindan.

Tabla N°1: Breve descripción de los criterios de sustentabilidad ambiental establecidos en el Anexo de la Ley de Bosques

CRITERIOS DE SUSTENTABILIDAD AMBIENTAL	BREVE DESCRIPCIÓN
Superficie	Tamaño mínimo de hábitat para mantener poblaciones de flora y fauna.
Vinculación con otras comunidades naturales (no boscosas)	Preservación de gradientes ecológicos completos
Vinculación con áreas protegidas e integración regional	Complementariedad de las unidades del paisaje y mantenimiento de conectividad con áreas protegidas.
Existencia de valores biológicos sobresalientes	Especies raras o poco frecuentes.
Conectividad entre ecorregiones	Corredores boscosos y riparios garantizan conectividad.
Estado de conservación	Tipo de uso, disturbios, contexto en que está inmerso.
Potencial forestal	Disponibilidad actual y capacidad productiva. Determinada por estructura del bosque, renovales valiosos e individuos de valor comercial.
Potencia de sustentabilidad agrícola	Factibilidad de implementar actividades económicamente sostenibles en el largo plazo.
Potencial de conservación de cuencas	Posición estratégica: protección de nacientes, bordes de cauces de agua, franja de bosques nublados, humedales, áreas de grandes pendientes, etc.
Valor que las Comunidades Indígenas y Campesinas dan a los BN o valores culturales	Uso que pueden hacer del bosque para su supervivencia y mantener su cultura. Considerando la situación de tenencia de la tierra.

Fuente: Elaboración propia, adaptado de (García Collazo, Panizza, y Paruelo, 2013).

No obstante, a pesar de estas herramientas de política pública, algunos estudios demuestran que la implementación de la Ley de Bosques en las distintas provincias tuvo un alcance limitado tanto en la manera en que las provincias interpretaron los criterios de sustentabilidad (Aguiar *et al.* 2018; García Collazo *et al.* 2013; Gautreau, Langbehn, y Ruoso, 2014) como en la disminución de la deforestación (Aguiar *et al.* 2018; Volante y Seghezzeo, 2018). Sin embargo, la mayor parte de estos trabajos están centrados en la región norte del país (Chaco, Formosa, Salta y Santiago del Estero) que, como se mencionó, es donde se concentra la mayor pérdida de masa forestal nativa. Entre otras cosas, este trabajo pretende tomar todo el universo de casos e identificar el alcance que ha tenido la implementación de la Ley de Bosques en el territorio nacional.

En términos teóricos, el análisis de la Ley de Bosques es relevante para analizar las respuestas provinciales ante una misma normativa ambiental nacional, ya que es la única que, en nuestro país, ha tenido una total adecuación por parte de las provincias que cuentan con bosques nativos en sus territorios (todas las jurisdicciones subnacionales con excepción de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Por lo tanto y a raíz de lo desarrollado, este trabajo parte de una pregunta central: ¿cuáles son los alcances de la implementación de las políticas ambientales nacionales en países federales y/o altamente descentralizados?

Este trabajo argumenta que la implementación de las políticas ambientales nacionales es variada en, al menos, dos dimensiones centrales. Por un lado, en cuanto a la adecuación de las normativas provinciales a los estándares establecidos en la ley nacional y, por otro lado, en

cuanto a los resultados de los objetivos planteados en la normativa nacional y de adecuación. El entrecruzamiento de estas dimensiones da lugar a cuatro escenarios teóricos que reflejan la manera en que las provincias implementan las políticas ambientales nacionales: el primer escenario es denominado *implementación efectiva* y surge como resultado de una completa adecuación normativa a los criterios y estándares de la ley ambiental nacional y unos resultados acorde con dicha adecuación. El segundo escenario es *juegos de simulación*. En este caso, la normativa provincial refleja los lineamientos nacionales, aunque los resultados son contrarios a lo esperado en dicha adecuación. El tercer escenario es llamado *autonomía subnacional* y es resultado de una falta de adecuación normativa, pero los resultados son apropiados con lo que esperan los objetivos nacionales. Por último, se encuentra el escenario de la *carrera hacia abajo* que surge cuando los estándares provinciales no siguen los nacionales y se presenta un resultado diferente a lo esperado en la normativa nacional. La tabla N°2 refleja el entrecruzamiento de las dos dimensiones mencionadas.

Para analizar los alcances de la implementación de la Ley de Bosques se analiza, por un lado, la adecuación normativa de las leyes provinciales (los OTBN) y la tasa de deforestación ilegal (categoría rojo y amarillo) desde 2008 hasta 2018. Con respecto a la primera dimensión, se busca determinar si las provincias acataron, a la hora de realizar sus respectivas leyes provinciales, los estándares ambientales y sociales dispuestos en la Ley de Bosques. Para hacerlo, en primer lugar, se analizan las 23 leyes de OTBN, los respectivos decretos reglamentarios y las resoluciones dictadas por la autoridad provincial de aplicación. En segundo lugar, y como resultado del estudio previo, se construye un índice de adecuación normativa en base a tres indicadores centrales: El primero corresponde al porcentaje de bosque nativo dispuesto en las categorías roja y amarilla. La segunda hace referencia a las actividades permitidas en zonas donde no puede desmontarse. La tercera refiere a la cantidad de criterios de sustentabilidad ambiental que fueron utilizados por las provincias para realizar sus OTBN.

El valor del primer indicador (porcentaje en categoría roja y amarilla) va de 0 a 1 y está determinado según el porcentaje de bosques nativos asignado en las categorías roja y amarilla; en otras palabras, el valor de esta dimensión se define por la cantidad de bosques nativos que las provincias fijaron para la conservación. El valor del segundo indicador (actividades por fuera de la ley) va de 0 a 2. Se otorga mayor peso a esta dimensión porque se considera más importante que las demás a la hora de determinar el grado de adecuación. En ese sentido, si una provincia permite actividades contrarias a la Ley de Bosques en las categorías roja y amarilla, deja abierta la posibilidad para perjudicar la protección de los bosques nativos en zonas que deberían ser conservadas. Entonces, la provincia que obtenga un 0 significa que autoriza en su OTBN el desarrollo de actividades que son contrarias a la protección ambiental. Contrariamente, la provincia que obtenga un 2 significa que se adecuó a las actividades permitidas para cada categoría de conservación. El último indicador corresponde al uso que las provincias hicieron de los criterios de sustentabilidad ambiental establecidos en el anexo de la Ley de Bosques. Al igual que el primer indicador, se analiza el porcentaje de criterios contemplados y los valores van de 0 a 1.

Con respecto a la segunda dimensión, (tasa de deforestación ilegal) se entiende a todo cambio en el uso del suelo ocurrido con posterioridad a la sanción de las leyes de OTBN en zonas

clasificadas como rojas o amarillas. Para medir la evolución de la tasa de deforestación ilegal de cada provincia se recopiló y procesó información elaborada por la Unidad de Manejo del Sistema de Evaluación Forestal (UMSEF) del actual Ministerio de Desarrollo Sustentable de la Nación (MAyDS) desde 2008 hasta 2018 a la cual tuvo acceso el autor.

Lo que resta del artículo está dividido en las siguientes secciones. En la primera sección, se discute la literatura sobre implementación de políticas ambientales en contextos subnacionales y se presenta el argumento del trabajo. En la segunda sección, se analiza la adecuación de la normativa subnacional a los estándares nacionales y se presenta el índice mencionado. En la tercera sección, se evalúa la tasa de deforestación ilegal. La cuarta sección entrecruza los indicadores y se ubican a las provincias en los escenarios teóricos previamente definidos. Por último, este trabajo cierra con una conclusión que recapitula lo desarrollado a lo largo del trabajo y abre una línea de investigación futura.

### **Implementación de políticas ambientales nacionales en contextos subnacionales**

La implementación de políticas públicas tradicionalmente ha sido vista por la literatura como una fase dentro del denominado ciclo de las políticas públicas (Tamayo Sáez, 1997). Según esta visión, la implementación es el momento distintivo en que una política previamente diseñada es aplicada por las burocracias estatales. Teniendo en cuenta el objeto de esta investigación, debería esperarse que una política sancionada en el nivel nacional de gobierno sea aplicada por los burócratas provinciales. Sin embargo, esta visión fue criticada por su carácter estático y por dejar a un lado el rol de los actores que no forman parte de las burocracias estatales.<sup>2</sup> En este trabajo, se considera que la implementación de políticas públicas en ámbitos subnacionales debe ser entendida como un proceso en el que una multiplicidad de actores estatales y sociales de distintos niveles de gobierno negocian y disputan la puesta en práctica de una política pública diseñada a nivel nacional en los territorios provinciales.

En términos generales, la literatura que analiza la dinámica política subnacional comparte que los actores estatales y sociales que intervienen en los distintos procesos (*i.e.* implementación o diseño de una política pública) movilizan recursos y desarrollan estrategias motivadas por intereses regionales o territoriales (Ardanaz, Leiras, y Tommasi, 2014; Falletti, 2013; Flamand, 2006; Steurer y Clar, 2015). Esto puede generar que, en algunos casos, se constituyan actores de veto (Tsebelis, 1995) que tengan incentivos para bloquear, por ejemplo, la implementación de una política pública nacional porque es contraria a los intereses regionales (Harrison, 1996; Walti, 2004). Bajo este argumento, parte de los trabajos que analizan la implementación de políticas ambientales nacionales suele considerar que las provincias tienden a no aplicarlas en sus territorios (Harrison, 1996; Rabe, 2007; Scheberle, 2000; Steurer y Clar, 2015; Thompson, 2014; Walti, 2004).

Si bien esta literatura comparte el rechazo de las provincias ante las iniciativas ambientales nacionales, entre este grupo de estudios es posible encontrar diferencias importantes. En primer lugar, una primera perspectiva concluye que las provincias tienen preferencias para reducir los estándares normativos ambientales y, de ese modo, implementar políticas diferentes

---

2 Para un análisis en profundidad sobre las críticas teóricas a este enfoque, véase: (van Eerd, Dieperink, y Wiering 2015)

a las nacionales (Harrison, 1996; Steurer y Clar, 2015). En segundo lugar, otro grupo de investigaciones sostiene que las provincias no implementan las políticas ambientales nacionales porque prefieren no coordinar con el Estado nacional ni con las jurisdicciones aledañas. El argumento detrás de este resultado es que las jurisdicciones provinciales tienen mayores incentivos para desplegar iniciativas autónomas que den respuesta a las demandas de los electores provinciales (Steurer y Clar, 2015; Walti, 2004). Si se tiene en cuenta la falta de relevancia de la cuestión ambiental para el electorado (Ryan, 2014), las provincias tienden a no implementar políticas de protección ambiental.

