

Corpus Litteralia

Performance global y archivo documental

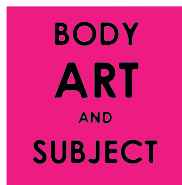
Catalina Ruiz Mollá (Dir.)

David González-Carpio Alcaraz (Ed.)

Bibiana Crespo / Victoria García / Ana Laura Lusnich / Javier Cossalter
Iván Morales / Catalina Ruiz / David G. Carpio / Irene Ballesteros







bellasartes
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Edita:

Universidad Complutense de Madrid.
Avenida de Séneca, 2
Madrid 28040

© de esta edición:

El cuerpo Humano en el Arte Contemporáneo: Imagen y Sujeto
Grupo de Investigación UCM

Financia:

Unión Iberoamericana de Universidades (UIU)

Dirección:

Catalina Ruiz Mollá

Edición y coordinación:

David González-Carpio Alcaraz

© del texto:

Sus autores

© de fotografías:

Sus autores

© diseño y maqueta

David González-Carpio Alcaraz

© Fotografía de cubierta:

Itziar Ruiz Mollá

© Fotografía cubiertas interiores:

Analia Beltrán i Janés
Susana Gabarrón

ISBN: 978-84-09-34134-4

Depósito Legal: M-29286-2021

Imprime: Solana e hijos S.L.

Impreso en España



Unión Iberoamericana
de Universidades



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



Catalina Ruiz Mollá (Dir.)
David González-Carpio Alcaraz (Ed.)

Corpus Litteralia

Performance global y archivo documental

Esta publicación ha sido financiada y es el resultado de las investigaciones llevadas a cabo en el proyecto de investigación 'Artistic creation of today, heritage of tomorrow in Ibero-America: museum and archive, memory and identity' (ArtChiv-Me) (Ref: UB-03-19) proyecto interuniversitario e internacional financiado por la Unión Iberoamericana de Universidades (UIU)

<https://univartesiberoamer.wixsite.com/univartiberoamerica>

Índice

- 11 Presentación**
- 13 La danza de todo el mundo**
Catalina Ruiz
- 21 Vida y producción, performance y fotografía: acción o documentación**
David G. Carpio
- 29 “Moviéndose” entre disciplinas. Asociaciones inter- y transdisciplinarias entre dibujo y performance**
Bibiana Crespo
- 47 Nuevas construcciones de la memoria histórica de la dictadura argentina en las producciones transmedia: experiencia, participación e impronta de las universidades públicas**
Ana Laura Lusnich
- 77 Paralelismos entre la praxis artística y el ritual de Pagamento en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia**
Victoria García
- 93 Documento y patrimonio. El cortometraje moderno latinoamericano sobre arte**
Javier Cossalter
- 119 Archivos intervenidos en el Museo del Cine**
Iván Morales
- 133 La performance global: una aproximación a la interculturalidad y la transculturalidad en los ámbitos performáticos**
Irene Ballesteros
- 144 Datos biográficos de autores**

Presentación

Cuando el arte se resuelve en una acción donde se problematizan las condiciones estéticas de reconocimiento de la obra y del papel mismo del artista en cuanto productor, la institución artística, sus formas culturales de registro y archivo, además de exposición, resultan también problematizadas en grado sumo. Si en el Arte de Acción se da lugar a una praxis donde es la vida misma del artista, en cuanto artista, y la de todos nosotros con ello, lo que se pone en juego, al margen de la concreción misma de la obra, las formas estéticas de reconocimiento ya nos son viables. Ante ello, se puede insistir en la museificación de los restos de sí que dejan estas acciones, o, poniéndose a la altura de nuestro presente, se puede convertirlos, estos restos, en el detonante que cuestiona estas formas de reconocimiento de lo artístico para dar lugar a un nuevo dispositivo donde las formas de registro, archivo y exposición sufran también una metamorfosis irrenunciable. Este es el trabajo que nos convoca en esta publicación y que obliga llevar a cabo hoy.

Este libro es fruto de la suma de esfuerzos y sinergias de las actividades e investigaciones llevadas a cabo en el proyecto de investigación *Artistic creation of today, heritage of tomorrow in Ibero-America: museum and archive, memory and identity (ArtChiv-Me)* (Ref: UB-03-19), proyecto interuniversitario e internacional financiado por la Unión Iberoamericana de Universidades (UIU). Entre las actividades desarrolladas por los miembros del proyecto se distinguen: encuentros de trabajo internacionales, investigaciones coordinadas por los miembros, así como congresos organizados en torno a temas relacionados con los asuntos y problemáticas abordados en las investigaciones individuales de miembros del proyecto. Durante este tiempo, muchos han sido los temas irresueltos, o que simplemente se han quedado en el tintero a falta de más tiempo y dedicación exclusiva o financiación, por lo que desde el seno del proyecto se estudió desde muy temprano ampliar los diferentes artículos de investigación publicados en revistas científicas y académicas por parte de miembros del proyecto, con un libro que aglutinara el trabajo de el mayor número posible de sus miembros. Esta publicación es el resultado de este ingente trabajo, que con tanta satisfacción vemos nacer, y que con unas circunstancias propicias veremos tornar en futuras publicaciones seriadas.

La danza de todo el mundo

Catalina Ruiz

Se alza el telón y aparece el cuerpo del bailarín oscilando suspendido sobre la escena. Y de repente se desploma se desploma contra el suelo, cuando la marioneta que está sentada en un estrado por detrás de él, secciona de un gesto el último hilo que lo retenía.

Desplomado sobre el suelo de la escena, el cuerpo del bailarín empieza a retorcerse, a reptar, a sufrir convulsiones, en una suerte de devenir animal que lo atraviesa, y atravesándolo lo pone en trance.

Es el comienzo de la coreografía de Herbé Diasnas titulada “El Primer Silencio”, donde el bailarín y coreógrafo francés baila durante una hora acompañado de una marioneta. Y que nos puede ayudar a explicar en qué sentido en nuestro presente, en el presente de la danza contemporánea, el proyecto moderno de la danza de igualar el cuerpo escénico del bailarín a una marioneta, ha entrado en crisis, y sin nostalgias de ningún tipo.

Tal vez, uno de los puntos de referencia decisivos, entre otros, de este proyecto moderno lo encontramos en el pequeño texto de Von Kleist titulado “El teatro de las marionetas”. En él, el narrador nos cuenta su extrañeza ante un bailarín que no

dejaba de mostrarse fascinado por un teatro de marionetas que siempre representaba en el mismo sitio de la ciudad. Y que, hablando con él, no dejaba de postular a la marioneta como modelo para una danza del futuro, para una nueva danza.

La marioneta era presentada, en cuanto superior al cuerpo necesariamente orgánico y prendado de conciencia del bailarín, como una suerte de cuerpo edénico al que la danza debía aspirar como su propio fin.

El títere, arguye, no es accionado por el titiritero como la conciencia se supone acciona cada miembro particular, es decir, tirando de su hilo, sino que, al contrario, el titiritero, para que sus movimientos sean verdaderamente efectivos, debe de buscar siempre “el centro de gravedad” de cada movimiento en el “interior” de la figura, y coincidiendo en sus propios movimientos con él, es decir, transformándose él mismo en bailarín, permitir que el resto de los miembros se muevan mecánicamente en relación a ese impulso inicial.

El bailarín, concretando en sus movimientos esta desaparición del titiritero (como conciencia) en la propia figura de la marioneta, debe hacer suya, en suma, esta reducción del movimiento corporal al reino primero de las fuerzas mecánicas, a favor, dice Kleist, de una absoluta y purificada euritmia, movilidad y ligereza. Y cesar de mostrarse afectado en sus movimientos, y no permitir que el alma, en cuanto conciencia, pretenda estar en cada uno de los movimientos, desde las vértebras del sacro hasta el codo, convirtiéndose en el espejo de la conciencia de cada movimiento, y no localizándose, como debe ser, en “el eje de gravedad del movimiento mismo”.

Es necesario recuperar el eje de la gracia que abandonó cuando comió del árbol del conocimiento, es decir, cuando hace de cada movimiento un movimiento reflexionado. Recuperar la ingravidez edénica que desconoce el peso de la materia, que sólo toca el suelo, de la escena, en la forma de un leve roce, como un obstáculo momentáneo que vuelve al relanzar el ímpetus de sus miembros. Sólo en una danza que no deja de debilitar la presencia del mundo orgánico que siempre pone

en juego una conciencia manchada, una conciencia maldita, la oscura reflexión, puede hacer el bailarín que en sus movimientos retorne el mundo edénico de la soberana gracia.

Retorno que es imposible, sin embargo. Precisamente, el hombre moderno es el expulsado desde siempre del paraíso. Y, sin embargo, a pesar de todo, la danza como proyecto moderno no ha dejado de tomar como referencia la marioneta, desorganizando cruel e íntegramente el cuerpo orgánico del hombre para elevar al bailarín, o al actor, a una supermarioneta, a un anagrama en movimiento, a un simple jeroglífico que descifrar. De Appia y Gordon Craig, a Meyerhold o Artaud, pasando por Isadora Duncan o Nureyev.

Pero, ¿en qué sentido, si este cuerpo edénico del puro movimiento es imposible? El bailarín del cuento de Kleist esboza la salida: la gracia ciertamente, aparece en su máxima pureza no sólo “en la estructura corporal humana que carece de conciencia”, en la marioneta, sino también, “en la experiencia de una conciencia infinita que no deja de confundirse con Dios”. Sólo cabe, pues, se dice al final del relato, en un movimiento aparentemente contradictorio, volver a comer del árbol del conocimiento para recobrar la ingenuidad, la pureza de la gracia.

Dicho de otra manera, sólo vinculando a la conciencia con un pensamiento infinito, y liberándola de su resto sensible, se puede recuperar la gracia. Sólo haciendo del bailarín un pensamiento en movimiento que se alimenta de sí mismo, de sus sucesivas poses, en la forma de un idealismo mecanicista, se puede recuperar esa gracia perdida. Sólo eliminando de él el peso de lo orgánico y su oscura reflexión, resolviendo formalmente la danza...

Es en este punto donde cabe recordar la decisiva frase de Mallarmé: “La danza no danza, sino escribe”. Es una escritura corporal, una coreografía, expone un poema escrito sin la mediación material de los aparatos del escriba. En el bailarín, más que en ningún otro cuerpo mediado por el arte, se expone la mecánica de un encadenamiento de ideas o formas que sólo remiten a sí mismas y que se responden infi-

nitamente entre sí. Los elementos del cuerpo deben de cesar de formar parte de un organismo. Para devenir, a través del movimiento, líneas, puntos, abstracciones, e inscribirse en una suerte de figura que nada tiene de humano.

Pero es, precisamente, esta supermarioneta la que se precipita con Herbé Diasnas sobre el suelo del escenario. Y allí descansa de su extrema figuración, atrapado por la inercia de su propio peso, cortados los hilos, haciendo danza de un momento que, según lo dicho, no pertenecería de ninguna manera a la danza. En el momento afirmado como irreparable de un edén imposible.

Porque en el mismo relato de Kleist se genera una contrafigura posible respecto a este proyecto modernista de la danza, que todavía nos asedia, aunque en nuestro caso al margen de la danza misma. Esta contrafigura se contiene en una historia que cuenta el narrador. Según la cual, mientras se bañaba con un adolescente, prendido de la inconsciente gracia, con quien además había estado en París contemplando la estatua clásica del también adolescente que se está sacando una astilla del pie, cuando éste se secaba, apoyándose en un gesto muy parecido a la estatua sobre un taburete, pretendió reencontrarse con su gracia, ya consciente, en su parecido con ella que contemplaba en un espejo. Ante lo cual, el narrador, para probar la firmeza de esa gracia, se burló, teniendo como consecuencia que el joven tratara de imitar, ante el mismo espejo, el gesto de la estatua, una y diez veces sin poder conseguirlo, atrapado por movimientos extraños que no podía de ninguna manera controlar. Desde aquel día, recuerda el narrador, el cuerpo del joven perdió para siempre su gracia, es decir la posibilidad del gesto, que siguió buscando de espejo en espejo, no pudiendo evitar ya de ninguna manera que esos movimientos extraños colonizaran su cuerpo definitivamente, no siendo otra cosa sino sus propios tics o manías.

Y Herbé Diasnas, sobre el suelo, como el joven que no puede recomponer su figura, que ha perdido el gesto, nuestra danza más presente, hace de esta pérdida del gesto su condición. El cuerpo danzando en sus tics y manías, como si estuviera afectado por el síndrome de Tourette...

Ya no es, por extender la línea de Mallarmé a Valéry, ese bailarín que bailando, que escribiendo mientras baila, como en una página en blanco, crea el mismo espacio donde la danza debe advenir. Utopía moderna donde las haya. No se da en el tiempo de la inminencia según el cual el cuerpo del bailarín está incesantemente ocupado, sin descanso, sin caer sobre el suelo, en el infinito devenir hacia sí mismo, encadenado en un movimiento carente de fin porque deviene un fin en sí mismo.

No. Porque Diasnas, asediado durante toda la representación, por el rostro impasible y los movimientos mecánicos de la marioneta, verdaderamente danza, y no escribe. Porque, en verdad, la danza sólo cabe en aquellos momentos de descanso donde el cuerpo se hace pesado, donde el gesto se pierde, entre imposibles espejos, donde la danza misma se niega como pura escritura de sentido.

Se trata hoy de comenzar a bailar cuando el tiempo de la inminencia está agotado. Cuando todo ha sucedido y nada más queda por suceder. O la nada de todo suceder. Porque Diasnas, porque el bailarín, arrojado sobre el suelo, cuando sus pies de marioneta han abandonado su capacidad de no tocar suelo, por tanto, no recobra con ello sin más, como podría suponerse, su función deambulatoria, y se pone sin más a caminar. Es decir, no recupera la naturalidad de los gestos, del gesto que se resuelve en la forma de una acción que es medio para un fin. Por lo que, abandonado el edén de la acción que deviene fin en sí misma, el teatro de la marioneta, se instala en un siempre difícil espacio intermedio entre la resolución conductista del cuerpo del hombre y el cuerpo que es pura forma del maniquí.

Como una suerte de autómata espiritual, se hace entre actitudes que en su conjunto dan lugar a un gesto que no es sino un medio sin fin, una pura medialidad. Trabaja en una “temporalidad segunda”, por decirlo así, en relación con un tiempo o demasiado corto como para que merezca la pena comenzar o demasiado largo para que no se tenga que recomenzar a cada momento. Trabaja con un “resto de tiempo”, con lo que el tiempo añade siempre al tiempo por el hecho de ser tiempo. Un tiempo operativo. Un tiempo mesiánico. Donde el bailarín ya no es el portador de un edén perdido que deviene un edén posible. Sino que se instala en el “tiempo

del ahora” (Benjamín) que es el “tiempo del jamás” (Beckett), como una suerte de mesías que, negando el advenimiento del sentido, cambia el sentido de lo que hay, lo desplaza un poco.

Recordamos, decía Kafka al respecto de este extraño mesianismo: en el nuevo tiempo del mesías, se marcha, se camina, pero no se avanza. Como Diosas. Como los bailarines de nuestro presente.

Decía Hoffmannsthal, frente a Mallarmé: la danza no escribe, es, más bien, “una lectura de lo que no puede ser escrito”. No es el gesto del pensamiento mismo, sino el límite donde el pensamiento no cabe y donde sólo se puede encontrar su origen. El límite que se da en lo maldito del cuerpo, en lo que no cabiendo en las categorías del pensamiento, por ilegible, sin embargo, contiene sus propias categorías, en forma de actitudes, de gestos que son medios sin fin, donde el pensamiento necesariamente tiene que chocar para seguir pensando.

Y en esta danza que sólo lee un texto no escrito, sí que nos encontramos con la danza en su esencia, que no abdica de sí misma en la forma de la escritura. Y en su esencia la danza es danza porque todo el mundo, en cuanto deviene mundo, y no edén, está en danza. Todo deviene danza porque todo esté en danza, porque nada está en el lugar donde es, sino que es un tener lugar entre el ser y el estar, pura medialidad sin fin, todo el mundo está naciendo, es nativo, es inicial. Porque el mundo, en suma, es un “estado de danza”. Y no sólo, claro está el mundo de los hombres, porque no hay mundo que sea sólo de los hombres, frente a lo que algunos piensan, sino en el mundo donde la hierba no es sino su agitación febril o pausada, el mundo donde el salmón y la liebre no son sino sus saltos, etc.

Pero, ¿por qué podríamos decir que todo el mundo danza en el cuerpo del bailarín, abandonado por la marioneta? Evidentemente no porque se mueva como nosotros, o sí, pero en un sentido no banal. Conteniendo en su misma presencia la figura de un médium transido por el sentido se manifiesta como una mediación que comunica de manera inmediata. No sus gestos de individuo, porque en la dan-

za no danza el cuerpo propio del bailarín, sino la singularidad de sus gestos que, despojados de todo fin, convertidos, en puro medio sin fin, libera para su libre uso nuestros gestos siempre colonizados conductistamente por la finalidad.

Y no sólo es que todo el mundo dance. Sino que la danza debe ser lo común a todas las modalidades de arte: cantar, pintar, esculpir, construir, filmar, poetizar, sólo son posibles en cuanto que comienzan danzando, en cuanto que se disuelven en la danza.

La condición trascendental de la danza: un cuerpo inmovilizado que se disloca a cada vez, a cada instante que se pone en movimiento. Un cuerpo cuyos movimientos acarrearán una masa imponente de inmovilidad. Un cuerpo cuya potencia (o potencia) permanece intacta en cada acto cumplido, y cuyos gestos más libres no son más que los gestos de un absoluto estar vinculado, transido, atrapado...

Vida y producción, performance y fotografía: acción o documentación

David G. Carpio

En este texto atendemos la relación que subyace entre la acción artística en la práctica performática, la vida de su creador y la forma de presentarlo al público. La estrecha relación entre obra y vida de algunos artistas dificulta discernimiento que supone distinguir las tres áreas. Analizamos la obra de autores muy concretos, no sólo en el ámbito de la performance, con el fin de sopesar la relaciones intrínsecas que se crean entre la producción artística, los condicionantes que está producción ejerce en el día a día de su autor, y cómo su producción y su posición individual frente al reto de vivir es percibido por el público.

A mediados de los años setenta, Rudolf Schwarzkogler realiza una producción que gira en torno a temores de la condición masculina:

Influido por Otto Mühl y Hermann Nitsch, realiza sus primeras acciones con un carácter teatral y dramático, pictórico y expresionista, y en las que ya planteará las obsesiones constantes a lo largo de su obra: la alquimia física, la alteración formal del cuerpo, la atmósfera hospitalaria, la castración y la violación. (Soláns, 1999, p. 34)

Schwarzkogler formaliza estas obsesiones y temores a través de una serie de acciones que muestran heridas y amputaciones genitales, y esas acciones se documentan en una serie de fotografías que muestran en detalle parte de esas autolesiones así

como sus procesos. Por ejemplo, en Acción 2, de 1965, se muestra, a través de la fotografía, “la forma corporal como obra de un proceso clínico de castración y mutilación física” (p.37). El cuerpo masculino está situado detrás de la mesa que muestra los utensilios quirúrgicos: vendas, tijeras y cuchilla de afeitar, todo ello sobre un hule negro contrastando con la claridad del fondo de la pared y el cuerpo de quién recibe la lesión, y resaltando el contenido simbólico de los utensilios dispuestos sobre la mesa en una dramaturgia plástica que construye la imagen como forma. La reflexión se extiende sobre procesos de construcción, destrucción y alteración.

Para Schwarzkogler la imagen fotográfica, más que la acción (a la que asisten escasas personas cercanas al artista, pero nunca abiertas al espectador), tiene la plena capacidad de re-crear las formas de construcción imaginaria del cuerpo: toda su obra se produce en fotografías de una refinadísima y minimalista perfección formal. El instante congelado en que la máquina capta la forma del cuerpo lo rescata de su efimeridad, de esa efimeridad constituida por un flujo y reflujo continuo de instantes que constantemente lo alteran, desestabilizan y borran desde la vaga y fragmentada imprecisión de la memoria hacia el olvido. (Soláns, 1999, p. 37)

Juan Antonio Ramírez especula con la dificultad que entraña discernir si el objeto artístico de su trabajo radica en la acción en sí misma o en el cuidadoso trabajo fotográfico que se generan a partir de esas acciones:

Aquellas fotografías se obtuvieron en el curso de sesiones performativas, y es difícil saber si la artísticidad radicaba en las acciones, cuidadosamente escenificadas, o en las imágenes de las mismas captadas por la cámara. (2003, p. 76)

Realmente es complicado definir el objeto artístico. La fotografía es finalmente el gran valedor de la obra, no obstante la acción es germen y protagonista del proceso. La fotografía no es, no obstante, un simple material documental, sino que es el fin de un proceso conducente a ella, de ahí si meticulosa preparación.

David Nebreda es un artista madrileño que formaliza su trabajo a través de la fotografía y el dibujo. No obstante, su trabajo es fruto literal de su experiencia vital.

Sus fotografías son documentos de acciones meditadas y preparadas en el ámbito doméstico (recordemos que practica el ayuno, la abstinencia sexual, y la relación con cualquier otra personal). Lleva a su cuerpo al límite desafiando el dolor y la privación física, se autolesiona mediante pinchazos, quemaduras y llagas en la soledad de su domicilio; de su reclusión. Todas ellas acciones de mortificación y ascetismo. Un vía crucis que conducirá a la anhelada regeneración. Éste es el objetivo de su cámara, y su procedimiento fotográfico carece de manipulaciones. Según palabras de J. A. Ramírez a propósito de una entrevista que realizó al propio artista en 2002: “El trabajo de Nebreda está en la toma” (Ramírez, 2003, p.82)

Como hemos visto con Nebreda, lógicamente, la relación entre vida y producción no es un asunto que se circunscribe al ámbito de la producción de la acción u obra performativa, sino que más bien es un asunto recurrente a lo largo de toda la historia del arte occidental. Nos vamos a acercar a la celeberrima obra de Francis Bacon como paradigma que supone establecer vida y obra como un uno. Bacon, en su obra muestra una mirada a cuerpos cuyo objetivo final es que el espectador los traspasable de manera física para poder llegar a su psique. Según John Berger:

La falta de alternativas que entraña su visión de la condición humana se refleja en la falta de un desarrollo temático en su obra. Durante treinta años toda su evolución se ha centrado en el aspecto técnico de enfocar lo peor cada vez con mayor precisión. ¹

Esta obstinada preocupación por la representación del cuerpo, no hace otra cosa que conferir una coherencia aplastante a su obra. Sus cuadros muestran un desafío a los límites de lo representable. El cuerpo del hombre deja de ser observado como la guarida donde se encuentra el refugio, para reflejar un cuerpo espeso, denso, derramado en huecas evanescencias de tacto inaprensible. Esta configuración del cuerpo como huella, pone en cuestionamiento la idea del yo. Por ello, establece esa superficie fantasmal, desdibujada: “Bacon cuestiona la identidad y los valores que se consideraban conformadores del hombre, el cuerpo es deconstruido y sus fronteras traspasadas o superadas.” ²

1. BERGER, John. *Mirar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001, pp. 116-117

2. CORTÉS, J.Miguel G. *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama,

Técnicamente la línea en su obra está ahí, pero está tan fragmentada que no delimita ninguna forma concreta, el cuerpo se materializa en un espacio recortado, pero los miembros son retorcidos, fragmentados. No se sabe dónde acaba uno y donde empieza otro, la colocación de sus partes no corresponde con ninguna lógica racional.

El cuerpo humano desnudo entra en un estadio de conversión, y Bacon parece que ha sabido capturar ese proceso de mutación al que ese estado liminal nos interpela. Ese espacio indeterminado es donde el tiempo y espacio se difumina, se expande y se detiene. Como afirma Hans Ulrich Obrist:

Podríamos decir que en términos de evolución el arte europeo, se enfocó en un principio en la representación, en el Modernismo se convierte en la interpretación y la deconstrucción. Ahora, actualmente, estamos en una fase completamente nueva en la que el arte nos otorga un espacio donde el ser humano, de alguna manera, puede concentrarse en su propio ser, una experiencia subjetiva del espacio-tiempo. En vez de asumirse este como el contexto para la percepción refinada de un objeto, el ser se convierte en objeto en sí. Yo pienso que esto es un nuevo paradigma dentro de la evolución del arte.³

En este punto es interesante que nos acerquemos a la figura del afamado fotógrafo de la agencia Magnum, Antoine d'Agata. Es un autor es considerado como un explorador de los límites más fecundos de una narrativa visual. Como en las obras de Bacon, D'agata retuerce su objeto artístico rizando los límites de su cuerpo. Las personas que aparecen en sus fotografías -él mismo en ocasiones- son a menudo figuras desdibujadas, movidas, sórdidos espectros en un escenario desolado:

La abstracción de mis imágenes nació porque empecé a hacer con la cámara lo mismo que hacia sin cámara: vivir la noche y consumir sustancias que alteran la consciencia, prostitución [...] durante muchísimo tiempo hice fotos borrosas, en las que no se distingue apenas nada. Era algo que no podía controlar, con los años aprendí que aquel modo de fotografiar podía convertirse en un lenguaje estético que yo usaba para abrir espacios de percepción nuevos para mí.⁴

3. OBRIST, Hans Ulrich. *Antoy Gormley. Catalogo exposición*. México: Museo de Arte de Monterrey, 2008, p. 64.

4. *Vid.* FERRÉ, Nuria Gras, *Entrevista a Antoine D'Agata*, [en línea] Nikonistas Diciembre 2008, disponible en http://www.nikonistas.com/digital/notices/entrevista_a_antoine_d_agata_2352.php#.WNWOASPhDEU

Los seres humanos protagonistas en la obra de d'Agata se convierten en sujetos-objetos. Aparecen borrosos, a veces desfigurados, con ello, busca los estadios liminales, indefinidos, recorriendo el camino hacia lo abyecto. Este nuevo encuentro de la imagen a través de su fragmentación es sustentado por su aparente indefinición, pero a la vez ese ser-objeto borroso situado ese espacio indefinido, no deja de llevar una pesada carga significativa, sugiriéndonos unos ambientes prohibidos y corruptos... A través de su fotografía; de sus imágenes, el espectador se habitúa a un cuerpo roto, encorvado, fracturado; de esta manera, d'Agata nos lleva a un mundo personal, cruel, roto, que nos acerca a las estructuras de su propio proceso creativo a través de las miserias vividas. Estas estructuras ocultas finalmente revelan lo indecible, lo innombrable no hace otra cosa que mostrar la relación que d'Agata guarda con la muerte, una limitación a la que se dirige y contra la que se alza.

Mi trabajo no consiste en mirar el mundo, sino en buscar un modo de estar en el mundo... A menudo me encuentro con personas que ven mis imágenes y no las entienden, porque incluso en los lugares más oscuros y sórdidos hay espacio para la luz; pero mi visión del mundo es mucho más oscura, y en mis fotografías la luz no tiene cabida. Creo que ese espacio oscuro que yo veo en la gente, no es más que un reflejo de mí mismo.⁵

Ambos discursos, Francis Bacon y Antoine D'Agata, muestran de manera muy clara en su obra, lo que ya apuntaba José Miguel G. Cortés: "la ambivalencia que resulta de la búsqueda del sí, y el deseo del otro."⁶

Bacon tiene la idea de que la experiencia que el sujeto tiene de sí mismo está determinada por la posición de su cuerpo en el mundo, y por la perspectiva que tiene de él a través de los otros. Manifiesta un claro rechazo a la representación del cuerpo como globalidad, y considera que la mirada del otro –representada y encarnada en la imagen– está claramente fragmentada. Así, el cuerpo es desprovisto de fronteras, forma, entidad y subjetividad, y así es contemplada por el mundo.

5. ibídem.

6. CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997, p. 200.

Por otro lado, d'Agata, trabaja en una sola y única dirección, que es la de proyectar una mirada global, coherente, integra y justa sobre el mundo en el que vivimos a través de su mirada. Una yuxtaposición de fotografías de cuerpos borrosos y desdibujados en espacios que destilan ambientes sórdidos y prohibidos. Para ello, todas las instantáneas deben coexistir y habitar en un mismo espacio. Pues ellas son reflejo de una comunidad invisible y fragmentada, un mundo paralelo. Una obra tamizada por sus propias vivencias, que intenta ignorar la percepción que los demás tienen sobre ellas.

En el caso anterior de Nebreda, Ramírez afirma que el trabajo de Nebreda no trata de performances o acciones documentadas de las que más tarde quedan testimonios en forma de fotografías, sino que son obras en sí mismas. Afirma el propio artista: “mi propia realidad es bastante peor que las fotos” (2003, p.81). No obstante, sus obras son un testimonio verídico y objetivo de “un caso clínico, documentación fidedigna de una vida.” (2003, p.79); de su vida. Es verdad que el artista prepara concienzudamente sus tomas, dispone elementos que nos remiten a propuestas barrocas, maneja los claroscuros, crea para la cámara espacios complejos con relaciones simbólicas, no obstante, su función, lo que destila todo el trabajo fotográfico de Nebreda, compone y confecciona el testigo de una personalidad eminentemente artística que nos enseña a nosotros, espantados espectadores, una acción perpetua destilando una acción continuada en el tiempo que muestra su estado vital, que nos muestra el sufrimiento de ese cadáver en vida. Ha convertido su vida en una acción con la que intenta redimir su agonía.

Tomen posición y saquen sus propias conclusiones.

Referencias

- BERGER, John. (2001) *Mirar*, Barcelona: Gustavo Gili.
- CORTES, José Miguel G. (1997) *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona: Anagrama.
- FERRÉ, Nuria Gras, Entrevista a Antoine D'Agata, [en línea] *Nikonistas* Diciembre 2008, disponible en: http://www.nikonistas.com/digital/notices/entrevista_a_antoine_d_agata_2352.php#.WNWOASPhDEU
- NEBREDA, David. (2002) *Autorretratos*. Salamanca: Universidad de Salamanca
- OBRIST, Hans Ulrich. (2008) *Antoy Gormley*. Catalogo exposición. México: Museo de Arte de Monterrey.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. (2003): *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.
- SOLÁNS, Piedad. (2000) *Accionismo Vienés*, San Sebastián: Nerea

“Moviéndose” entre disciplinas. Asociaciones inter- y trans-disciplinarias entre dibujo y performance¹

Bibiana Crespo

1. Acotación teórica de los conceptos dibujo y performance

Porque el arte no reproduce lo visible con mayor o menor temperamento, sino que hace visible una visión secreta. (Klee 1971, 44).

Sirva esta cita de Paul Klee para introducir la concepción cuasi ecuménica de dibujo y de performance de las que nos vamos a valer en este escrito —por cuanto este texto se centra en estas dos disciplinas— y puesto que, bajo la aparente claridad y acotación del significado de ambos términos descubrimos, al intentar analizarlos más profundamente, la pluralidad, ambigüedad y amplias referencias que puede adoptar su interpretación y su propio sentido.

Empezaremos por el dibujo. Si es evidente que el objeto de las ciencias y las artes ha ido evolucionando a lo largo del tiempo —y con esta evolución el propio concepto

1. Este texto es el resultado de las investigaciones llevadas a cabo en el sí de los siguientes proyectos de investigación consolidados: ‘Artistic creation of today, heritage of tomorrow in Ibero-America: museum and archive, memory and identity’ (ArtChiv-Me) (Ref: UB-03-19) proyecto interuniversitario e internacional financiado por la Unión Iberoamericana de Universidades (UIU) —<https://univartesiberoamer.wixsite.com/univartiberoamerica>—, ‘Poéticas liminales en el mundo contemporáneo: creación, formación y compromiso social’ (POLICREA) (Ref: PID2019-104628RB-I00) Proyecto de Investigación, Desarrollo e Innovación I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) de España, y ‘Art, Poesía i Educació’ (POCIÓ) (Ref: SGR 1067 2017-2020) SGR ayudas para dar apoyo a las actividades de los grupos de investigación de Cataluña.

que lo estudia— consecuentemente, el establecimiento del propio concepto debe tener en cuenta el desarrollo histórico de este cuerpo de doctrina que denominamos ampliamente Dibujo. De esta manera, de los muchos intentos por definir el concepto de dibujo detectamos el vasto compendio de significaciones que llega a adoptar al entrelazar diversos y variados sentidos, particularidad que no hace más que enriquecer y ahondar en la atractiva complejidad conceptual que éste conlleva. Sin embargo, de entre todas las consideraciones que de él se han hecho una parece destacar sobre las demás como principal, aquella que concede al dibujo el valor de origen y principio de todas las artes visuales. Ya Leonardo definió la pintura como ‘*una cosa mentale*’ (ca. 1498 / 2013) (si bien Leonardo se refirió concretamente al arte de la pintura cuando formuló esta máxima ‘*la pittura è cosa mentale*’ entendemos que se hace extensible al dibujo ya que su magnífico *Trattato della pittura* se detiene ampliamente en la distinción entre la pintura y la escultura, la pintura y la poesía..., no haciendo distinción entre los postulados que diferencian la pintura del dibujo más allá del uso del color y asumiendo que la pintura comporta dibujo en sí misma). Esta definición de envoltura simple engloba casi todo lo que el dibujo significa y representa; y es bajo esa concepción de «una cosa mental» que su vaguedad podría abarcar casi todas nuestras actitudes.

Cinco siglos después, Bruce Nauman recupera esta misma idea cuando manifiesta que:

Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe; son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura particular, o imaginar cómo funcionaría. Existe un tercer tipo, dibujos representacionales de obras, que se realizan después de las mismas dándoles un nuevo enfoque. Todos ellos posibilitan una aproximación sistemática en el trabajo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo. (citado en Gómez Molina 1995, 33).

La consideración de que es la mente, y por extensión el pensamiento, la que se erige en ordenadora y sustentadora de la realidad a través del dibujo es grandemente reveladora. Y en tanto que actividad artística, a lo largo de toda nuestra civilización mediterránea y occidental se ha considerado uno de los valores supre-

mos de la función humana, y ello desde la confrontación del conocimiento mental y el conocimiento sensitivo. Para Pierre Francastel (1965 / 1970, 46 y ss.) es uno de los procedimientos por el cual el hombre comunica su pensamiento, pues ya Rudolph Arnheim (1969 / 1986, 126 y ss.) expresaba que las imágenes contienen pensamiento dada la exigencia de imágenes en el acto de pensar; en consecuencia, las artes visuales son la base constitutiva del pensamiento visual.

El dibujo será pues, el intelecto y la razón que organizan y planifican, el proyecto, la idea inicial o principio, la estructura, sobre el que se construyen y elaboran todas las formas. Dicho de otro modo, el dibujo es la expresión gráfica de una idea o emoción. A lo que cabría añadir que ésta se realiza con reducidas intervenciones cromáticas —para distinguirlo claramente de la pintura—.

En este sentido, el dibujo puede ser medio de expresión y de comunicación, o ambas a la vez. El dibujo se constituye como vehículo importantísimo para el conocimiento y análisis de la realidad. Puede ser emocional y/o racional, describir y/o transmitir, imitar y/o interpretar, comparar y/o contrastar... pero siempre, y en todo caso, es un instrumento esencial implícito en todo proceso creador y, a tal fin, deviene un lenguaje universal.

El dibujo consagra un lenguaje universal de tanta importancia para la historia de la humanidad que, realmente, se hace difícil pensar cómo hubiera sido el desarrollo y evolución de ésta de no haber existido tal creación de la inteligencia humana.

Diversos tratadistas históricos y estudiosos han convenido en situar el dibujo como el primer contacto del artista con su obra, la primera aproximación, la primigenia nota de una idea que se tiene en la mente. Se entiende también como aquella imagen ideal que interiormente porta el artista previa proyección a su definitiva realización.

Este concepto de disciplina intelectual del dibujo lo relaciona con la introspección propia de un diálogo íntimo y silencioso entre pensamiento y visión retiniana. Los dibujos testimonian el proceso de creación de los artistas, nos aportan informa-

ción sobre el talante, la cronología de sus acciones y sucesión de pensamientos del artista, de sus métodos de trabajo e incluso nos revelan las emociones que siente. De igual manera, representa fielmente la tendencia personal, la inclinación estética del artista en su estado más puro. Es posiblemente, la expresión artística más veraz, puesto que comporta una inmediatez ejecutora, muchas de las veces una espontaneidad e incluso diríamos una cierta rapidez que ninguna otra disciplina posee atendiendo a sus necesidades de elaboración que les son propias. Aunque, de otra parte, puede también alcanzar grados de concreción, y de profundo estudio y análisis representacional a tenor de los objetivos del artista o como ocurre en el caso de los dibujos científicos ligados a necesidades absolutamente descriptivas.

Esta concepción del dibujo, en cierta forma tan rigurosamente intelectual, ha resultado ser altamente favorable tanto para el propio dibujo como para la evolución del resto de artes plásticas, alejándose de inclinaciones representativas excesivamente miméticas y anecdóticas.

El desarrollo de un lenguaje mediante formas, signos y efectos visuales, en diversas concepciones gráficas, constituye la base del dibujo como mecanismo de trabajo. Su uso procurará comprender en las imágenes las estructuras, los volúmenes, el movimiento, la proporción y a la apariencia externa del comportamiento de la luz y el entorno. La resultante más positiva del aprendizaje del dibujo se halla en su versatilidad, su poder de adaptación para representar la idea en cualquier estilo, grado objetivo y/o subjetivo, pretensión expresiva, sistema comunicativo o configuración material. Como la palabra en la retórica o en la literatura, el dibujo es el vehículo circunstancial de la iconografía de los artistas.

Pasemos ahora a la Performance. Sin obviar su embrión en el movimiento Dadaísta, Futurista, Situacionista y el teatro experimental ruso, alemán y francés; desde sus orígenes en la década de los 60 del pasado siglo, el término performance — como expresión cultural contemporánea— viene usándose en un amplio espectro de actividades que incluyen las artes visuales, escénicas, teatrales, poéticas; la literatura y la sociología, antropología, psicología, filosofía, lingüística, neurología

y otros campos de conocimiento. Lógicamente, en estos cincuenta años de desarrollo su naturaleza ha sido cambiante y ha evolucionado grandemente, y con ello, el corpus teórico que lo envuelve también ha aumentado considerablemente tratando de ofrecer análisis de muy diversa índole sobre lo que esta actividad humana implica (Carlson 1996, Carr 1993, Goldberg 1998 y 2011, Jones 1998, Jones y Heathfield 2012).

Debido a su inherente vinculación con diversos campos del saber, esta amplitud conceptual deviene en una pluralidad de significados asociados al significante *performance*. Sin embargo, la *performance* artística —‘*performance art*’ en los países anglosajones y ‘*performance*’ en países de lengua latina— consigue abarcar una práctica artística inter- y multi-disciplinar que contendría *action paintings*, teatro instrumental, arte conceptual, minimalismo, espacialismo, *happenings*, *action art*, arte corporal, *aktionism* vienés, arte feminista, arte póvera, *environments*, video arte, etc., entre otras producciones multi-, pluri-, trans- y/o inter-disciplinarias ante audiencias en diversos tipos de espacio escénico, más allá del teatro. El término y concepto *performance* va en contra de una visión logocéntrica y exclusiva de teatro como «la representación de dramas eurocéntricos» (Schechner 1992, 9).

La *performance* en el final del siglo XX parece ser una libre pluralidad de expresiones escénicas, sonoras y visuales (Queiroz 1999, 249). Actividades que manipulan vínculos con la acción corporal y la presencia del autor realizando su proceso, su obra o su obra en proceso para espectadores, visitantes, público o testigos (Villar 2003, 12), un arte que requiere de una presencia física —no necesariamente humana— en la realización de una «acción» y frente a una audiencia.

Se trata pues, de un campo complejo y mutante, que acrecienta su complejidad cuando, al igual que cuando nos sumergimos en cualquier estudio con profundidad, se trata de tener en cuenta la densa red de interconexiones que existen entre la *performance* y los conceptos e ideas de ésta desarrolladas en otros campos intelectuales, culturales y sociales que condicionan cualquier proyecto de *performance* en la actualidad. Estos incluyen la posmodernidad, la búsqueda de una subjetividad e

identidad contemporáneas, la relación del arte con las estructuras y organismos de poder, los diferentes desafíos de género, raza y etnia, por nombrar solo algunos de los más evidentes. De tal suerte que bajo este paraguas disciplinario se engloba la obra de artistas cuya creación puede estar tan cercana y/o diametralmente distante como Marina Abramovic, Pina Bausch, Jérôme Bel, Seydou Boro, Trisha Brown, Rosemary Butcher, John Cage, Richard Kostelanetz, Carolee Schneemann, Suzanne Lacy, Boris Charmatz, Ananya Chatterjea, Merce Cunningham, João Fiadeiro, William Forsythe, Simone Forti, Bruno Freire, Anna Halprin, Deborah Hay, Tsumi Hijikata, Ishmael Houston-Jones, Mette Ingvarsen, Joan Jonas, Akira Kasai, Pichet Klunchun, Ralph Lemon, Xavier Le Roy, Babette Mangolte, Vera Mantero, Mathilde Monnier, Robert Morris, Bruce Nauman, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Steve Paxton, Adrian Piper, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, La Ribot, Lia Rodrigues, Hooman Sharifi and Meg Stuart, Ana Mendieta, Martha Rosier. No obstante, lo que esta relación de artistas sí atestigua es un fuerte énfasis en procesos artísticos resultantes de la confluencia de varias disciplinas, es decir, obras resultantes del diálogo, intercambio, encuentro y la negociación inter- y trans-disciplinaria.

Si bien las fronteras definitorias entre los términos interdisciplinariedad y transdisciplinariedad no ofrecen tanta controversia como los más recientes de intermedialidad y transmedialidad (Crespo 2018a, 99-100) es oportuno aquí clarificarlos:

Por 'transdisciplinariedad' entendemos, por una parte, el recurso a modelos de diversa proveniencia disciplinaria y teórica (teatral, histórica, antropológica, sociológica, filosófica, estructural, postestructural, teoría de la comunicación, etc.) o a unidades o elementos particulares de éstos al servicio de la apropiación, decodificación e interpretación del objeto analizado. El término de transdisciplinariedad tiene poco que ver con aquel tradicional de la comparatística e interdisciplinariedad ya que allí los métodos de la propia disciplina de base no son trascendidos, más bien incluye y conlleva las diversas recodificaciones ya que el empleo de postulados e instrumentos de otras disciplinas implican siempre una desterritorialización y reterritorialización de éstos. (De Toro 2007, 24).

Una obra multidisciplinaria se caracteriza por abordar un mismo mensaje, una misma historia a narrar o un mismo objetivo conceptual desde diversas disciplinas, es

decir, la obra se aborda desde varias disciplinas. Sin embargo, cada disciplina conserva sus propios principios, modelos y métodos sin que ellos se entrecrucen. Se da un trabajo colaborativo disciplinario, por separado, con un propósito común.

Por otro lado, la interdisciplinariedad difiere sutilmente de la multidisciplinariedad por cuanto el mensaje, historia u objetivo se persigue y se teje desde diversas disciplinas. Cada disciplina aborda la cuestión desde sus propios principios sin traspasar sus lindares constitutivos. No obstante, cada disciplina aporta una parte del objetivo desde ópticas distintas siendo todas ellas imprescindibles para la comprensión total de la obra, de modo que no trabajan de manera aislada o separada.

Una ecuación que equivaldría a MULTIDISCIPLINARIEDAD= Una historia, muchas disciplinas (las disciplinas no se entrecruzan); INTERDISCIPLINARIEDAD= Una historia, «narrada» ENTRE DOS o MÁS disciplinas diferentes (las disciplinas no se entrecruzan) (Crespo 2018b).

Tras esta acotación conceptual de algunos de los preceptos que conlleva el dibujo y la performance, la orientación de los siguientes apartados se fundamenta en la exposición de la obra de diversos artistas dialogantes con la acción y el movimiento en pos de la reflexión teorizadora sobre los cruces y mestizajes disciplinarios como principio rector de una praxis artística de nuestro tiempo, con el bien entendido de que no se trata de una argumentación histórica sobre dicha relación, si no una selección de obras que constatan su imbricación.

2. Del «viejo» interés por el estudio del movimiento

El fotógrafo inglés Edward Muybridge debe su celebridad a sus pioneros trabajos focalizados en el estudio de la locomoción y el movimiento animal usando múltiples cámaras para capturar el movimiento, la llamada zoopraxiscope, un dispositivo para proyectar imágenes en movimiento anterior a la tira flexible de película perforada. Sus prolíficas indagaciones en la cronofotografía dieron su primer resultado en una

de sus obras más renombradas, *Galloping horse* (1978) (Fig. 1). Muybridge alineó varias cámaras en una parte de una pista de carreras para capturar los fotogramas de un caballo en movimiento. Los disparadores estaban conectados a una serie de cables que activarían el mecanismo en cuanto pasase el caballo galopando en un fondo blanco y de esta forma consiguió desgranar la posición de las patas de un

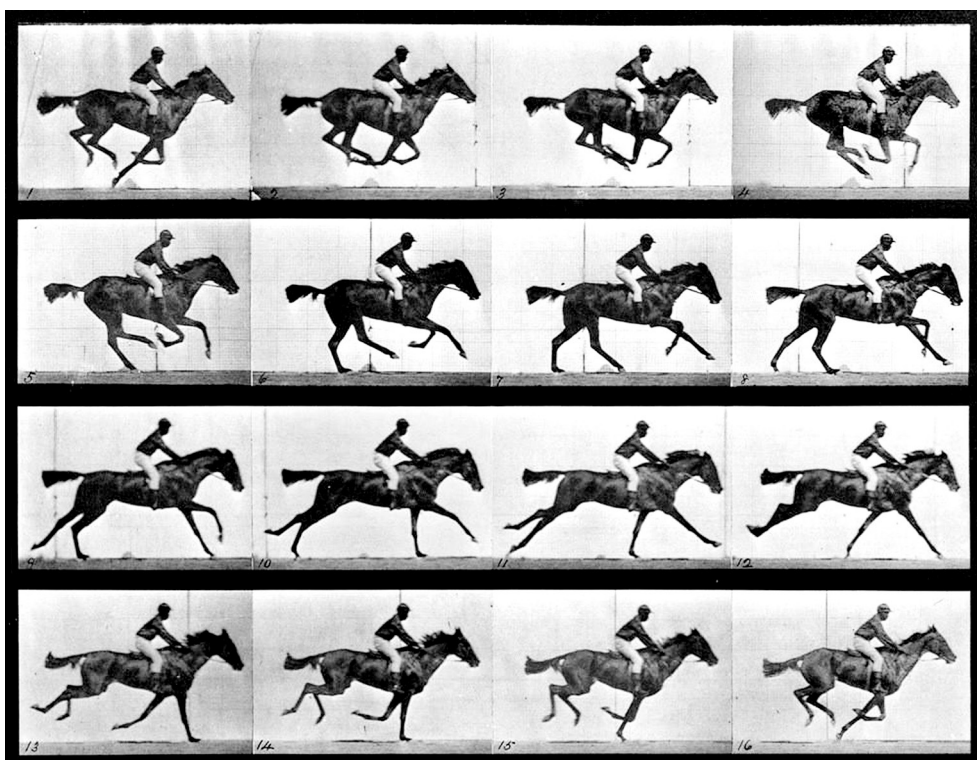


Figura 1. Edward Muybridge, *Galloping horse* 'Animal locomotion' (plate 626) (1978). Fuente de la imagen: acceso libre.

3. Dibujo y movimiento

También los artistas plásticos han mostrado gran interés por representar la esencia del cuerpo humano en movimiento. El dibujo de Henri Matisse Estudio para 'La Danza' (1910) (Fig. 2) que antecede a su óleo *La danza* (1910) no únicamente da fe de ello, sino que los borrados y arrepentimientos del dibujo nos dan información del proceder del artista además de que también son factor de movilidad. La línea



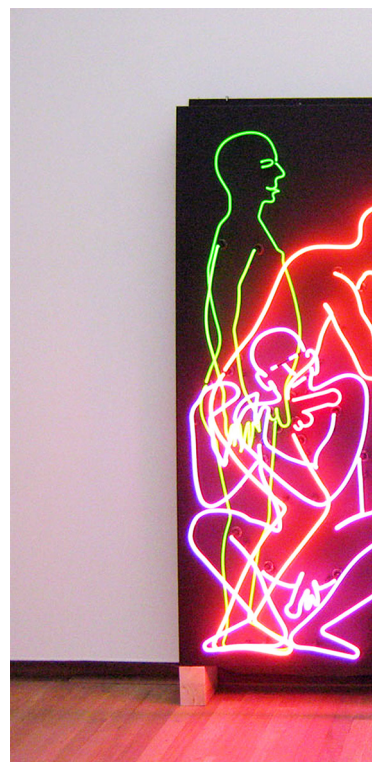
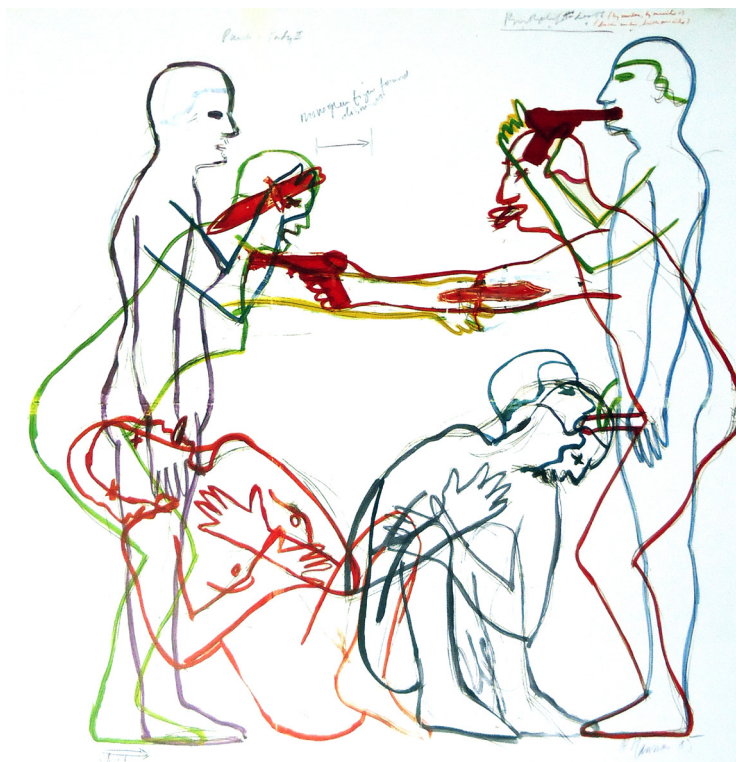
Figura 2. Henri Matisse, Estudio para 'La danza', carboncillo sobre papel (1910). Fuente de la imagen: acceso libre.

parece vibrar entre los tanteos y perfiles imprecisos muy apropiados, de otra parte, a la temática del dibujo. Con trazo grueso la línea es capaz de enfatizar el movimiento y corporeidad sin necesidad de detalles.

Otro ejemplo de ello es la obra *Nu descendant un escalier n°2* (1912) de Marcel Duchamp, uno de los grandes valedores de la creación artística como resultado de un puro ejercicio de la voluntad de ello. Artista que exaltó el valor de lo coyuntural, lo fugaz y lo contemporáneo abogando por una cuarta dimensión y el arte integrado por la mente en lugar de por la retina (arte retiniano). En plena consonancia con lo que se exponía al principio de este texto, Duchamp enfatiza la actividad mental en perjuicio de la imagen «retiniana». Aunque hay ciertas similitudes entre este desnudo de Duchamp y *Desnudo bajando una escalera* (1877) de Muybridge, Duchamp aseguró no recordar haberlo visto, aunque sí reconoció

su interés por capturar el movimiento mediante fotografías repetidas. un interés por la plasmación pictórica de la idea de movimiento que le llevó a hacer dos versiones de este cuadro. Esta «idea» de movimiento la representó a través de imágenes superpuestas y sucesivas, similares a las de la fotografía estroboscópica. Tanto la sensación de movimiento como el desnudo no se encuentran en la retina del espectador, sino en su cerebro.

Podemos descubrir cierta afinidad entre este último ejemplo y el dibujo de Umberto Boccioni *Dinamismo muscular* (1913). Artista que sucumbió a los postulados del Futurismo Italiano (1909). Movimiento que, según sus manifiestos, el artista moderno debía liberarse de los modelos y las tradiciones figurativas del pasado, para centrarse únicamente en el mundo contemporáneo, dinámico y en continua evolución. Como temas artísticos proponían la ciudad, los automóviles y la caótica realidad cotidiana erigida por el movimiento frenético. En sus obras, Boccioni supo expresar magistralmente el movimiento de las formas y la concre-



ción de las materias. En el dibujo al que se hace referencia la fragmentación de la forma está estrechamente vinculada a su propia constitución, así volúmenes como el del deltoides, el glúteo, gemelos, etc. no desvirtúan su esencial estructura, más se ponen al servicio del «dinamismo muscular», la agitación, rapidez e instantaneidad del gesto.

Destacaré para finalizar este apartado, el dibujo *Punch and Judy II Birth & Live & Sex & Death* (1985) (Fig. 3A) y la instalación de neones *Sex and death* (1985) (Fig. 3B) de Bruce Nauman, en ellas se formaliza un dibujo claro y contundente de línea unidimensional demostrativo de una manera de interpretar, ausente de detalles de cualquier tipo. En cualquier caso, cuando la comprensión de la forma es cabal la línea unidimensional se expresa sin ambages, lo que constituye una prueba más de su alto valor intrínseco. Y en este caso, hace las veces de lo que su instalación muestra en su otra disciplina. La obra de Nauman abarca una amplia gama de medios y disciplinas que incluyen escultura, fotografía, neón, video, dibujo, grabado y per-

formance. Gran parte de su trabajo se caracteriza por un interés en el lenguaje y en la capacidad ambivalente de éste.

4. Dibujo, performance, cine, animación: cruces interdisciplinarios y transdisciplinarios

En la introducción teórica de este texto quedó ya acotado el tenue

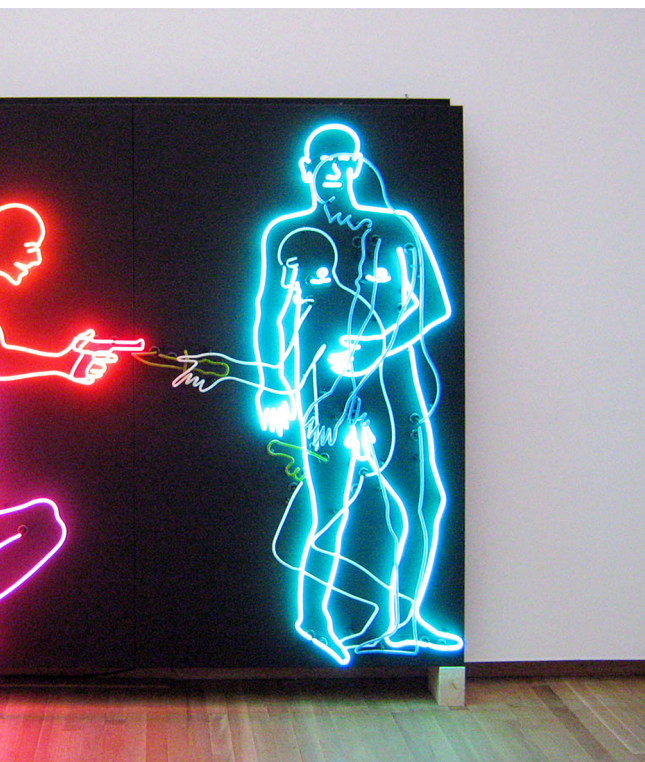


Figura 3A (izquierda). Bruce Nauman, *Judy II Birth & Live & Sex & Death*, lápices de colores sobre papel (1985).
Figura 3B (derecha). Bruce Nauman, *Sex and death*, instalación con neones (1985).
Fuente de las imágenes: acceso libre.

pero incontestable posicionamiento que distingue la interdisciplinariedad de la transdisciplinariedad. Y es que el arte contemporáneo ha echo bandera del cruce, mestizaje, fusión, confluencia, encuentro, sincretismo y/o intersección de disciplinas como recurso expresivo obligando a superar la necesidad definitoria de clasificar la obra de arte por su disciplina. De esta manera, nos encontramos ante una creación contemporánea que ya no atiende a una taxonomía tipificada en dibujo, performance, cine, animación, pintura, etc. Verbigracia la obra del artista sudafricano William Kentridge ¿es dibujo, animación, video, performance, instalación? *Invisible mending* (2003)² es un claro ejemplo de lo expuesto. Un autorretrato a carboncillo del que hace una captura de la imagen de una duración entre un cuarto de segundo a dos segundos registrando los cambios en la construcción del dibujo —trazados, borrones, difuminados, borrados—. Este proceso es meticulosamente filmado resultando en una especie de palimpsesto que posteriormente es editado. No obstante, lo ingenioso de *Invisible mending* no reside únicamente en la ostentación técnica de mostrar el desarrollo de este elaborado proceso creativo, si no que en su edición Kentridge decide alterar el orden cronológico de la realización del dibujo y lo presenta desde el final al principio.³

La transdisciplinariedad deviene dogma en la serie *Drawing restraint* (1987-)⁴ (Fig. 4) de Mathew Barney. En esta obra-proceso, el artista estadounidense urde una serie de experimentos en los que juega con las restricciones y limitaciones de movimiento de su propio cuerpo como instrumento gráfico, es decir, crea situaciones acrobáticas para dibujar usando la resistencia corporal. *Drawing restraint 1* a 6 (1987-89) fueron documentadas en video y fotografía. Sin embargo, *Drawing restraint 7* marca un punto de inflexión en la confluencia entre narrativa y caracterización, un video de tres canales y un conjunto de dibujos, y con la que Barney fue galardonado con el premio *Aperto* en la Bienal de Venecia de 1993.

2 Ver <http://www.youtube.com/watch?v=hEaQ0h72GNg>

3 Sobre el proceso creativo de esta obra ver William Kentridge on his process: http://www.youtube.com/watch?v=5_UphwAfjhc

4 Ver http://www.youtube.com/watch?v=g_qDSdNPo8g

Figura 4. Mathew Barney, Drawing restraint 1 to 6 (1987-89).
Fuente de la imagen:
acceso libre.



Esta multiplicidad de niveles disciplinarios la hallamos de un modo similar en *Shooting into the corner* (2012)⁵ de Anish Kapoor. La filmación de una performance sustentada en una resolución gráfica en la pared, esto es, un cañón que disparaba un proyectil de tinta roja hacia una esquina del Museo Guggenheim de Bilbao. La carga simbólica de la violencia de este acto representaba un eco del *action painting* de Jackson Pollock o *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya cuyo vestigio en la pared enlaza con el siguiente apartado: la obra como documento de performance.

5. La obra plástica como documento de performance

Por otro lado, podemos aducir a la obra plástica como documento testimonial de una performance o a la inversa, la necesidad de la acción performática para la

⁵ Ver <http://www.youtube.com/watch?v=6EjtuxQWXsY>

creación de un dibujo. Las consabidas *Anthorpométries* (1962)⁶ (Fig. 5) de Yves Klein son un paradigma de esta formulación. En ellas este artista, miembro

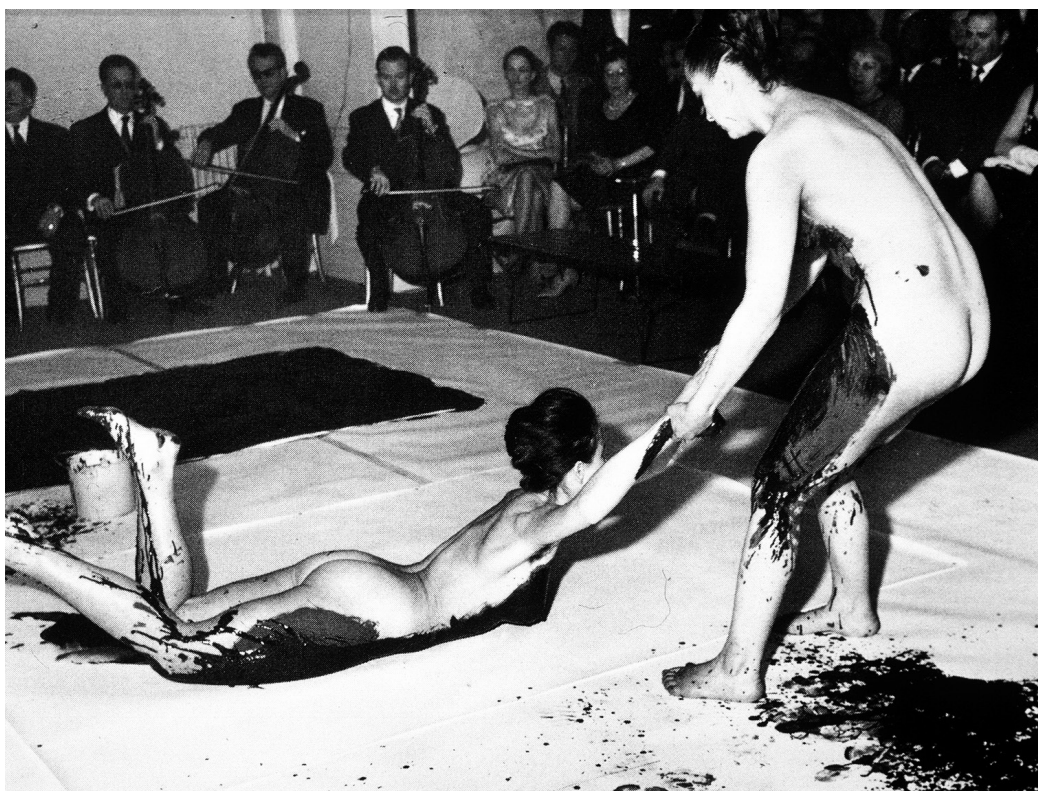


Figura 5. Yves Klein, *Anthorpométries* (1962). Fuente de la imagen: acceso libre.

principal del movimiento artístico francés *Nouveau Réalisme*, usó modelos femeninas desnudas untadas con pintura de su singular color « azul Klein» como instrumentos para pintar al arrastrarse y frotarse en el lienzo permitiendo dejar plasmada su impronta en



Figura 6. Franko B, *I miss you* (2003).
Fuente de la imagen: acceso libre.

6. Ver http://www.youtube.com/watch?v=h50IzHh4T_g&feature=related

él. El propio Klein dio a llamar a sus modelos «pinceles vivos» ¿Es la pintura el documento que atestigua la performance o es la performance un requerimiento para poder configurar la pintura?, en otras palabras, ¿La obra es la performance y la pintura es el testimonio gráfico de ella, o, la obra es la pintura y la performance es el instrumento para su materialización? ¿Qué nutre a qué? Sea cual sea el principio creativo que comanda el orden ejecutor, la comunión disciplinaria resulta ser imprescindible.

También el artista italiano afincado en Londres Franko B da buena cuenta de ello en obras como *I miss you* (2003)⁷ (Fig. 6). Un trabajo basado en la sangrienta y ritualizada violación de su propio cuerpo cuyos vestigios son el drenaje de su propia sangre en un lienzo colocado a modo de alfombra.

6. ¿Dibujo o performance?

Finalmente, cabe apuntar la duda metódica sobre si en la propia acción de dibujar reside su principio inmanente performático, sin poder discriminar si de dibujo o de performance se trata. El maridaje está servido. Un claro ejemplo de esta orientación lo encontramos en la obra *Borderline* (2010)⁸ de Félix Benoit en la que de manera jocosa el artista coquetea entre lo tangible y lo intangible del dibujo, entre sus cualidades gráficas y sus propiedades actitudinales. Un año más tarde, Marco Dessardo realizó una respuesta también de talante gráfico-performática de esta obra del artista belga, *Bordeline Dessardo's answer* (2011)⁹, en la que las dosis humorísticas acusan la consideración de una función autorreferencial del dibujo y la performance.

7. <https://www.youtube.com/watch?v=ic6fOEkpiko>

8. <http://www.benoitfelix.com/oeuvres/borderline>

9. http://dessardo.free.fr/site/html/conn_protogonzo_mov01.html

7. Conclusiones

En este texto me he aproximado reflexivamente al juego de relaciones que los distintos dominios disciplinarios de diversas manifestaciones artísticas mantienen entre sí, tanto desde un aporte teórico sobre el dibujo, la performance y, sucintamente, la naturaleza axiológica de la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad; como desde un prisma analítico-ilustrativo mediante ejemplos aportados de distintas obras. Aún a sabiendas que son muchas otras las obras que podrían haberse incluido en este estudio, las aquí presentadas permiten constatar una correlación infinita e irreductible entre lo gráfico y lo performático, así como la potencialidad expresiva del sincretismo disciplinar. Innúmeros ejemplos de diferentes obras de arte de nuestra contemporaneidad revelan que asistimos hoy a un cambio fundamental de comportamiento en la producción, percepción y perspectiva de los lindares disciplinarios tal y como los entendíamos hasta el momento; así como también revelan que esta escisión entre las diferencias y tipificaciones disciplinares gobierna gran parte de la creación contemporánea.