Por último, una tercera perspectiva muestra que las provincias desobedecen los estándares ambientales nacionales, pero para aumentarlos (Scheberle, 2000; Thompson, 2014). Esta situación puede suceder por dos motivos: 1) ante la ausencia de estándares ambientales nacionales, las unidades subnacionales deciden establecerlos para garantizar la protección ambiental (Scheberle, 2000); 2) los funcionarios provinciales desconfían de los lineamientos fijados por el estado nacional y, por ese motivo, diseñan políticas ambientales diferentes a las nacionales (Rabe, 2007; Thompson, 2014).

Recientemente, han surgido algunos trabajos que toman distancia de los recientemente mencionados y argumentan que lo que prima en la implementación de las políticas ambientales en contexto subnacional es su variabilidad (Alcañiz y Gutierrez, 2020; Barnes, van Laerhoven, y Driessen, 2016; Fernández Milmanda y Garay, 2019; Steurer, Clar, y Casado Asensio, 2019). Más allá de los factores causantes de la aplicación heterogénea, la operacionalización o las dimensiones observables de la variable dependiente (el resultado que se busca analizar) es comparativamente diferente. De este modo, hay estudios que evalúan el alcance de la implementación de políticas ambientales observando solamente los resultados alcanzados a lo largo del tiempo (Alcañiz y Gutierrez, 2020; Nolte *et al.* 2017). A diferencia de estos, otros trabajos estudian, además de los resultados materiales de la implementación, la manera en que los estándares nacionales bajan a las provincias y son interpretados (Barnes *et al.* 2016; Fernández Milmanda y Garay, 2019; Steurer *et al.* 2019). Según estos trabajos, la combinación entre adecuación normativa y resultados de la implementación da origen a un índice que refleja la manera en que las provincias implementan las políticas ambientales en sus territorios (de mayor a menor implementación).

Este artículo comparte que para entender el proceso complejo de la implementación de las políticas ambientales nacionales en contextos subnacionales es necesario comprender la manera en que las provincias responden ante los mandatos nacionales y los resultados que tienen dichas respuestas. Sin embargo, se disiente en que la mejor manera de interpretar estos resultados es con un índice que ubique a las provincias entre las que más o menos implementan las políticas ambientales nacionales. Como se argumentó en la introducción, la implementación de las políticas ambientales nacionales es variada y dicha variación da lugar a cuatro escenarios teóricos que reflejan la forma en que es posible que se implementen las políticas ambientales nacionales. La tabla N° 2 plasma el entrecruzamiento de las dos dimensiones de la implementación.

Tabla N°2: Tipos ideales de la implementación de las políticas ambientales nacionales en contextos subnacionales

		RESULTADOS DE LA IMPLEMENTACIÓN	
		SI	NO
ADECUACIÓN NORMATIVA	SI	Implementación efectiva	Juego de simulación
	NO	Autonomía subnacional	Carrera hacia abajo

Fuente: Elaboración propia

En resumen, el principal aporte teórico que pretende hacer este trabajo es la propuesta de una tipología conceptual que refleje las diferentes formas que asume implementación de una misma política nacional en diferentes provincias.

### Adecuación normativa de los OTBN a la Ley de Bosques

En este apartado se demuestran tres aspectos de la adecuación de los OTBN a la Ley de Bosques. Primero, que la interpretación provincial de los criterios y estándares de la ley nacional tiene variaciones en todas las jurisdicciones provinciales. Segundo, que dicha variación se representa en provincias que se ajustan en mayor medida a los estándares establecidos en la ley nacional y que otras lo hacen en menor medida. Tercero, que, a pesar de sus variaciones, hay puntos en común que merecen ser resaltados.

De ese modo, el estudio sobre los OTBN muestra que lo que caracteriza, principalmente, a la adecuación normativa no es el descatamiento subnacional, sino la variación interprovincial. La tabla N°3 muestra el índice elaborado teniendo en cuenta las dimensiones caracterizadas en la introducción.

Tabla N°3: Índice de adecuación normativa

PROVINCIA	CATEGORÍA ROJA %	CATEGORÍA AMARILLA %	ACTIVIDADES POR FUERA DE LA LEY	TOTAL DE CRITERIOS	TOTAL
Mendoza	0.04	0.89	2	1	3.93
Buenos Aires	0.07	0.73	2	0.8	3.6
Tierra del Fuego	0.43	0.55	2	0.6	3.58
Chubut	0.4	0.58	2	0.6	3.58
San Juan	0.04	0.92	2	0.6	3.56
Jujuy	0.18	0.69	2	0.6	3.47
Tucumán	0.42	0.55	2	0.5	3.47
Rio Negro	0.35	0.64	2	0.4	3.39
Neuquén	0.38	0.53	2	0.4	3.31
Santa Fe	0.34	0.66	2	0.3	3.3
La Rioja	0.3	0.66	2	0.3	3.26
Santa Cruz	0.36	0.64	2	0.2	3.2
Catamarca	0.24	0.63	2	0.3	3.17
San Luis	0.17	0.6	2	0.3	3.07



La Pampa	0.01	0.76	2	0.3	3.07
Misiones	0.14	0.59	2	0.3	3.03
Entre Ríos	0.19	0.58	2	0.2	2.97
Formosa	0.09	0.16	2	0.4	2.65
Salta	0.16	0.65	0	0.9	1.71
Córdoba	0.82	0.18	0	0.5	1.5
Corrientes	0.08	0.38	0	1	1.46
Santiago del Estero	0.13	0.8	0	0.5	1.43
Chaco	0.06	0.63	0	0.7	1.39

Fuente: Elaboración propia con base en los OTBN y (Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sustentable de la Nación, 2017)

Con respecto a los puntos en común, el índice refleja, en primer lugar, que todas las provincias con bosques nativos cumplieron con lo establecido en la Ley de Bosques al sancionar sus OTBN. No obstante, es necesario remarcar que solamente Salta lo hizo en el plazo establecido por la ley nacional (un año). En segundo lugar, la mayor parte de las provincias fijó sus bosques nativos en las categorías que no pueden desmontarse (roja y amarilla). De modo general, el 60% de los bosques nativos fue destinado a la categoría amarilla, mientras que el 21% fue hacia la categoría roja. Por su parte, solamente un 19% fueron clasificado de color verde.

A pesar de estos rasgos comunes, lo que prima entre los OTBN es la variedad en la manera en que las provincias incorporaron los estándares nacionales a sus leyes provinciales. Nuevamente en términos generales, se presenta una heterogeneidad en las actividades que los OTBN permiten en las categorías roja y amarilla. A su vez, hay una gran variabilidad en la forma en que las provincias utilizaron los criterios de sustentabilidad que están dispuestos en el anexo de la ley nacional y son indispensables para la elaboración de los OTBN.

Una vez analizados estos datos generales, es turno de analizar qué hicieron las provincias en relación con las tres dimensiones propuestas en este trabajo. Con respecto a la primera dimensión (porcentaje de categoría roja y amarilla), es posible observar que más de la mitad de las provincias destinaron menos del 20% de sus bosques nativos a la categoría roja (Buenos Aires, Chaco, Corrientes, Entre Ríos, Formosa, Jujuy, La Pampa, Mendoza, Misiones, Salta, San Juan, San Luis y Santiago del Estero). Dentro de ese grupo, las provincias de la región forestal Parque Chaqueño son las menos tendientes a destinar sus bosques nativos a la categoría roja. A su vez, el índice plasma que las provincias colocaron la mayor parte de sus bosques a la categoría amarilla. Con excepción de las provincias de Córdoba (18%), Corrientes (38%) y Formosa (16%), la mayoría destinó como mínimo el 53% a dicha categoría. Si se adicionan los porcentajes destinados a las categorías roja y amarilla se puede observar que solamente tres jurisdicciones provinciales asignan menos del 70% de los bosques nativos a estas categorías: Chaco (69%), Corrientes (46%) y Formosa (25%). Por lo tanto, los datos presentados podrían hacer pensar que las provincias tienen incentivos en conservar los bosques nativos. Sin embargo, como veremos en el análisis de la segunda dimensión, hay algunas excepciones en algunas provincias que podrían afectar la conservación de estas zonas que deberían ser conservadas.

La segunda dimensión (actividades por fuera de la ley), como se dijo, es una de las más relevantes porque posibilita identificar las provincias que permiten el desarrollo de actividades que son contrarias a lo establecido en la Ley de Bosques para las categorías roja y amarilla. En esta dimensión, nuevamente se hallaron dos conjuntos de variabilidades. En primer lugar, más de la mitad de las provincias adecuaron las actividades a lo dicho en la ley nacional, aunque pudo identificarse que Chaco, Corrientes, Córdoba, Santiago del Estero y Salta habilitan actividades para las zonas roja y amarilla que la Ley de Bosques no permite.

En segundo lugar, entre este último grupo de provincias hay variedades en el tipo de actividad permitida. Uno de los principales problemas que se encontró está vinculado a la categoría amarilla (sectores de mediano valor de conservación). Es necesario recordar que las actividades permitidas en esta categoría son: turismo, recolección e investigación científica y actividades de aprovechamiento sustentable. Sin embargo, alegando el uso sustentable, algunas provincias posibilitaron la habilitación de cambios de uso del suelo (desmontes) en estas partes del territorio. Por ejemplo, Santiago del Estero (Ley 6942/09 y su actualización -decreto 3133/15-) permite el cambio de uso de suelo en zonas amarillas con potencial para obras de riego. A su vez, Chaco (Ley 6409/09) autoriza el desmonte del 20% de la totalidad de los bosques clasificados en la categoría amarilla para actividades silvopastoriles, argumentando el potencial de sustentabilidad de estas actividades. Además, algunos OTBN tienen licencias para el desarrollo de actividades en la categoría roja (alto valor de conservación) que exceden las excepciones establecidas por la Ley de Bosques<sup>3</sup> y pueden implicar desmontes. A modo de ejemplo, el OTBN de Córdoba (Ley 9814/10) fue objeto de críticas por su artículo 5 que establece que en los bosques de categoría roja pueden desarrollarse actividades de aprovechamiento sustentable cuando la Ley de Bosque autoriza este tipo de actividades solamente para las categorías amarilla y verde.

Además de estas actividades, casos singulares ocurren en Chaco, Salta y Santiago del Estero. Con respecto a las primeras dos, la normativa complementaria de los OTBN estableció el permiso para realizar recategorizaciones prediales. En otras palabras, abrieron la oportunidad para realizar reducciones de categoría de roja a amarilla o de amarilla a verde a pedido de los titulares de los predios.<sup>4</sup> No obstante, ante críticas de diferentes actores, en diciembre de 2014, con un decreto (3749/14), el gobernador de Salta dejó sin efecto las recategorizaciones. De ese modo, en Salta estuvo permitida la reducción de categoría durante cuatro años. Un proceso similar ocurrió en Chaco. En enero de 2019, el gobernador, mediante un decreto (298/19), entre otras cosas, dejó sin efecto los cambios de categoría ya efectuadas y prohibió la realización de nuevas recategorizaciones. Por su parte, el OTBN de Santiago del Estero (Ley 6942/09) y su actualización (Decreto 3133/15) tienen una particularidad distintiva. En todos los predios zonificados como amarillo, la normativa provincial establece un círculo verde que señala que esa porción del territorio corresponde a la categoría verde (bajo valor de conservación). El

---

3 La principal excepción que la LBN establece para desmontar en categoría I y II es la posibilidad del desarrollo de obra pública.

4 Para más información, véase: <https://www.telam.com.ar/notas/201909/389415-la-defensoria-del-pueblo-recurre-a-la-justicia-para-frenar-los-desmontes.html> (último acceso 6 de mayo de 2020).

círculo mencionado indica que, el propietario del lote tiene la posibilidad de desmontar hasta el 10% del predio, aunque el OTBN no establece qué parte puede ser desmontada. Por lo tanto, la decisión queda a criterio del propietario.

El análisis del índice finaliza con el estudio sobre el uso que las provincias hicieron de los diez criterios de sustentabilidad establecidos en el anexo de la Ley de Bosques. Dichos criterios, como se mencionó, son centrales para la elaboración de los OTBN. Nuevamente, lo que sobresale de esta evaluación es la variedad en la manera en que las provincias utilizaron los criterios nacionales para la elaboración de sus normativas. En primer lugar, es posible observar que tan solo Corrientes y Mendoza han utilizado los diez criterios de sustentabilidad, mientras que las restantes provincias han tomado entre 2 (Entre Ríos) y 9 (Salta) de ellos. En términos porcentuales, el 61% de las jurisdicciones provinciales (14 provincias) utilizaron la mitad o menos de los criterios nacionales.

A modo de cierre, además del análisis expuesto, el resultado del índice arroja que las provincias que más adecuación presentaron a los estándares de la Ley de Bosques fueron las que integran la región Bosque Andino-Patagónico y Monte. Por el contrario, las que menor adecuación presentan son las provincias integrantes de las regiones forestales Parque Chaqueño y Espinal. En ese sentido, podría sostenerse que estas últimas dos regiones forestales están menos preparadas, en términos normativos, para cumplir con el objetivo central de la normativa nacional: reducir la deforestación y detenerla en las zonas dispuestas para la conservación. En el apartado siguiente, se analiza la evolución de la tasa de deforestación, especialmente tasa de deforestación ilegal (en las categorías roja y amarilla) en todas las jurisdicciones provinciales.

### **Evolución de la tasa de deforestación ilegal**

Una vez sancionados los OTBN y establecidas las zonas imposibilitadas de ser sometidas a un cambio de uso del suelo, la deforestación ilegal (rojo y amarillo) continuó hasta 2018, tal como muestran la tabla N°4 y los gráficos N°1 y N°2. Como puede observarse, no fue posible establecer un año puntual para comenzar con recorrido diacrónico de los datos, ya que el año de sanción de los OTBN es variado. A pesar de ello, aproximadamente todas las provincias tuvieron su OTBN en el año 2012 con excepción de Buenos Aires, Entre Ríos y La Rioja. Por ese motivo, el gráfico N° 1 y 2 tiene distintos datos agrupados, aunque globales desde 2012.

Dicho esto, los datos muestran que la deforestación ilegal persistió a lo largo del período analizado, pero a tasas descendentes desde 2009 hasta 2015, notándose el descenso más pronunciado en 2014. En 2016 y 2017 fue posible observar un pequeño repunte, retornando otro momento de caída en 2018.

En términos particulares, la tabla N°4 arroja varios datos relevantes sobre la variabilidad en la tasa de deforestación ilegal entre las provincias. En primer lugar, es posible observar que quince provincias presentan tasas de deforestación ilegal anual decrecientes o estables a bajos niveles y que la mayoría de estas provincias alcanzan en 2018 una tasa de deforestación cero (Río Negro, San Juan, Santa Cruz y Tierra del Fuego) o cercana a cero (Buenos Aires, Catamarca, Chubut, Córdoba, Jujuy, Misiones, Neuquén, Salta, Santa Fe y Tucumán). En segundo lugar, se identifica que ocho provincias comenzaron con una reducción de la deforestación ilegal, pero

que tal descenso fue interrumpido, dando lugar a períodos de elevadas tasas de deforestación. La diferencia dentro de este grupo de provincias está en aquellas que sostuvieron un aumento a lo largo del tiempo (Chaco, Chubut, Entre Ríos, La Pampa y San Luis) y aquellas que sufrieron un incremento de solamente un año (Misiones, Santiago del Estero y, también, La Pampa). En suma, si nos detenemos en los diferentes años, es posible notar que 2017 fue el año en que mayor cantidad de provincias vieron incrementada su tasa de deforestación ilegal: Chaco, La Pampa, Misiones, San Luis y Santiago del Estero.

Tabla N° 4: Evolución de la tasa de deforestación ilegal en las provincias argentinas desde la sanción de sus OTBN hasta 2018.

PROVINCIA	AÑO DE OTBN	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
Buenos Aires	2016									0.05	0.01
Catamarca	2010			0.03	0.11	0.11	0.0001	0.01	0.06	0.06	0.01
Chaco	2009		0.32	0.32	0.41	0.41	0.09	0.22	0.44	0.79	0.48
Chubut	2010			0.07	0.07	0.07	1.02	1.03	1.04	1.05	0.0001
Córdoba	2010			0.23	0.07	0.07	0.06	0.02	0.01	0.03	0.01
Corrientes	2010		0.05	0.09	0.01	0.01	0.06	0.04	0	0	0.03
Entre Ríos	2014							0.3	0.14	0.16	0.11
Formosa	2010			0.11	0.04	0.04	0.03	0.03	0.04	0.04	0.03
Jujuy	2008	0.03	0.03	0.03	0.03	0.03	0.01	0.02	0.004	0.001	0.003
La Pampa	2011				0.02	0.02	0.24	0.17	0.13	0.35	1.03
La Rioja	2015								0.47	0.08	0.08
Misiones	2010			0.3	0.15	0.15	0.04	0.06	0.06	0.22	0.1
Neuquén	2011				0.27	0.27	0.09	0.09	0.09	0.09	0.04
Rio Negro	2011				0.04	0.04	0.04	0.003	0.003	0.003	0
Salta	2008	0.2	0.2	0.2	0.69	0.69	0.28	0.24	0.09	0.05	0.02
San Juan	2010			0.01	0.01	0.01	0	0	0	0	0
San Luis	2009		0.18	0.18	0.13	0.13	0.16	0.23	0.17	0.36	0.44
Santa Cruz	2009		0.003	0.003	0.003	0.003	0.005	0.005	0.005	0.005	0.000
Santa Fe	2008	0.07	0.07	0.07	0.12	0.12	0.09	0.08	0.02	0.05	0.003
Santiago del Estero	2009		1	1.01	0.9	0.91	0.56	0.41	0.32	0.44	0.42
Tierra del Fuego	2012					0.21	0.01	0.01	0.01	0.01	0
Tucumán	2010			0.07	0.09	0.09	0.04	0.01	0.001	0.03	0.001

Fuente: elaboración propia con base en datos del MAYDS.

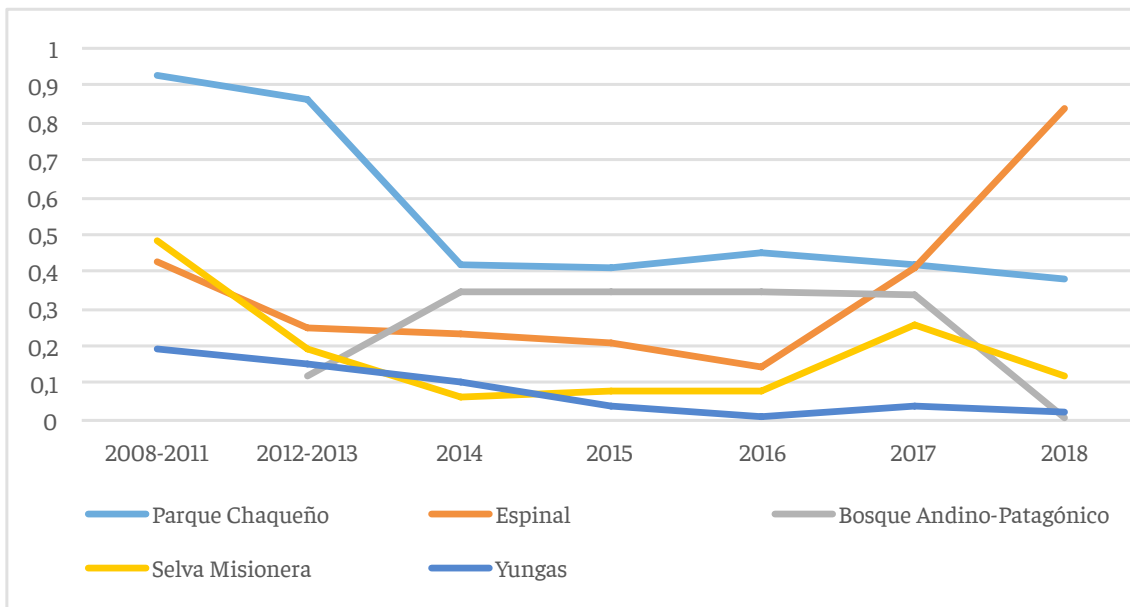
Los gráficos N° 1 y 2 fueron elaborados a partir de los datos de la tabla N°4 y presentan distintos niveles de agregación. El gráfico N°1 presenta datos que permiten la comparación entre las distintas regiones forestales (con excepción de Monte) y el gráfico N°2 brinda información sobre la evolución de la deforestación ilegal total en términos absolutos para todas las provincias. Dichos datos permiten presentar un panorama general del comportamiento de la deforestación ilegal en Argentina, tras la sanción de la Ley de Bosques.

Con respecto al gráfico N°1 es posible observar una gran heterogeneidad en el comportamiento de la deforestación entre las regiones forestales analizadas. Con excepción de la

región Bosque Andino-Patagónico, las demás presentan una tasa decreciente desde 2011 hasta 2015. Entre 2015 y 2016, la deforestación continuó descendiendo en las regiones Espinal y Yungas, mientras que en las regiones Parque Chaqueño y Selva Misionera se pudo observar un pequeño aumento. En la región Espinal, la tasa de deforestación bajó de 0,43 para el período 2008-2011 a 0,14 en 2016. Del mismo modo, en la región Yungas, el descenso fue de 0,19 en 2008-2011 a 0,01 en 2016. En la región Parque Chaqueño, el descenso logrado entre el período 2008-2015 (de 0,93 a 0,41) fue interrumpido en 2016 con un leve incremento (0,45). Con datos menores, la Selva Misionera tiene un recorrido semejante al Parque Chaqueño, ya que tuvo una tasa decreciente entre 2008-2015 (de 0,48 a 0,08), pero sufrió un aumento en 2016 (0,26).