Referencias

- Arnheim, R. (1986). *Visual thinking [El pensamiento visual]*. Barcelona: Paidós Ibérica. (Obra original publicada en 1969).
- Carlson, M. (1996). *Performance: A Critical Introduction*. Londres y New York: Routledge.
- Carr, C. (1993). *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Crespo Martín, B. (2018a). Consideraciones sobre transmedialidad, interdiscursividad e interactividad comunicacional en el Libro-arte digital (Hiperlibro-arte). *Arte, Individuo y Sociedad, Arte, Individuo y Sociedad*, 30(1), 95-110. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.56456>
- Crespo Martín, B. (2018b). De la hibridación de las disciplinas y los media en las prácticas artísticas contemporáneas: multidisciplinariedad, interdisciplinariedad, transdisciplinariedad, multimedialidad, intermedialidad y transmedialidad. *925 Artes y Diseño*, año 5, edición 17, mayo-julio. <http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2018/05/14/de-la-hibridacion-de-las-disciplinas-y-los-media-en-las-practicas-artisticas-contemporaneas/>
- Da Vinci, L. (2013). *Trattato della pittura [Tratado de pintura]* (David García López trad.). Madrid: Alianza. (Obra original publicada ca. 1498). Recuperado de http://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leonardo/trattato_della_pittura/pdf/tratta_p.pdf
- De Toro, A. (2007). Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. *Frida Kahlo: Transpictorialidad-Transmedialidad. Comunicación*, 5, 23-65. Recuperado de http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n5/articulos/dispositivos_transmediales_representacion_y_anti_representacion_frida_kahlo_transpictorialidad_transmedialidad.pdf
- Francastel, P. (1970). *La realidad figurativa I. El marco imaginario de la expresión figurativa*. Buenos Aires: Emece. (Obra original publicada en 1965).
- Goldberg, R. (1998). *Performance: Live Art Since 1960*. New York: Harry N. Abrams.
- Goldberg, R. (2011). *Performance Art: From Futurism to the Present*. Londres: Thames & Hudson.
- Gómez Molina, J. J. (coord.). (1995). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- Jones, A. (1998). *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jones, A.; Heathfield, A. (eds.) (2012). *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol: Intellect.
- Klee, P. (1971). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Calden.
- Queiroz, F. A. P. V. de. (1999). Will All the World Become a Stage? The Big Opera Mundi of La Fura dels Baus. *Romance Quarterly*, 46(4), 248-254.
- Schechner, R. (1992). A New Paradigm for the Theatre in the Academy. *TDR*, 36(4), 7-10.
- Villar, F. P. (2003). performances. *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(5). Recuperado de: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/9886>

Nuevas construcciones de la memoria histórica de la dictadura argentina en las producciones transmedia: experiencia, participación e impronta de las universidades públicas

Ana Laura Lusnich

1. Transmedialidad y pasado reciente

El objetivo central del artículo es analizar las producciones transmedia que versan en torno a la dictadura cívico-militar y la problemática de los derechos humanos realizadas en la última década en diferentes instituciones universitarias públicas de la Argentina, lo que supone ahondar en las relaciones trazadas entre historia, memoria, territorialidad y audiovisual en un momento de transformaciones en varios de estos espacios. Por su temática y los campos de interés, la indagación se enmarca en las investigaciones personales y colectivas en las que participo en la actualidad para el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, la Universidad de Buenos Aires y la Unión Iberoamericana de Universidades¹. De igual manera, se asienta en una serie de diálogos e intercambios mantenidos con los creadores y/o desarrolladores de las obras, situación que permitió confrontar y redefinir algunos de los presupuestos e ideas preliminares que había formulado sobre los temas a tratar.²

1. En las instituciones argentinas (CONICET y UBA) desarrollo proyectos de investigación destinados a indagar en las cinematografías regionales de la Argentina, con énfasis en las producciones que han abordado la dictadura militar y la vejación de los derechos humanos. Respecto de la UIU, participo en la investigación grupal *Artistic Creation of Today, Heritage of Tomorrow: Museum and Archive, Memory and Identity*.
2. Agradezco particularmente a Alejandro Rost y Fabián Bergero, realizadores de *# Memorias RN* (2016), quienes en varias entrevistas clarificaron los modos de producción y las técnicas empleadas en este tipo de creaciones.

Con el cambio de siglo, las construcciones de la memoria en torno a la dictadura militar que tuvo lugar en la Argentina entre 1976 y 1983 se vieron afectadas por múltiples factores, entre los cuales se encuentran el incesante hallazgo de testimonios y la apertura de archivos vinculados con los vejámenes ocurridos en esta etapa; la inclusión de nuevos actores promotores de la memoria, con la particular irrupción en estos debates de la generación de los hijos y nietos y de los colectivos y organizaciones sociales emergentes en las últimas dos décadas, y la consolidación de nuevas formas de interpretar los acontecimientos cada vez más orientadas al ejercicio de memorias mediadas y afectivas que se han inclinado por cuestionar, desestructurar y/o reformular los núcleos centrales de la memoria oficial gestada con la recuperación de la democracia, tanto como aquellos que caracterizaron las contra-memorias surgidas años más tarde (Lórenz 2002; Molinaro 2013; Quílez Esteve 2014).

Si nos focalizamos en lo estrictamente audiovisual -en sus realizaciones y en su funcionamiento y prácticas en general-, los factores mencionados aparecen atravesados por otras circunstancias y sucesos específicos que ya cuentan con un desarrollo teórico y conceptual a nivel mundial y local (los fenómenos de la convergencia digital, las pantallas múltiples, la interactividad, la constitución de usuarios-productores de contenidos), tanto como por la aceptación de la predominancia de las plataformas y de las redes sociales como espacios convocantes en lo que concierne a la información y al debate histórico y político, entre otros campos de discusión (Eiroa San Francisco 2020). Bajo estas nuevas pautas, foros, blogs, colecciones virtuales de bases de datos, registros colectivos de experiencias vitales, museos virtuales, documentales interactivos y piezas transmedia, creados y alimentados en la Web, se han constituido en nuevos soportes de la resistencia y en espacios de reflexión sobre períodos críticos de la historia. Más allá del éxito logrado en las industrias culturales del entretenimiento, las tecnologías digitales, plataformas, redes sociales y dispositivos virtuales han tenido un arraigo creciente en las órbitas de la educación, el activismo y la producción de memoria histórica. En relación con estas premisas, de acuerdo con lo estudiado por Virginia Vecchioli y Martín Malamud (2016; 2018), con el patrocinio de instituciones públicas

y privadas se han transpuesto al formato de los dispositivos interactivos digitales los centros clandestinos de detención que funcionaron durante la última dictadura argentina, coparticipando activamente en su creación la documentación y la investigación histórica, el diseño audiovisual y la renderización con apariencia mimética de los espacios.³ Concebidos como documentos de la última catástrofe (Roussó 2012) de la historia reciente argentina que aportan datos significativos en el orden de lo histórico y lo judicial,⁴ la navegación por estos dispositivos virtuales constituye una realidad performativa, ya que en sus actividades de contemplación y/o interacción, los usuarios despliegan la imaginación histórica de forma individualizada, comprometiendo su disposición física y su afectividad (Vecchioli y Malamud 2016). De igual forma, como anticipo de lo que trataremos a continuación, las narrativas transmedia aplicadas al diseño de la educación en el nivel medio recogen experiencias asociadas a la etapa dictatorial, con una serie de proyectos que más allá de instruir y educar auspician la reconexión vivencial de los estudiantes con situaciones del pasado reciente con las cuales los sectores juveniles tienen mayor afinidad: la apropiación ilegal de niños en dictadura, la recuperación de la identidad perdida, los secuestros y asesinatos de estudiantes de secundaria ocurridos en la dictadura (Palavecino y Porta 2017).⁵

Ahora bien, sobre los temas que nos preocupan, el entorno cinematográfico y audiovisual dio lugar a lo largo del tiempo a múltiples respuestas sobre las que ya existen un amplio cuerpo de conocimientos; en tanto, últimamente, poderosos

3. Entre otras, se produjeron reconstrucciones virtuales 3D de los centros clandestinos de detención conocidos como Club de Oficiales de la Escuela Mecánica de la Armada y Club Atlético (ambos localizados en la Ciudad de Buenos Aires) y El Campito (situado en la localidad de Campo de Mayo, Provincia de Buenos Aires).
4. Como expresa Vecchioli, la validación de estos dispositivos «se vuelve resultado de la presencia del testimonio de los sobrevivientes, en cuanto personas directamente afectadas por la experiencia dictatorial, de la representación realista del espacio, de la posición de autoridad que tienen los realizadores de estos dispositivos y de los espacios que -como el judicial- tienen la capacidad de producir verdades jurídicas. Es en el cruce de estas dimensiones, la justicia, las víctimas y la retórica realista, que los DID logran validarse e instituirse como legítimos en el espacio público» (2018, 97).
5. De los proyectos concretados por escuelas de educación media destacamos los titulados *María Claudia Falcone, una de nosotras y Virutas. Un trazo imborrable*. Ambos están basados en el destino trágico de los estudiantes desaparecidos durante La noche de los lápices, episodio de la historia argentina ocurrido el 16 de septiembre de 1976, en el que un grupo de tareas de la dictadura militar secuestró y asesinó a estudiantes de escuelas de la ciudad de La Plata (Provincia de Buenos Aires) por haber reclamado el boleto estudiantil.

artefactos culturales (Isava 2009) propulsaron los núcleos de la memoria mediada y afectiva apostando a la reflexividad y al diálogo interdisciplinar, sin dejar de capitalizar los cambios tecnológicos y la interactividad con los receptores. Así, entre otros casos, se puso particular atención en los films *Cuattreros* (Albertina Carri, 2016) y *Teatro de guerra* (Lola Arias, 2018), con el propósito de estudiar las singularidades de cada uno de ellos en su vinculación con el mapa audiovisual actual, o bien interpretándolos en serie con piezas creadas por estas mismas realizadoras en las órbitas de las instalaciones audiovisuales y el teatro.⁶ Por su capacidad de haber torcido el rumbo de las formas ficcionales y documentales más transitadas en lo que atañe a la representación del pasado traumático y la construcción de la memoria, podrían alinearse, de igual modo, junto con estos dos films paradigmáticos los videos experimentales estudiados por Clara Garavelli (2014), realizaciones poco visibilizadas que reconfiguraron el pasado traumático de la dictadura. Tejiendo fructíferos puentes con las artes plásticas e incluso con las prácticas teatrales más actuales, estas experiencias se sostienen en la reflexividad, lo performativo y en algunas notas de los relatos de experiencia y alteridad definidas por Pablo Piedras (2010) en su estudio de los documentales argentinos contemporáneos.⁷

Desde 2005 en adelante, numerosas universidades públicas de la Argentina generaron contenidos curriculares de grado y de posgrado relacionados con las prácticas y las narrativas multimedia y transmedia, creando a su vez unidades de creación y laboratorios orientados a la formación, la capacitación y la práctica profesional en el área. Desde esa fecha, en los ya más de quince años transcurridos, estos espacios se consolidaron en torno a la producción, la investigación y la reflexión teórica, aristas que fueron impulsadas por los equipos de cátedra, pero también por las autoridades e instituciones con el financiamiento de estudios de posgrado, publicaciones e investigaciones específicas en estos temas. En lo que concierne a

6. Me refiero a *Operación fracaso y el sonido recobrado*, instalación presentada por Albertina Carri en 2015, y al espectáculo teatral *Campo minado*, de Lola Arias, estrenado en 2017, respectivamente.

7. Las obras analizadas por Clara Garavelli recorren un arco temporal de más de dos décadas. Entre ellas se encuentran *Diez hombres solos* (realizada por el grupo de video arte Ar Detroy, 1990), *Desapariciones* (Gustavo Kortsarz, 2001), *1978/2003* (Carlos Trilnick, 2003) e *ICARO biomecánica* (Sergio Lamanna, 2012).

la producción audiovisual transmedia surgida al interior de estas casas de estudio, la dictadura cívico-militar y la problemática de los derechos humanos es una de las matrices dominantes en el plano de los contenidos, gestándose en torno a estas preocupaciones formas narrativas y de representación que exponen novedades en múltiples direcciones.

En la Tabla 1 que acompaña el texto, se deja constancia de las producciones relevadas y estudiadas en torno a estos intereses, las instituciones a las que pertenecen, los núcleos y problemáticas que abarcan y las denominaciones dadas por sus creadores/desarrolladores, profesores universitarios y realizadores que han desplegado estos proyectos en el aula, por fuera de estos espacios con el patrocinio de entidades públicas y privadas, o incorporándose incluso al campo de la producción audiovisual independiente. Por haber intervenido en su creación activamente universidades de nuestro país -si bien no serán objeto de este escrito- se incluyen en el esquema los dispositivos virtuales creados para la representación de los centros clandestinos de detención, situación que manifiesta la amplitud y los intereses creados en torno a estas nuevas formas audiovisuales.

Por sus características intrínsecas y las apuestas reflexivas y discursivas, sostengo que las piezas transmedia estudiadas componen un corpus audiovisual distintivo en su abordaje del pasado reciente y la construcción de la memoria histórica de la última dictadura. Por otra parte, si bien se asientan en las innovaciones tecnológicas y el entorno digital contemporáneo, las obras transmedia no desconocen el legado cinematográfico y audiovisual forjado en la Argentina en torno a estas problemáticas, estableciéndose a partir de estas dinámicas, sinergias y diálogos sumamente beneficiosos entre la tradición y las formas emergentes en el campo audiovisual.

A continuación, con el objetivo de conocer los modos de producción y las características comunes y singulares de las realizaciones, me detendré en las relaciones que se establecen entre la historia, los medios digitales y la extensión de los relatos en las plataformas y redes sociales. En este tramo, pondré especial énfasis en

las perspectivas que adoptan los proyectos en su aproximación al tiempo histórico de la dictadura y en lo que concierne al empleo de estrategias propias de las prácticas documentales y ficcionales (Arostegui 1995; Scolari 2013; Liuzzi 2015). Luego abordaré los alcances y los límites de la interactividad entre productores y usuarios, con atención en las estrategias lúdicas y las actividades investigativas empleadas en la convocatoria de los usuarios/receptores. En este segmento, incluiré reflexiones en torno a la constitución de diferentes tipos de memoria: directa, mediada, intergeneracional, afectiva, imaginativa (Mudrovic 2013; Molinaro 2013; Quílez Esteve 2014). Por tratarse de piezas que surgieron en instituciones públicas

Institución	Título	Año	Núcleos temáticos	Denominación
Universidad Nacional de La Plata	<i>Proyecto Walsh</i>	2010	Operación Masacre/ asesinatos ilegales/ desaparecidos	Documental interactivo
	<i>Malvinas 30</i>	2012	Guerra de Malvinas	Documental interactivo
Universidad de Buenos Aires	<i>Casino de Oficiales de la ESMA</i>	2013	Centros clandestinos de detención	Reconstrucción virtual 3D interactiva
	<i>Club Atlético</i>	2014	Centros clandestinos de detención	Reconstrucción virtual 3D interactiva
Universidad Nacional de Córdoba	<i>Proyecto 7/40</i>	2016	Semana previa al Golpe militar de 1976	Narrativa transmedia
Universidad Nacional General Sarmiento / Universidad Nacional de San Martín / Universidad de Buenos Aires	<i>El Campito</i>	2016/ 2017	Centros clandestinos de detención	Reconstrucción virtual 3D interactiva
Universidad Nacional del Comahue	<i># Memorias RN</i>	2016	Desaparecidos/ sistema represivo	Documental transmedia
	<i>Pañuelos Blancos al Sur</i>	2019	Madres de Plaza de Mayo filial Neuquén y Alto Valle	Documental transmedia comunitario
Universidad Nacional del Litoral	<i>Cruzar la noche</i> (proyecto no desarrollado)	2016	Apropiación ilegal de niños / identidad	Narrativa transmedia educativa

Tabla 1. Corpus de piezas transmedia producidas por instituciones de enseñanza superior.

de enseñanza superior de la Argentina, un tercer aspecto a desarrollar comprende el rol de las universidades en la producción de memorias territorializadas que reconfiguran, amplían y/o fortalecen las prácticas memoriales a nivel regional y nacional (Haesbaert 2011; Escolar y Fabri 2015), divisándose -junto con las experiencias transmedia y sus marcas textuales- múltiples acciones desplegadas por las autoridades y el ámbito universitario en general.

2. Características textuales comunes y singulares de las realizaciones transmedia en torno a la dictadura

El trabajo colaborativo desplegado en el aula entre profesores y estudiantes, los plazos de realización pautados por los calendarios académicos, el usufructo de las capacidades tecnológicas indispensables para el desarrollo de experiencias transmedia y una modalidad de producción y ejecución sostenida en seis etapas -si bien estas no son fijas ni lineales- son las regularidades más evidentes que aúnan a las experiencias estudiadas en el plano de la planificación y realización.⁸ En su concepción del tiempo histórico, partiendo de una interpretación que desafía las represen-



Figura 1. #Memorias RN, imágenes publicitarias.

8. Las seis etapas abarcan: 1. Planteo de objetivos, 2. Trazado del guion gráfico que articula la estructura narrativa general, 3. Diagrama de los medios y las plataformas, 4. Diseño de las estrategias de interactividad con los usuarios, 5. Definición de un estilo audiovisual propio, y 6. Presentación del proyecto. En lo que compete a la disposición de las capacidades tecnológicas mínimas e indispensables, las universidades crearon laboratorios o gabinetes de producción especializados equipados por servidores y computadoras, junto con cámaras de filmación y dispositivos de grabación de voz debido a que parte del trabajo se realiza fuera del ámbito académico.

taciones dominantes cimentadas por la racionalidad positivista, en su concepción única, cronológica y acumulativa (Stow y Haydn 2000), en las obras estudiadas los niveles del tiempo histórico se entretajan dinámicamente, borrándose las fronteras tradicionalmente infranqueables entre tiempo pasado y presente, y entre tiempo individual y social. Con este impulso, se recurre a dos estrategias centrales: una se sostiene en la configuración de narraciones vertebradoras que implican recorridos, periplos, trayectorias, ya sea de individuos o de grupos de personas (lo que permite fácilmente conectar puntos equidistantes en tiempo y en espacio); en tanto la segunda propulsa -mediante las vertientes de la reconstrucción participativa de acontecimientos del pasado o bien a través de su recreación en tiempo real- un acercamiento comprometido y vívido a los años de la dictadura.

#Memorias RN, proyecto realizado entre marzo y septiembre de 2016 en el marco de la Cátedra Periodismo Digital que dictan Alejandro Rost, Fabián Bergero y Lieza Solaro en la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional del Comahue, planteó la reconstrucción de tres historias vinculadas a la represión y la desaparición de personas en la provincia de Río Negro, ubicada en la Patagonia argentina. Los últimos tramos de la vida de Jorge Muneta, estudiante detenido junto con su madre; Patricio Dillon, joven militante del partido justicialista, y José Luis Albanesi, trabajador cooperativista, fueron recompuestos mediante una exhaustiva investigación de fuentes y de documentación histórica, la localización de testigos de los acontecimientos y el encuentro con los familiares de las víctimas. Estos procesos permitieron a estudiantes y profesores desarrollar un pensamiento crítico en torno al destino de estas personas (Santisteban Fernández y Pagés Blanch 2006) y, de igual manera, dotarlo de una factura material en la cual estuvieron activamente involucrados.

Valiéndose de varias plataformas (Medium, RebelMouse) y de las redes sociales, con la realización de entrevistas en registro audiovisual (YouTube), la edición de fotografías (Instagram) y la producción de textos y de noticias (Facebook, Twitter), amplificaron el núcleo trasmedial central dedicado a componer las historias

de vida, asignándoles una dimensión histórico-política más amplia, a partir de la cual se indagó sobre el sistema represivo en la región Patagónica realizando para ello un seguimiento de los represores llevados a juicio en las últimas décadas.

El proyecto abarcó, de igual manera, la recreación de la vida cotidiana y social en los años 70, lo que implicó ahondar en las memorias individuales y colectivas, siendo esta una faceta en la cual las nuevas tecnologías recuperaron y dieron nuevos significados a documentos y vestigios culturales provenientes de los medios tradicionales: gráfico, fotográfico, radial, televisivo, cinematográfico, etc.

Proyecto 7/40, concretado en los primeros meses de 2016 por el Centro de Producción e Innovación en Comunicación de la carrera de Comunicación Social



Figura 2. *Proyecto 7/40*, componentes visuales en redes sociales.

de la Universidad Nacional de Córdoba coordinado por Guillermo Iparraguirre, con la participación de otros estamentos de esa casa de estudios, es por su parte un exponente de la segunda vertiente mencionada focalizada en la recreación en tiempo real de la semana previa al golpe del 24 de marzo de 1976. En este caso, el hilo narrativo articulador fueron las publicaciones en cuentas de Twitter y Facebook creadas a nombre de dos personajes ficticiales -Delia y Héctor-, docente y estudiante que vivían en la ciudad de Córdoba (Corvalán 2019). La simulación en tiempo presente de hechos del pasado, narrados en primera persona, con una fuerte carga de emotividad, junto con la posibilidad por parte de los usuarios de contestar los mensajes y de establecer una comunicación realista y vivencial con los personajes y sus circunstancias, implicó una amalgama radical entre el tiempo pasado y el presente.

En esos mensajes, fechados en 2016, se publicaron acontecimientos concretos que sucedieron en el transcurso de esa misma semana en 1976, compartiendo -personajes y usuarios- las novedades de la vida ficcional de los personajes con otros tantos que sucedieron en la vida real de los argentinos: Héctor posteo la imagen de un grabador que le regaló su abuela y que habría pertenecido a su tío; el 22 de marzo comentó su parecer sobre la película que fue a ver al cine; el 24 de marzo publicó la portada de un diario de su ciudad que dejaba constancia de la intervención militar de la provincia. Delia, por su parte, compartía sus gustos musicales, promocionando una canción de Mercedes Sosa. Mediante estas oscilaciones se recreaba desde el presente el tiempo pasado, con una gran cuota de verosimilitud, pero también con la posibilidad de incorporar algunos elementos y episodios que se ajustaban a la trama ficcional creada por los desarrolladores del proyecto tanto como por las intervenciones de los usuarios, coparticipando en estas instancias las evidencias históricas, la interpretación e incluso la imaginación (Lee 2004).

Si a través de estas dos decisiones las obras actualizan y comparten las notas de los nuevos regímenes de historicidad propulsados en las últimas décadas en el campo de la disciplina histórica, entre las cuales el pasado no es necesariamente concebido “lo otro” del presente (Mudrovic 2013), hasta poder afirmarse incluso

que el pasado reciente se involucra con un presente extendido en un continuo inseparable (Arostegui 1991), otra característica tangible en todas ellas -si bien con diferentes grados de intensidad- es la colaboración y/o la hibridación de las prácticas ficcionales y documentales.

Sobre este punto, las piezas organizan los núcleos centrales de los relatos en torno a personajes ficcionales -este es el caso de *Proyecto 7/40*- o bien apelando a otras variantes que manifiestan la mixtura entre ficción y realidad. En esta orientación, los proyectos creados en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata con sede en la Provincia de Buenos Aires, *Proyecto Walsh* (desarrollado por Álvaro Liuzzi y Vanina Berghella en 2010) y *Malvinas 30* (coordinado por Álvaro Liuzzi, Guadalupe López, Ezequiel Apesteguía, Tomás Berguero Trpin y Romina Vázquez en 2012) optan, siguiendo el orden mencionado, por la ficcionalización de una figura histórica ya fallecida o bien por la construcción de relaciones virtuales entre un personaje ficticio y personas reales, todos enlazados por hechos históricos comunes.

- *Proyecto Walsh*: desarrollado por Álvaro Liuzzi y Vanina Berghella:

Ficcionalización de una figura histórica ya fallecida (Rodolfo Walsh)

- *Malvinas 30*: coordinado por Álvaro Liuzzi, Guadalupe López, Ezequiel Apesteguía, Tomás Berguero Trpin y Romina Vázquez:

Construcción de relaciones virtuales entre un personaje ficticio y personas reales, todos enlazados por hechos históricos comunes

Tabla 2. *Proyecto Walsh* y *Malvinas 30*, imbricación realidad-ficción.

Proyecto Walsh tuvo como objetivo recrear, en tiempo real y con los medios tecnológicos actuales, la indagación de los fusilamientos ilegales ocurridos en la localidad de José León Suárez en 1956 –sita en la Provincia de Buenos Aires–, registrada por el periodista y escritor argentino Rodolfo Walsh en su relato novelado de 1957 *Operación masacre*.⁹ Compuesta por producciones desarrolladas en diferentes redes sociales (trailers en video, remixes con obras derivadas, infografías, líneas de tiempo, galerías de imágenes, entrevistas, mapas para recorrer la zona de los fusilamientos), este conjunto secundó a la que fue la plataforma central del proyecto, sobre la cual, su creador, Álvaro Liuzzi comentaba: «Durante algo más de 12 meses la cuenta @RodolfoWalsh, en Twitter, dio vida al escritor del año 1957 publicando allí sus citas textuales de *Operación Masacre* e interactuando día a día con los usuarios interesados en su investigación» (2015, 120).

A tres décadas del conflicto bélico que enfrentó a Argentina e Inglaterra por la posesión de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur, *Malvinas 30*, por su parte, procuró que los usuarios re-vivan los acontecimientos de la guerra tal como sucedieron en los meses de 1982. En los procesos de sincronización histórica, la creación de la cuenta de Twitter @SoldadoM30, a cargo de un personaje que representaba a un combatiente de 19 años, se transformó poco a poco en una suerte de convivio, al sumarse testimonios e intercambios realizados por excombatientes entrevistados para el documental. Bajo una perspectiva en la que ficción y realidad se retroalimentan mutuamente, en el plano de la producción de sentido el proyecto transmedia gestionaba con estas elecciones «una especie de memoria colectiva de los soldados argentinos personificados en ese joven» (Liuzzi 2015, 123).

La producción de materiales ficcionales y la imbricación entre ficción y realidad encontraron, de igual modo, otras posibilidades, las que adquirieron protagonismos significativos en las instancias de realización y/o en la vida pública de las

9. El 9 de junio de 1956 los generales del Ejército Juan José Valle y Raúl Tanco lideraron un levantamiento armado que intentó reponer a Juan Domingo Perón como presidente constitucional de la Argentina, luego de haber sido nueve meses atrás derrocado por un régimen cívico militar autodenominado “Revolución Libertadora”. La dictadura de Pedro Eugenio Aramburu, en el gobierno en 1956, sofocó la tentativa de Valle y Tanco con una masacre en la que fueron fusilados 18 militares y 13 civiles.

obras. Sobre estas opciones, #Memorias RN exploró dos alternativas diferentes. Avanzada la investigación en torno a la historia de vida de Patricio Dillon, el joven militante justicialista oriundo del barrio Fiske Menuco del municipio de General Roca, el equipo de realización localizó un testigo clave, Benedicto Bravo, militante y amigo del joven desaparecido. El encuentro, que quedó registrado en una entrevista audiovisual publicada en Youtube, había dado lugar previamente a una escenificación creada en el aula, en la cual, Patricio Dillon -interpretado por un estudiante partícipe del proyecto- intercambiaba ideas con Benedicto Bravo. La ficcionalización, situada en los años de la dictadura, establecía el encuentro físico entre ambos y a su vez el desencuentro ideológico.¹⁰ En sus diferentes aristas, con el intercambio de ideas, la postulación de situaciones conflictivas y la inmersión en la historia de vida del militante desaparecido, esta puesta en escena formó parte de la experiencia pedagógica fomentando la comprensión de distintas perspectivas de la militancia política y el accionar de la dictadura, más allá de colaborar en la planificación integral de la obra.

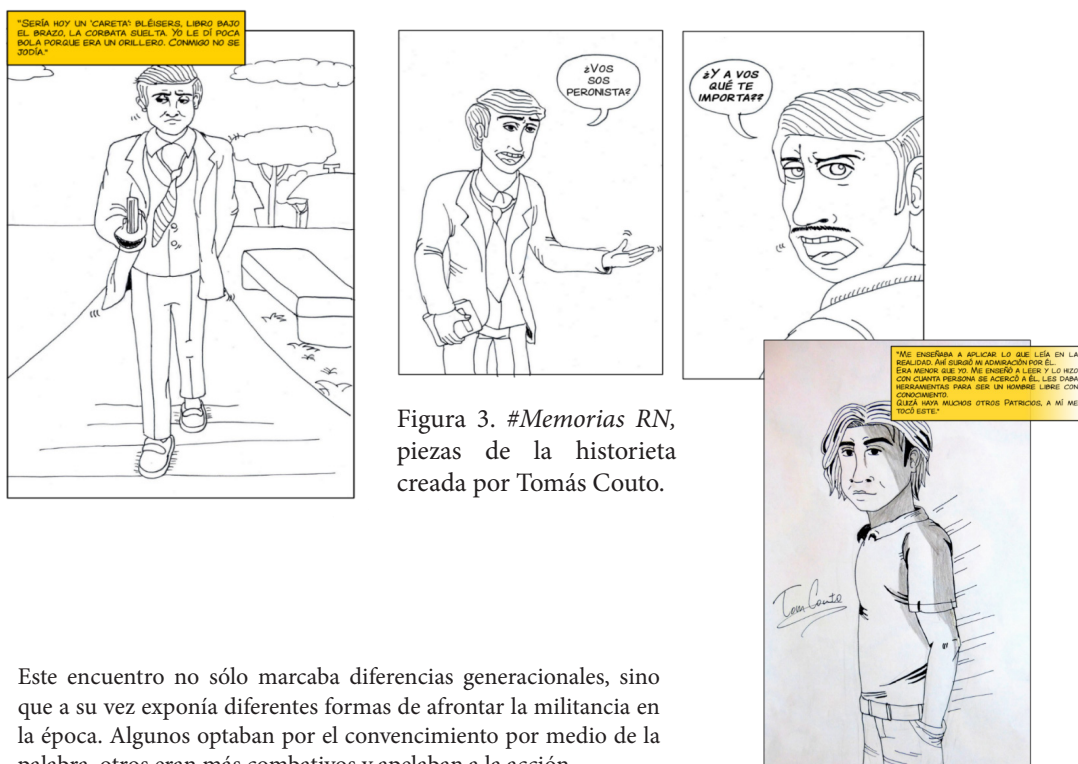


Figura 3. #Memorias RN, piezas de la historieta creada por Tomás Couto.

10. Este encuentro no sólo marcaba diferencias generacionales, sino que a su vez exponía diferentes formas de afrontar la militancia en la época. Algunos optaban por el convencimiento por medio de la palabra, otros eran más combativos y apelaban a la acción.

La entrevista a Benedicto Bravo dio lugar a un tercer componente, una historieta creada íntegramente por el estudiante Tomás Couto, publicada en su Web y luego empleada en las presentaciones públicas de la experiencia. Con una impronta sintética y monocromática en el plano visual, el guion de la historieta tuvo la particularidad de basarse en la transcripción de la entrevista realizada a Benedicto Bravo, reproduciéndose sus testimonios en formato de viñetas. Como es posible apreciar, con esta opción se consolidaba la aproximación a los hechos con veracidad, en tanto, simultáneamente, se dotaba al proyecto de una gran potencia imaginativa y expresiva.



Figura 4. *Pañuelos Blancos al Sur*, exhibición pública de las entrevistas realizadas a las Madres de Plaza de Mayo filial Neuquén y Alto Valle.

En su diversidad representacional, las piezas estudiadas se cimentaron, asimismo, en el empleo de fuentes y de documentación histórica de dominio público, o bien en hallazgos de materiales inéditos, los que se tradujeron en segmentos documentales en diferentes formatos. Del conjunto, *Pañuelos Blancos al Sur*, realizado por docentes y estudiantes de la carrera de Comunicación Social de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Comahue en 2019, con la coordinación general de Gustavo Gzain, fue concebido como un cortometraje documental transmedia. Centrado en la historia de las Madres de Plaza de Mayo filial Neuquén y Alto Valle, se compone fundamentalmente de entrevistas y de registros audiovisuales de las diferentes acciones emprendidas por este colectivo a lo largo de cuatro décadas: su presencia en las marchas y protestas de reclamos de justicia, las actividades que realizan las madres en fábricas y escuelas, su intervención en los juicios a represores y cuadros militares llevados a cabo en la región patagónica de pertenencia.