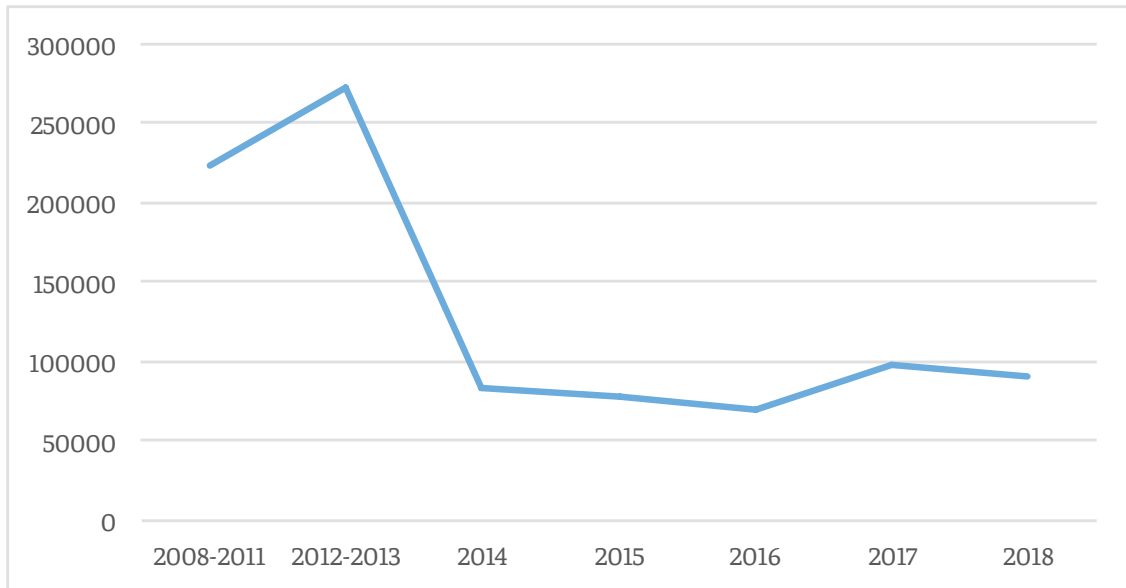
El comportamiento provincial plasmado en el gráfico N°2 es similar a lo recién presentado. En este caso, tomando valores absolutos, la deforestación ilegal descendió abruptamente, entre el período 2011-2016, unas 203.081 ha. (de 271.965 ha. a 69.894 ha). Como se mencionó anteriormente, 2017 fue el año en que varias provincias tuvieron un aumento de la deforestación. El gráfico N°1 plasma que las provincias que mayor aumento tuvieron en el año mencionado se encuentran en las regiones Espinal (0,26), Selva Misionera (0,26) y Yungas (0,06). Dicho aumento se refleja también en la deforestación ilegal total que aumentó unas 27.629 ha. en 2017, retomando valores similares a los de 2013. Por último, en 2018 se observa que todas las regiones forestales volvieron a tener tasas decrecientes, con excepción de la región Espinal que continuó con una tasa incremental (0,84). Además, en este último año, la región Espinal superó a la del Parque Chaqueño que dominó el *ranking* de la deforestación ilegal desde el comienzo del período hasta 2017. Del mismo modo, el gráfico N°2 demuestra un leve descenso en la deforestación ilegal total en 2018 (aproximadamente 7 mil ha. menos)

Gráfico N° 1: Evolución de las tasas de deforestación ilegal para las regiones forestales Bosque Andino-Patagónico, Espinal, Parque Chaqueño, Selva Misionera y Yungas entre 2008-2018



Fuente: Elaboración propia con base en datos obtenidos del MAyDS

Gráfico N°2: Evolución de la deforestación ilegal entre 2008 y 2018.



Fuente: Elaboración propia con base en datos obtenidos del MAyDS.

### La variación interprovincial en los cuatro escenarios teóricos de la implementación

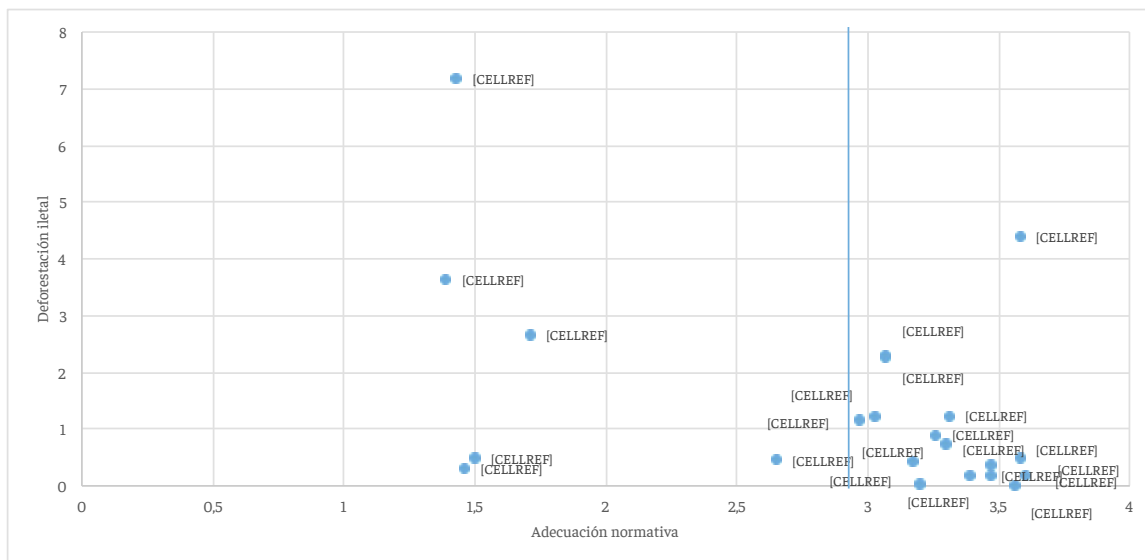
Tras haber realizado un análisis exhaustivo de las dos dimensiones propuestas, en el Gráfico N°3 se presentan a las distintas provincias ubicadas con relación a los escenarios teóricos propuestos. El gráfico mencionado está compuesto por los siguientes datos: en la línea vertical está representado el índice de adecuación normativa de los OTBN a la Ley de Bosques y en la línea horizontal está representado el porcentaje de la deforestación ilegal total de cada provincia entre 2008 y 2018. El punto de corte fue elaborado a partir del promedio del índice de adecuación normativa (2,87) y el promedio de la deforestación ilegal total entre 2008 y 2018 (1,27). Este punto funciona como referencia para ubicar a las provincias en los distintos escenarios. En ese sentido, dado que los escenarios son teóricos es menester advertir que ninguna provincia se ubicó totalmente en los escenarios propuestos. El gráfico, de esa forma, muestra la tendencia de cada provincia en relación con dichos escenarios teóricos.

Los escenarios están distribuidos de la siguiente manera: el punto (0; 4) corresponde a la “implementación efectiva” (sin deforestación ilegal y plena adecuación normativa); el punto (7; 4) corresponde al “juego de simulación” (con deforestación ilegal por encima del valor promedio y plena adecuación normativa); el punto (0; 0) corresponde a la “autonomía subnacional” (sin deforestación ilegal y sin adecuación normativa); el punto (7; 0) corresponde a la “carrera hacia abajo” (con deforestación ilegal por encima del valor promedio y sin adecuación normativa).

En términos generales, aproximadamente, trece provincias se ubicaron a la cercanía del escenario de la implementación efectiva, ya que presentaron bajos porcentajes de deforestación ilegal y alto grado de adecuación normativa. Dentro de este grupo de provincias, Tierra del Fuego (0,46; 3,58) y Buenos Aires<sup>5</sup> (0,06; 3,6) son las que estuvieron más próximas,

5 Es necesario mencionar que la provincia de Buenos Aires fue analizada solamente para el período 2017 y 2018,

Gráfico N°3: Distribución de las provincias argentinas en los escenarios teóricos propuestos



Fuente: Elaboración propia.

dado su alto grado de adecuación normativa y sus bajos valores de deforestación ilegal entre 2012 y 2018. A su vez, un grupo integrado por las provincias de Catamarca, Tucumán, Río Negro, Santa Cruz, Jujuy y San Juan también se acerca al escenario de “implementación efectiva” pero se diferencia de Tierra del Fuego y Buenos Aires por tener un nivel de adecuación normativa menor. Un tercer grupo de provincias integrado por Misiones, Neuquén, La Rioja y Entre Ríos se diferencia de las demás mencionadas por poseer mayores tasas de deforestación.

En segundo lugar, tres provincias se posicionaron cerca del escenario “autonomía subnacional”, aunque entre ellas hay una clara variedad. Por una parte, Formosa se encuentra en el límite con el escenario “implementación efectiva” debido a su bajo porcentaje de deforestación ilegal<sup>6</sup> y su grado de adecuación cercano al promedio general. Por otra parte, Corrientes (1,50; 0,49) y Córdoba (1,46; 0,29) son las que en mayor medida se acercan al escenario “autonomía subnacional” por su baja tasa de deforestación ilegal que está por debajo del promedio y su bajo grado de adecuación a los estándares nacionales.

En tercer lugar, tres provincias se ubicaron próximos al escenario de “juego de simulación”: San Luis (3,07; 1,54), La Pampa (3,07; 1,95) y Chubut (3,58; 4,35) por tener tasas de deforestación por encima del promedio, a pesar de haberse adecuado a los estándares de la Ley de Bosques.

Por último, las provincias de Chaco (1,39; 3,43), Salta (1,71; 2,63) y Santiago del Estero (1,43; 6,48) están más cercanas al escenario “carrera hacia abajo”. Dentro de este grupo de provincias también hay diferencias importantes. En primer lugar, Salta presenta una adecuación normativa mayor a los estándares nacionales y menor tasa de deforestación

porque aprobó su OTBN en 2016.

6 Basado en los datos de la tabla N°3, Formosa tiene una gran cantidad de sus bosques nativos en la categoría verde (aproximadamente el 80%), por lo tanto es de esperar que la mayor parte de la deforestación suceda en la categoría de menor valor de conservación.

ilegal. En segundo lugar, Chaco cuenta con niveles de deforestación ilegal más elevados, en comparación con Salta y menor nivel de adecuación normativa. Pero, de las provincias que están más cercanas al escenario de la “carrera hacia abajo”, Santiago del Estero es un caso especial, porque se aleja de todas las restantes. Esta diferencia está relacionada con su alta tasa de deforestación ilegal que no sólo supera el promedio general, sino que supera ampliamente a todas las demás. El hecho de poseer un alto porcentaje de deforestación ilegal sumado al bajo grado de adecuación a los estándares nacionales, la ubica como la provincia más cercana a la “carrera hacia abajo”.

A modo de cierre, podemos observar que, si bien ninguna provincia alcanza los valores extremos de los cuatro escenarios teóricos, la tendencia muestra que la mayor parte de las provincias (13 en total) se aproximó al escenario de la “implementación efectiva”. En el extremo opuesto se ubicaron tres provincias (Chaco, Salta y Santiago del Estero) que integran la región Parque Chaqueño. La misma cantidad de provincias integran los escenarios intermedios: Córdoba, Corrientes y Formosa el escenario de “autonomía subnacional” y San Luis, La Pampa y Chubut el escenario de “juegos de simulación”.

### Conclusión

Este trabajo tuvo el objetivo principal de responder ¿cuáles son los alcances de la implementación de las políticas ambientales nacionales en países federales y/o altamente descentralizados? Para responder la pregunta planteada, se tomó como caso de estudio la implementación de la Ley de Presupuestos Mínimos de Protección Ambiental de los Bosques Nativos (26.331) o Ley de Bosques sancionada a fines de 2007. Este caso resulta apropiado a la luz de la pregunta de investigación, ya que todas las provincias con bosques nativos en sus territorios sancionaron leyes de adecuación normativa (OTBN) a los estándares nacionales respondiendo a los mandatos establecidos en la Ley de Bosques.

Se argumentó que la implementación de las políticas ambientales nacionales es variada en al menos dos dimensiones centrales: en cuanto a la adecuación de las normativas provinciales a los estándares establecidos en la ley nacional y en cuanto a los resultados de los objetivos planteados en la normativa nacional y de adecuación. El entrecruzamiento de estas dimensiones, como vimos, da lugar a cuatro escenarios teóricos que reflejan la manera en que las provincias implementan las políticas ambientales: “implementación efectiva” (completa adecuación normativa y resultados acordes a lo establecido en la normativa de nacional y de adecuación), “autonomía subnacional” (falta de adecuación normativa con resultados acordes a lo planteado en la normativa nacional), “juegos de simulación” (adecuación normativa con resultados que son contrarios a la normativa de adecuación) y “carrera hacia abajo” (la adecuación no sigue los estándares nacionales y los resultados no son acordes a lo planteado en la normativa nacional).

Luego de aplicar el marco teórico al caso propuesto, se pudo observar que lo que sobresale en las dos dimensiones es la variabilidad en la manera en que las provincias implementan la Ley de Bosques. Con respecto al nivel de adecuación de los OTBN a la Ley de Bosques, se destacó que todas las provincias cuentan con su OTBN, aunque el uso que hicieron de los estándares nacionales fue variado. Tales variaciones se encontraron en la cantidad de bosques dispuestos



en las categorías rojas y amarillas, las actividades permitidas en dichas categorías y el uso de los 10 criterios de sustentabilidad nacional.

En relación con los resultados de la adecuación normativa, se mostró que todas las provincias presentaron deforestación ilegal desde 2008 hasta 2018. Sin embargo, la tasa de deforestación ilegal fue decreciendo hasta que algunas provincias alcanzaron la tasa cero de deforestación ilegal en 2018. A su vez, se observó nuevamente la variabilidad entre provincias que tuvieron tasas decrecientes constantes y otras en las que la tasa de deforestación ilegal presenta vaivenes entre momentos descendientes y momentos ascendentes. Por último, el dato más destacado del trabajo es que la mayor parte de las provincias se acerca al escenario de "implementación efectiva" que son las que presentan valores menores de deforestación ilegal y mayor adecuación normativa.

Por último, este trabajo cierra con el planteamiento de una línea de investigación futura. En la investigación doctoral que está llevando a cabo el autor, se propone hallar los factores que producen que las provincias se posicionen en los diferentes escenarios de implementación. Para ello, se pretende evaluar variables económicas (*i.e.* matrices económicas provinciales), políticas (*i.e.* sistemas políticos provinciales) e institucionales (capacidades burocráticas de las autoridades locales de aplicación) que se consideran centrales a la hora de analizar el proceso de implementación de una política pública ambiental, como la Ley de Bosques, en distintas provincias.

### Referencias bibliográficas

- Auditoría General de la Nación (2014). *Informe de Auditoría - Ley 26.331*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Auditoría General de la Nación.
- Aguiar, Sebastián, Matías E. Mastrangelo, María A. García Collazo, Gonzalo H. Camba Sans, Clara E. Mosso, Lucía Ciuffoli, Mariana Schmidt, María Vallejos, Lorenzo Langbehn, Miguel Brassiolo, Daniel Cáceres, Gabriela Merlinsky, José M. Paruelo, Lucas Seghezze, Luciana Staiano, Marcos Texeira, José N. Volante, y Santiago R. Verón (2018). "¿Cuál es la situación de la Ley de Bosques en la Región Chaqueña a diez años de su sanción? Revisar su pasado para discutir su futuro". *Ecología Austral* Vol. 28, N°2, pp. 400-417.
- Alcañiz, Isabella, y Ricardo A. Gutierrez (2020). "Between the Global Commodity Boom and Subnational State Capacities: Payment for Environmental Services to Fight Deforestation in Argentina". *Global Environmental Politics* Vol. 20, N°1, pp. 38-59.
- Ardanaz, Martín, Marcelo Leiras, y Mariano Tommasi (2014). "The Politics of Federalism in Argentina and Its Implications for Governance and Accountability". *World Development* N° 53, pp. 26-45.
- Barnes, Clare, van Laerhoven, Frank y Driessen, Peter PJ (2016). "Advocating for Change? How a Civil Society-Led Coalition Influences the Implementation of the Forest Rights Act in India". *World Development* N°84, pp.162-75.
- van Eerd, Marjolein, Carel Dieperink, y Wiering, Mark (2015). "A Dive into Floods': Exploring the Dutch Implementation of the Floods Directive". *Water Policy* Vol.17, N°2, pp. 187-207.
- Falleti, Tulia Gabriela (2013). "Descentralización, federalismo e intereses territoriales en

- perspectiva teórica y comparada", en Falleti, Tulia; González, Lucas y Lardone, Martín (comps.): *El federalismo argentino en perspectiva comparada*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba. pp. 13-23.
- FARN (2014). *Los bosques nativos de Salta no están en orden*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Ambiente y Recursos Naturales.
- FARN (2020). *Diagnóstico actualizado del estado de la implementación. Ley N°26.331*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Ambiente y Recursos Naturales.
- Fehlenberg, Verena, Matthias Baumann, Nestor Ignacio Gasparri, María Piquer-Rodriguez, Gregorio Gavier-Pizarro, y Tobias Kuemmerle (2017). "The Role of Soybean Production as an Underlying Driver of Deforestation in the South American Chaco". *Global Environmental Change* N°45, pp. 24-34.
- Fernández Milmanda, Belén, y Garay, Candelaria (2019). "Subnational Variation in Forest Protection in the Argentine Chaco". *World Development* N°118, pp.79-90.
- Flamand, Laura (2006). "El juego de la distribución de recursos en un sistema federal La influencia del gobierno dividido verticalmente en la asignación de fondos federales a los estados mexicano". *Política y Gobierno* Vol.13, N°2, pp.315-79.
- García Collazo, María Agustina, Panizza, Amalia y Paruelo, José María (2013). "Ordenamiento Territorial de Bosques Nativos: Resultados de la Zonificación realizada por provincias del Norte argentino". *Ecología Austral* Vol.23, N°2, pp. 97-107.
- Gautreau, Pierre, Langbehn, Lorenzo y Ruoso, Laure-Elise (2014). "Movilización de información en el Ordenamiento Territorial de Bosques Nativos de Argentina", en Terceras Jornadas Nacionales de Investigación y Docencia en Geografía, Tandil, 7-9 de mayo.
- Gutiérrez, Ricardo A. (2017). "La confrontación de coaliciones sociedad-Estado: la política de protección de bosques nativos en Argentina (2004-2015)". *Revista SAAP* Vol.11, N°2, pp. 283-312.
- Harrison, Kathryn (1996). *Passing the Buck: Federalism and Canadian Environmental Policy*. Vancouver: UBC Press.
- Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sustentable de la Nación (2017). *Informe de estado de implementación 2010-2016. Ordenamiento Territorial de Bosques Nativos y planes alcanzados por el Fondo Nacional para el Enriquecimiento y la Conservación de los Bosques Nativos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sustentable de la Nación.
- Nolte, Christoph; le Polain de Waroux, Yann; Munger, Jacob; Reis, Tiago N. P. y Mabin, Eric Lambin (2017). "Conditions Influencing the Adoption of Effective Anti-Deforestation Policies in South America's Commodity Frontiers". *Global Environmental Change* N°43, pp. 1-14.
- Quispe Merovich, Carina, y Lottici, María Victoira (2011). "Los desafíos del Ordenamiento Ambiental del Territorio y los Servicios Ecosistémicos en la Ley de Bosques Nativos", en Laterra, Pedro; Jobbagy Esteban y Paruelo José (eds.) *Valoración de servicios ecosistémicos: Conceptos, herramientas y aplicaciones para el ordenamiento territorial*. Buenos Aires: INTA. pp. 315-332.
- Rabe, Barry Gerald (2007). "Beyond Kyoto: Climate Change Policy in Multilevel Governance Systems". *Governance: An International Journal of Policy, Administration, and Institutions* Vol. 20, N°3, pp. 423-44.
- Ryan, Daniel (2014). "Política y ambiente en la Argentina: ¿Un caso de baja politización?"

- Análisis de la aprobación de las leyes de bosques nativos y protección de glaciares". *Revista Estado y Políticas Públicas* Vol. 2, N°3, pp.22-32.
- Scheberle, Denise (2000). "Moving Toward Community-Based Environmental Management". *American Behavioral Scientist* Vol.44, N°4, pp.565-79.
- Steurer, Reinhard, y Clar, Christoph (2015). "Is Decentralisation Always Good for Climate Change Mitigation? How Federalism Has Complicated the Greening of Building Policies in Austria". *Policy Sciences* Vol.48, N°1, pp. 85-107.
- Steurer, Reinhard; Clar, Christoph y Casado Asensio, Juan (2019). "Climate Change Mitigation in Austria and Switzerland: The Pitfalls of Federalism in Greening Decentralized Building Policies". *Natural Resources Forum* 1477-8947.12166.
- Tamayo Sáez, Manuel (1997). "El análisis de las políticas públicas", en *La nueva administración pública*. Madrid: Alianza Editorial. pp. 261-312
- Thompson, Viviane E. (2014). *Sophisticated Interdependence in Climate Policy Federalism in the United States, Brazil, and Germany*. London: Anthem Press.
- Volante, José Norberto y Seghezso, Lucas (2018). "Can't See the Forest for the Trees: Can Declining Deforestation Trends in the Argentinian Chaco Region Be Ascribed to Efficient Law Enforcement?" *Ecological Economics* N°146, pp. 408-413.
- Walti, Sonja (2004). "How Multilevel Structures Affect Environmental Policy in Industrialized Countries". *European Journal of Political Research* Vol.43, N°4, pp. 599-634.