Singular ha sido también la planificación general del *Proyecto 7/40*, ya que en paralelo al núcleo narrativo ficcional desplegado por los personajes de Delia y Héctor del cual hicimos referencia anteriormente, la página Web principal publicó, cronológicamente, las portadas y noticias de los medios gráficos de la provincia de Córdoba correspondientes a la semana previa al Golpe (Corvalán 2019). Se trataba de una recuperación sistematizada de fuentes y de documentos de dominio público que, siguiendo el formato de la crónica documentada, anclaba las historias ficcionales en un espacio-tiempo real, exponiendo el punto de vista adoptado por los medios masivos de entonces frente a los sucesos que se avecinaban.¹¹

El acceso a documentos y fotografías del acervo privado de la familia de José Luis Albanesi, detenido y asesinado el 29 de abril de 1977 en el centro clandestino de detención La Escuelita, situado en la provincia de Neuquén, fueron materiales decisivos para la experiencia transmedia *#Memorias RN*. Entre estos documentos, la

11. Como es sabido, muchos de los medios de comunicación (radio, televisión y prensa gráfica) abalaron el Golpe militar, con lo que recuperar los titulares, editoriales y notas de los diarios de ese momento develan críticamente los apoyos vertidos por un segmento de la población a los militares.

carta escrita desde la celda por Albanesi en el momento final de su vida, transitó del plano íntimo y familiar a lo político y social. Leída por los estudiantes en el espacio de las clases y en las presentaciones públicas del proyecto, la epístola propulsó simultáneamente la realización de varios registros audiovisuales, entre los que se encuentran una visita de corte observacional al espacio laboral en el que se desempeñaba el trabajador, la Cooperativa agrícola, frutícola y de consumo “La Colmena” ubicada en la ciudad de Cipoletti, y otro de corte poético-informativo, compuesto por la lectura de la carta, a cargo de uno de los estudiantes, que estuvo acompañada por una banda visual que daba a conocer fotografías familiares que no se habían divulgado públicamente.

3. Experiencia e interactividad entre productores y usuarios

Por sus características intrínsecas, otros aspectos comprendidos en las producciones transmedia son la interactividad entre productores y usuarios y la coparticipación de ambas instancias en la construcción y la prolongación del universo narrativo (Scolari 2013). De acuerdo con las problemáticas abordadas y sus objetivos generales, las obras estudiadas incentivaron el intercambio mancomunado de informaciones, conocimientos, reflexiones y experiencias en torno a los temas tratados.

El protagonismo de las redes sociales y las transmisiones en vivo que animaban relaciones de reciprocidad fueron estímulos determinantes en este terreno; obrando, dependiendo de la ocasión, como espacios de intercambio de información histórica y de discusión, o bien conformando un entramado en los que predominaban la participación emotiva y la empatía. Incluso, es posible afirmar que fomentaron la función catártica. Así es posible interpretar el intercambio trazado en *Malvinas 30*, en clave de no-ficción, entre las cuentas de Twitter @dos de abril y @SoldadoM30, protagonizadas por el excombatiente Gabriel Beber y el personaje ficcional del joven soldado. Ahora bien, más allá de explorar las posibilidades de las redes sociales, las obras diseñaron actividades investigativas y lúdicas múltiples, siendo a

su vez la realidad misma, en algunas ocasiones, el factor que dinamizó el desarrollo de los proyectos en el tiempo (Gil, De Lera Tatjer y Monjo Palau 2009).

Proyecto Walsh incentivó la colaboración activa de los usuarios involucrándolos en la pesquisa encaminada por el autor/personaje Walsh. Como se advierte en la Figura 5, éstos le proveían pistas e información que prometía auscultar. En simultáneo, esta experiencia creció y se prolongó en función de los acontecimientos que se sucedieron en el presente de la vida histórico-política de la Argentina. Álvaro Liuzzi, a cargo del proyecto, dijo sobre esta situación: «El 26 de Octubre del año 2011, cuando el proyecto comenzaba su epílogo, sucedió algo sorprendente. Luego de conocerse el fallo por los delitos de lesa humanidad cometidos en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), durante la última dictadura militar, Rodolfo Walsh llegó a ser Trending Topic en Argentina gracias a las menciones de sus seguidores» (2015, 121).

Por su parte, los creadores de *Malvinas 30* organizaron dos actividades

lúdico-recreativas que tuvieron gran poder de convocatoria. Una de ellas planteaba el envío de recuerdos de la guerra, lo que tuvo como resultado la circulación por mail y redes sociales de numerosas cartas que habían redactado los usuarios para los soldados, atesoradas en sus hogares por décadas. La segunda estrategia consistió en lanzar una campaña que tenía el propósito de reunir fotografías inéditas tomadas durante el conflicto bélico. Esta convocatoria tuvo momentos de gran emotividad, ya que con la colaboración activa de los usuarios en una cuenta de Facebook, se logró reunir la fotografía de un grupo de combatientes argenti-



Figura 5. Proyecto Walsh.

nos tomada en las islas, con los protagonistas de la misma: «Parte de la campaña incluyó el trabajo conjunto con el periódico *La Voz del Interior*, investigación de fechas, nombres y documentos, un viaje a las Islas Malvinas, y el instante revelador en el que la hija de uno de los excombatientes reconoció a su padre en una de las fotografías publicadas en Facebook» (Liuzzi 2015, 128).



Roberto Antuñez Omar, 1982-2013

Figura 6. *Malvinas 30*. Fotografías de soldados y excombatientes, ayer y hoy.

Como es posible apreciar, en sus aproximaciones al período dictatorial y con la canalización de ciertas formas de interacción, los proyectos transmedia aquí tratados coincidieron en acompañar y reforzar las políticas públicas de la memoria implementadas en el período 2003-2015 por los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, aún a posteriori de culminados sus mandatos, poniendo énfasis en algunos núcleos centrales de esas políticas: la revisión del pasado reciente, la reconstrucción de las historias de militancia, el impulso y acompañamiento a los juicios a represores y a las luchas de los colectivos que representan a familiares de desaparecidos-asesinados en dictadura (Escalante 2016). En tanto, por ser proyectos creados y desarrollados en la Web con la coparticipación de plataformas, personas y voluntades heterogéneas, tendieron a favorecer y a plasmar una memoria digital intercomunitaria y múltiple que, articulada en torno a intereses comunes,

aglutinaba lo individual y lo colectivo, lo emotivo y lo testimonial, la memoria directa y/o mediada de los hechos.

En su relación con las universidades y el tejido social de pertenencia, los proyectos tuvieron de igual modo participaciones concretas que excedieron el campo de lo meramente virtual. Del conjunto, una de estas piezas, *Pañuelos Blancos al Sur*, conformó una comunidad que se constituyó -retomando un concepto del estudioso Galindo Cáceres (2000)- en un verdadero nodo Webactivista, donde se intercambiaba información, se creaban opiniones en torno al sistema represivo de la dictadura y se promovía la movilización. Desplazándose, con estas acciones, la comunicación virtual inicial al campo de lo real-social, con encuentros y acciones colectivas llevadas a cabo por los creadores y las fuerzas sociales en las calles o en diversos recintos. Por su parte, en sus particularidades, *Proyecto 7/40* fue uno de los componentes de la agenda de actividades culturales implementadas conjuntamente por la capital provincial y la Universidad Nacional de Córdoba para la conmemoración realizada al cumplirse las cuatro décadas del Golpe de Estado de 1976. Formando parte de la Semana de la memoria, este proyecto fue presentado públicamente el 18 de marzo de 2016 en una de las aulas de la universidad.

#Memorias RN, en tanto, tuvo un periplo público más extenso ya que luego de ser exhibido en la Universidad Nacional del Comahue, fue convocado por varias ciudades y localidades de la provincia de Río Negro (General Roca, Viedma, Ingeniero Huergo), hasta ser presentado en un congreso interuniversitario realizado en la Universidad Autónoma de Entre Ríos (con sede en la provincia de Entre Ríos). En todos estos casos, la memoria digital intercomunitaria y múltiple se desplazaba al campo de lo presencial y social, retornándose en estos momentos al terreno de la observación lineal de los materiales audiovisuales, los que eran proyectados en una única pantalla de grandes dimensiones. En algunas ocasiones, con la intención de recrear el universo transmedia original, las presentaciones gestionaron un entorno multimedial, en el que el arte gráfico, la lectura de cartas y poemas, y las escenificaciones llevadas a cabo por grupos de teatro, promovían, *in situ*, memorias performativas y lúdicas (Verzero 2020).¹²

12. Estos diferentes componentes y materias de expresión convivían con la presencia del público que asistía a las presentaciones, entre quienes se encontraban familiares y amigos de las víctimas.



Figura 7. #Memorias RN, de lo transmedial a lo multimedial.

4. Transmedialidad y territorialización de la memoria

De acuerdo con las reflexiones del demógrafo y geógrafo humano Rogério Haesbaert (2011), el territorio -cualquiera sea su extensión y peculiaridad- conforma una estructura compleja de carácter relacional construida a partir de dos lógicas que operan conjuntamente si bien con diferentes ritmos y predominancias: la zonal o centrípeta y la reticular o centrífuga. Por impregnar el campo de lo geográfico-material tanto como el de lo simbólico, estas lógicas permiten visualizar la constitución de territorios memoriales propios (Cora Escolar y Silvina Fabri 2015) que fortalecen, amplían y/o reconfiguran, dependiendo de las ocasiones, las prácticas memoriales a nivel regional y nacional. En lo que respecta al tema que nos convoca, la producción de memorias territorializadas del pasado reciente se afirma en las marcas narrativas y espacio-temporales plasmadas en las obras transmedia estudiadas, tanto como en las directrices y acciones desplegadas por los equipos de cátedra, las autoridades y el ámbito universitario en general, usualmente destinadas a su sostenimiento, puesta en valor y legitimación.

Las piezas analizadas, en su mayoría, se organizan en torno a acontecimientos suficientemente cercanos -en lo geográfico y vivencial- a los equipos creadores/

desarrolladores, lo que movilizó la inmersión de sus integrantes en los entramados urbanos locales y provinciales de pertenencia en búsqueda de historias, indicios y huellas, como así también procesos de identificación y de compromiso profundos con los proyectos. En sus especificidades, incluso, es posible reconocer que algunas piezas tramaron el diseño de sus relatos en función de una topografía de la memoria planificada de acuerdo con los intereses de los creadores y de las circunstancias afines a las etapas de la producción y realización, transformándose la dimensión espacio-territorial en el componente aglutinador del proyecto.

Si nos detenemos nuevamente en *#Memorias RN*, observamos que la representación espacial se transforma en un elemento rector clave por dos razones fundamentales. Considerando que las historias de vida recompuestas en la obra tienen cronologías y ritmos de desarrollo diferentes, la representación gráfica y mental tripartita de las localidades y ciudades de origen -Ingeniero Huergo, Fiske Menuco y Cipolletti, todas del Departamento de General Roca, Provincia de Río Negro-, contribuyó en la composición y organización de las diferentes piezas y núcleos narrativos que forman el proyecto. Por otro lado, por ser una parte de los profesores y estudiantes habitantes y/o vecinos de estas mismas localidades, el tramado urbano, conocido y transitado cotidianamente, incidió en el refuerzo de los lazos identitarios despertados por las historias escogidas. Sobre estas prácticas, Fernando Irigaray (2015), especialista en comunicación digital interactiva, profesor, investigador y realizador de la Universidad Nacional de Rosario, sostiene que por sus formas de producción y de realización, las obras transmedia tienen la capacidad de trasmutar al territorio en un hipertexto orgánico de múltiples capas y niveles, empoderándolo como plataforma narrativa transversal en la que conviven un sinfín de relatos en simultaneidad.

En el trazado de las relaciones forjadas entre las obras, el territorio y la memoria de la dictadura observamos, de igual manera, dinámicas y acciones singulares tramadas al interior de las cátedras y de las universidades públicas que dieron origen a los proyectos, con los acuerdos intencionados, decididos y ejecutados por los docentes, estudiantes y autoridades universitarias. Para estas iniciativas transme-

dia, el fortalecimiento de los vínculos intrauniversitarios abarcó el plano de la inversión en equipamientos y tecnología y la producción de conocimientos a través de la investigación y la publicación de resultados en torno a estas nuevas formas narrativas y/o de representación, ocupando a su vez un lugar decisivo el acompañamiento institucional en el desarrollo y la difusión de las obras en ámbitos locales y regionales.

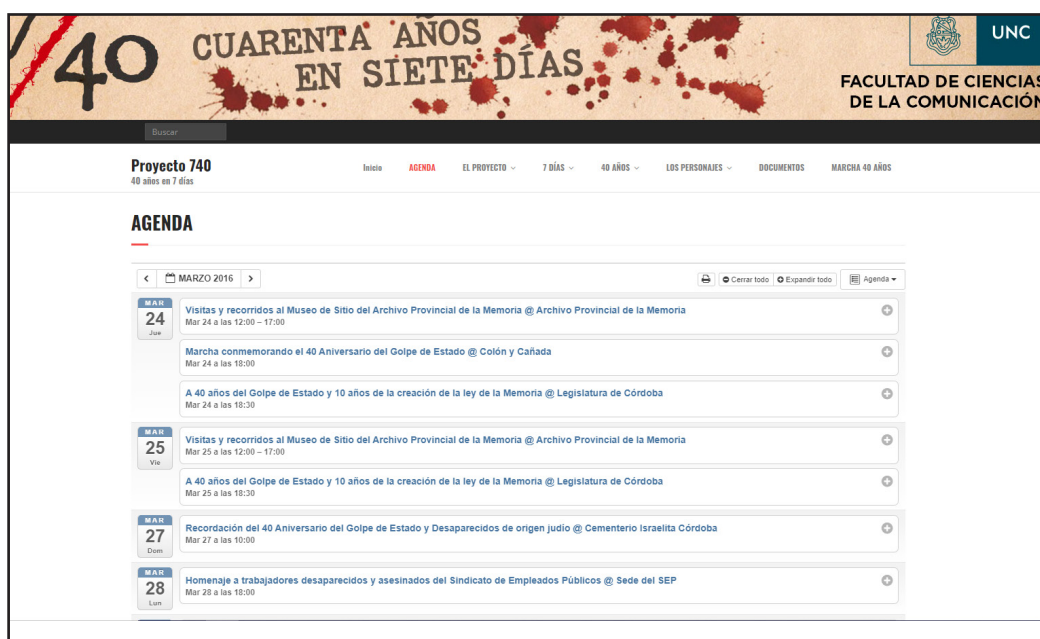


Figura 8. *Proyecto 7/40*, prácticas conmemorativas y vínculos universidad-sociedad: una agenda común.

Esto determinó en gran medida el ingreso de las realizaciones al campo de las prácticas conmemorativas de la memoria en el tramado zonal o provincial de pertenencia -como fue el caso de *Proyecto 7/40* de la Universidad Nacional de Córdoba, ya reseñado-, o bien un marcado protagonismo de las obras e instituciones en la esfera pública. Ambas piezas realizadas en la Universidad Nacional del Comahue -*#Memorias RN* y *Pañuelos Blancos al Sur*- funcionaron de esta manera, acompañando -con sus propuestas narrativas, sus múltiples registros audiovisua-

les y su presencia efectiva en las calles o en los tribunales de su región- los juicios a imputados de delitos de lesa humanidad relacionados con el centro clandestino de detención conocido como La Escuelita, que funcionó en la ciudad de Neuquén sito en la provincia homónima.

Si estos mecanismos de contención y de incentivo expresan los vínculos estrechos forjados entre las producciones transmedia, las universidades públicas y el territorio local y/o regional de la memoria, es de interés mencionar otras situaciones que han contribuido al fortalecimiento de las relaciones entre estos estamentos. Una de ellas da cuenta de la centralidad que ocupan las realidades y los imaginarios locales y regionales en las narrativas transmedia desarrolladas al interior de las universidades públicas del país, las que se asientan -más allá de las matrices tratadas en este artículo- en problemáticas sociales, económicas y ambientales y culturales muy cercanas. Así lo demuestran, entre otras, las experiencias tituladas *Calles Perdidas: El Avance del Narcotráfico en Rosario* (Proyecto Documedia - Periodismo Social Multimedia de la Universidad Nacional de Rosario, Provincia de Santa Fe, 2013), *Río abajo* (Universidad Nacional del Comahue, 2018) y *El Miliko* (Universidad Nacional de Quilmes, Provincia de Buenos Aires, 2015-2016).¹³

Por otra parte, teniéndose en cuenta que las correlaciones trazadas entre las universidades públicas de la Argentina y las memorias territoriales sobre la dictadura militar preceden y exceden a la producción multimedia y transmedia contemporánea, es posible afirmar que las nuevas tecnologías se insertan en una tradición audiovisual afianzada en numerosos centros universitarios con la que comparten múltiples propósitos y preocupaciones, sin dejar de postular nuevas perspectivas en lo textual, lo expresivo y lo simbólico. Sin ser el objetivo exployarme en estos temas, me circunscribo a mencionar una publicación que realicé en 2019 titulada

13. La primera se interesa por el flagelo del tráfico y consumo de drogas en la ciudad de Rosario, problemática que viene asolando toda la Provincia de Santa fe y en Particular esa ciudad desde los años 2000; la segunda aborda la necesidad del manejo y uso consciente y planificado de uno de los recursos naturales indispensables para el desarrollo de la mayoría de las actividades humanas: el agua; el tercero se concentra en una figura mítica sobrenatural propia del territorio quilmeño.

“Discusiones en torno a la memoria histórica en las cinematografías regionales de Argentina”, en la que me concentré exclusivamente en la región geográfica-cultural de Cuyo conformada por las provincias de Mendoza, San Juan y San Luis. Con el objetivo de indagar en la producción cinematográfica y audiovisual que abordó las problemáticas de la dictadura militar y los derechos humanos, el artículo abarcaba un arco temporal extendido que se iniciaba en plena dictadura con el estudio de aquellos antecedentes cinematográficos tempranos que procuraban una crítica transversal al gobierno de facto -entre los que pueden nombrarse las ficciones *Difunta Correa* y *Visión de un asesino*, realizadas por Hugo Reynaldo Mattar en 1975 y 1981 en la provincia de San Juan-,¹⁴ y que culminaba en las realizaciones para cine y televisión emprendidas en torno a estas temáticas en la Universidad Nacional de Cuyo (sede Mendoza) y/o por profesionales formados en esa institución, en las últimas décadas.

Algunas de las unidades de producción mencionadas previamente en este trabajo, incluso, no se han constreñido a un único tipo de pieza audiovisual ni al universo universitario con exclusividad, consolidando, con esas decisiones, un lugar destacado y de mayor visibilidad en la producción de la memoria histórica local, regional y nacional. Con este impulso, el Centro de Producción e Innovación en Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba (CEPIC) impulsó un conglomerado de múltiples obras audiovisuales vinculadas con las temáticas de la dictadura militar, los derechos humanos y la recuperación de las identidades perdidas, los que transitaron del entorno académico-universitario a los medios masivos de comunicación. De esta manera, prácticamente en simultaneidad, el CEPIC abrevó en distintas líneas de acción y dio a conocer las siguientes producciones:

14. *Difunta Correa* focaliza en una figura y un culto popular cuestionados por las autoridades militares; *Visión de un asesino* propone la reconfiguración de un relato policial convencional en clave histórica y regional. En particular, la indeterminación narrativa (la historia de un grupo de arqueólogos y paleontólogos que se enfrentan a una sucesión de hechos extraños y de asesinatos no resueltos) asume un anclaje espacio-temporal preciso, pudiéndose establecer a partir de la fijación territorial de la historia en el Valle de la Luna (sitio emblemático de la Provincia de San Juan), en tiempo presente, interpretaciones del film tendientes a imbricar y/o conectar la trama ficcional con las historias de terror y de muerte vividas entonces en esa provincia y en toda la región cuyana.

Campaña “Entre todos te estamos buscando” (2013), serie de spots para radio y televisión destinada a la búsqueda de nietos apropiados en dictadura que aún no recuperaron su identidad; *Informe periodístico sobre los nietos desaparecidos en Córdoba* (2014), realizado para el Canal 10 SRT de televisión, medio de la Universidad Nacional de Córdoba; *Proyecto 7/40* (2016), obra transmedial analizada; *Homenaje a Emi D’ Ambra*, (2017), documental dedicado a una de las figuras más destacadas de la asociación Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas de Córdoba, y *La sentencia, crónica de un día de justicia* (2018), largometraje documental relacionado con la megacausa judicial vinculada al centro clandestino de detención que funcionó en Córdoba bajo el nombre de La Perla.

La flexibilidad en los modos de producción, realización y difusión/exhibición deja constancia de la formación profesional de los integrantes del CEPIC. De igual modo, siendo estas realizaciones iniciativas financiadas por la Universidad Nacional de Córdoba, o bien fruto de convenios firmados con entidades y organismos gubernamentales y/o asociaciones civiles, es oportuno señalar que con estas diferentes piezas la universidad consolidó la transferencia de conocimientos al ámbito social y productivo, asumiendo de igual modo un rol decisivo en las políticas públicas de la memoria en el orden de lo provincial.

Ahora bien, si por lo visto la lógica zonal-centrípeta asume en las obras estudiadas una marcada predominancia en la conformación de las memorias territorializadas del pasado dictatorial, también se detectan en ellas otras orientaciones que las amplían o reconfiguran. En este terreno se ubica *Malvinas 30*, proyecto en el cual las lógicas reticulares-centrífugas cobran cuerpo en sus matrices narrativas centrales y en los distintos componentes transmedia creados y sostenidos en el tiempo con la participación activa de los usuarios. Asentado en la memoria de un conflicto bélico de fuerte raigambre territorial y nacional, su desarrollo y su extensión en las redes sociales refrendó el carácter colectivo de una experiencia traumática que había atravesado en su momento a todo el país por igual. Sin embargo, lejos de constreñirse a una única posibilidad, la memoria territorializada a escala nacional convive en esta experiencia con otras dos vertientes, las que estimulan otros tipos de siner-

gias e interacciones entre territorio y memoria. La línea narrativa creada en torno al personaje del soldado de 19 años oriundo de la ciudad de La Plata y la inclusión en varios segmentos y piezas de material gráfico y audiovisual que circuló en el Reino Unido en la época de la contienda, representan estas otras dos alternativas, gestionando cada una de ellas la reducción y/o la ampliación del rango reticular planteado por la memoria territorializada a escala nacional.

Otras dinámicas entre lo zonal y lo reticular se labraron, de igual modo, una vez finalizados los proyectos, a partir de iniciativas personales y/o institucionales que intervinieron en su fortalecimiento y difusión. #Memorias RN prolongó la investigación de una de las historias de vida que había motivado el proyecto, con el viaje realizado por una de las estudiantes desde Río Negro a la ciudad de Buenos Aires. Con su traslado, destinado a encontrar nuevos testigos e información adicional sobre la vida de Jorge Muneta, la estudiante se encontraba de cerca -espacial y vivencialmente- con el entorno transitado por Muneta en su vida adulta, proporcionándole esta cercanía nuevas herramientas y perspectivas que ampliaron los resultados de la investigación inicial. *Pañuelos Blancos al Sur*, por su parte, combinó las lógicas zonal y reticular en el

Figura 9. Presentación de *Pañuelos Blancos al Sur* en el Festival de Cine de la Patagonia Aysén.



PROGRAMACION				NOVENO FESTIVAL
MAR 11	MIÉ 12	JUE 13	VIE 14	
CL 15:20 - 16:30 En Primera Persona 63'	MS 15:20 - 15:40 Nómades del Mar (10') Chelenko (10')	MS 15:20 - 15:50 Tranquilo al Mar (20')	MS 15:20 - 15:50 Olquí, La Conquistaba de lo Inútil (20')	
CL 17:00 - 18:40 Lleno de Ruido y Dolor 100'	CC 16:00 - 17:40 Truco (22') Pañuelos Blancos al Sur (10') La lluvia fue testigo (27') Bordadoras del Baker (25') Territorios Ancestrales (25')	CC 16:30 - 17:30 La Huella de Los Pioneros (26') Abisal (20') Acá (6')	CC 16:30 - 17:30 Amelina (25') Germinal (9') Mi Último Cajel (29')	
CL 19:10 - 20:30 Los Sueños del Castillo (72')	20:10 - 21:30 CEREMONIA INAUGURACION AUDITORIO CENTRO CULTURAL COYHAQUE	CC 19:30 - 20:30 Enrique Valdeés, poesía y destierro (16') Insalios (15') Ruido (20') Pandemia (11')	CC 19:20 - 20:30 Huellas, La Guerra de Chile Chico (28') Dasein (6') Las Huérfanas (24')	
CL 21:30 - 22:40 Almé 100'	M 21:30 - 22:40 Hoy y No Mañana 76' JOSEFINA MORANDÉ	M 21:30 - 23:30 Cabros de Mierda 118' GONZALO JUSTINIANO	M 21:30 - 22:40 El edificio de los Chilenos 95' MACARENA AGUILO	

momento de su presentación-exhibición. El hecho de haber sido conocido en su universidad de origen, e inmediatamente participar en el Festival de Cine de la Patagonia Aysén, en Coyhaique, Chile, en el que compitió en la categoría “Corto patagónico”, confirió de una nueva dimensión y resonancia al proyecto y a su institución de pertenencia.¹⁵

5. Consideraciones finales

De acuerdo con lo analizado hasta el momento, en lo que respecta a las relaciones trazadas entre historia, memoria y territorialidad, las obras transmedia producidas en las universidades públicas de la Argentina han encaminado a través de un conjunto amplio de realizaciones una aproximación original y distintiva al pasado reciente. Esto les permitió focalizar en acontecimientos y situaciones trágicas vividas en la última dictadura cívico-militar y en sus consecuencias tanto inmediatas como mediatas: persecuciones, tortura y asesinato de personas; desapariciones forzadas; apropiaciones ilegales de niños y sustracción de la identidad; la Guerra de las Malvinas; la lucha de las Madres de Plaza de Mayo y de las asociaciones civiles por obtener justicia ante los vejámenes enumerados. Con estas disposiciones, las narrativas transmedia ingresaron en un terreno hasta hace pocos años liderado por otras formas audiovisuales (las realizaciones para cine, video y televisión), procedentes generalmente -aunque no exclusivamente- de iniciativas públicas y/o privadas y del ámbito de la Ciudad de Buenos Aires.

En los procesos de creación, las piezas transmedia aquí tratadas capitalizan todas las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías y el universo digital (con particular énfasis en el empleo de plataformas y virtuales y redes), sin por ello desconocer la fuerte tradición cinematográfica y audiovisual construida en torno al

15. Su director y guionista, Gustavo Gzain, había sido artífice unos años antes del documental dedicado a la vida y al pensamiento del reconocido historiador y escritor Osvaldo Bayer, *La libertad* (2014), film que tuvo estreno en salas cinematográficas de la Argentina y de Alemania y con el cual obtuvo varios reconocimientos.

pasado reciente en la Argentina. De hecho, una porción significativa de las piezas o segmentos que componen las obras reutilizan y/o citan documentos audiovisuales provenientes de la televisión y el cine, gráficos y registros sonoros, lo que significa un fuerte arraigo en la tradición cultural e informativa nacional.

En su aproximación al tiempo histórico de la dictadura, hemos enfatizado la filiación de las experiencias transmedia con las actuales concepciones que sostienen las ideas de extensión, prolongación y/o contaminación entre tiempo pasado y presente, lo que también implicó -de parte de los productores y usuarios- un acercamiento vívido y comprometido con los acontecimientos e historias de vida. De igual forma, por las estrategias desplegadas y la interrelación trazada entre prácticas ficcionales y documentales, entendemos que conocimiento e imaginación histórica no se plantean como vías contrapuestas sino complementarias.

En lo que compete a la interactividad y la extensión de los proyectos, en la actividad desplegada en las redes sociales de forma planificada y/o espontánea, hemos visto que las piezas abalan las políticas públicas de la memoria que en las últimas décadas han dinamizado las reivindicaciones de las víctimas directas de la dictadura y de sus familiares. Sin embargo, en su versatilidad y por su carácter interactivo, las obras contribuyen activamente a la producción de diferentes tipos de memoria compatibles entre sí: directas, mediadas, intergeneracionales, intercomunitarias. A su vez, al momento de ser presentadas públicamente en diferentes entornos, intra y extra universitarios, estas vertientes se amplifican a otras prácticas de memoria: conmemorativas, sociales, performativas y lúdicas.

Finalmente es de interés enfatizar la producción de memorias territorializadas que fluctúan entre lo zonal y lo reticular, dando cuenta con estas dinámicas de los intereses de los equipos de trabajo y de las instituciones universitarias de origen en la producción de la memoria histórica del pasado reciente. De igual forma, si bien cada iniciativa incentiva y desarrolla objetivos propios, lindantes a sus instituciones y comunidades, también se visualizan situaciones que modifican y/o reconfiguran los territorios memoriales iniciales, trazándose otro tipo de relaciones más abarcadoras.

Referencias

- Arostegui J. (1995). *La investigación histórica. Teoría y método*. Barcelona: Crítica.
- Corvalán N. (2019). *Narrativa Transmedia. Análisis del \Proyecto 7/40\, una experiencia de educación y memoria* (Presentación en congreso). XIII Jornadas de Sociología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Eiroa San Francisco, M. (2020). Memoria e historia en redes sociales: nuevos soportes de resistencia al olvido de la Guerra Civil española y el Franquismo. *Historia Y Memoria*, 21, 71-108. <https://doi.org/10.19053/20275137.n21.2020.9659>
- Escalante L. (2016). Argentina: políticas públicas en memoria (2003-2015). *Revista Argumentos*, 3. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/326486422_Argentina_politicas_publicas_en_memoria_2003-2015 [Consulta: 1 de julio de 2020]
- Escolar C. y Fabri S. (2015). Pensar el territorio. Reflexiones en torno a las prácticas institucionales y memoriales a partir del caso Predio Quinta Seré. *Revista da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Geografia*, 11(16), 67-83. <https://doi.org/10.5418/RA2015.1116.0004>
- Galindo Cáceres J. (2000). Construcción de una comunidad virtual. *Signo y pensamiento*, 19 (36). Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/860/86011275010.pdf> [Consulta: 1 de marzo de 2021]
- Garavelli C. (2014). Memorias en transición. Producciones videográficas argentinas contemporáneas entre el video de creación y el corto documental. *Revista Cine Documental*, 9. Obtenido de <http://revista.cinedocumental.com.ar/memorias-en-transicion-producciones-videograficas-argentinas-contemporaneas-entre-el-video-de-creacion-y-el-corto-documental/> [Consulta: 20 de febrero de 2020]
- Gil E., De Lera Tatjer E. y Monjo Palau A. (2009). *Usuarios y sistemas interactivos, formación de posgrado*. Barcelona: Universidad Abierta de Cataluña.
- Haesbaert R. (2011). *El mito de la desterritorialización. Del "fin de los territorios" a la multiterritorialidad*. México: Iberoamericana.
- Irigaray F. (2015). Navegación territorial: entramado narrativo urbano. En F. Irigaray y A. Lobato (Eds), *Producciones transmedia de no ficción*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario Editora.
- Isava L. M. (2009). Breve introducción a los artefactos culturales. *Estudios*, 17(34). Obtenido de <https://biblat.unam.mx/hevila/EstudiosRevistadeinvestigacionesliterariasyculturales/2009/vol17/no34/8.pdf> [Consulta: 1 de marzo de 2021]
- Quílez Esteve L. (2014). Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías*, 8. Obtenido de <http://www.unizar.es/historiografias/historiografias/numeros/8/quilez.pdf> [Consulta: 1 de julio de 2021]
- Liuzzi Á. (2015). El Documental Interactivo en la Era Transmedia: De Géneros Híbridos y Nuevos Códigos Narrativos. *Obra Digital: revista de comunicación*, 8. Obtenido de <https://raco.cat/index.php/ObraDigital/article/view/301178> [Consulta: 10 de febrero de 2021].
- Lorenz F. (2002). ¿De quién es el 24 de marzo? Las luchas por la memoria del golpe de 1976. En E. Jelin E. (Comp.), *Conmemoraciones: Las disputas en las fechas "in-felices"* (pp. 53-100). Madrid: Siglo XXI.
- Lusnich A. L. (2019). *Discusiones en torno a la memoria histórica en las cinematografías regionales*

- de Argentina (Presentación en congreso). VII Colóquio de Cinema e Arte da América Latina, Universidad Anhembi-Morumbi, San Pablo.
- Molinario L. (2013). *La Teoría de los dos demonios y la construcción de legitimidad del orden democrático (1983-1985)* (Presentación en congreso). X Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Mudrovcic M. I. (2013). Regímenes de historicidad y regímenes historiográficos: del pasado histórico al pasado presente. *Historiografías*, 5. Obtenido de <http://www.unizar.es/historiografias/numeros/5/mudrovcic.pdf> [Consulta: 6 de marzo de 2021]
- Palavecino L. y Porta G. (2017). *Narrativas transmedia aplicadas al diseño para la educación* (Presentación en congreso). XXI Congreso de la Sociedad Ibero-americana de Gráfica Digital, Concepción.
- Piedras P. (2010). La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos. *Revista Cine Documental*, 1.
- Roussó H. (2012). *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*. París: Gallimard.
- Sansisteban Fernández A. y Pagés Blanch J. (2006). La enseñanza y el aprendizaje del tiempo histórico en la educación primaria. *Cad. Cedes* 30(82). Obtenido de <http://www.cedes.unicamp.br> [Consulta: 15 de enero de 2021]
- Scolari C. (2013)- *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Editorial Deusto.
- Stow W. y Haydn T. (2000). Issues in the teaching of chronology. En J. Arthur y R. Phillips (Eds.), *Issues in history teaching* (pp. 88-91). London: Routledge.
- Vecchioli V.; Malamud M. et al. (2016). *Centros clandestinos: de su desaparición a su reconstrucción virtual. La experiencia museográfica sobre el CCD El Campito. Guarnición Campo de Mayo* (Presentación en congreso). IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria – Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.
- Vecchioli V. (2018). Usos del documental interactivo y las tecnologías transmedia en la recreación de los centros clandestinos de detención de la dictadura argentina. Antípoda. *Revista de Antropología y Arqueología*, 33. Obtenido de <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/full/10.7440/antipoda33.2018.05> [Consulta: 3 de abril de 2020]
- Verzero L. (2020). Cuerpos subvertidos: Artes escénicas y memoria en el siglo XXI. El caso argentino. *Historia y memoria*, 21, 137–172. <https://doi.org/10.19053/20275137.n21.2020.9853>

Paralelismos entre la praxis artística y el ritual de Pagamento en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia

Victoria Eugenia García



Figura 1. Sierra Nevada de Santa Marta. 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

1. Encuentro entre el arte y la antropología en la Sierra Nevada de Santa Marta

Habitar el territorio del “otro” como artista caminante y etnógrafa me condujo hasta el “corazón del mundo”. En el norte de Colombia, frente al mar Caribe, se escuchan sus latidos. Es la Madre, la montaña sagrada, la Sierra Nevada de Santa

Marta¹ (en adelante, SNSM). La casa de cuatro comunidades indígenas descendientes de la cultura precolombina Tayrona,² los Kogui, los Arhuacos, los Wiwa y los Kankuamo. En este territorio ancestral los pueblos originarios conviven con los Padres y Madres espirituales que habitan en los espacios sagrados. Los indígenas realizan el ritual de Pagamento como retribución a estas divinidades.

Entre 2015 y 2020 realicé esta investigación con la comunidad Wiwa de Gotsezhi, El Encanto, para mi tesis doctoral en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona. Habitar la montaña sagrada significó el encuentro del arte con la antropología. Esta investigación se centra en presentar el ritual de Pagamento en la Sierra Nevada de Santa Marta, considerándolo en comparación con la praxis artística contemporánea.

La aproximación desde esta forma de creación artística permitía una nueva manera de habitar y de relacionarse con el territorio. Era un regreso al origen, al encuentro con lo básico, con la tierra misma. Fue un hecho de gran motivación para su realización el cambio en las condiciones sociopolíticas en Colombia, las cuales empezaban a configurar un nuevo horizonte para la nación, a partir del inicio de los diálogos de paz en 2012 entre el gobierno y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Estas nuevas condiciones hacían que se vislumbrara como algo posible visitar, transitar y habitar en Colombia ciertas zonas del país que durante muchos años habían estado ocupadas por los grupos armados. Este hecho me ha dado la posibilidad como artista de realizar la investigación en uno de estos territorios afectados por la violencia, en el cual conviven comunidades diversas en medio de condiciones socio económicas muy diferentes.

1. La Sierra es un macizo montañoso aislado de la cordillera de los Andes. De acuerdo con la distribución geopolítica colombiana la Sierra está situada entre los departamentos del Cesar, Magdalena y la Guajira. Tiene un área aproximada de 17.000 km² y si se delimita por las cuencas de los ríos su área se extendería a 21.156 km². Una de las características principales de este macizo montañoso es poseer los picos nevados más altos de Colombia y del planeta al lado del litoral, el pico Bolívar y el pico Colón con 5.775 msnm., En 1979 fue declarada por la UNESCO Reserva de la Biosfera y Patrimonio de la Humanidad.
2. Los Tayrona fueron una de las principales culturas precolombinas de Colombia entre el año 900 – 1600 d.C.

Aproximarse como artista caminante y etnógrafa me permitió un acercamiento a esas comunidades y una nueva posibilidad para su propio hacer en el campo de el arte.

La finalidad de esta investigación es proporcionar al arte y a la antropología un conocimiento a través de la praxis artística que contribuye al reconocimiento de las tradiciones y los rituales de las comunidades indígenas de la SNSM; asimismo, contribuye a la discusión académica sobre el acercamiento del artista hacia los temas de la alteridad, permite un aporte del arte a la antropología y viceversa. Es una contribución original en cuanto abre un nuevo camino para la conservación de las memorias vivas de una comunidad, además de ser un medio para visibilizar y re-conectar la praxis artística con las sabidurías ancestrales; además, genera la posibilidad de que la artista habite territorios que han sido marcados por la violencia en Colombia. Son variados los cuestionamientos que se producen mediante la aproximación y la intervención artística en el territorio de la SNSM y con la comunidad Wiwa de Gotsezhi. Interrogantes en torno a la conservación del patrimonio cultural, el aporte al arte y desde el arte dentro de un contexto en el cual se desvela la complejidad de un territorio con múltiples variables y afectaciones culturales, sociales, políticas, históricas, geográficas.

En un momento histórico en donde la globalización, la prisa y la proliferación de información aturde los sentidos esta investigación propone una mirada contemplativa y reflexiva sobre las conexiones que establecemos con el medio ambiente, con el “otro” y con el retorno al origen.

1.1. ¿Qué es el Ritual de Pagamento y para qué se hace?

“Además dijo Seizhankua: Ustedes los cuatro pueblos están para ayudar y cuidar también a su hermano menor, alimentar por su hermano menor para pagar por su gran deuda espiritual con la naturaleza, hay que alimentar por todos, pues todos somos hijos de la madre”. Palabras del Mamo Kogui, Pedro Juan Noevita (OGT, 2009)



Figura 2. Ritual de Pagamento en Gotsezhi, El Encanto. 2017. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

El indígena de la SNSM, desde su nacimiento hasta su muerte, hace rituales de Pagamento para cumplir con el mandato de la Ley de Origen.³ La vida misma es concebida como una deuda permanente por la que existe la obligatoriedad de pagar. Por consiguiente, para los indígenas el ritual de Pagamento es considerado una forma de vida que les crea un compromiso con la comunidad, consigo mismos y con su entorno natural (entrevista Julio Barragán, 2018).⁴ El ritual de Pagamento⁵

3. A partir de la cosmovisión indígena, La Ley de Origen es la guía del ordenamiento territorial, social, político, espiritual, económico y social de los pueblos indígenas de la SNSM.
4. La entrevista a Julio Barragán fue realizada en Santa Marta el 17 de septiembre de 2018. Barragán es antropólogo, profesor de la Universidad del Magdalena y de la Universidad Sergio Arboleda. Ha sido director de la casa indígena de Santa Marta.
5. Cito la forma como se le denomina al ritual de Pagamento en las diferentes lenguas indígenas de la SNSM, Shalá (Lengua Koguián), Amburru (lengua Damana), Zasanamu o Aburu gawi Zasari (lengua Ikun)

se realiza cómo una ofrenda simbólica, para pagar, celebrar, curar o alimentar a las divinidades, denominadas Padres y Madres espirituales que habitan los espacios sagrados de su entorno natural (Gil, 2007; Villafaña, 2018).

En este contexto es interesante considerar el concepto de la ofrenda y la teoría sobre el Don de Marcel Mauss (1971). Según este autor, la relación que se establece a través del Don no tiene porque ser simétrica, puede ser desigual; en nuestro caso, lo que los indígenas entregan nunca es equivalente a lo que reciben de las divinidades que habitan su territorio. Tampoco es un intercambio utilitarista, pues el intercambio tiene un sentido religioso.

En la Ley de Origen está establecido que el medio ambiente se entiende como un “todo”, en el que todos somos y formamos parte de ese “todo”. No existe una división entre el ser humano y su entorno. Partiendo de ese principio cosmológico, no sólo los seres humanos realizan el ritual de Pagamento, también lo hacen las plantas, los animales, los minerales y el agua (OGT, 2009). Para la cosmología indígena de la SNSM no existe dualidad entre cultura y naturaleza.

El Pagamento es un ritual ancestral directamente relacionado con el territorio al que se le considera como “un espacio vivo que está representado por la idea ancestral de la Madre Universal” (Rivero, 2014, 183). Cuando se repite el ritual de Pagamento, al igual que se repite un nudo en un tejido para formar una superficie, se da un proceso por el cual se inscribe el concepto de lo sagrado en el territorio.

Para el pueblo Arhuaco (Ferro, 1998), la ofrenda es una acción permanente que se realiza cada día y se le denomina la *Makruma*.⁶ Los Mamos⁷ arhuacos hablan de dos clases de *Makruma* “la que se ve y pertenece al mundo material” y “la que no se

6. Para Yanelia Mestre (2019) la *Makruma* está asociada al intercambio, al trueque o al regalo que se le da a alguien, sin embargo, su definición no sustituye la palabra *Zasanamu* o *Aburu gawi Zasari*, las cuales significan pagar en general.

7. Los Mamos son los líderes y guías espirituales de las comunidades indígenas de la SNSM.

ve y pertenece al mundo de las divinidades” (Ferro, 1998, 30). Desde la cosmología indígena se considera que todo lo material tiene un Padre y una Madre inmaterial, lo cual está asociado al concepto de divinidad. Por esta razón todo intercambio o Pagamento está regido por fuerzas inmateriales.

Marcel Mauss (1971) en su *Ensayo sobre el Don*, presenta diferentes casos de sociedades denominadas primitivas en la Polinesia, Melanesia y el noroeste norteamericano, donde se establecen entre ellas mismas contratos de obligatoriedad, los que denomina un sistema de “prestaciones totales” (1971, 160). Estos contratos no son pactados de forma individual, sino desde la colectividad. Se manifiestan aparentemente con unas características de libertad, pero en realidad corresponden a la obligatoriedad tanto de dar, como de recibir y devolver. Este contrato del oeste americano, desde Vancouver hasta Alaska, Mauss toma el nombre de los autores americanos para este tipo de contrato, el “Potlatch”, que significa “alimentar, consumir” (Ibíd.:160). En nuestro caso la asociación se hace con la Makruma que no se ve, la inmaterial, que está asociada al concepto del pago a las divinidades mediante el Ritual de Pagamento. Para los indígenas de la SNSM (OGT, 2009) alimentar el entorno natural es alimentar a los Padres Espirituales que viven en la Ley de Origen. El pago ha estado y estará siempre presente, porque es imposible para el indígena saldar la deuda con las divinidades. Este concepto coincide con los parámetros que presenta Mauss de obligatoriedad.

En el documental *Palabras Mayores*⁸ (2009) el Mamo Wiwa Ramón Gil⁹ (2009) explica el motivo por el cual los pueblos indígenas de la SNSM realizan el Pagamento y porque este ritual debe permanecer dentro de su cultura.

8. Documental *Palabras Mayores* realizado por el colectivo Zhigoneshi en 2009. Dirigido por Amado Villafaña (Arhuaco), Silvestre Gil Zarabata (Kogui), Saúl Gil (Wiwa), Roberto Rafael Mojica (Wiwa). En este documental los principales Mamos de cada pueblo envían un mensaje para compartir la importancia de sus tradiciones y su preocupación por el cuidado del planeta.

9. El Mamo Ramón Gil es la máxima autoridad dentro de los Mamos de la comunidad Wiwa.

Porque si se acaba la cultura de cancelar la deuda a la naturaleza se acabaría todo. Dejar de pagar puede significar que podría llegar el fin del mundo, venir lluvias, huracanes, terremotos, enfermedades e inundaciones. Anteriormente los indígenas pagaban con oro y cuarzo, ahora no lo hacen porque se han profanado los espacios sagrados. Serankua puede castigar y podrían venir destrucciones, llover sangre, el hermanito menor debe entender que hay que cancelar las deudas con la naturaleza. (Ibíd.: min 6´.10”).

Para Mauss (1971) los primeros contratos asumidos por los hombres fueron con los Dioses, los muertos y la naturaleza. Estas comunidades consideran que es fundamental dar para poder recibir en abundancia. “Se cree que a los dioses es a quienes hay que comprar y que los dioses saben devolver el precio de las cosas” (Ibíd.:174). En la SNSM todas las actividades que realizan las comunidades y los individuos, bien sea cortar un árbol, sembrar, recoger la cosecha, pescar, hasta morir, requieren de una ofrenda a las divinidades correspondientes. El Don, en este caso específico, está considerado como el pago por lo recibido o por lo que se quiere recibir, por lo que se ha afectado o por lo que se desea sanar. Se considera que al realizar el ritual del Pagamento se crea un equilibrio entre el ser humano y el ambiente natural y se pueden evitar los castigos, las destrucciones y las enfermedades.

En las entrevistas con Ana Alberto (2017)¹⁰ habló acerca del proceso de realización del ritual de Pagamento. Para cumplir con el ritual lo primero que se hace es recurrir al Mamo para consultarle y recibir su orientación. Las consultas se hacen de forma individual, en grupos familiares o en reuniones con toda la comunidad. El Mamo determina cómo, dónde y cuándo se debe hacer el ritual, y cuál es el tipo de Pagamento que se debe realizar. Después de recibir las indicaciones del Mamo y de haber hecho el confieso,¹¹ se procede al ritual de Pagamento. El Mamo pide a la persona o a la comunidad, según el caso, hacer primero la entrega con el pensa-

10. Ana Alberto es una indígena Wiwa que vive en la comunidad de Gotsezhi. Fue la persona a la cual le designaron la tarea de enseñarme a tejer durante la etnografía de 2017 y 2018. Tuve la oportunidad de compartir muchos días con ella y con su familia durante mi estadía. Sostuvimos muchísimas conversaciones, en las que ella autorizaba si la entrevista podía o no ser grabada.

11. El confieso es una acción similar al sacramento de la confesión de la religión católica. La persona durante un encuentro con el mamo le confiesa todas las acciones, que de acuerdo con sus creencias pueden haberlo afectado a él, a otra persona, a la comunidad o a su entorno natural.



Figura 3. Mamo ramón Gil, Gotsezhi, *El Encanto*. 2018. Fotografía de Victoria Eugenia García Moreno

miento, desde la intención, y luego la entrega material. En la gran mayoría de los casos, esta entrega se le hace directamente al Mamo, y es él quién se encarga de depositarla en forma presencial, o a través de una meditación,¹² en la que se comunica con la divinidad que habita en el sitio sagrado correspondiente; también puede darse el caso, que el Mamo le pida a la persona, hacer el Pagamento visitando un lugar determinado y realizar allí la entrega. Gil (2009) argumenta que el Mamo para recibir el tributo inmaterial (espiritual) o material debe estar purificado.

Cuando se habla de entrega podría pensarse en múltiples opciones, pero en este caso las entregas materiales son simbólicas. Generalmente, lo que se entrega son pequeños caracoles y piedras de distintos colores que vienen de ríos diferentes, quebradas, nacimientos, lagunas, cuevas, cerros y otros lugares fuera de la Sierra, como del cerro de Monserrate en Bogotá, la laguna de Guatavita o las minas de sal de Zipaquirá. También se utilizan semillas, flores, raíces, hojas, pequeñas ramas o pequeños trozos de algodón. Algunas son de origen animal como plumas, arañas, insectos, excrementos humanos, semen, pelos púbicos, sangre de menstruación y placentas (Ferro, 1998, 147). Para los indígenas, la sangre es considerada muy buen tributo para los Pagamentos, pues se cree que “la fuerza espiritual se hereda a través de la sangre” (Ibíd.:44). Cada ofrenda depende del tipo de Pagamento que se deba realizar y el lugar para hacerlo es definido por el Mamo. La figura que representa el Mamo abre el portal entre lo material y lo inmaterial, conectando a la persona con el mundo de las divinidades.

Algunas de las labores de los Mamos pueden compararse con las de un sacerdote de la religión católica, un ejemplo de ello es la confesión. El sacerdote a partir de la confesión determina la penitencia que debe cumplir la persona para *pagar* por su pecado. Es evidente la interferencia de la evangelización católica en la cosmología indígena. Lo que sí marca una gran diferencia es que el pago que se hace a través

12. Durante el período de formación de los Mamos una de las actividades que hacen es recorrer la Sierra caminando con el fin de conocerla y conocer los espacios sagrados. De acuerdo con su cosmología, este conocimiento, posteriormente, les permite conectarse con el espíritu que la habita en cada espacio sagrado.

del ritual de Pagamento siempre está relacionado con el territorio, con un espacio sagrado específico que está habitado por unas divinidades, Padres y Madres espirituales, que cohabitan con ellos en la Sierra.

No todas las acciones para la celebración del ritual de Pagamento requieren del acompañamiento del Mamo. El acto sólo de respirar es considerado como un ritual de Pagamento en agradecimiento por la vida misma, guardar silencio es otra forma de pagar.

Es relevante analizar el significado que tienen estas prácticas según la mirada occidental de los ambientalistas y ecologistas. El ritual y la relación que establecen los indígenas de la SNSM con su territorio y el hecho de que sea fundamental cuidar de su entorno natural para evitar la destrucción y el desequilibrio, los reconoce dentro del concepto de “nativos ecológicos”. Los ambientalistas y ecologistas ven estas prácticas, más allá del sentido ritual y religioso, como la oportunidad de cuidar y proteger la Madre naturaleza o la Madre Tierra (Ulloa, 2005). El discurso ambientalista se refuerza con este tipo de visiones y las utiliza como medio de presión a las naciones para que establezcan políticas de protección de los recursos naturales. Asimismo, se vuelve imperativo un marco normativo y de castigo que contribuya a prevenir los daños irreversibles que afecten y desequilibren los diferentes ecosistemas.

1.2 Espacios Sagrados

Los Indígenas de la SNSM a través de su cosmología crearon una estructura que les permite ubicarse en el cosmos, establecer una forma de relacionarse con su entorno y a la vez crear un orden que sacraliza el territorio (Duque, 2009). Bajo estas premisas, habitar el espacio adquiere una significación especial y los parámetros desde los cuales se caracteriza el territorio hacen que sea concebido como el centro, el “Corazón del planeta”. Partiendo de esta concepción, el tejido interno de la SNSM está compuesto por una serie de espacios sagrados interconectados entre sí, que van desde el páramo hasta el mar. Para la sacralización del territorio no basta

sólo con determinarlo, es necesario que los Mamos puedan acceder a los espacios sagrados para realizar los trabajos tradicionales y los rituales de Pagamento. El territorio se construye y se resignifica permanentemente con el cumplimiento de las tradiciones (OGT, 2009). Para los indígenas, el trabajo con las divinidades en los espacios sagrados permite el orden y el equilibrio de las comunidades con su territorio.

Los espacios sagrados son la base sobre las que se construye la imagen del territorio. Esta construcción está dada por el desplazamiento entre los espacios sagrados. Cuando se habla de recorrer el territorio “implica no solo caminarlo, sino también pensarlo” (Córdoba, 2006, 276). De acuerdo con los indígenas, la forma cómo se debe habitar el territorio está escrita en códigos, o mapas grabados en piedras y objetos, que fueron dejados por Serankwa desde la creación. Los Mamos son los únicos que saben leer e interpretar estos códigos (Ibíd.: 278). El territorio sagrado guarda una memoria viva cargada de símbolos que al ser interpretados permite la comunicación con el espacio natural (Murillo, 2016).

El estudio de nosotros es el cuerpo.
Todos los lugares del mundo los tenemos en el cuerpo.
De nuestro cuerpo salieron todos los lugares que existen,
hasta los que no conocemos,
todos están en nuestro cuerpo.
Palabras del Mamo Ramón Gil Barros (OGT, 2009)

De acuerdo con la ley de Origen, todos los espacios sagrados están ubicados en el cuerpo, por tal motivo es muy importante conocer la organización del territorio y la del cuerpo (OGT, 2009). El territorio al igual que el cuerpo, es considerado como un ser vivo, un templo sagrado al que hay que cuidar, alimentar y respetar. Los espacios sagrados “son como los órganos vitales de un sólo cuerpo vivo llamado Sierra Nevada de Santa Marta. Si estos lugares se destruyen, se contaminan o se rompen sus conexiones, entonces se enferma este territorio ” (Mestre y Rawitscher, 2018, 37). La visión del territorio, desde esta óptica, lo significa como una extensión del ser. Otro ejemplo de ello es la forma como las lagunas y cuencas de los ríos

se viven y se constituyen como una unidad, “el eje de un espacio corporeizado” (Serje, 2008, 213). La nieve y las lagunas subterráneas alimentan las lagunas de las cumbres nevadas que representan el corazón. Los ríos y quebradas son las venas que recorren todo el cuerpo. Se dice que los flujos se entretajan creando una conexión desde los páramos hasta el mar (OGT, 2009). Esta es la manifestación de un cuerpo que está vivo y conectado. El orden del espacio natural es el soporte y se replica en el orden social. Al considerar el territorio ancestral como un cuerpo vivo, como una persona, cuando se afectan los espacios sagrados se afecta todo lo relacionado con los ciclos de la vida; se afecta la salud; el comportamiento; la justicia; el gobierno propio del territorio: los trabajos de los Mamos y las autoridades tradicionales; las construcciones, los cultivos, todas las actividades de vida humana y no humana.” (Mestre y Rawitscher, 2018, 230).

2. Procesos del ritual de Pagamento y la praxis artística en la Sierra Nevada de Santa Marta

Después de caracterizar qué es el ritual de Pagamento, cómo se hace y dónde se realiza, se puede establecer un paralelismo con la praxis artística realizada en la SNSM. Inicialmente, tanto el ritual de Pagamento como la praxis artística pueden verse cada uno como procesos. En el caso del ritual de Pagamento estos procesos se realizan para cumplir con el mandato de la Ley de Origen y de esta manera retribuir u ofrendar simbólicamente a los Padres y Madres espirituales que habitan en el territorio; sin embargo, es importante resaltar que esta es una relación asimétrica con la cual la ofrenda nunca podrá compensar lo recibido. Este es un proceso que nunca se termina.

Para la praxis artística, el artista puede desarrollar su obra con base a procesos en torno a una temática, la cual puede permanecer abierta y la va alimentando y evolucionando en diferentes etapas y momentos de creación. También se pueden dar procesos de creación en obras que se sí concluyen, esto es una decisión personal del artista.

En el caso de la praxis en la SNSM, los procesos se dieron con base a una secuencia de experiencias a través de los trabajos de campo; posteriormente, estos procesos creativos se han continuado no solamente como parte de la obra de la investigación, sino que se han convertido en una forma de habitar otros espacios.

Otro concepto que es común para la praxis artística y el ritual de Pagamento es que los dos están regidos por una red de conexiones. Para los indígenas no existe una división con el entorno, todos estamos conectados con todo lo que nos rodea y con el universo, todos somos una unidad. En esta investigación la praxis artística se ha proyectado a partir de la experiencia de habitar conscientemente el territorio de la SNSM a través de trabajos de campo, mediante la etnografía y el walking art. La fusión de estas formas de aproximación a la creación artística requieren que el artista esté atento a percibir todo lo que lo rodea, a escuchar, a habitar el espacio del otro, a sentir y a dejarse permear por el medio ambiente.

El artista establece una serie de relaciones con su entorno que están configuradas a través de su cuerpo como medio de contacto, por la intuición, a través de actos meditativos y por la forma como percibe al “otro”. A partir de estas relaciones se genera un proceso de interiorización y la lectura simbólica del territorio y de la comunidad. Estas son las fuentes primarias del conocimiento que permiten acceder y comprender la psicogeografía del territorio.

Lo importante no es la piedra con la que trabajo, sino el proceso que hay detrás de ellas. Esto es lo que estoy intentando comprender, la naturaleza como un todo y no como un elemento aislado de ella. Andy Goldsworthy. (Cheshire, 1956)

En la cosmogonía indígena esta serie de relaciones y conexiones se materializan en los lugares donde se realiza el ritual de Pagamento, estos son los espacios sagrados. Los indígenas saben que estos son lugares a los cuales es necesario cuidar y alimentar mediante el ritual. A través de la ofrenda reiterada el territorio se sacraliza y se inscribe lo sagrado en el territorio.

Durante las estancias en la SNSM pude habitar y transitar conscientemente como mujer, artista, arquitecta, un territorio que se vive desde la sacralidad. El respeto por las creencias del “otro” siempre fue un buen compañero de viaje y una forma de aprender sobre él. Los trabajos de campo en el territorio me permitieron interactuar con el entorno natural, encontrar dentro de él, espacios en los cuales pude crear mi propia red de conexiones. Me conecté con espacios en los cuales pude tener momentos para la pausa, para la meditación, la observación, la contemplación, la escucha y a la vez fueron espacios de silencio donde fue posible conectarme con la psicogeografía del territorio. Estos espacios los consideré “sagrados”, no en un sentido religioso, sino como lugares de profunda conexión interna. Dentro del proceso creativo los he denominado “Espacios de El Encanto”. Este es un nombre que está asociado al poblado, al río y a la doble connotación que da el significado de la palabra “encanto”. Estos espacios fueron la fuente de conexión con el territorio y con la comunidad, que me permitieron la fusión con el entorno.

Al igual que en la cosmogonía indígena estas conexiones me permitieron sentir y comprender que todos somos parte del todo. Los espacios sagrados no son solamente espacios físicos, sino espacios interiores que se viven desde la mente, desde las emociones y desde la integridad del ser. Para Kandinsky (1996) descubrir a través del arte está representado en ese pasaje que está mas allá de lo tangible y que permite entrar en comunión con lo humano y lo divino.

Cuando se va a realizar un ritual de Pagamento es necesario hacer una serie de procesos internos y externos; igualmente para la praxis artística también se producen diferentes estadios de conciencia y procesos que conducen a la creación. Para esta investigación el habitar los *Espacios de El Encanto* fueron la base que estructuró el proceso creativo de *la praxis artística como ritual de Pagamento en la Sierra Nevada de Santa Marta*.¹³

13. Ver:<https://victoriaeugeniagar.wixsite.com/hilosdeoro><http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/176258>

La fusión de todos estos procesos me permitieron sentir la conexión con el espacio y con la comunidad. En estos *Espacios de El Encanto* surgió la obra de creación como retribución al territorio. Surgió como una ofrenda simbólica, como intercambio por lo recibido durante la experiencia, por los hilos de oro con que se tejió con la comunidad y con el entorno natural. De esta forma la praxis artística en la Sierra Nevada de Santa Marta puede ser considerada como un ritual de Pagamento.

Referencias

- Córdoba, E. (2006). Sitios Sagrados y Territorio Wiwa. *Universitas Humanística*, vol. 61, 275-286.
- Duque, J. P. (2009). *Lo sagrado como argumento jurisdiccional en Colombia. La reclamación de tierras indígenas como argumento de autonomía cultural en la Sierra Nevada de Santa Marta*. (Tesis doctoral). Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Obtenido de: <https://docplayer.es/41324935-Juan-pablo-duque-canas-codigo-trabajo-de-tesis-presentado-como-requisito-para-optar-al-titulo-de-doctor-en-historia.html> (Consultado, 13/03/2019)
- Ferro, M. (1998). *Makruma*. (Monografía de Grado). Departamento de Antropología, Universidad de los Andes. Bogotá. Ejemplar fotocopiado
- García, V. (2021). *La praxis artística como ritual de Pagamento en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia*. (Tesis doctoral) Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, Barcelona. Obtenido de: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/176258>
- Kandinsky, W. (1995). *Punto y Línea sobre el plano*. Colombia: Grupo Editor Quinto Centenario. 21-57
- Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Mestre, Y. y Rawitscher, P. (2018) . *Shikwakala*. Barranquilla: Ed. Ditar.
- Murillo, Epiara. *El cuidado de la vida a través del ritual de pagamento, con canto y danza de los indígenas wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Monografía Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016, Obtenido de: <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/15688/1/MurilloMedinaEpiaraRiguey2018.pdf> (Consultado el 05/08/2019)
- OGT. (2009). *Ley de Se, Seyn Zare, Shenbuta*. Bogotá: Sirga Editor.
- Rivero, M. P. (2014) *Aproximación etnográfica a los koguis de la parte baja de la cuenca del río palomino en la Sierra Nevada de Santa Marta (seywiaka), y contextos urbanos (rodadero): a partir de sus conceptos y perspectivas de “naturaleza” y “espacio”*. (Monografía de Grado). Facultad de Humanidades, Programa de Antropología, Universidad del Magdalena. Obtenido de: <http://repositorio.unimagdalena.edu.co/jspui/handle/123456789/131> (Consultado el 22/05/2020)
- Serje, M. (2008) La invención de la Sierra. *Antípoda*, No.7, 197-229

Ulloa, A. (2005). *Las representaciones sobre los indígenas en los discursos ambientales y de desarrollo sostenible*. Obtenido de:

https://www.researchgate.net/publication/305681662_Las_representaciones_sobre_los_indigenas_en_los_discursos_ambientales_y_de_desarrollo_sostenible

Filmografía

Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi. (2009). *Palabras Mayores I y II* (5x7:00 min). Producción. Película. Colombia.

Archivos intervenidos en el Museo del Cine

Javier Cossalter

1. Presentación del tema

En las siguientes páginas se expondrán los postulados centrales en torno a la investigación personal en curso, la cual se aboca a la temática del film de corta duración moderno en América Latina y su particular vínculo con el arte y la cultura nacional entre mediados de la década de 1950 y mediados de la de 1970, desde un enfoque que articula el análisis de los films y el estudio del contexto socio-cultural e institucional.¹ La periodización establecida responde a una doble variable: la noción de época (Gilman 2003) en tanto conciencia de una sociedad que comparte un horizonte esperado de transformaciones en el campo de la cultura y que determina el discurso de lo deseable, y los límites conferidos a la *modernidad cinematográfica* (Font 2002; España 2005).²

1. El presente proyecto de investigación se realiza en el marco de la Carrera del Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) de Argentina, y está radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano «Luis Ordaz», perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
2. Domènec Font sitúa a la modernidad cinematográfica europea a comienzos de los años sesenta, en estrecha conexión con la gestación de los «nuevos cines» nacionales y como consecuencia del desgaste del cine de estudios. Por su parte, Claudio España ubica el foco principal del cine moderno argentino en la renovación propuesta por la Generación del sesenta, un grupo de cineastas que en los albores de la década (y por fuera del modelo industrial que se había estancado pocos años antes) puso en escena problemáticas existenciales a través de recursos filmicos novedosos. No obstante, podemos afirmar que el cortometraje anticipó el desarrollo del cine moderno, hecho que posibilita postular los inicios de este a mediados de los años cincuenta, en sintonía con las mutaciones culturales generales.

A partir de la segunda mitad de la década del cincuenta se evidenció un proceso de renovación cultural que se reflejó en la expansión de nuevos agentes, instituciones y expresiones ligadas a diversas esferas artísticas nacionales, y que incluyó el intercambio entre las disciplinas así como la apropiación de rasgos provenientes de corrientes foráneas.³ Dentro de este panorama el cine experimentó cambios profundos en los modos de producción y una preocupación explícita por redescubrir el lenguaje cinematográfico. Hacia mediados de los años setenta los sucesivos golpes de Estado y la inestabilidad social que afectaron a los países latinoamericanos determinaron la clausura de una etapa a nivel cultural. Es en este contexto de innovación y renovación del campo cultural y filmico regional que el cortometraje (gracias a sus potencialidades económicas, estructurales y estéticas) exploró múltiples estrategias para representar el arte de modo amplio, construyendo una tendencia de reflexión intermedial y documentación del patrimonio cultural.