## RESEÑAS

# *The fascination with violence in contemporary society. When crime is sublime*

Autor: Binik, Oriana

Milan, Palgrave Macmillan, 2019. 295 páginas. ISBN 978-3-030-26743-8

Federico del Castillo<sup>1</sup>

La violencia produce en nosotros una singular contradicción. Por un lado, nos horroriza, lo cual nos impulsa a permanecer a salvo de ella. Pero, al mismo tiempo, la espiamos desde lejos. La consumimos por distintos medios, sea en la cobertura policial de los noticieros, en documentales de Netflix, o en redes, desde la intimidad que ofrece la pantalla de nuestro celular. En medio de nuestra curiosidad voyeurística, los hechos violentos nos interpelan con diversas preguntas: ¿cómo pudo haber pasado algo así? ¿Por qué sucedió? ¿Qué se le pasó por la cabeza al perpetrador en ese momento? ¿Cuáles son los límites a los que puede llegar el ser humano? Entonces, si por un lado la violencia nos produce rechazo, ¿por qué a la vez estamos tan obsesionados con ella? Esta pregunta atraviesa las páginas del libro *The fascination with violence in contemporary society. When crime is sublime* (2019), de la criminóloga italiana Oriana Binik.

Binik argumenta que entender nuestra relación con la violencia es posible únicamente si nos proponemos comprender la trama cultural tejida entre estas sensaciones de atracción-repulsión. A través del cruce de lecturas entre filosofía, sociología, antropología y criminología cultural, y al recurrir a las técnicas de entrevista y análisis de contenido, Binik indaga las formas en que las audiencias interpretan y asignan significado a la violencia como fenómeno cultural. Para ello, se apoya en el análisis de cuatro elementos: la recepción de audiencia a un programa italiano de criminalística, las experiencias de turistas que hacen tanatoturismo (*darktourism*),<sup>2</sup> los intereses de coleccionistas de *murderabilia*<sup>3</sup> y el caso del terrorista noruego de extrema derecha Anders Breivik.

<sup>1</sup> Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, becario doctoral.

<sup>2</sup> El tanato turismo es una modalidad turística que consiste en visitar lugares asociados con el crimen, la muerte y las tragedias. Esto incluye desde visitas a antiguos campos de concentración, hasta visitar lugares donde ocurrieron actos terroristas.

<sup>3</sup> La palabra *murderabilia* proviene de una combinación de *murder* (asesinato, o asesinar, en inglés) y *memorabilia*, y describe el acto de coleccionar objetos vinculados a escenas famosas de crímenes, como cartas de asesinos seriales, prendas de víctimas, etcétera. A falta de una traducción consensuada del término, he optado por conservar el término original, en inglés.

El punto de vista que propone Binik constituye un quiebre con las principales corrientes hegemónicas de la criminología durante las últimas décadas. A partir de estadísticas y miradas economicistas sobre la violencia y el delito, estas criminologías (me refiero a la *rational choice*, la criminología ambiental, las teorías del control, etcétera), construyen teorías universalistas, edificadas sobre conceptos fijos y disecados, que explican el delito a partir de cálculos utilitaristas o de déficits psicológicos de sus autores. Poco interesadas en comprender la multiplicidad de significados que adquieren, en distintos contextos y grupos sociales nociones como por ejemplo “crimen” o “infractor”, estas criminologías ignoran la heterogeneidad de los discursos sobre la seguridad. Confluyen en este campo visiones punitivistas y antipunitivistas, intereses de grupos sociales diversos, representaciones producidas por sectores desiguales y con acceso diferencial al capital, medios de comunicación hegemónicos y contrahegemónicos, modas académicas, agendas de partidos y sectores políticos, etcétera. La inseguridad es un territorio en permanente disputa: existen también criminologías subalternas que interpelan los enfoques unívocos (la criminología crítica, la cultural, o las emanadas de tradiciones foucaultianas o feministas, por nombrar algunos ejemplos), aunque la criminología *mainstream* no parece prestarles demasiada atención.

Binik ingresa oportunamente a esta discusión. Partiendo de Geertz, la autora propone entender la violencia como un objeto cultural determinado por tramas de significado en diálogo permanente. Esto es, resaltar su carácter dinámico, fruto de un proceso de negociación entre distintos grupos y personas. Si la violencia es un concepto construido socialmente, entonces no debería importarnos tanto definirlo objetivamente, sino entender los procesos de negociación sobre sus significados, identificar los actores que participan en ellos, describir las tensiones que los revisten y las dinámicas de poder imbuidas en ellos.

A partir de este enfoque interpretativo sobre la violencia, Binik identifica tres emociones involucradas en la fascinación de nuestra sociedad contemporánea con este fenómeno: lo sublime, lo siniestro (*uncanny*) y el sobrecogimiento (*awe*). Las tres son relevantes en este libro, aunque me interesa profundizar en la primera, pues a esta la autora le dedica mayor desarrollo. Lo sublime, en general, hace referencia a un fenómeno excepcional, superior a nosotros, que nos abruma y fascina, que nos trasciende y magnetiza. Sublime pudo haber sido, por ejemplo, el monte Chimborazo para Humboldt. Entendido de esta forma, lo sublime es el principal catalizador de nuestra fascinación con la violencia. Se trata de una emoción culturalmente determinada, que nos enfrenta a nuestros propios límites, al extremo de la destrucción de lo humano, lo cual nos desorienta por su carácter abrumador, pero también nos produce curiosidad e interés por entender la alteridad que forma parte de ese mundo (encarnada, por ejemplo, por un terrorista o un asesino serial).

Binik muestra cómo nuestra conexión con el crimen nos remite a la naturaleza. Lo natural nos excede y supera nuestra individualidad, produce inquietud, ansiedad y terror en nosotros. El individuo se paraliza frente a lo sublime, su *self* desaparece y se rinde frente a lo absoluto. Este punto lleva a la autora a profundizar su interpretación, con el entrelazamiento de una serie de teorías sobre la cultura provenientes de distintas disciplinas para interpretar nuestra fascinación con el crimen. Tomaré, a modo de muestra, algunos ejemplos (aunque no los únicos presentes en el libro):

a) A partir de la noción de liminalidad, tomada de Arnold Van Gennep, interpreta la sensación colectiva frente a un crimen. Ante un acto violento, la sociedad experimenta una crisis liminal, un cambio emocional en lo colectivo que adopta la forma de un drama social que se activa tras la lesión, precedente al próximo restablecimiento del orden.

b) El análisis clásico del carnaval de Bakhtin, también explica las formas de consumo del crimen como fenómeno cultural. Un crimen, a partir del momento liminal que produce en el sentir colectivo, nos ofrece una excitante oportunidad para transgredir el orden establecido. Frente a la espectacularización de un crimen en los medios, por ejemplo, nos permitimos, no sin cierto pudor mediante, subvertir el orden habitual y dejarnos llevar por el estado mental colectivo y efervescente de fascinación por el hecho.

c) Finalmente, propone entender el crimen a partir de la oposición entre lo sagrado y lo profano. Para Durkheim, lo sagrado es identificado como algo separado de la vida común, algo prohibido, de difícil acceso. Binik argumenta que lo sagrado se ha resignificado en la vida social contemporánea, y que el crimen es uno de los elementos que conjuga la dimensión de lo sagrado. Así, sumergirse en la experiencia carnavalesca de consumo cultural del crimen, nos permite transgredir el límite de lo profano, acercándonos a la dimensión oculta de lo sagrado.

La relación entre la idea de liminalidad de Van Gennep, el análisis del carnaval de Bakhtin y la dicotomía de sagrado-profano de Durkheim, propone un marco interpretativo del consumo de la violencia. Este modelo constituye una alternativa potente frente los análisis criminológicos que abordan la violencia y el delito como objetos definidos a partir de cálculos individuales de costo-beneficio, y hace posible entenderla como un fenómeno social colectivo.

En el plano metodológico, para analizar nuestra relación con el crimen en tanto objeto de consumo cultural, Binik apuesta por la criminología cultural y las fuentes cualitativas. La propia autora considera su elección como una “operación kamikaze”, puesto que este tipo de estudios ocupan nada más del 6% del total de publicaciones académicas en revistas criminológicas. Sin embargo, sólo un enfoque de este tipo permite explorar la intersección entre la realidad y su representación, y es justo allí donde pone la mira. Con esta intención, la autora analiza los siguientes casos:

a) La audiencia del programa de televisión italiano *Quarto Grado*, que aborda casos criminales no resueltos (*cold cases*). La autora realiza entrevistas a televidentes del programa, explorando sus emociones al consumirlo, y atendiendo al contenido del programa, la forma en la que se representan los casos, y, en especial, a las víctimas. Esto último le permite describir el tratamiento mediático del crimen para retratarlo ante la audiencia.

b) Las experiencias de turistas que visitan lugares asociados con la muerte, el sufrimiento y lo macabro (tanatoturismo). Binik analiza estas experiencias en términos de liminalidad. Desde este punto de vista, los tanatoturistas ingresan a una zona liminal, en la que acceden a conectarse con mundos sublimes que los trascienden en tanto viajeros individuales. Así, visitar un campo de concentración o antiguos calabozos, constituyen expresiones del deseo humano de contactarse con lo sublime.

c) La experiencia de coleccionistas de *murderabilia*. Este tipo de coleccionistas busca objetos prohibidos, controversiales, sagrados, al transitar una zona gris que bordea lo inmoral y, en ocasiones, lo ilegal. Los objetos transmiten sentidos y emociones. Binik documenta cómo el

poseer la piel, el cabello u objetos personales de íconos del crimen (asesinos seriales, por ejemplo), constituyen formas de contacto con lo sagrado, con lo sublime.

d) El caso del terrorista noruego de extrema derecha Anders Breivik. Binik explora cómo Breivik espectacularizó la dimensión sublime de su caso, por ejemplo, al escribir y divulgar un manifiesto que adquirió alta circulación, o con la demanda de presentarse en su juicio vistiendo el atuendo de un caballero templario. Esta teatralidad es interpretada por Binik como una muestra de voluntad más expresiva que instrumental, que produjo en su audiencia (fans y consumidores) una fuerte atracción a su persona.

Es cierto que la mayoría de los casos analizados por Binik constituyen formas singulares de conectar con la dimensión sublime de la violencia. Sin embargo, no necesita uno poseer un objeto de Charles Manson, visitar un campo de concentración, o escribirle una carta a un terrorista para percibir el costado sublime del crimen y la violencia: basta con mirar el noticiero.