En este sentido, cabe señalar que la denominada corriente del *film sobre arte*, desarrollada con predominancia en la medida de corta duración, nació en Europa con anterioridad al período abordado pese a que podríamos afirmar que la experimentación estética se hizo sostenida en esta fase, y el vínculo práctico y semántico con el campo cultural se volvió aún más directo, dinámico y productivo. Ya en los años treinta surgieron algunos films emblemáticos en torno al arte como *Velázquez* (Ramón Barreiro, 1937), *Racconto da un affresco* (Luciano Emmer y Enrico Gras, 1938) y *L'Agneau Mystique des frères Van Eyck* (André Cauvin, 1939). Fue sin embargo luego de la Segunda Guerra Mundial cuando esta tendencia se consolidó al ser concebida por la UNESCO como una herramienta de cohesión cultural. En ese entonces proliferaron los trabajos sobre el arte francés de cineastas como Alain Resnais, Jean Lods y René Lucot; ensayos filmicos que anticipaban caracteres modernos. Resulta pertinente aclarar que en esta investigación comprenderemos al

3. Sumado al marcado espíritu modernizador, la reconfiguración del campo cultural latinoamericano en esta etapa también se caracterizó por una creciente efervescencia social y posterior radicalización política (Gilman 2003; Terán 2004; Longoni y Mestman 2008). En este proyecto nos centraremos en el rol del film breve alrededor de la arista modernizadora, aunque el factor social estará presente.

film sobre arte bajo una acepción específica (la reflexión acerca del arte aludido mediante una articulación de lenguajes entre el cine y dicho arte que desemboca en el reparo de problemas comunes de las disciplinas en diálogo) aunque también en un sentido lato (el mundo múltiple y heterogéneo de las artes en tanto expresión cultural).

Ahora bien, el film breve, generalmente relegado a los márgenes de la institución del cine, no asimiló estas novedades de forma orgánica y homogénea en la región. Por tal motivo, hemos resuelto considerar del conjunto de países las cinematografías de Argentina, México, Brasil, Cuba y Chile, tomando como base la propuesta de Paulo Antonio Paranaguá (2003) acerca de la heterogeneidad de la producción en América Latina. De esta forma, estamos en condiciones de corroborar la importancia del corto durante la modernidad tanto en naciones con tradiciones fílmicas industriales sostenidas (Argentina, México y Brasil) como en aquellas de producción intermitente (los casos de Cuba y Chile). Mientras que Argentina, México y Brasil son los tres países de Latinoamérica que conformaron una sólida industria cinematográfica entre los años treinta y cincuenta (y que luego iniciaron la renovación de sus cines a través del corto), Cuba y Chile no son los únicos que sin haber cimentado una producción voluminosa y estable hasta el momento se apoyaron en el film breve como un pilar para la modernización. Tomamos estos dos ejemplos dentro del segundo agrupamiento por la participación destacada que tuvieron en ellos el Estado y las universidades para con el cortometraje moderno en este período. En consecuencia, dicha selección nos permitirá examinar la relación desigual que el corto edificó en derredor a los organismos oficiales y/o alternativos dispuestos a fomentar esta corriente del film sobre arte y las diversas concepciones patrimoniales sustentadas en torno a esta producción.

Finalmente, en la contemporaneidad, es posible observar una revalorización del corto moderno latinoamericano sobre arte, comprendido como patrimonio audiovisual por parte de las instituciones oficiales. No obstante, este proceso de reactivación patrimonial se desenvuelve de manera disímil en la región, de acuerdo a especificidades contextuales de cada país en cuestión, las cuales merecen ser examinadas en forma sistemática.

2. Objetivos e hipótesis

Así pues, el objetivo principal de dicho proyecto es estudiar el film breve latinoamericano sobre arte acaecido durante la renovación del campo cultural y la modernidad cinematográfica, focalizando la investigación en la articulación del cortometraje y las instituciones en tanto vínculo productivo/conflictivo de creación y valorización del patrimonio cultural. La propuesta consiste, entonces, en analizar de forma comparada el corto moderno sobre arte en América Latina, situando el eje en la conformación del patrimonio cultural y el rescate del patrimonio audiovisual desde una perspectiva que combine la aproximación hacia las obras en el contexto de producción y su activación en el presente.

A partir de esta premisa general se desprenden una serie de aspiraciones particulares. En primer lugar se examinarán las cualidades y potencialidades del cortometraje que posibilitaron a este medio expresivo acompañar la renovación del campo cultural y cinematográfico de la región, teniendo en cuenta las especificidades culturales y contextuales de cada uno de los países contemplados. En segunda instancia se abordará un corpus de films breves provenientes de Argentina, México, Brasil, Cuba y Chile con el propósito de observar las diferentes modalidades narrativas, enunciativas y plásticas adoptadas para aproximarse al objeto artístico.⁴ Asimismo, se explorará la relación del film de corta duración con las entidades de financiación y las instituciones oficiales en torno a la legitimación del patrimonio cultural, prestando atención al carácter de procedencia de la producción y al nivel

4. Estos son algunos de los textos filmicos de cortometraje que se analizarán en un primer momento: ARGENTINA: Torres Agüero (Enrique Dawi, 1958), Permanencia (Mario Sábato y Pablo Szir, 1969), Grabas (Arnaldo Valsecchi, 1974); MÉXICO: La creación artística: Vicente Rojo (Juan José Gurrola, 1965), Tamayo (Manuel González Casanova, 1967), Mural efímero (Raúl Kamffer, 1968-73); BRASIL: Mário Gruber (Rubem Biáfora, 1966), Arte Pública (Jorge Sirito de Vives y Paulo Roberto Martins, 1967), Nelson Cavaquinho (Leon Hirszman, 1969); CUBA: Historia de un ballet (suite yoruba) (José Massip, 1962), Variaciones (Humberto Solás y Héctor Veitía, 1962), Grabados revolucionarios (Ramón F. Suárez, 1963); CHILE: Los artistas plásticos de Chile (Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic, 1960), Mimbres y greda (Patricio Guzmán, 1966), Pintando con el pueblo (Leonardo Céspedes, 1971).

de circulación de dichas realizaciones audiovisuales.⁵ En este sentido, se procurará articular el análisis de los textos fílmicos y el análisis de las conexiones entre los cortos y las instituciones para reflexionar acerca de las diferentes concepciones surgidas sobre la conciencia puesta en la construcción del patrimonio cultural y artístico. Por otra parte, se profundizará en el estado de conservación actual del patrimonio audiovisual en los países selectos, haciendo hincapié en la presencia/ ausencia de políticas nacionales de preservación para comprobar el espacio y estatuto patrimonial otorgado en el presente al cortometraje sobre arte. Por último, se estudiará la productividad contemporánea de los avances tecnológicos en los métodos de conservación y la conciencia sobre el patrimonio audiovisual con el interés de sondear prácticas puntuales de reactivación y revalorización del corto moderno sobre arte.⁶

De esta forma, se esbozan tres hipótesis fundamentales en derredor a las cuales se nuclean las problemáticas que desplegará la investigación. 1) Partiendo de una posición lateral respecto del circuito dominante, el cortometraje latinoamericano antecedió, acompañó y radicalizó el desarrollo de la modernidad cinematográfica entre mediados de la década del cincuenta y mediados de los setenta. En este sentido, desde los márgenes del campo cinematográfico (salvo excepciones como

5. Las entidades a focalizar son las siguientes: el Fondo Nacional de las Artes y el Taller de Cine, en Argentina; el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, en México; el Centro Popular de Cultura, en Brasil; el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, en Cuba; el Instituto Fílmico de la Universidad Católica y el Centro de Cine Experimental, en Chile. Aquí se indagará también en el nexo institucional del cine con las artes visuales, por ejemplo, la participación del Museo de Arte Contemporáneo en Chile, el Instituto Di Tella en Argentina, la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM en México y la Escuela Nacional de Arte en Cuba
6. Señalamos algunos estudios de caso a contemplar: la muestra Cineplástica en el Museo de Arte Moderno de México (2015/2016); la labor de restauración y difusión de la Cineteca Nacional de Chile, la Cineteca de la Universidad de Chile, la Cineteca Nacional de México y la Filmoteca de la UNAM; la restauración conjunta de cortos sobre arte entre el Fondo Nacional de las Artes y el Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken» durante la vigésima edición del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (2018); el estado de situación de la Cinemateca Brasileira y la Cinemateca de Cuba.

el caso de Cuba), el film de corta duración latinoamericano participó de forma dinámica en la modernización del campo cultural a través de la renovación expresiva, semántica y pragmática del cine. Dentro de dicha *estructura de sentimiento* (Williams 1988), que incluye la comunión e intercambio entre las diversas disciplinas artísticas y un reparo consciente sobre el propio medio, el corto promovió el registro y la intervención audiovisual creativa del quehacer y las producciones artísticas nacionales. La autorreflexión del lenguaje fílmico y la reflexión intermedial entre el cine y las artes en tanto gestos modernos se articularon en el cortometraje vislumbrando una mirada particular acerca del acervo cultural. 2) Siguiendo esta línea, el cortometraje moderno latinoamericano sobre arte llevó a cabo un proceso de documentación y *patrimonialización de la cultura* (Hernández i Martí 2010) y el arte de la región. No obstante, este fenómeno se desarrolló de manera heterogénea en los niveles discursivo, productivo e institucional, conforme a los siguientes parámetros: intencional o implícito en su relación con la valoración del patrimonio; estatal o independiente de acuerdo al financiamiento; dominante o alternativo en función de su vínculo institucional. De este modo, debido al carácter mayoritariamente marginal del cortometraje y una conciencia incipiente sobre la preservación, la legitimación de dichas realizaciones audiovisuales, entendidas como *patrimonio del presente* (Colin 2014) en el contexto inmediato de producción, fue parcial y fragmentaria. Este estadio permite entrever la dimensión conflictiva que se estableció entre el film breve y las instituciones formales. 3) Ahora bien, la consideración del cine como patrimonio audiovisual a partir de la recomendación de la UNESCO por salvaguardar las imágenes en movimiento,⁷ y la eficaz mediación de las nuevas tecnologías en los procesos de conservación, restauración y difusión determinaron en la actualidad una progresiva *puesta en valor patrimonial* institucional de los cortos sobre arte, comprendidos en su doble condición de obra artística (cultura del pasado) y documento audiovisual cultural (*cultura desde el presente*) (Fontal Merillas 2006). Sin embargo, este nuevo estado de situación no resulta homogéneo. Mientras que en algunos países existe efecti-

7. Nos referimos a las recomendaciones de la UNESCO de los años 1980 y 2015. Véase *referencias bibliográficas*.

vamente una política nacional de preservación audiovisual, en otros dicha labor responde al esfuerzo y la voluntad de particulares.

3. Revisión bibliográfica y marco teórico

3.1. Estudios sobre modernidad cinematográfica, cortometraje y film breve latinoamericano

En primer lugar, tomamos cuatro referentes que abordan de forma teórica e histórica el cine moderno. Tanto Domènec Font (2002) como José Enrique Monterde (1996) concuerdan que la explicitación de la conciencia del lenguaje es la característica nodal de la modernidad cinematográfica. Esta autoconciencia enunciativa se manifestará en el texto fílmico a través de la evidencia del montaje, la autonomía de cámara y los quiebres en el continuum espacio-temporal y narrativo del relato, entre otros recursos. Por otra parte, Lauro Zavala (2005) expresa que el cine de la modernidad se conforma a partir de una tradición de ruptura frente a las convenciones del cine clásico y devela una visión personal del artista en torno a las potencialidades estéticas del lenguaje fílmico. En este sentido, sostiene que no existe una regla universal para crear un film moderno ya que «el cine moderno se define por su novedad contextual, la cual termina siendo necesariamente contingente» (2005, parra 31). En definitiva, esta última apreciación es el eje estructural del pensamiento de Paulo Antonio Paranaguá (2003), uno de los máximos exponentes en la reflexión sobre el cine moderno latinoamericano. Este se aproxima al cine de América Latina desde una perspectiva comparatista, adoptando un marco regional que mantiene las especificidades de cada una de estas cinematografías, puesto que las mismas presentan diferencias en cuanto a volumen, continuidad y recepción de la producción local. Como consecuencia de las divergencias, las nociones de tradición y modernidad, clasicismo y renovación, adquieren un particular significado en el cine de los diversos países.

En segunda instancia, y como nexo obligado entre la modernidad y el cortometraje, resulta necesario rescatar mi tesis doctoral titulada «El cortometraje en Argentina

y su relación con la modernidad cinematográfica (1950-1976)» (Inédita). En este trabajo se afirma que el film breve anticipa, acompaña y radicaliza el desarrollo del cine moderno local. Dicha premisa es trasladable al estudio del corto latinoamericano. Por otro lado, recurrimos a una serie de autores cuyas consideraciones alrededor del cortometraje nos permitirán confirmar su papel preponderante en la renovación del campo cultural y cinematográfico. Paulo Pécora (2008) hace hincapié en el carácter democrático, la autoconciencia y la marginalidad que caracterizan al corto, y busca su especificidad en la libre creación por medio de la cual el cine halla un espacio propicio para interrogarse a sí mismo. En esta misma línea Mariangel Bergese, Isabel Pozzi y Mariana Ruiz (1997) hablan de una «poética más abierta» y de una «escritura más libre». Esta libertad estética, derivada de la falta de condicionantes comerciales, permite construir una estructura narrativa innovadora. En relación a la estructura del corto, la brevedad puede determinar una condensación de los tiempos, es decir, una concentración y un rigor narrativo (o lo que Matthias Brütsch [2004] llama la «reducción como principio para la forma» [2004, 42]). Este diseño estructural posibilita que el corto explote, en términos de Annemarie Meier (2013), su «capacidad de conectar de manera casi inmediata con el espectador, despertar su empatía [...] propiciar la reflexión y la búsqueda por el significado» (2013, 24).

Ahora bien, el cortometraje como objeto de estudio no ha sido exhaustivamente abordado en la historiografía del cine latinoamericano. No obstante, podemos mencionar ciertas publicaciones destacadas que exceden el período y/o los países aquí estipulados pero que aportan miradas singulares sobre el film breve. Puntualizamos, por ejemplo, los estudios de Clara Garavelli y Alejandra Torres (2015), Javier Campo (2012) en Argentina; Ricardo Bedoya (2005) en Perú; Iván Zambrano (1984) en Venezuela; Mariel Balás y Beatriz Tadeo Fuica (2016), Mariana Amieva (2017) en Uruguay; Miriam Alencar (1978) en Brasil; AA.VV. (1979) en Bolivia. Asimismo, son escasas las indagaciones sobre el cortometraje moderno en los cines latinoamericanos contemplados en el proyecto. Sin embargo, ubicamos algunos escritos sobre estos países que ponen en contexto los lazos del corto con las entidades de fomento y sustento de dicho medio expre-

sivo.⁸ En suma, estos acercamientos son parciales y resta aún una aproximación global que analice comparadamente la producción de cortos latinoamericanos en un momento significativo como la modernidad cinematográfica.⁹ En torno a esta problemática, cabe subrayar la producción propia. En principio, distinguimos un Dossier (Cossalter 2015) que contiene artículos acerca del corto documental de los años sesenta y setenta en diversos países y que centran la atención en la relación del corto con el Estado, las apropiaciones de tendencias extranjeras y los enlaces entre los cines de la región. En segundo lugar, citamos tres trabajos que abren las puertas para esta investigación: uno sobre la experimentación en el cortometraje documental latinoamericano (Cossalter 2017b); otro abocado a la renovación estética en el film breve de América Latina y su lazo estrecho con el campo cultural (Cossalter 2018b); y el último acerca de la indagación estética y el compromiso social en el corto moderno de Brasil y Chile (Cossalter 2019).

3.2. Estudios en torno a la relación entre el cine y las artes

Esta sección abarca tanto los textos históricos acerca del film sobre arte como aquellos que nos brindan herramientas concretas para el análisis. Henri Lemaître (1959) fue uno de los primeros que, en pleno desarrollo de esta corriente, reflexionó sobre la misma, focalizando su escrito en la creación de la Federación Internacional del Film sobre Arte, la preeminencia del cortometraje y la marginalidad de dicha tendencia, así como en el reparo de diversas modalidades que perdurarían en el tiempo: pedagógica, de reportaje, crítica y poética. En la actualidad, el principal referente dedicado al estudio del film sobre arte es Guillermo G. Peydró. En su

8. Señalamos los trabajos de José Agustín Mahieu (1961), Simón Feldman (1990), Claudio España (2005) [Argentina]; Fernão Ramos (1987), Paulo Antonio Paranaguá (1987), Gustavo Soranz Gonçalves (2006) [Brasil]; AA.VV. (1988), Emilio García Riera (1986), Álvaro Vázquez Mantecón (2012) [México]; María Caridad Cumaná y Walfredo Piñera (1999), Juan Antonio García Borrero (2007) [Cuba]; Jacqueline Mouseca (2005), Claudio Salinas y Hans Stange (2008), Ximena Vergara Versluys (2015) [Chile].
9. Los textos de Zuzana Pick (1993), Silvana Flores (2013) e Ignacio del Valle Dávila (2014) exploran la dimensión continental del Nuevo Cine Latinoamericano y le otorgan al film de corta duración cierta relevancia.

tesis doctoral (2014) no sólo realiza un extenso y detallado recorrido histórico por los principales films de esta vertiente, sino que también esboza categorías teóricas que serán medulares en nuestro acercamiento al corpus propuesto. El resto de su producción está orientada al estudio de tipologías y ejemplos particulares (G. Peydró 2013, 2015, 2017).

En Argentina, dos trabajos fundamentales analizan las producciones del film sobre arte en su ligazón con el Fondo Nacional de las Artes, principal entidad promotora de dichas obras. En el primero, Javier Campo (2012) se aboca a los cortos documentales concebidos al interior de este organismo en las décadas del sesenta y setenta. El segundo, de mi autoría (Cossalter 2017a), está centrado en la experimentación del corto sobre arte dentro del FNA y su relación con la modernización del campo cultural. México también ha suscitado la reflexión sobre la relación del cine y las artes. Israel Rodríguez (2015) y Natalia de la Rosa (2015) exploran, desde diversas aristas, aquellos cortometrajes más sobresalientes dentro de esta corriente. Asimismo, otros artículos se nuclean alrededor del nexo universitario entre ambas disciplinas artísticas y el contexto social (Rodríguez 2014; Ramírez Miranda 2015). Ahora bien, en algunos países de Latinoamérica como Chile, Brasil y Cuba el film sobre arte no ha sido historizado como tal, a pesar de haber ofrecido una producción considerable. No obstante, algunos autores y textos puntuales se ocupan tangencialmente del mismo. Este es el caso de Luis Horta Canales (2015), que analiza la renovación del cortometraje en el Nuevo Cine Chileno y menciona la importancia del Primer Festival del Film sobre Arte; el ensayo de Silvana Flores (2015), quien examina la renovación del cine brasileño y su relación con la tradición artística en los cortos de Joaquim Pedro de Andrade; y el trabajo de Juan Antonio García Borrero (2007), en el cual se describen los documentales producidos por el ICAIC a lo largo de las décadas, incluyendo los cortos sobre arte.

En cuanto a los procedimientos de análisis recuperamos en primera instancia las categorizaciones de G. Peydró (2014) en derredor al film sobre arte, que nos permitirán enmarcar y complejizar las relaciones intermediales entre el cine y las ar-

tes.¹⁰ Estas son: la dramatización de la pintura, la tendencia poética, el documental divulgativo, el cine procesual, la ficcionalización y el cine-ensayo.¹¹ Por otro lado, sumamos el concepto de cineplástica acuñado por Elie Faure (1956), término que alude tanto a la plasticidad del cine como a la posibilidad de reinventar la plástica gracias a las potencialidades de la cámara. A su vez, la inclusión del cuadro pictórico en el cine produce lo que Antonio Costa (1991) denomina *efecto pintado*, que consiste en una incongruencia entre la materialidad fija/movilidad óptica del cuadro y la materialidad móvil/óptica fija del cine. En la misma línea de las artes plásticas, algunos postulados de Pascal Bonitzer (2007) en la relación del cine y la pintura pueden ser útiles. Tres elementos sobresalen para el análisis: el cuadro, el plano-cuadro y el desencuadre. Asimismo, resulta sugestiva la noción de *motivos visuales* teorizada por Jordi Balló (2010), la cual reside en momentos aislables en el film, reconocibles en diferentes películas. Su carácter estético es aquello que lo comunica directamente con la tradición pictórica.¹² Por su parte, Aurea Ortiz y María Jesús Piqueras (1995) estudian a determinados cineastas y su ligazón con la pintura, y extraen algunos recursos como la autosuficiencia del cuadro, el reencuadre, los códigos de color y los *tableaux vivants*. Desde otra perspectiva, Jacques Aumont (1997) sugiere una comparación entre la imagen cinematográfica y la imagen pictórica en búsqueda de similitudes y diferencias a partir de parámetros como el tiempo y el espacio, el marco y el cuadro, el dispositivo, la representación, la luz y el color. Finalmente, puesto que el film sobre arte no se restringe únicamente a la pintura, añadimos dos nociones que nos facilitarán acercarnos al encuentro del cine con el teatro, la danza, la música y el artista en términos generales. Primero, alrededor del binomio imagen/sonido, tomamos la distinción que propone Michel Chion (1993) entre la palabra-teatro, la palabra-texto y la palabra-emanación; los

10. Seguimos aquí la definición de intermedialidad de Irina O. Rajewsky (2005) en tanto fenómeno que configura un cruce de fronteras entre medios de distinta naturaleza.

11. En este punto sería conveniente complementar el análisis con las modalidades del documental teorizadas por Bill Nichols (1997) y por medio de la puesta en evidencia de las diversas estrategias de hibridación de los modelos cinematográficos.

12. Más interesante aún es la conceptualización que a partir de ello realiza Ana Laura Lusnich (2012) cuando propone la idea de «motivos emergentes, propios de cada época o contexto cinematográfico» (2012, 5). De este modo, la observación de motivos singulares en el corpus elegido podrían responder a marcas de época, asociadas a la modernización del campo cultural.

modos de relativizar la palabra en el cine hablado;¹³ y el uso del sonido como material expresivo autónomo. Segundo, el concepto de *performatividad* trabajado por Óscar Cornago Bernal (2004), que sitúa el acento en el carácter corporal, procesual y autorreflexivo de la representación, puede sernos de gran utilidad.

3.3. Estudios acerca del patrimonio cultural

En este apartado reunimos aquellas nociones y conceptos teóricos que nos posibilitarán aproximarnos al film breve sobre arte desde la óptica del patrimonio cultural. En primera instancia, entendemos al patrimonio como una construcción social y no como una sustancia natural, objetiva e inactiva. El patrimonio está intervenido por la subjetividad y por ende es mutable; temporal y geográficamente determinable. Es por ello que, siguiendo a Gil-Manuel Hernández i Martí (2010), hablaremos de un proceso de *patrimonialización cultural* (o directamente, *patrimonialización de la cultura*). En este desarrollo selectivo del pasado se articula el recuerdo y el olvido, y allí reside el *carácter híbrido del patrimonio cultural* que refiere «a la mezcla que en él se da entre la legitimación del orden establecido y su potencialidad crítica» (Hernández i Martí 2008, 36). En esta línea, el acto por medio del cual se trae al presente cultura muerta del pasado, desde una instancia legitimadora que pretende ser neutra, engendra lo que el autor define como un *zombi patrimonial*. Esta figura denota la arbitrariedad del proceso de patrimonialización y también su dimensión conflictual. Así como ciertos fragmentos de cultura son susceptibles de convertirse en patrimonio validado y autenticado por las entidades legitimadoras, otros pueden no ser estimados como potencialmente patrimonializables. Lorenç Prats (1997) denomina a estos como patrimonio incómodo. En palabras del autor: «Cuando hablo de patrimonios incómodos me refiero a activaciones patrimoniales que existen y que no se pueden extinguir a causa de su legitimación simbólica, pero que nadie los quiere, ni sabe qué hacer con ellos» (1997, 35). Se trata de aquellos patrimonios que no encuentran su función cultural en un momento dado, aunque bien pueden ser reactivados en otro

13. Apuntamos, entre otros, la rarefacción, la proliferación, la palabra inmersa y el descentrado.

contexto social. Esta diferenciación tiene lugar como fruto de la existencia de una *jerarquía de los capitales culturales* (García Canclini 1999). Para superar los usos sociales *tradicionalista, mercantilista y monumentalista* del patrimonio cultural, Néstor García Canclini propone el paradigma *participacionista*, «que concibe el patrimonio y su conservación en relación con las necesidades globales de la sociedad» (1999, 24). En definitiva, es siempre desde el presente que puede otorgarse o medirse el estatuto patrimonial.

Ahora bien, el patrimonio no comporta de forma excluyente y obligada una relación con el pasado. Por tal motivo, introducimos la noción de *patrimonio del presente* para aludir a «un objeto que no tiene fundación y legitimidad histórica para transformarse oficialmente en patrimonio» (Colin 2014, 6). Se trata de una producción patrimonial que se construye *desde abajo* (los sujetos) y no *desde arriba* (el Estado y sus instituciones). Nuevamente se evidencia su carácter conflictual. Este patrimonio del presente, que explicita su estado procesual, se caracteriza por su condición de *anticipación patrimonial*, que consiste en «la pre-fundación de la patrimonialización de un objeto que se basa en los valores que la gente atribuye a este objeto» (Ibídem). Este puede ser legitimado o no de forma oficial con posterioridad. No obstante, otro argumento que justifica la pertinencia de una perspectiva patrimonial del presente y que asimismo complejiza la relación con el pasado reviste importancia: el presente formará parte del legado del futuro. En consecuencia, Olaia Fontal Merillas (2006) incorpora el concepto de tiempo cultural en pos de abordar el presente tanto como un tiempo de cultura así como un tiempo de patrimonio. Mientras que existe una *cultura del pasado* (procesos culturales concluidos) y una *cultura desde el pasado* (aspectos culturales consumados o en desarrollo, desde una óptica del pasado), también se podría plantear una *cultura del presente* (rasgos culturales en transformación) y una *cultura desde el presente* (cualquier tiempo cultural tamizado por un punto de vista actual). Esta distinción no sólo le adjudica una valoración patrimonial al presente cultural, sino que al mismo tiempo vincula de manera dinámica los diversos tiempos culturales. De acuerdo a la autora:

Es preciso valorar y ocuparse del presente cultural antes de que sea pasado; entonces, cuando ya sea pasado, también habrá que ocuparse de él. El primer argumento quedaría fijado, por lo tanto, en la unión entre la cultura del presente + la cultura desde el presente (2006, 9).

En conclusión, esta propuesta trasciende la idea de un proceso de patrimonialización de la cultura para postular una puesta en *valor patrimonial*.

En última instancia, dos nociones complementarias nos aportan un mayor sustento para examinar este carácter temporal y arbitrario del patrimonio: *la idea de documento* (Le Goff 1991) y *la imagen como documento histórico* (Burke 2005). La primera puntualiza en el documento no como un objeto inerte del pasado sino como corolario de una disputa de poderes que activa el analista en el presente. Según la expresión de Jacques Le Goff:

El documento no es inocuo. Es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente; de la historia, de la época, de la sociedad que lo ha producido, pero también de las épocas ulteriores durante las cuales ha continuado viviendo, acaso olvidado, durante las cuales ha continuado siendo manipulado, a pesar del silencio (1991, 238).

Con respecto a la segunda, toda imagen se puede tornar un documento histórico si se la apropia no como *fuentes* sino en tanto *vestigio* del pasado en el presente, o mejor dicho, como testimonio. Es decir que las imágenes condensan en sí mismas su propio contexto social y es desde el presente que puede activarse su potencia como documento.

En suma, todas estas conceptualizaciones nos permitirán analizar los cortos latinoamericanos modernos sobre arte como partícipes, conscientes o no, de un proceso de patrimonialización cultural del presente en el contexto de creación, reparando en la dimensión conflictiva con las entidades de legitimación y en el nexo dinámico con su revalorización contemporánea.

3.4. Estudios vinculados al patrimonio audiovisual

Si bien los esfuerzos por guardar y preservar los films tienen ya una larga historia, la plena conciencia sobre la existencia de un patrimonio audiovisual que debe ser conservado data de comienzos de la década del ochenta, a partir de la *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento* (1980) de la UNESCO. Allí se comprende a las imágenes en movimiento en tanto «una expresión de la personalidad cultural de los pueblos» y se sugiere, como principio general, que «todas las imágenes en movimiento de producción nacional deberían ser consideradas como parte integrante de su patrimonio de imágenes en movimiento». Asimismo, se esbozan una serie de medidas a tener en cuenta por los Estados Miembros, las cuales se relacionan con la protección frente al deterioro y la pérdida, el facilitamiento al acceso, la mejora de la calidad técnica, y la cooperación entre organismos privados y oficiales, entre otras pautas. De igual importancia resulta la *Recomendación Relativa a la Preservación del Patrimonio Documental* (2015) de la UNESCO, puesto que incorpora los avances tecnológicos hasta la fecha y nuevas estrategias de acción. En este sentido, dichos manifiestos junto con la puesta en articulación de conceptos y herramientas específicas ligadas a la preservación, que han sido compiladas por Ray Edmondson (2002) para la UNESCO,¹⁴ nos posibilitarán analizar el lugar patrimonial que ocupa actualmente el film breve moderno latinoamericano sobre arte al interior del vínculo establecido entre las instituciones y la preservación audiovisual. A su vez, podremos utilizar algunos de estos postulados para observar, sin desconocer la distancia temporal, los procesos de conservación en el contexto de gestación del corpus filmico abordado.

Por otra parte, una serie de reflexiones, tanto académicas como periodísticas, sobre el estado de conservación del patrimonio audiovisual en los países seleccionados, servirá como marco de referencia para encauzar el estudio de aquellos ejemplos de

14. Aquí se tendrán en cuenta las definiciones de *patrimonio documental y preservación*, sus principios, los métodos de acceso, las técnicas y soportes, las condiciones de almacenamiento y las condiciones jurídicas.

revalorización contemporánea del cortometraje sobre arte. Prestaremos especial atención a la presencia o ausencia de políticas nacionales, la co-participación de organismos privados y estatales, la concreción y el sostenimiento de proyectos a corto o largo plazo en cinetecas y cinematecas, el esfuerzo aislado de coleccionistas y particulares por restaurar y difundir el patrimonio. Citamos, entre otras, las cavilaciones de Martín Miguel Pereira (2015) sobre Argentina; Laura Bezerra (2013) en derredor a Brasil; Jesús Alejo Santiago (2015) acerca de México; Wendy Zuferrri (2014) y Maya Quiroga (2016) en torno a Cuba; Germán Liñero (2008) y AA. VV. (2013) alrededor de Chile.

4. Metodología de aproximación al objeto de estudio

La metodología optada para llevar a cabo esta investigación se sustenta en cuatro modalidades complementarias: los estudios comparados, el análisis textual en articulación con la semiopragmática, el examen socio-cultural del vínculo entre el cine y las instituciones, y la semioepistemología como método de abordaje en relación a las fuentes documentales.

En cuanto a la primera, el trabajo adopta como base los postulados de Paulo Antonio Paranaguá (2003)¹⁵ y se inscribe en lo que Ana Laura Lusnich (2011) denomina como segundo momento de los estudios comparados sobre cine en América Latina. En esta instancia se abandonan los presupuestos de la *historiografía paralela* (donde se reduce el aspecto comparativo a la introducción para luego efectuar el análisis de las distintas cinematografías dentro del ámbito nacional) y de la *comparación asimétrica* (en la cual se otorga mayor atención a un cine por sobre otros), con la intención de definir un *sistema de relevancia y fijar rangos de contrastes específicos* que serán explorados transversalmente en los diversos cines contem-

15. Las dos premisas principales que sustentan su perspectiva comparada en torno a las cinematografías de América Latina son: 1) la inexistencia del cine latinoamericano como un todo orgánico y homogéneo en cuanto a producción, distribución y exhibición; 2) el reconocimiento de dichos cines como periféricos y dependientes respecto a los centros dominantes.

plados. En este sentido, dicha tipología nos permitirá reconocer las «similitudes y diferencias entre las cinematografías, mediante patrones de comparación precisos, acordes a contextos históricos específicos y a preocupaciones puntuales» (Lusnich 2011, 37). De este modo, la comparativa será concebida como un marco estructural a partir del cual iniciaremos el estudio formal, pragmático y contextual de las obras, y el acercamiento a los enlaces entre el cortometraje y las instituciones.