# *El libro del buen [A]mor. Sexualidades raras y políticas extrañas*

Autor: Vila Núñez, Fefa y Sáez del Álamo, Javier (ed.)  
Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2019. 352 páginas. ISBN 978-84-7812-815-0

Joaquín Guevara<sup>1</sup>

En los últimos años hemos presenciado un aumento notable de las luchas y reivindicaciones feministas y LGTBI+, que se tradujeron a su vez en un crecimiento de los estudios de género y/o sexualidades en el ámbito académico. Inscrito en el campo de la teoría queer y feminista, este libro es una compilación de textos editado por lxs sociólogxs y activistas Fefa Vila y Javier Sáez. Está inspirado en *El porvenir de la revuelta. Memoria y deseo LGBTI-Q*, un programa cultural promovido por el Ayuntamiento de Madrid en el año 2017 que, bajo la dirección artística de Fefa Vila, consistió en una serie de exposiciones y actividades de las cuales participaron varixs de lxs autorxs luego convocadxs a escribir para el libro, entre otrxs. Tanto el programa como el libro se propusieron interrogar las memorias y experiencias de la disidencia sexual –es decir, aquellas identidades, prácticas y movimientos políticos no alineados con la norma cis-heterosexual– en el Estado español, desde la muerte de Francisco Franco en 1975 hasta la actualidad. Rescatan sus acontecimientos, su geografía urbana, sus actores políticos, su multiplicidad, sus luchas y sus deseos, para desde ahí cuestionar y repensar el activismo del presente y del futuro. Fue publicado en diciembre de 2019 y es de descarga gratuita en la página web de la editorial *Traficantes de Sueños*. Entre los trabajos se encuentran escritos originales, así como unos pocos textos publicados con anterioridad y recuperados para el libro.

En el título nos encontramos con una A invertida (textualmente expresada como [A]) que marca una intervención anormal sobre la palabra *amor*, anunciando así una problematización del concepto y una pregunta sobre la variabilidad de formas que adquiere. Tal como se lee en la *Exoducción*, escrita por lxs editorxs al comienzo del libro, se cuestiona el carácter del *amor* como valor universal, inmutable en su historia y que trasciende toda frontera de igual manera. Sin intención de clausurar el interrogante, entre los textos de la compilación encontramos algunas de las respuestas. Allí se abordan diversas experiencias y enfoques subversivos, o no, de vivir la afectividad, la sexualidad y el cuerpo. Son trabajos de archivo, relatos en primera persona, reflexiones y teorizaciones que, con una importante amplitud temática, intersectan el deseo, el género, la clase, la raza y la colonialidad.

El libro está compuesto por cuatro capítulos. El primero, *Memoria de una revuelta*, recupera memorias de luchas pasadas para ponerlas al servicio de las luchas contemporáneas. Las voces

---

<sup>1</sup> Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

que se leen aquí se vuelven sumamente valiosas como puntapié que da inicio al proyecto propuesto por el libro. En ninguno de los textos se aísla a lxs autorxs de su escritura. Con ensayos cortos, Dau García Dauder reflexiona sobre ejercicios de contra-memoria biográfica; Iñaki Vázquez sobre la resistencia de la disidencia sexual y de género gitana frente a el silenciamiento sistémico del Estado español y el colectivo LGTBI-Q hegemónico; y Sejo Carrascosa sobre las militancias contra el sida y un análisis crítico de tratamientos preventivos del VIH más novedosos. Además de lxs ya mencionadxs, este capítulo también cuenta con trabajos de Sayak Valencia, de investigadorxs del proyecto *CRUSEV—Cruising the 1970s—* y de Paco Vidarte.

Le sigue *Deseo de una revuelta*, donde se pone el foco sobre la sexualidad y su potencial desestabilizador y revolucionario. La sexualidad siempre es desviación y el dispositivo de heterosexualidad y normalización siempre falla, afirman lxs editorxs. Desde el deseo se resiste, se divierte y se fuga hacia nuevas subjetividades. Así como dice Carmen Romero Bachiller en su texto de relatos personales, el deseo puede orientar la acción política, tensar lo normativo y crear nuevas formas de colectividad. Esto también se explora mediante una observación del deseo entre mujeres en el cine (Miriam Martín); mediante comentarios sobre la ciudad, su espacialidad, los mapas urbanos del deseo y la gentrificación (Pablo Martínez); o mediante etnografías de *cruising* interlineadas con un análisis de la sexualidad en la vejez (Pepe Miralles). Este segundo capítulo además recupera un texto de Teresa de Lauretis que historiza el concepto de género para luego teorizar en torno a la sexualidad, la teoría queer y el psicoanálisis; y uno de Sara Ahmed, traducido por Javier Sáez, que aborda la supervivencia feminista, aquella que requiere de creatividad, trabajo y lucha. En este último la autora retoma y reivindica su figura de la *feminista aguafiestas*, aquella *killjoy* que con su lucha se interpone en el camino de los demás, para introducir la noción del *chasquido feminista* como aquel momento de demostración de la violencia vivida.

El tercer capítulo es *El Porvenir de una revuelta*. En el primer trabajo de este apartado, *Entre líneas se cuele el futuro*, Fefa Vila y Javier Sáez vuelven a reflexionar sobre cómo la recuperación del pasado, su memoria, se proyecta hacia el futuro e interpela a un porvenir, lo cual es la fundamentación misma del libro. A su vez, no hay un interés de construir una estabilidad para ese porvenir. Es un futuro revoltoso e impredecible que descrea de las visiones que, con una promesa de felicidad, postulan un progreso teleológico hacia una nueva normalidad. En ese sentido, lxs autorxs se muestran críticos de las nuevas *homonormatividades* que se fueron construyendo y asimilando al poder. Reivindican una perspectiva *queer* que ponga en tela de juicio todo esencialismo genérico y sexual, y que cuestione la nueva normatividad del colectivo dominada por hombres gays blancos, con poder adquisitivo y deseos de asimilación. Una perspectiva de acción *queer* que vuelva a sacudir los sentidos y que siempre deje por fuera a ese resto conflictivo, aquel que permite ir abriendo nuevos caminos, nuevas identificaciones, nuevas fugas y subversiones. Y para dar esa pelea en el presente, se vuelve indispensable revolver tanto el pasado como el futuro.

El capítulo continúa con un manifiesto de María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca, y un texto de Esther Mayoko Ortega que recupera una genealogía de memorias negras y de disidencia sexual, con una crítica a la domesticación blanca de lo *queer* al señalar la degradación que se ha hecho de los cuerpos negros en su historia, en tanto lo *queer* hoy remite mayormente a la academia blanca. Luego, otros trabajos abordan temas tales como un análisis político y social de la locura

(Lourdes Rodríguez del Barrio); una reflexión crítica de las exigencias e imperativos en nombre de la emancipación, y de las *normatividades internas* de lo queer (Sam Fernández-Garrido); y una reivindicación y valoración política de la fiesta (M. Hamilton aka Materia Hache).

Por último, el capítulo final: *Contra-archivo*, cuenta con un solo texto, nuevamente escrito por Fefa Vila y Javier Saéz. Al volver a introducir el trabajo colectivo que fue el proyecto *El porvenir de la revuelta. Memoria y deseo LGBTI-Q* que inspiró el libro, lxs autorxs se preguntan por el archivo *queer*: ¿cómo se construye un archivo *queer*? ¿Qué se muestra en él? ¿Qué implicancias tiene? Se puede entender a un archivo *queer* como el montaje de todo aquello que, en materia de género, sexualidad y cuerpo, la historia oficial hetero-cis patriarcal, capitalista, racista y colonial ha dejado por fuera. Se nombra en el texto a la teoría de la *performatividad de género* para postular una idea performática de la memoria. Se asevera la existencia de una *memoria hegemónica* que se ha construido mediante la reiteración de un decir autorizado, que lleva la marca del silenciamiento o la subordinación de aquellas memorias de las *sexualidades raras*. Y que, al igual que el género, se encuentra apta para ser subvertida y resignificada. Se trata de construir un archivo *queer* que dé cuenta de otras memorias dignas de ser conservadas. Un contra-archivo que pueda recuperar imágenes, obras de arte, recuerdos, panfletos, videos y toda otra serie de posibles materiales.

Pero ¿viene bien tanta visibilidad?, se preguntan lxs autores. El contra-archivo además tiene que dar cuenta de las contradicciones. Aquella paradoja entre construir el archivo y volverse visibles, con las categorizaciones rígidas y los aspectos negativos que conlleva hacerse legibles dentro de un sistema, o la alternativa de permanecer en la invisibilidad y el silencio. No es una contradicción que se resuelva explícitamente en el libro, si es que fuera posible de resolver, pero creo que lxs editores en parte la contestan con sus anteriores afirmaciones sobre la necesidad de porvenires inestables. En el momento en que comienza a asomar una nueva normalidad, una nueva estabilidad, es necesario volver a sacudir todo. Y un archivo *queer* no tiene que estar exento de evitar esas clausuras. El contra-archivo nunca va a estar consolidado, nunca deja de estar en lucha, tensión y construcción.

Finalmente, el libro termina con toda una serie de imágenes de lo que fue la exposición del 2017 de *El porvenir de la revuelta. Memoria y deseo LGBTI-Q*, sus exhibiciones, charlas e intervenciones en el espacio público. De esa forma, se finaliza con la construcción visual del contra-archivo que inspiró y dio origen al libro.

Podemos entender a *El libro de Buen [A]mor...* como la reivindicación de un legado de disidencias sexuales, pero en un contexto de re-emergencia de movimientos fascistas en el continente europeo y el mundo, es sobre todo una apuesta política. Es una apuesta política frente al crecimiento de posiciones conservadoras y trans-excluyentes al interior del feminismo, las cuales se encuentran mayormente dentro de corrientes del feminismo radical, especialmente de aquellas secciones denominadas *Trans-Exclusionary Radical Feminism (TERF)*. Estas posiciones tienen en España una inserción muy importante, sobre todo en el feminismo más institucionalizado, como aquel del Partido Feminista de España, y han tomado al pensamiento *queer* como uno de sus enemigos privilegiados, con lo cual no quedan exentas de críticas en varios de los textos del libro. Son posturas que se advierten cada vez más en otros países de Europa y el resto del mundo, siendo un ejemplo paradigmático las polémicas desatadas en diciembre de

2019 y junio del 2020 en el Reino Unido por las declaraciones de J. K. Rowling cercanas a estas perspectivas. Aunque no en las mismas condiciones, en años más recientes estos puntos de vista han cobrado un eco más importante en la escena feminista de Argentina, en defensa de una idea esencialista y biologicista de la Mujer como sujeto único del feminismo, excluyendo a las personas trans y a otras identidades de la disidencia sexual. Por lo cual no es un libro que pierda pertinencia para pensar nuestro contexto regional.

Por último, es una apuesta política ante el diagnóstico de lxs editores de una teoría *queer* domesticada, que se ha vuelto demasiado académica y demasiado estéril en su proyecto crítico. En gran parte de los trabajos de la compilación subyace la valoración de un distanciamiento cada vez más grande entre la producción intelectual y la política. Hay una intención de rescatar aquellos orígenes de movimiento social y subversión en lo *queer*. Y al margen de que es una evaluación situada en el contexto del Estado español, no quita que no pueda ser tomada para pensar esta misma problemática en nuestro país: repensar el rol de la academia y los cuerpos que la ocupan, las militancias feministas y de disidencia sexual, y su intersección con otras dimensiones, como la clase y la raza. Entonces, mediante el abordaje de una serie de temáticas bien diversas, este libro se postula como un material sumamente atractivo para abrir nuevos interrogantes, nuevas líneas de fuga que permitan volver a poner a lo *queer* en movimiento e imaginar nuevos horizontes de lo posible.

# Mujeres respetables. Clase y género en los sectores populares

Autora: Beverly Skeggs

Ediciones UNGS, 2019, Los Polvorines, Buenos Aires, 292 pp.

## Sol Logroño<sup>1</sup>

La decisión de la Universidad de General Sarmiento de traducir una obra de Skeggs, situada en un contexto histórico y geográfico como el inglés de los años ochenta y noventa, es un acierto. Algunas de las preguntas, inquietudes, incomodidades de la autora, bien podrían ser las de quienes investigamos temas relacionados con el género y los movimientos de mujeres en un contexto en el que el adjetivo de lo popular en los feminismos forma parte de los proyectos y disputas culturales y políticas.

Inscripta en la tradición de los estudios culturales británicos, Skeggs nos introduce en sus interacciones con mujeres que participan en los cursos de cuidado, como docente, como etnógrafa y como militante feminista, tres posiciones que configuran el modo en el que recorre y analiza su trabajo de campo. La manera en la que es guiada por sus interlocutoras, lejos de constituir un vínculo de dos partes bien delimitadas, es resultado de conversaciones en las que Skeggs se deja llevar, pero también debate, discute, se apasiona, interpela y es interpelada por esas mujeres. ¿Cómo hacer etnografía feminista sobre feminismo? ¿Se trata de poner en suspenso los propios deseos y miradas militantes? ¿O de poner a jugar esos propios deseos y miradas al dejarse transformar por la interacción?

A través de la traducción cuidadosa y creativa de Gabriela Ventureira, el libro nos adentra en las experiencias de un grupo de mujeres de clase trabajadora en la Inglaterra de la década de 1980, en pleno auge del tatcherismo. En este marco, la autora interroga la manera en la que estas mujeres construyen su respetabilidad y feminidad en relación al trabajo y el cuidado.

Estas mujeres, que no ocupaban las páginas de la literatura clásica sobre el mundo laboral, padecieron de manera particular los años de crisis económica en la Inglaterra de los ochenta y el libro de Skeggs, fiel a la tradición hoggartiana de pesar en lugar de contar a las personas, reconstruye la experiencia de clase como estructura de sentimientos y a través de la construcción de subjetividades. Estas mujeres, nos dice la autora, “no son meras cifras a partir de las cuales las posiciones subjetivas pueden ser descifradas”, en lugar de eso, “participan activamente en producir significado de las posiciones que ocupan (a regañadientes o voluntariamente) o se niegan a ocupar” (p. 24).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Escuela de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, doctoranda en Antropología Social y Cultural.

El locus de la investigadora nos lleva todo el tiempo a la pregunta situada por la cultura y el poder de la primera Escuela de Birmingham. Como Williams y Hoggart, Skeggs nutre el mito fundacional de la tradición de los estudios culturales británicos: hija de padres de clase obrera en el norte de Inglaterra, llega a la Universidad de la misma manera que “los chicos de las becas”, en el marco de políticas educativas de inclusión a la educación superior.

El libro *Mujeres respetables* está dividido en siete capítulos, una introducción y conclusiones, a lo que se le suma el *bonus track* de su trayectoria, en la que no hace más que sintetizar de modo más explícito una biografía que está presente en el resto de la obra, sin por eso dejar de permitirnos observar a las protagonistas de la etnografía: un grupo de mujeres de clase trabajadora.

Skeggs nos presenta una etnografía en movimiento que va del mercado laboral, a la educación y a la familia, sin dejar a un lado el tiempo libre de estas mujeres que salen a bailar, se maquillan, desean, resisten, negocian y se divierten. Esta etnografía “al costado” –en términos de Florence Weber– atraviesa una multiplicidad de espacios, en un entrecruzamiento que atiende al modo en el que las subjetividades se construyen a través de una diversidad de lugares y a lo largo del tiempo.

De esta manera, la metodología, en la obra reseñada, se piensa como una teoría y su autora confía en que la perspectiva del actor puede transformar esa teoría, específicamente la teoría cultural feminista que es la que configura la mirada y las inquietudes de nuestra autora a lo largo de todo el libro. Uno de sus mayores intereses quizás sea el de reintroducir el concepto de clase en la teoría feminista cultural y lo hace de la mano de quienes, según la autora, “raras veces adhieren al feminismo, porque raras veces el feminismo se ha dirigido a ellas, las ha reclutado o les ha pedido su opinión” (p. 242). La clase y la respetabilidad constituyen el prisma por medio del cual la autora busca ampliar el universo de lo discursivo en el feminismo y hacerlo más permeable a otras experiencias cotidianas de feminidad.

El capítulo 1, en este sentido, reflexiona sobre la teoría feminista, la metodología, la epistemología y la potencia de la experiencia para la producción de conocimiento. Lejos de ocultar su lugar y sus posicionamientos, la autora elabora desde la reflexividad un cuestionamiento a la autoridad de la investigadora y pone de relieve las relaciones de poder y la intersubjetividad del conocimiento situado. Tanto la distancia cultural y de clase como los repertorios compartidos por su primera socialización en el seno de una familia trabajadora, forman parte de la indagación.

El capítulo 2 es un recorrido histórico acerca de las estructuras de subjetivación que ubicaron a las mujeres de clase trabajadora como un problema y como una solución a la crisis nacional del orden social. De esta manera, la interpelación a estas mujeres en tanto cuidadoras, de su familia y de sí mismas, configuró un ideal de respetabilidad ligada a la disposición del cuidado, aspecto que la autora profundizará en el capítulo 3, en el que a través de la teoría foucaultiana de las “tecnologías de poder”, analiza el lugar de los “cursos de cuidado” en la construcción de subjetividades cuidadoras y respetables.

En el capítulo 4, Skeggs nos introduce en el rechazo de las jóvenes estudiadas a ser identificadas como clase obrera y argumenta, a su vez, la centralidad de ese clivaje de poder que, junto al género, otorga a la vida de las mujeres una experiencia diferente de la opresión del feminismo clásico. La clase, aquí, opera con fuerza en la elaboración subjetiva mediante procesos de desidentificación y disimulación. Estas mujeres viven la clase como una forma de exclusión que se encuentra presente en todas sus vivencias.

La inversión en la respetabilidad forma parte de este deseo de correrse de los lugares históricamente asignados a las mujeres de clase trabajadora a través de representaciones patologizantes y estigmatizantes. El cuerpo, el movimiento, la sexualidad y el cuidado son territorios en donde ellas buscan desidentificarse. El lente de la investigadora está puesto en la práctica agentiva de estas mujeres y en la consciencia del lugar que les es asignado, “de cómo se las posiciona socialmente y de los intentos por representarlas” (p. 27).

En el capítulo 5, “Feminidades ambivalentes”, Skeggs muestra cómo la experiencia de la categoría “mujer” se negocia a través de la feminidad. Esta última, como un proceso mediante el cual se les asigna a las mujeres características de acuerdo al género, se encuentra, en el caso de estas jóvenes mujeres, determinada por la clase. Esta vinculación es trabajada por la autora a través de la conformación histórica de la categoría de feminidad como privilegio de las mujeres blancas de clases medias. Como contracara, las mujeres de clase trabajadora (negras y blancas) constituyen el “otro sexual y desviado” (p. 163) contra el cual se ha definido esa feminidad. Es por ello que la feminidad no es algo que les viene dado a las mujeres de esta etnografía, sino que debe construirse a través de costosos rituales e inversiones.

Para ellas “ser respetable significa manifestar la feminidad en la apariencia y en la conducta” (p. 167). A la vez que no se reconocen como femeninas, han aprendido a actuar la feminidad y encontrar placer en ella. La ambivalencia reside en este juego de deseo de legitimación a través de los rituales glamorosos y el rechazo a una feminidad que no les pertenece.

En el capítulo 6, profundiza la relación entre reconocimiento e identificación a través de la manera en la que se experimenta la heterosexualidad. Si en el capítulo anterior, Skeggs expone el carácter patológico, incómodo y carente de valor que recae sobre sus interlocutoras, en “La construcción de una respetabilidad heterosexual” la autora se detiene particularmente en la sexualidad como territorio de disputa de esas asignaciones. Históricamente, el término “lesbiana” fue asociado a las mujeres blancas y negras sexualizadas de clase trabajadora. La ambivalencia, nuevamente, está dada por la dificultad de no ser catalogadas como sexuales en el mismo gesto en el que despliegan estrategias defensivas contra la sexualización. La heterosexualidad y el matrimonio constituyen ingresos al respeto y a la valoración en los cuales las protagonistas de este libro realizan enormes inversiones.

En el capítulo 7, Skeggs, realiza una interpelación tenaz al feminismo con el que ella misma se identifica. Las mujeres de su etnografía no se identifican con el sujeto “mujer” de la mayoría de los discursos feministas. A pesar de que encuentran útiles algunas de las explicaciones de la teoría feminista, nos dice la autora, esta no les ofrece una vía de acceso a la respetabilidad legítima en el contexto de sus interacciones. A través de la relación entre las percepciones de sus interlocutoras y los repertorios culturales disponibles y accesibles acerca del feminismo durante el período investigado –en general mediado por la cultura masiva– Skeggs arriesga una lectura incómoda y a la vez fundamental para elaborar comprensiones más próximas a la vida cotidiana de las mujeres.

La obra de Skeggs dialoga con una vasta tradición de estudios culturales feministas, en el mundo anglosajón se destacan Janice Radway, Angela McRobbie, Joanne Hollows y Sue Wise, y en Latinoamérica los trabajos de Karina Felliti y Carolina Spataro. Estos trabajos a partir del estudio de la circulación y la recepción de la cultura masiva ofrecieron un contrapunto a aquellas

lecturas más denunciastas respecto del consumo que hacen las mujeres, en función de ciertos parámetros con pretensión de universalidad definidos desde la academia y el activismo. Estos trabajos constituyen valiosos aportes al problema del sujeto de la representación (política y mediática), un debate histórico al interior de los feminismos que ha dado lugar a diversas perspectivas epistemológicas y políticas (feminismos negros, chicanos, populares, lesbianos, poscoloniales, entre otras) a partir de la puesta en tensión de posiciones dominantes de raza, religión y clase. En un tiempo en el que el feminismo se incorpora con mayor fuerza a la agenda cultural, teórica y política en Argentina, la de Skeggs es una invitación, situada en otro tiempo histórico pero necesaria hoy también, a tomar más en serio el feminismo popular y construir marcos de interpretación que en lugar de buscar la pureza feminista a través de formas totalizantes, permitan comprender mejor la diversidad de deseos, motivaciones y compromisos de los que están hechas las vidas de nuestras interlocutoras.