Precisamente, con respecto a la segunda vertiente metodológica, el corpus fílmico escogido será examinado a través del análisis textual. Jesús González Requena (1980, 1982) y Jacques Aumont (1983) promueven la aproximación al film como texto. Desde esta perspectiva, «se trata de [...] poner momentáneamente entre paréntesis el sentido (aunque sin olvidarlo) para decir algo del ordenamiento de los significantes en el espacio del film» (González Requena 1980, 60). De esta manera, y como bien señala Aumont, la precisión en el trabajo sobre la forma y la configuración de una descripción detallada son recursos que respaldan el análisis textual. Por tal motivo, se procederá al desglose de cada uno de los cortometrajes en función de analizar sus sistemas internos y desentrañar los componentes modernizadores utilizados en pos de representar y documentar el patrimonio artístico. Para ello, procuraremos distinguir los distintos niveles del texto fílmico: la narración, la enunciación, la puesta en escena, el sistema de personajes, y finalmente, el campo semántico. Por su parte, y estrechamente entrelazado con el abordaje comparatista, este método entiende que el texto no se constituye de forma aislada, sino que está antecedido y enmarcado por otros textos. Dicho carácter intertextual nos facilitará reparar en las conexiones entre los films de diferentes procedencias y fortalecer la organización de un corpus.

No obstante, la preponderancia del modelo documental dentro del corpus fílmico, y en su defecto, el carácter de documento cultural que ostentan estas obras, amerita suplementar el análisis textual con otras variables pertinentes. En principio, Roger Odin (1988, 2008), a través de un enfoque semiopragmático,¹⁶ considera al cine

16. Según este, el sentido de un texto brota a partir de un proceso de construcción doble: en la producción y en la lectura.

como «una práctica social programada» (1988, 135) cuyo estudio demanda tres niveles de análisis: el examen del contexto de producción y recepción de un texto fílmico, el reparo en los modos de producción discursiva y el análisis de las instituciones. Dentro del segundo orden pondremos especial atención sobre el *modo de lectura documentalizante*, el cual implica la conformación de un enunciador real, la interrogación acerca de su veracidad y «la evaluación del valor informativo de lo que se ha mostrado» (2008, 201). Por otro lado, en un camino semejante, Carl Plantinga (1997) piensa al cine de no ficción desde la pragmática, es decir, se detiene en la observación de los aspectos sociocomunicativos de este cine: los usos del signo audiovisual en la sociedad. En este caso también la idea de una «representación verídica afirmada» (1997, 15) articula el convenio establecido entre el documentalista y el público. Finalmente, para dilucidar las particularidades de esta tipología fílmica, Plantinga recurre al estudio de los signos icónicos e indexicales a partir de los cuales las imágenes en movimiento se refieren a la escena profílmica y promueve la exploración de los usos retóricos de las imágenes y los sonidos, puesto que es necesario «investigar el funcionamiento formal de los textos, dado que sus estructuras llegan a influir en cómo pueden ser utilizados, así como en los efectos que pueden tener» (1997, 24). De este modo, dichas apreciaciones serán fructíferas a la hora de advertir los elementos textuales del corto sobre arte y evaluar los usos y efectos de estas imágenes en el contexto socio-cultural de la época y en el plano actual.

Estrechamente emparentada con estos últimos instrumentos de análisis, la tercera línea metodológica se ocupará de deconstruir las tramas gestadas entre el film breve moderno latinoamericano, las instituciones y el contexto socio-cultural. Para tales fines acudiremos en un sentido amplio, por un lado, a la entrada institucional contenida en la teoría de Bill Nichols (1997) en torno al documental (entendido como práctica social discursiva) y que haremos extensiva a la producción cinematográfica general; por el otro, a los fundamentos apuntalados por Raymond Williams (1981, 1988) dentro de la sociología de la cultura. En relación a la primera, Nichols define al documental como «una práctica institucional con discurso propio» (1997, 45), en donde el estatus institucional deviene del sentimiento com-

partido de un anhelo en común. A lo largo de la cadena comunicativa construida por el documental pueden hallarse patrones característicos en las instancias de producción, circulación y exhibición; vías de desarrollo generalmente alternativas al circuito dominante. Si bien nuestro proyecto no está abocado exclusivamente al documental (aunque este resulta predominante) es posible encontrar elementos comunes que nos habiliten a trasladar este enfoque al corto sobre arte: la *documentación* del patrimonio cultural y la marginalidad institucional. En cuanto a la segunda propuesta, el trabajo de Williams nos permite trascender el análisis textual con el interés de observar las dimensiones *relacional* y *conflictual* entre el corto, las instituciones y el entorno. En palabras del intelectual galés:

La sociología de las formas culturales al poner el acento en la base social tanto como en la base de notación de los sistemas de signos [...] plantea cuestiones sociológicas específicas y añade, a lo que de otra forma serían tipos de análisis internos, una dimensión social deliberadamente ampliada (1981, 29).

Esta orientación particular tiene por objeto de estudio las instituciones y las formaciones de producción cultural, así como las relaciones sociales que se desprenden de su interacción. En este sentido, dicha teoría nos permitirá pensar los lazos variables que se establecieron entre el cortometraje moderno latinoamericano sobre arte y las instituciones formales oficiales encargadas de efectivizar las tradiciones hegemónicas (vínculos susceptibles de promover una disputa dinámica por el poder simbólico en torno al patrimonio cultural). Esta perspectiva podrá emplearse tanto en la aproximación al corto en su contexto de producción como así también en relación al abordaje del estado actual de conservación del patrimonio audiovisual y la recuperación institucional del film breve moderno sobre arte.

Por último, debido a que la investigación está centrada en el análisis formal de los cortometrajes y su conexión con el contexto y las instituciones, así como también involucra problemáticas patrimoniales, de política legislativa y cuestiones referidas a la circulación de las obras, el trabajo amerita una operación organizada en torno a documentos y material informativo. En este sentido, recurriremos a los principios teórico-prácticos de la semioepistemología (Mancuso 1999). Esta se

sostiene en un proceso que consta de dos etapas: una *heurística* (de pesquisa sistemática y recolección de fuentes primarias y secundarias mediante el fotocopiado, escaneado y la toma de fotografías para la posterior confección de resúmenes y fichas documentales) y otra *hermenéutica* (de lectura y análisis de los materiales recabados). En este proyecto recopilaremos fuentes bibliográficas (libros, enciclopedias y diccionarios), hemerográficas (revistas especializadas de cine, diarios de la época y artículos periodísticos), documentos institucionales (leyes, normativas, recomendaciones, informes de gestión y catálogos fílmicos) y documentos académicos (ensayos, monografías y tesis inéditas). Dicho material será sometido a una *crítica externa* (en pos de verificar la autenticidad de los documentos) y a una *crítica interna* (que implica la interpretación de los datos y las premisas contenidas) (Tamayo y Tamayo 2003).

5. Palabras finales

En suma, por lo expuesto en estas páginas, estamos en condiciones de sostener que la pertinencia de este trabajo radica en la posibilidad de repensar la relación que el cine estableció con el resto de las artes en el cortometraje moderno como parte de la identidad del patrimonio cultural de la región, en un contexto de transformación social y cultural. A su vez, resulta indispensable revisar el lugar que ocupa en la actualidad esta producción dentro de la recuperación del patrimonio audiovisual del pasado, en tanto memoria activa de procesos culturales que marcaron una época y que se erigen como documentos de relevancia histórica.

Transcurrido el primer tramo del proyecto, ante la imposibilidad de visitar de forma presencial los archivos y las instituciones (nacionales y extranjeras) como consecuencia de la situación general impuesta por la pandemia mundial del coronavirus, la labor realizada ha estado orientada hacia otras tareas preliminares. En primer lugar, se ha procedido a revisar y ampliar las fuentes accesibles a distancia sobre el cortometraje moderno latinoamericano, el film sobre arte, el patrimonio

cultural y el patrimonio audiovisual (teniendo en cuenta los lineamientos de la semioepistemología), con el objetivo de justificar el sistema de relevancia trazado como base para la comparación: el cortometraje moderno latinoamericano sobre arte en tanto práctica de documentación y patrimonialización de la cultura. En segundo lugar, se ha avanzado en la búsqueda y elaboración de un corpus de cortos complementario al propuesto inicialmente (a partir de la circulación de dicho material audiovisual en entornos digitales y gracias a la colaboración de colegas investigadores de los distintos países contemplados), con el fin de confeccionar un mapa contemporáneo de preservación del film breve sobre arte en la región. Al día de hoy la investigación se encuentra en plena etapa de análisis e interpretación del material recabado por lo que, probablemente, al momento de publicación de este libro, los primeros resultados parciales habrán sido ya difundidos.

Referencias

- AA.VV. (1979). *Cine boliviano. Del realizador al crítico*. La Paz: Editorial Gisbert.
- AA.VV. (1988). *Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II. México. México DF: Fundación Mexicana de Cineastas, AC.
- AA. VV. (2013). *Patrimonio Audiovisual en Chile. Estado del arte, desafíos y contradicciones*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Alencar, M. (1978). *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Artenova.
- Amieva, M. (2017). El «amateur avanzado» como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950. *Imagofagia*, 16. Obtenido de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1249> [Consulta: 2 de junio de 2019]
- Aumont, J. et al. (1983). *Estética del cine*. París: Paidós.
- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Balás, M. y Tadeo Fuica, B. (Eds.) (2016). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-UdelaR-ICAU.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bedoya, R. (2005). *Breve encuentro: una mirada al cortometraje peruano*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- Bergese, M., Pozzi, I. y Ruiz, M. (1997). Anatomía de cuerpos menudos. Sobre el pasado y el presente del cortometraje nacional. *Ossessione*, 1(1), 65-66.
- Bezerra, L. (2013). *Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010)* (Tesis doctoral). Universidade Federal de Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e ciências Professor Milton San-

tos, Salvador.

Bonitzer, P. (2007). *Desencuadros. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Brütsch, M. (2004). Die Kunst der Reduktion. Zur Dramatik des Kurzspielfilms. *Filmbulletin*, 7, 41-46.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.

Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

Colin, C. (2014). *Patrimonio del presente: fundamentos y límites. La noción de patrimonio en Ciencias Sociales: controversias, usos y abusos*. Santiago: Universidad de Chile.

Cornago Bernal, Ó. (2004). Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso. *Gestos*, 19(38), 13-34.

Cossalter, J. (Ed.) (2015). Dossier el cortometraje documental latinoamericano en los años sesenta y setenta. *Imagofagia*, 12. Obtenido de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/801> [Consulta: 14 de enero de 2019]

_____ (2017a). El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética. *Sociohistórica*, 40(35), 1-22. Obtenido de <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHe035> [Consulta: 20 de marzo de 2019]

_____ (2017b). Experimentación e innovación en el cortometraje documental latinoamericano moderno: las experiencias de Brasil, Cuba y México. *Kamchatka*. Revista de análisis cultural, 10, 489-511. Obtenido de <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/10551> [Consulta: 15 de abril de 2019]

_____ (2018a). La productividad del cortometraje en la modernidad cinematográfica. El caso argentino. *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, 18(68), 141-166. Obtenido de <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/2246> [Consulta: 12 de abril de 2019]

_____ (2018b). El cortometraje latinoamericano moderno. Experimentación estética y vínculos con el campo cultural en Argentina, Cuba y México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 40(113), 9-39. Obtenido de <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2654> [Consulta: 3 de febrero de 2019]

_____ (2019). El cortometraje como impulsor primigenio de la modernidad cinematográfica en Brasil y en Chile. Entre la pesquisa estética y el compromiso social. *Meridional*, 12, 17-54. Obtenido de <https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/52424> [Consulta: 15 de mayo de 2020]

Costa, A. (1991). *Cinema e pintura*. Turín: Loescher Editore.

Cumaná, M. C. y Piñera, W. (1999). *Mirada al cine cubano*. Bruselas: OCIC.

De la Rosa, N. (2015). *Cineplástica. El film sobre arte en México. Cineplástica. El Film sobre arte en México 1960-1975* (pp. 2-11). México D.F.: Museo de Arte Moderno.

- Del Valle Dávila, I. (2014). *Cámaras en trance: el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Driven, L. (2012). *La Generación de la ruptura y sus antecedentes*. México D.F.: FCE.
- Edmondson, R. (2002).
París: UNESCO.
- España, C. (Ed.) (2005). *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. I. y Vol. II.
- Faure, E. (1956). *La función social del cine*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- Feldman, S. (1990). *La generación del 60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, INC, Legasa.
- Flores, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- _____ (2015). *Escritos breves: testimonios audiovisuales de Brasil*. En J. Cossalter (Ed.), *Dossier el cortometraje documental latinoamericano en los años sesenta y setenta. Imagofagia*, 12. Obtenido de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/865/765> [Consulta: 17 de febrero de 2019]
- Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- Fontal Merillas, O. (2006). *Claves del patrimonio cultural del presente y desde el presente para abordar su enseñanza. Pulso*, 29, 9-31.
- Garavelli, C. y Torres, A. (2015). *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino*. Buenos Aires: Librería.
- García Borrero, J. A. (2007). *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Libros de ultramar.
- García Canclini, N. (1999). *Los usos sociales del Patrimonio Cultural*. En E. Aguilar Criado (Coord.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). Andalucía: Consejería de Cultura.
- G. Peydró, G. (2013). *Del racconto al ensayo: el último cine sobre arte de Luciano Emmer. Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, 3, 156-179.
- _____ (2014). *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte* (Tesis de doctorado). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- _____ (2015). *Filmar el arte, de París al D.F. Cineplástica. El Film sobre arte en México 1960-1975* (pp. 12-23). México D.F.: Museo de Arte Moderno.
- _____ (2017). *El film-ensayo sobre arte: del diálogo estético al ensayo ficcionado. A cuarta parte*, marzo.
- García Riera, E. (1986). *Historia del cine mexicano*. México D.F.: Secretaría de Educación Pública.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- González Requena, J. (1980). *Film, texto, semiótica. Contracampo*, 2(13), 51-61.
- _____ (1982). *La fractura de la significación en el texto moderno. Contracampo*, 4(28), 50-58.
- Hernández i Martí, G.M. (2008). *Un zombi de la modernidad: el patrimonio cultural y sus límites. La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, 5, 27-38. Obtenido de <https://core.ac.uk/download>

load/70990155.pdf [Consulta: 20 de junio de 2019]

_____ (2010). La memoria oscura. El patrimonio cultural y su sombra. En J. Ribera Blanco (Coord.), Actas VI Congreso Internacional «Restaurar la Memoria». La gestión del patrimonio: hacia un planteamiento sostenible (pp. 629-637), Vol. II.

Horta Canales, L. (2015). La subversión de las imágenes: la producción de cortos documentales en la Universidad de Chile y su rol en la renovación del cine nacional 1960-1965. En J. Cossalter (Ed.), Dossier el cortometraje documental latinoamericano en los años sesenta y setenta. *Imagofagia*, 12. Obtenido de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/863> [Consulta: 12 de abril de 2019]

Lamaître, H. (1959). El film sobre arte. *El cine y las Bellas Artes* (pp. 37-65). Buenos Aires: Ediciones Losange.

Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Liñero, G. (2008). Patrimonio audiovisual chileno. La memoria estresada. *laFuga*, 7.

Longoni, A. y Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Lusnich, A. L. (2011). Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano. *Comunicación y Medios*, 24, 25-42. Obtenido de <https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/19892> [Consulta: 22 de julio de 2019]

_____ (2012). Hacia una iconografía revolucionaria: los usos políticos y sociales de las imágenes en las representaciones de los procesos y conflictos revolucionarios de América Latina. *Actas III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Córdoba: AsAECA.

Mahieu, J. A. (1961). *Historia del cortometraje argentino*. Santa Fe: Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

Mancuso, H. (1999). *Metodología de la investigación en Ciencias Sociales. Lineamientos teóricos y prácticos de la semioepistemología*. Buenos Aires: Paidós.

Meier, A. (2013). El cortometraje: el arte de narrar, emocionar y significar. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

Monsiváis, C. (1976). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. *Historia General de México* (pp. 1375-1548). México D.F.: Colmex.

Monterde, J. E. (1996). *La modernidad cinematográfica. Historia General del Cine* (pp. 15-45). Madrid: Ediciones Cátedra S. A., Vol. IX, Europa y Asia.

Mouseca, J. (2005). *El documental chileno*. Santiago: LOM Ediciones.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Odin, R. (1988). Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémio-pragmatique. *Iris*, 8, 121-140. (trad. esp. Del espectador ficcionalizante al nuevo espectador: enfoque semiopragmático, *Objeto Visual*, 5, 1998, 135-156).

_____ (2008). El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Archivos de la Filмотeca*, 58, 197-217.

Ortiz, Á. y Piqueras, M. J. (1995). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.

- Paranaguá, P. A. (1987). *Le cinema bresilien*. París: Editions du Centre Pompidou.
- _____ (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE.
- Pécora, P. (2008). Algunas reflexiones sobre el cortometraje. En E. Russo (Comp.), *Hacer Cine: Producción audiovisual en América Latina* (pp. 377-387). Buenos Aires: Paidós.
- Pereira, M. M. (2015). La conservación del cine nacional: La larga agonía del patrimonio fílmico argentino. *Imagofagia*, 11. Obtenido de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/703> [Consulta: 3 de febrero de 2019]
- Pérez Bowie, J. A. (2004). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. *Arbor*, 699-700, 573-594.
- Pick, Z. (1993). *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin: University of Texas Press.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric And Representation In Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press (trad esp. Retórica y representación en el cine de no ficción. México: Universidad Autónoma de México, 2014).
- Prats, Ll. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6, 43-64.
- Ramírez Miranda, J. (2015). Cortometraje documental mexicano, años sesenta: las vías de la politización. En J. Cossalter (Ed.), Dossier el cortometraje documental latinoamericano en los años sesenta y setenta. *Imagofagia*, 12. Obtenido de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/821> [Consulta: 14 de marzo de 2019]
- Ramos, F. (1987). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora.
- Rodríguez, I. (2014). Un cine de autor para México. En R. Eder (Ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*. México D.F.: UNAM/Turner.
- _____ (2015). El film sobre arte en México, 1960-1975. *Cineplástica. El Film sobre arte en México 1960-1975* (pp. 24-33). México D.F.: Museo de Arte Moderno.
- Salinas, C. y Stange, H. (2008). *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago: Uqbar.
- Soranz Gonçalves, G. (2006). Panorama do documentário no Brasil. *DOC On-line. REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO*, 1, 79-91. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/237638962_Panorama_do_documentario_no_Brasil [Consulta: 23 de julio de 2021]
- Tamayo y Tamayo, M. (2003). El proceso de la investigación científica. México D.F.: Limusa.
- Terán, O. (Coord.) (2004). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina/Fundación OSDE.
- Vázquez Mantecón, Á. (2012). *El cine súper 8 en México. 1970-1989*. México D.F.: Filmoteca UNAM.
- Vergara Versluys, X. (2015). Ficciones en el cine chileno universitario: el caso de la Escuela de Artes de la Comunicación UC (1968-1978). En M. Villarroel (Coord.), *Nuevas Travesías por el cine chileno y latinoamericano* (pp. 117-127). Santiago: LOM Ediciones.
- Williams, R. (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- _____ (1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Zambrano, I. (1984). *Cine venezolano: cortometrajes*. Caracas: Fondo Editorial Cinemateca Nacional.

Zavala, L. (2005). Cine clásico, moderno y posmoderno. *Razón y Palabra*, 46. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520647003.pdf> [Consulta: 15 de julio de 2021]

Otras fuentes

Fomento del Cine de Corto-Metraje, Documento del Fondo Nacional de las Artes, 7 de junio de 1962.

Ley de creación del ICAIC, Gaceta Oficial, Primera Sección La Habana, 2 de marzo de 1959.

Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento, UNESCO, 27 de octubre de 1980.

Recomendación Relativa a la Preservación del Patrimonio Documental, comprendido el patrimonio digital, y el acceso al mismo, UNESCO, 17 de noviembre de 2015.

Santiago, J. A. Urge digitalizar para preservar la memoria audiovisual. *Milenio Diario*, 21 de abril de 2015.

Quiroga, M. Nueva vida para el patrimonio filmico cubano. *Cubahora*, 16 de marzo de 2016.

Zuferri, W. Patrimonio cinematográfico cubano: una asignatura pendiente. *Agencia Cubana de Noticias*, 17 de abril de 2014.

Archivos intervenidos en el Museo del Cine

Iván Morales

Cuando se estrenó en Buenos Aires *Muñequita porteña* (José A. Ferreyra, 1931), el afiche promocional indicaba su rasgo más destacable: «PRIMER FILM ARGENTINO TOTALMENTE HABLADO». Pero esta característica que hacía de la película un suceso excepcional no pudo ser disfrutada más que por sus contemporáneos. Paradójicamente, la historia (o, mejor dicho: la falta de políticas públicas destinadas a la preservación del patrimonio audiovisual argentino) la condenó al silencio y a una visibilidad degradada. *Muñequita porteña* estaba sonorizada con el sistema Vitaphone de discos fonográficos sincronizados, pero esos discos se perdieron dejando muda para las generaciones futuras a la primera película argentina enteramente hablada. La imagen, afortunadamente, no desapareció por completo. Aunque durante varias décadas la única manera de acceder a ella fue a través de una copia incompleta en VHS realizada en algún momento de la década del ochenta.

En el año 2017, sin embargo, *Muñequita porteña* adquirió una segunda vida gracias a una restauración bastante peculiar llevada a cabo por el Museo del Cine «Pablo Ducrós Hicken» de Buenos Aires. Esta nueva versión, armada a partir de un negativo en nitrato conservado por el propio museo, fragmentos que solo existían en aquel viejo VHS, fotografías extraídas de fuentes hemerográficas y la inclusión de textos explicativos que cubrían los baches narrativos, permitió finalmente res-

catar del olvido y devolverle cierta dignidad a un hito clave en la historia del cine sonoro nacional.

Claro que el problema de la banda sonora seguía vigente y, para conjurar esa ausencia, el Museo del Cine tomó una decisión arriesgada y poco ortodoxa. Cuando presentó la restauración en el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente), en lugar de mantener a la película muda respetando la falta de los discos (perdidos aún hoy), inventó una nueva banda sonora interpretada en vivo con música y diálogos inéditos. Es decir, una clase de intervención sobre la obra original (o lo que quedaba de ella) donde la propia institución decide tomar un desvío de las prácticas museísticas convencionales (gestión, conservación, preservación, restauración y exhibición de su acervo), y se acerca más bien al campo del arte. Su acción fue, de hecho, un gesto artístico que se sirve del material archivístico para crear algo nuevo. En este sentido, la *Muñequita porteña* del 2017 con la banda sonora inventada debería ser pensada no solo como una obra restaurada, sino también como una producción estética que recurre a un procedimiento típico del campo del *found footage*. El Museo del Cine no agregó simplemente un fondo musical extemporáneo como es común encontrar en relanzamientos de películas silentes, sino que recreó los diálogos perdidos cambiándole el sentido a la obra original.

Como analiza Eva Noriega, el archivo «para el found footage no tiene mucho que ver con el monumento ni el documento en un sentido preservacionista del término [...] que procura mantener y resguardar el archivo de forma idéntica a su original». En cambio, «opera con una visión performativa del archivo ligada al uso, al re-uso y a la apropiación» (2012, 137). Pero lo interesante de este caso es que la voluntad de apropiación y resignificación no nace de un director o artista que trabaja un material encontrado o reciclado. Es la institución encargada de velar por la preservación de sus archivos la que toma la iniciativa de manipularlos no ya para restituir su estado y significado originarios, sino para encontrar nuevas formas y sentidos en ellos, a veces incluso con una búsqueda más o menos iconoclasta.

El mismo museo ya había encarado una tarea semejante con *Sucesos intervenidos* (2014) y *Archivos intervenidos: Cine Escuela* (2016). En estas dos películas de archivo entregó parte de su fondo patrimonial (el noticiero filmico *Sucesos Argentinos* [1938-1976] y el audiovisual educativo *Cine Escuela Argentino* [1948], respectivamente) a un grupo de directores de cine para que crearan nuevos cortometrajes a partir de la reutilización y del remontaje de las imágenes originales. Así, los tres proyectos de intervención archivística que encaró el Museo del Cine generan una interferencia en la lógica tradicional del coleccionismo y la preservación gracias a la lógica del cine de *found footage*. Una propuesta que, más allá del ámbito cinematográfico, está en sintonía con un cambio de paradigma en torno a la concepción del archivo en la teoría y en la práctica estética así como también en la gestión de museos y colecciones. El giro archivístico no concibe ya al archivo como repositorio estático de documentos sino como un elemento activo y generativo en la producción artística.¹

De las profundidades del olvido

El *found footage* como práctica artística ligada al cine experimental y documental fue un campo largamente marginalizado, invisibilizado u olvidado, «un objeto filmico no identificado» cuya conceptualización crítica e historiográfica no se solidificó hasta comienzos de los años noventa (Weinrichter 2009, 116).² Hubo que esperar un tiempo más para que “los celosos custodios del patrimonio cinematográfico, de donde a menudo se han nutrido los apropiacionistas en su expolio, hayan acabado reconociendo también esta práctica e incluso colaborando con la misma”, como lo fueron los casos pioneros del festival de la Cineteca de Bolonia, Il Cinema Ritrovato, o el Filmmuseum Nederlands de Amsterdam (2009, 155).

1. Véase por ejemplo el «impulso de archivo» al que se refiere Hal Foster (2004) o el «paradigma de archivo» del que habla Ana María Guasch (2011)..
2. Esto no quiere decir que no existieran películas de *found footage* con anterioridad. El primer ejemplo histórico es *La caída de los Romanov* (Esfir Shub, 1927).

Si bien las acciones del Museo del Cine de Buenos Aires están claramente influenciadas por esta línea de trabajo, pareciera difícil equiparar el significado que puede tener el *metraje encontrado* para potentes instituciones europeas con el caso argentino, cuya relación con la preservación audiovisual está marcada por una historia de abandono y negligencia estatal. En Argentina, donde la primera proyección cinematográfica fue hace 125 años y que cuenta con una rica historia de producción cinematográfica, la ausencia de una cinemateca nacional es un hecho particularmente trágico. Y aunque existen algunas instituciones públicas que se ocupan de preservar el patrimonio audiovisual (el Museo del Cine de Buenos Aires es una de ellas), no hay una que realice esa tarea de manera integral y con la infraestructura necesaria como sucede en otros países de la región y del mundo.³ El estado de emergencia y el desmembramiento documental constante en el que se ha encontrado la historia fílmica nacional⁴ hace que el concepto de *metraje encontrado* para el cine argentino tenga una inflexión particular, ya que gran parte de la producción local podría pensarse como un *metraje para ser encontrado*. No llama la atención, entonces, que cuando el Museo del Cine decidió intervenir las películas de su acervo la cuestión del olvido apareciera en primer plano.

«Somos la primera película íntegramente hablada, hablada y olvidada», dice la protagonista al comienzo de la *Muñequita porteña* del 2017, y así inaugura el primero de varios comentarios autorreferenciales sobre las condiciones de producción y conservación de la película. Todo gira en relación a la cuestión del sonido: «A veces tengo la sensación de que alguien nos mira. Fantaseo con ser la protagonista de una película muy hablada y que descubro mi voz nueva después de un silencio demasiado eterno», enuncia también Esther. Aunque enseguida duda de sus capacidades: «Muchos dicen que estoy acá por acomodo, dicen que no tengo gracia, dicción, ni encanto [...] me da una pena bárbara no estar hecha para el sonoro. ¿Por eso se habrán perdido nuestras voces, Alberto? ¿Por eso el tiempo nos acalló?»

3. México, Brasil, Chile, Bolivia, Ecuador, Uruguay, entre otros países de Latinoamérica, tienen cinematecas.

4. Se estima que el 90 por ciento del cine mudo y el 50 por ciento del cine sonoro argentino se perdieron.

Los nuevos diálogos, escritos por los guionistas y dramaturgos Santiago Loza y Ariel Gurevich e interpretados en vivo por actores y actrices (Rosario Bléfari, Javier Drolas, Vanesa Maja y Patricio Aramburu), van insertando este tipo de observaciones sobre el destino sufrido por la versión original, como cuando el personaje interpretado por el célebre Mario Soffici le relata a los espectadores los fragmentos visuales perdidos: «voy a contar las partes olvidadas de este largometraje sonoro». Pero también hay ironías sobre algunos aspectos típicos y parodiabiles del cine argentino primitivo. La voz espectral de Soffici se burla por ejemplo de una de sus hijas, actriz secundaria con pocos dotes actorales para el nuevo medio: «No respondas Adela, que lo poco que hablaste lo deciste corto y mal [...] hasta yo, borracho y todo, articulo mejor. Por algo soy Mario Soffici». Adela también participa de una larga escena dialogada con otro personaje secundario, donde ambos asumen su condición de acompañantes y explicitan la función del «intermezzo cómico»: «tiene que haber un descanso de tanta trama sufriente [...] estamos acá para que aflojen, el cine también tiene que darles alivio, distracción [...] mire cómo hablo con voz nasal, en cocoliche, todo eso hace gracia, la gente se ríe y se olvida de sus penas». A lo que ella responde: «¡Qué lindo Dalmiro, ser útil al relato! [...] A mi se me hace que nos estamos poniendo un poco extensos. Una cosa es no ser protagonistas y tener un espacio, y otra es abusar del tiempo». La escena dura 4 minutos, una extensión tan exagerada en términos narrativos que probablemente parece incluida para explotar al máximo la nueva tecnología sonora. Vista y oída hoy, el nuevo dialoguista no pudo más que manipularla llenando los últimos minutos con repeticiones de las onomatopeyas «bla, bla, bla».

A pesar de las distintas frases irónicas que generan distanciamiento y buscan el efecto cómico-paródico, la nueva *Muñequita porteña* está lejos de burlarse del objeto reciclado. No solo porque nunca deja de contarse la intriga melodramática sin temer a las cursilerías, sino, sobre todo, porque la interpretación en vivo está particularmente interesada en recuperar la sensibilidad sonora y afectiva del cine de la época. De allí que la potencia del tango cantado por Rosario Bléfari (en reemplazo del original perdido) haya causado los aplausos del público que asistió a la función,

aun cuando minutos antes habían risas por el tono paródico de los diálogos.⁵

Es evidente que esta nueva versión no busca la (imposible) reproducción idéntica del original, ni se guía por un principio de fidelidad y mínima intervención, pero tampoco hay un intento de subversión radical como en algunas expresiones del *found footage*. Apuesta más bien a recuperar y dar a conocer el prodigioso encuentro entre cine y tango característico de la cinematografía nacional en los años treinta, hoy olvidado por el destino fatal que sufrieron muchas de las películas de la época. En este sentido, aunque en principio la *Muñequita porteña* del 2017 pareciera contener dos procesos opuestos: por un lado, la precisa y rigurosa restauración de la imagen correspondiente a 1931; por otro, la reinención creativa y contemporánea de la banda sonora. Lo cierto es que ambos conviven para potenciarse mutuamente y dar vida a un archivo olvidado. Como dice la protagonista hacia el final, jugando con el hecho de que en la historia original se tira al río en un intento de suicidio: «Pudimos reconstruirnos. Se ve que tan mal no nos fue. Pudimos rescatarnos de las profundidades del olvido. Pudimos volver a decir hoy como ayer».

A diferencia de *Muñequita porteña*, que más allá del trabajo realizado con la banda sonora no sufrió alteraciones directas sobre la imagen ni sobre el montaje; en las películas *Sucesos intervenidos* y *Cine Escuela*, los cineastas invitados sometieron el material encontrado a un ejercicio de intervención y transformación mucho más radical. En *Muñequita porteña* se priorizó claramente la restauración y exhibición de un largometraje largamente olvidado y la posibilidad de reinventar el sonido surge ante una necesidad: la ausencia. Pero los otros dos proyectos del Museo del Cine se insertan plenamente en el terreno del *found footage* sin ningún respeto por el material de origen. Ambos casos están compuestos además por objetos menores que nunca participaron del régimen del arte (noticiarios y films institucionales). Piezas audiovisuales que ahora los cineastas se las apropian para realizar pequeñas producciones estéticas que ponen en primer plano que «los sentidos de las imáge-

5. Se puede ver una grabación de la presentación en vivo aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=IJhaZvZCtXI>

nes son siempre ya inestables, ambivalentes y que estos dependen de las combinaciones virtualmente inagotables en que se las haga participar» (Bernini 2010, 27). Los 39 cortometrajes que conforman las dos películas van desde la reutilización lúdica a la crítica iconoclasta, desde la conversión de los materiales documentales en ficciones genéricas hasta la abstracción formal y la exploración estructural, desde la historia autobiográfica hasta la contrahistoria política.

Un caso ejemplar del carácter plurisignificativo y de los usos múltiples que pueden tener las imágenes y los sonidos son los planos de Pedro Eugenio Aramburu,⁶ registrados en un episodio de *Sucesos Argentinos*. El documento muestra y relata de manera celebratoria un banquete donde el gobierno argentino agasaja a autoridades internacionales. El material se presta muy fácilmente a un remontaje crítico que revele la perversidad de la celebración y, en consecuencia, muchos de los directores se lo apropiaron con esta intención; pero los resultados y las formas de cada uno son bien diferentes.

Julián D'Angiolillo, por ejemplo realiza reencuadres internos que focalizan pequeños gestos físicos de los participantes del banquete –como si allí se cifrara algo turbio– mientras monta esa misma escena con el audio de otro noticiario alarmista que le da título a su corto: «Nada de huelgas», se escucha. Ese montaje visual y sonoro, alternado a su vez con imágenes ajenas al contexto pero que cobran sentido en el encuentro (desde acciones bélicas hasta monos descontrolados sobre los árboles), genera una suerte de nuevo y anacrónico documento sobre la violencia política de la época.

Otro uso similar, aunque menos sutil, es el que hace Andrés Habegger. Con un tono más burlón sincroniza las palabras donde el locutor describe el arribo de la comisión internacional con imágenes de un grupo de cerdos inmensos, sugiriendo una lectura que no necesita demasiadas explicaciones. Hernán Khourián, por

6. Presidente argentino de facto entre 1955 y 1958, luego del golpe de Estado autodenominado Revolución Libertadora que derrocó a Juan Domingo Perón. chivo» del que habla Ana María Guasch (2011).



Figura 1. Presentación de la restauración de *Muñequita porteña*



superta, en lugar de recurrir al montaje de fragmentos diversos, extiende la duración de esa misma escena de Aramburu ralentizando la imagen y el sonido hasta volverlos materiales monstruosos.

Pero es Santiago Palavecino, en «Gato por libre», quien propone un uso bien distinto porque le quita solemnidad y hasta despolitiza el evento de Aramburu de manera lúdica, sin dejar de cuestionar el estatuto de verdad del formato que prima en *Sucesos Argentinos* y, por extensión, el estatuto de verdad de toda imagen. La placa inicial dice: «Vas a ver dos cortos. Uno de ellos no fue intervenido en absoluto. El otro es pura intervención. Esencialmente, ¿hay alguna diferencia entre ambos?». A Palavecino no le interesa subrayar cuál es cada uno, porque todo documento es ya un documento intervenido en algún grado. Primero, un corto informativo sobre Rumania claramente producido por *Sucesos Argentinos*. Luego, siguiendo los mismos principios constructivos de un noticiario clásico (locución más imágenes de archivo), su episodio delirante donde Aramburu le da de comer carne de ballena a sus comensales y al pueblo argentino.

En el cine de *found footage* toda imagen puede significar cualquier cosa. Y, al mismo tiempo, es posible negarle el significado a toda imagen, convertirla en pura superficie como en el cortometraje de Gabriela Golder. Allí la imagen de Aramburu parece perder su referente y se diluye entre otras.

Al infinito

Antes de encarar los tres proyectos de intervención a los que me referí en este texto, Paula Félix-Didier, directora del Museo del Cine, decía a propósito del nuevo paradigma archivístico y de los desafíos que había presentado el *found footage* al mundo de la preservación audiovisual, que «si los archivos fueron tradicionalmente considerados sitios en los que las imágenes terminaban su ciclo vital, esta modesta revolución ha permitido convertirlos en espacios vivos de creación, habi-

tados por la promesa de infinitas sorpresas y posibilidades, en un territorio común para artistas, académicos, programadores y archivistas» (2010, 108).

En los créditos iniciales de *Sucesos intervenidos*, el Museo del Cine señalaba que el objetivo del proyecto era «llamar la atención sobre la necesidad de preservar y digitalizar *Sucesos Argentinos*». Hasta aquí, no había nada extraño. El noticiario audiovisual más importante de la primera mitad del siglo veinte argentino había sido víctima del abandono y corría peligro. Pero cuando empieza la película uno advierte que ese llamado de atención se hizo paradójicamente desde una operación estética que mientras rescata al noticiero del olvido también lo profana bajo la lógica del cine de *found footage*. Lo que se quiere preservar y recordar, entonces, ya no es únicamente el documento de un momento anclado en el pasado, sino los sentidos inagotables que ese documento puede irradiar a futuro, las historias infinitas que puede contar.

Leandro Listorti, cineasta, trabajador del Museo del Cine, y compilador de Cine encontrado: *¿Qué es y adónde va el found footage?* (uno de los libros pioneros sobre el tema en español) estrenó en el 2018 una película a la que llamó justamente *La película infinita*. Su materia está hecha de fragmentos de producciones argentinas que nunca se terminaron y que el cineasta fue recolectando a lo largo del tiempo. Una colección de películas muertas o, más bien, que nunca llegaron a vivir del todo, y que Listorti al reciclarlas y montarlas les devuelve una vida frankensteiniana. La infinitud no solo radica en que juntas prometen múltiples historias según cómo interprete el espectador la sucesión armada por el director-reciclador, sino también porque están a la espera de otros infinitos fragmentos de películas que no llegaron a ser y su existencia depende de que la práctica del *found footage*, las recupere, las intervenga, las ordene en museo imaginario de películas perdidas e incompletas.



Figura 2. Fotograma de *Sucesos intervenidos*



Referencias

Bernini, E. (2010). Found footage. Lo experimental y lo documental. En L. Listorti y D. Trerotola (comps.), *Cine encontrado: ¿Qué es y adónde va el found footage?* (pp. 25-37). Buenos Aires: BAFICI, 2010.

Félix-Didier, P. (2010). Sin techo ni ley. Films huérfanos, archivos y found footage. En L. Listorti y D. Trerotola (comps.), *Cine encontrado: ¿Qué es y adónde va el found footage?* (pp. 107-112). Buenos Aires: BAFICI, 2010.

Foster, Hal. (2004). *An Archival Impulse*. October, 110, 3-22.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Listorti, L. y Trerotola, D. (comps.). (2010). *Cine encontrado: ¿Qué es y adónde va el found footage?*. Buenos Aires: BAFICI.

Noriega, E. (2012). Notas sobre found footage. *Arte e Investigación*, 14(8), 136-139.

Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra.

La performance global: una aproximación a la interculturalidad y la transculturalidad en los ámbitos performáticos

Irene Ballesteros

1. Introducción

No podemos negar que vivimos en un mundo global. Las corrientes artísticas, independientemente de la disciplina que sean, se ven altamente enriquecidas gracias a este hecho. Sin embargo, esto no es algo nuevo. Desde que la globalización y los medios de comunicación de masas se abrieron y democratizaron, el tráfico de información cultural ha aumentado exponencialmente. Es por ello por lo que, en las artes performáticas, la interculturalidad y la transculturalidad sean algunos de los aspectos más interesantes a la hora de estudiar estas disciplinas, aunque, en cierto modo, también de los más olvidados, a pesar de que quizás tengan más relevancia cada día en la sociedad actual. Con la llegada del mundo postmoderno y con el crecimiento de las sociedades cosmopolitas el intercambio cultural se ha convertido en algo tan natural que aceptamos las influencias culturales de otros países como si del nuestro propio se tratase. Este hecho se ha visto acrecentado con el advenimiento de la era tecnológica y de la hiperconectividad: internet, plataformas de intercambio de información instantánea, redes sociales... En otras palabras, lo que Gilles Lipovetsky (2008, 27) llama la hipermodernidad, que consiste en «una sociedad liberal, caracterizada por el movimiento, la fluidez, la flexibilidad más desligada que nunca de los grandes principios estructuradores de la modernidad».

Esta saturación de información cultural conduce a un deseo de exploración visual y conceptual desde diferentes perspectivas tradicionales, adoptando y aceptando nuevas formas de concepción y ejecución artísticas.

2. El concepto de cultura

La cultura puede ser definida de distintas maneras. Para Geertz (1973, 130) es «un sistema de símbolos por el cual los seres humanos confieren un significado a su propia existencia». Es un sistema artificial en el que se modela la forma de concepción del mundo y su representación simbólica y asimilación (Camilleri, 1982, 16). De la misma manera, son los códigos culturales los que permiten una identificación personal y al mismo tiempo propician la creación de una sensación de comunidad. Para Jung (1995, 20), un símbolo es:

[...] un término, un nombre o aún una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido o u oculto para nosotros.

[...] Así es que una palabra o imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo.

En otras palabras, se trata de una serie de códigos tradicionales, reconocidos por el conjunto de una sociedad, que usamos diariamente y con los que interactuamos de forma inconsciente, sin reflexionar acerca de su origen. Esta serie de códigos se van heredando generación tras generación por una serie de mecanismos de interiorización y, aunque están sujetos a cambios, estos se producen a un ritmo lento y en un prolongado espacio del tiempo. Dicho de otro modo, son los sistemas culturales los que definen nuestra forma de pensamiento y nuestra concepción del mundo y de nosotros mismos, y de esta misma manera, también afectan a cómo nos comportamos en él y a nuestra expresión corporal. Es en estas diferencias en la expresión del cuerpo donde más se centran la transculturalidad y la interculturalidad.

3. El origen de la actividad performática

Sin embargo, antes de hablar de la transculturalidad y la interculturalidad, nos gustaría reflexionar brevemente sobre el hecho de que en nuestra vida diaria estamos constantemente utilizando unos códigos corporales que terminan afectando a nuestras costumbres y a la forma en la que nos comportamos como grupo. Como afirma Turner (1982, 13), “la antropología de la *performance* es una parte esencial de la antropología de la experiencia”. En otras palabras, las costumbres de la vida cotidiana será aquello de lo que emanen las actividades *performáticas*. Nosotros, que, como Turner (1982), defendemos la relación estrecha e inequívoca de los rituales con las actividades *performáticas*, asumimos que la *performance*, sea del tipo que sea, nace del ritual. Estos rituales pueden ser tanto religiosos como seculares, es decir, simplemente mecanismos de socialización dentro de un grupo (por ejemplo, dar la mano al saludar, la forma en la que se gesticula al hablar). En otras palabras, los rituales son creados a través de un marco de significación, pero a través de la *performance* esa significación se puede ampliar y puede adquirir nuevas acepciones que luego se incorporen y se repitan a través de la acción *performática* (Turner, 1982, 79).

Del mismo modo, los géneros de *performance* se pueden entender como lo que “Durkheim denominaría un “sustituto secular” del ritual y el teatro” (Turner, 1982, 120). Esta revitalización secular de los aspectos sagrados de una cultura se debe, en parte, al cosmopolitismo en el que se ven sumidas las sociedades avanzadas. No solamente obedece al hecho de que desde el siglo XIX vivamos en un mundo cada vez más secular (Sennett, 2011), sino que además podemos recibir influencias de culturas ajenas. Por lo tanto, podemos aprehender y transformar estos códigos culturales ajenos, de tal manera que adquieran un significado global. A fin de cuentas, el llamado “teatro experimental” y la *performance* propiamente dicha, son un acto de reflexión del propio artista, que busca encontrar una voz para su identidad e interpelar de forma directa al espectador. Se trata de una búsqueda íntima de conexión y hermandad, por lo que los códigos que se utilicen deben de ser conocidos por todos. Es aquí donde entran en juego la transculturalidad y la

interculturalidad, pues más allá de los símbolos provenientes de distintas culturas, se puede encontrar una universalidad en las significaciones de los mismos.¹

4. Interculturalidad y transculturalidad

Primero, habría que definir la diferencia entre transculturalidad e interculturalidad. La transculturalidad es “la transcendencia de culturas particulares en búsqueda de una universalidad de la condición humana” (Taylor, 1996, p. 6). La interculturalidad es, en cambio, una “forma híbrida dibujada sobre una mezcla de culturas más o menos consciente y voluntaria rastreable hasta distintas áreas culturales” (Taylor, 1996, p. 8). Es decir, va más allá de un collage de culturas. No se trata por tanto de una amalgama de símbolos y de prácticas descontextualizadas y colocadas unas al lado de otras con un sentido más o menos estético, modificándolos al gusto de la cultura a la que pertenezca el espectador. Tanto en la transculturalidad como en la interculturalidad se trata de una aprehensión de estos símbolos y prácticas manteniendo su significado intacto de modo que este es reconocible tanto para un extraño a la cultura como para el espectador conocedor de esta.

De esos dos conceptos, la transculturalidad es quizá el más complejo de analizar. Se basa sobre todo en cómo nuestro cuerpo es capaz de representar conceptos abstractos. Más que en símbolos culturales externos, que nos colocarían directamente en un estado de reconocimiento de la cultura con la que se pretende fundir el performer, la transculturalidad se basa en la forma en la que este se mueve y codifica el concepto o la idea para poder transmitir dicha cultura. Para ello, deberemos entender la conexión entre el pensamiento y la acción física. Los conceptos son

1. Un ejemplo que podríamos poner respectivo a esto, sería el uso de las técnicas teatrales de la escuela de la Ópera de Pekín. Si nos ponemos en el supuesto de no ser capaces de distinguir el sexo de los performers, podríamos igualmente reconocerlos por su lenguaje corporal altamente codificado. Las formas de colocar las manos, el torso, de moverse en la escena y de los gestos: delicado con respecto al sexo femenino y firme con respecto al sexo masculino, independientemente de si hay o no palabras, de si hay o no vestuario, permitirá a los espectadores de cualquier lugar del mundo su identificación por atributos culturales asignados y reconocidos prácticamente en la totalidad de las culturas.

ideas abstractas que se desarrollan en el cerebro. Algunos de estos conceptos son universales (por ejemplo, los que se relacionan con los sentimientos básicos, como alegría y tristeza), y otros se comienzan a desarrollar conforme se va tomando conciencia del yo y tienen una clara influencia cultural. Esto se demostrará en su traducción en gestualidad corporal. Teniendo en cuenta que el movimiento parte de un estado preconscious del cerebro a través de lo que se denominan “neuronas espejo” (Kemp, 2012, 141), la gestualidad de la expresión vendrá dada por el entrenamiento cultural del cuerpo. Estas diferencias en la expresividad y gestualidad corporal serán aquello que más afectará a la ejecución del movimiento en un código que no sea el de la propia cultura. Esto quiere decir que sin un entrenamiento desde la infancia el movimiento será forzado y poco exacto ya que habría que establecer una conexión con su ‘tradición,’ que es algo completamente diferente a un nivel subliminal” (Bharucha, 1996, 204). De este modo, los efectos de una técnica corporal diferente a la de la cultura originaria del *performer* se perciben fácilmente, incluso si los movimientos ejecutados son exactamente iguales a los de un artista nativo, debido a la memoria gestual en el reflejo motor del pensamiento (Weiler, 1996, 111).

Aunque ciertas técnicas como la máscara neutral de Lecoq pueden ayudar a crear un “sentimiento universal de la gestualidad” y expanden los significados de manera que pueden ser comprendidos por un número mayor de culturas, no son suficientes como para eliminar el movimiento del cuerpo grabado en el cerebro del *performer* y que se reactiva inconscientemente en cada representación de un concepto. Debido a esto las prácticas transculturales son un arma de doble filo: aunque a través de la actividad física se pueden llegar a comprender y activar distintas regiones cerebrales (lo que permite una asimilación de conceptos ajenos a nosotros), también se corre el riesgo de caer en la simple mímica del movimiento y extraerle todo el significado y la complejidad de lo que se pretende transmitir.

La interculturalidad, en cambio, aboga por un intercambio más similar al que se produce en las sociedades actuales. En las prácticas interculturales, dos o más culturas se mezclan o incluso pierden parte de su significado para formar una tercera

o “neocultura” (Taylor, 1991, 61-62 citado en Watson, 2002, 5). De esta manera, no se trata únicamente de una especie de muestrario de culturas, sino que existe un diálogo entre ellas, una lucha para al final encontrar una reconciliación y unión entre las mismas, alcanzando un nivel de coherencia que convierte este diálogo en un acto real y significativo. En otras palabras, “reunir la comunidad, en toda su diversidad, en torno a la misma experiencia compartida” (Brook, 1973). De esta manera se provoca una reacción no solo en el espectador sino también en el *performer*, que ve sus realidades reflejadas en códigos estéticos distintos, encontrando una unión entre su psique y la psique del otro. “La dificultad no está tanto en la comprensión de lo extraño, sino en tomar en consideración tanto lo familiar como lo extraño, en medir la distancia” (Pavis, 1996, 12), de forma que se retoma la tradición para así crear algo nuevo a partir de ella de manera que sea asimilable para el conjunto. Es solo en la reflexión sobre nosotros mismos y sobre nuestro ámbito cultural cuando vemos a dicha tradición no solo confrontada sino también reflejada en otra cultura cara a cara y en el instante, cuando somos capaces de medir estas distancias y avanzar hacia una comprensión común de lo que Alexander denominaría “creencias colectivas” (Alexander, 2006, p. 80).

Pero, a pesar de sus diferencias, la transculturalidad y la interculturalidad no tienen por qué ser opuestas. La transculturalidad es un rasgo que se manifiesta pocas veces, y si lo hace es en casos muy puntuales de necesaria colaboración entre los performers, como sería el ejemplo del fallido experimento teatral *CIVIL warS* de Robert Wilson, en el que se mezclaron la cultura norteamericana y la japonesa (Weiler 1996, 105). En cambio, la obra *Knee Plays* de Christel Weiler, sería una demostración exitosa de colaboración japonesa-americana en la que los performers occidentales tuvieron que actuar al estilo *kabuki* (Weiler, 1996, 105-113). En muchos casos, las culturas presentes en la transculturalidad coexisten y se fusionan en un mismo escenario, dando lugar a un intercambio cultural mucho más directo y efectivo. El ejemplo práctico más claro sería Eugenio Barba y su Escuela Internacional de Antropología Teatral (International School of Theatre Anthropology).

5. Eugenio Barba como ejemplo de interculturalidad y transculturalidad: una aproximación al ISTA

A pesar de que Barba y su compañía se encuentran dentro del ámbito del teatro, los encuentros del ISTA se engloban más en el espectro de la performance y el happening, y la forma de enfrentarse a estas actividades de sus componentes es la de la performance ya que ellos “no representan personajes” (Watson, 2002, 85). En los encuentros del ISTA, e incluso en el desarrollo del entrenamiento de los miembros de la compañía, maestros de diferentes técnicas performáticas (entre ellos *odissi*, *butoh*, *kabuki*) muestran sus habilidades y enseñan a los asistentes las técnicas básicas de estos estilos. Aquí encontramos uno de los casos en los que la transculturalidad se entremezcla con la interculturalidad: durante unos días, los asistentes trabajan y se expresan mediante técnicas ajenas a ellos mismos, adaptándolas y elevando sus códigos a conceptos universales y así los aprehenden para que luego puedan incorporarlos y utilizarlos en sus prácticas personales a su modo (Jenkins y Watson, 2002,74).

Como complemento a estos actos, y como lo más significativo del ISTA, encontramos a los *barters*. Cada edición del ISTA se celebra en un país distinto, para forzar de esta manera el intercambio cultural. Un ‘barter’, (trueque en español), es un happening en el que toman parte tres grupos: Odín, (la compañía de teatro de Barba), un grupo de actores que trabajen con un estilo propio del país donde está teniendo lugar el acto, y el público. En cada barter, y en un entorno festivo, “se produce un intercambio de productos culturales, y, provocación antropológica aparte, estos productos no son tan importantes como el proceso del intercambio en sí mismo” (Watson, 2002, 96). El funcionamiento básico del *barter* sería el siguiente: primero actuarían los participantes en el ISTA en un único grupo o divididos en varios grupos. Estas actuaciones no nacerían de un texto dramático, sino que serían improvisaciones o pautas de movimiento previamente desarrolladas, pero en las que primaría siempre la experimentación. Tras esto, un grupo o grupos de artistas locales realizan sus actuaciones. Cuando esta segunda parte termina es cuando el *barter* alcanza su máximo potencial. Los espectadores son animados a

participar, demostrando su cultura popular tradicional en forma de bailes, actuaciones y música. En entonces cuando nace el tercer escenario, en el que no solo se produce un intercambio de roles espectador-performer, sino que también se crea lo que Turner llama una *communitas* espontánea, es decir, “una inmediata, directa confrontación de identidades humanas” (1982, 47-48). Es en ese momento cuando se eliminan todas las barreras culturales y de roles, y todos los asistentes caen en una liminalidad en la que se encuentran a la vez todas las culturas presentes, fusionándolas en una sola (Watson, 2002, 98).

6. Aproximación al concepto de apropiación: *El Mahabharata* de Peter Brook

Sin embargo, no podemos obviar las dificultades que pueden conllevar estas prácticas performáticas. Introducimos así el tema de la denominada apropiación cultural. La palabra apropiación se refiere a “reducir todo a la perspectiva de la cultura objetivo (*target culture*), que es la dominante y modifica a la cultura ajena en sus propios términos” (Pavis, 1996, 11). Un ejemplo de ello, y probablemente el más llamativo, es *El Mahabharata* de Peter Brook. *El Mahabharata* es un poema épico-mitológico, uno de los dos poemas épicos hindúes escritos en sánscrito, y que guarda una relevancia cultural muy importante en la India. La representación del poema creada por Peter Brook fue estrenada en 1985 en el Festival de Teatro de Aviñón. Las reacciones a la producción, sin embargo, no se hicieron esperar, y estas fueron encontradas. Peter Long escribió en el *Asian Theatre Journal* (citado en Carlson, 1996, 83):

Como especialista en teatro asiático, lamento el hecho de que Brook haya escogido permanecer más preocupado por la realidad creativa en él y en el contexto de su compañía que en el contexto indio del que proviene su historia y su inspiración. No niego su derecho a hacer esta elección, pero este *Mahabharata* no me acerca a una explicación de cómo se pueden fusionar el teatro asiático y el occidental.

Pero esta no fue la única crítica negativa que recibió la obra. Los críticos neoyorquinos atacaron la producción alegando que Brook aplacaba la voz india para

expresar otras preocupaciones que poco o nada tenían que ver con el texto del *Mahabharata*, a lo que Brook respondió culpando a estos de “asistir al *Mahabharata* con ciertas preconcepciones propias y que habían juzgado la obra bajo su luz, en vez de por sus propios méritos y en sus propios términos” (Carlson, 1996, 88). Consideramos relevantes tanto las críticas como palabras de Brook, pues son muy reveladoras de la forma en la que culturalmente nos enfrentamos a este tipo de obras.

Para Carlson (1996, 82-83) existen varios pasos entre aquello que es culturalmente familiar [*familiar*] y lo que es culturalmente extraño [*foreign*]:

1. La completamente tradicional forma de actuación, en su forma más institucionalizada, tanto si es por la profesión, [...] como por la cultura regulada [...].
2. Los elementos extraños son asimilados por la cultura e incorporados a esta [...]. Muchas veces ni siquiera los percibirán como extraños.
3. Estructuras extrañas enteras son asimiladas en la tradición en vez de elementos aislados [...].
4. Lo extraño y lo familiar crean una nueva mezcla, que es entonces asimilada a la tradición, convirtiéndose en familiar [...].
5. Lo extraño en sí mismo se asimila en su totalidad, y se convierte en familiar [...].
6. Los elementos extraños siguen siendo extraños, usados para el ‘*Verfremdung*’,² el valor del shock, la oferta exótica o quizá únicamente para demostrar su Otredad [...].
7. Una performance de otra cultura es totalmente importada o recreada, con ninguna intención de acomodarla a lo familiar [...].

Por lo tanto, podemos entender cómo un individuo se enfrenta a una práctica cultural propia, adquirida o extraña. Es aquí donde se recoge la relevancia de los

2. Palabra alemana que significa “distanciamiento”. De este concepto proviene el *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht, en el que se pretenden exponer los hechos sin recrear ningún efecto ilusorio. En otras palabras, el distanciamiento haría que los espectadores se encontrasen con la representación como un sujeto ‘pasivo’ cerrado que se no pudiera sumergirse en la obra y confrontar a su creador y, por tanto, ser conmovidos por ella.

críticos neoyorquinos y la respuesta de Brook. Cuando nos encontramos ante un hecho cultural, nos enfrentamos a él predispuestos por nuestra cultura, por lo que la forma de percibirlo se ve afectada por ella. Somos los espectadores los que imbuidos de sentido a los símbolos que se nos presentan, a través de los cuales se nos evocan una serie de contextos y significados. Por lo tanto, consideramos que podríamos comprender el rechazo de ciertos espectadores a los valores culturales que se adjudican a la actividad que se presencia. Toda actividad performática inter y transcultural se produce en un contexto determinado, pero, al mostrarla a un público con diferentes preocupaciones y culturas, los símbolos creados pueden hacer revivir esos elementos culturales o esas problemáticas. En definitiva, los espectadores también forman parte de la experiencia performática y se deben de abrir a ella reconociendo su contexto intercultural y transcultural, y valorar positivamente la evocación que esta provoque, pues a fin de cuentas de eso se trata: desarrollar prácticas y estilos teatrales uniendo diferentes culturas de tal modo que se creen lenguajes más universales y se pueda avanzar en pos de nuevas técnicas, como por ejemplo sucedió con el *'butoh'*: una práctica de danza japonesa nacida de una unión entre la danza expresionista de Mary Wigman y elementos tradicionales japoneses como son el kabuki, el *noh* y la danza *buyoh*.

7. Conclusiones

Podemos decir que la interculturalidad y la transculturalidad, sobre todo esta segunda, aún requieren de mucha experimentación y desarrollo para alcanzar un estado maduro en las artes performáticas. Aunque se han hecho aproximaciones, estas no han tenido el resultado que se esperaba o han supuesto críticas para aquellos que las han ideado. Sin lugar a dudas, los encuentros del ISTA y los *happenings* según los *barbers* de Eugenio Barba abren una interesante vía de investigación de estos aspectos que tan necesarios son para la comprensión del otro en una época en la que se avanza cada vez más rápido hacia una cultura global. Aun así, y como hemos mencionado anteriormente, esto no depende únicamente de los performers, más o menos entrenados, sino también de aquellos que se enfrentan como espectadores a este tipo de *performances*:

cualquier intento será infructuoso si no somos capaces de romper las barreras culturales y el etnocentrismo para comprender no tanto que nuestras preocupaciones no derivan de nuestra cultura, sino que elementos culturales, en este caso relacionados con el gesto y la estética de otras sociedades, también nos pueden interpelar y hacernos reflexionar desde otras perspectivas estéticas y culturales.

Referencias

- Alexander, J. C. (2006). Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy. En J.C. Alexander, B.Giesen, J. L. Mast (Eds.), *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual* (pp. 29-90). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bharucha, R. (1996). Somebody's Other. Disorientations in the cultural politics of our times. En P. Pavis (Ed.), *The intercultural performance reader* (pp. 196-212). Londres: Routledge.
- Brook, P. (1978). Lettre à une étudiante anglaise. En J.-C. Carrière (trad. y adapt.), *Timon d'Athènes* (p. 7). París: CICT.
- Carlson, M. (1996). Brooke and Mnouchkine. Passages to India?. En P. Pavis (Ed.), *The intercultural performance reader* (pp. 79-92). Londres: Routledge.
- Camilleri, C. (1982). Cultures et sociétés: caractères et fonctions. *Les Amis de Sèvres*, 4, 19-29.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Nueva York: Basic Books.
- Jenkins, R. y Watson, I. (2002). Odissi and the ISTA dance: an interview with Sanjukta Panigrahi. En I. Watson et al., *Negotiating Cultures: Eugenio Barba and the Intercultural Debate* (pp. 77-76). Manchester: Manchester University Press.
- Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. (Original en inglés 1964).
- Kemp, R. (2012). *Embodied Acting. What neuroscience tells us about performance*. Londres: Routledge.
- Lipovetsky, G. y Sébastien, C. (2008). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Editorial Anagrama. (Original en francés 2004).
- Pavis, P. (1996). Introduction: Towards a theory of interculturalism in theatre?. En P. Pavis (Ed.), *The intercultural performance reader* (pp. 1-21). Londres: Routledge.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre. The human seriousness of play*. Nueva York: PAJ Publications.
- Sennett, R. (2011). *El declive del hombre público*. Barcelona: Editorial Anagrama (Original en inglés 1977).
- Watson, I. (2002). Staging Theatre Anthropology. En I. Watson (Ed.), *Negotiating Cultures: Eugenio Barba and the Intercultural Debate* (pp. 20-35). Manchester: Manchester University Press.
- Watson, I. (2002). The dynamics of barter. En I. Watson (Ed.), *Negotiating Cultures: Eugenio Barba and the Intercultural Debate* (pp. 94-112). Manchester: Manchester University Press.
- Weiler, C. (1996). Japanese Traces in Robert Wilson's Productions. En P. Pavis (Ed.), *The intercultural performance reader* (pp. 105-113). Londres: Routledge.

DATOS BIOGRÁFICOS DE AUTORES

Catalina Ruiz Mollá

Madrid, España. Artista Plástico y visual. Performer. Doctora en Bellas Artes por la UCM, Titulo Superior de Arte Dramático y Danza. Premio Extraordinario de Fin de Carrera. Master UCM, Ministerio de Cultura y SGAE. Profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid desde 2009. Directora del Grupo de investigación: El cuerpo humano en el arte contemporáneo: Imagen y sujeto. Su labor investigadora se materializa en multitud de publicaciones, participación, dirección y organización de congresos, cursos de verano y seminarios. Como artista visual ha obtenido prestigiosas becas como la de la Academia de España en Roma por Artes Escénicas y Plásticas, del Ministerio de Educación, la beca de artes plásticas de La Casa de Velázquez en Madrid del Gobierno Francés, ha sido seleccionada en las becas de artes plásticas del Colegio de España en París. además de la Academia Española en Budapest. Así mismo ha sido premiada con más de 30 premios nacionales e Internacionales, como en dos ocasiones el Premio de Pintura BMW, el Premio Joven de la UCM o Circuitos de la Comunidad de Madrid. Entre las muchas exposiciones dentro del espacio nacional e internacional, consta de más de 80 exposiciones individuales y más de 90 colectivas, cabe destacar la exposición del Palacio Ducal de Medinaceli, Soria o las exposiciones individuales de la Galería de Arte Movart en Madrid, del Instituto Cervantes en Milán o Roma o de la Exposición de la Casa de Velázquez de Madrid, siendo la primera española en hacer una exposición individual en este Palacio. Es comisaria de mas de 50 eventos plásticos como Medinaceli en Acción, jornadas de Acción y Performance en Soria o de la exposición DUCTUS en CARTEC en Madrid Sus obras figuran en numerosas Fundaciones y Gobiernos como la Comunidad de Madrid, El Ministerio de Asuntos Exteriores, La Academia de Bellas artes en Roma, el Ministerio de Cultura, el Instituto Cervantes en Milán, la colección BBVA, la colección BMW o los fondos de Arte Contemporáneo del Conde Duque.

David G. Carpio Alcaraz

Madrid, España. Artista plástico/visual e Investigador. Ejerce actualmente como profesor en el Dpto. de Escultura y Formación artística en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, haciéndolo anteriormente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Ha sido profesor visitante en la Universidad de Mármara, Estambul. Su práctica artística e investigadora gira entorno a la concepción monstruosa en la representación del individuo, así como el uso de estrategias de fragmentación en el sujeto. Su obra se ha expuesto en ámbito nacional e internacional; de manera individual y colectiva en espacios como: Centro de Arte Complutense (C arte C), en el Museo de Traje de Madrid; Centro de Arte de la UNLP (Universidad Nacional de La Plata); la galería New Gallery de Madrid; la Sala Santa Inés de Sevilla, sede de Iniciararte de la Junta de Andalucía; l'Institut du Monde Arabe de París; el COAM (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid) y El Palacio Ducal de Medinaceli entre otros muchos. Y su obra ha sido expuesta regularmente en Ferias de Arte como: JustMad y ArtSevilla. Ha publicado varios artículos en revistas académicas especializadas indexadas como: Boletín de arte (Facultad de Geografía e Historia, dpto. de Historia del Arte. Universidad de Málaga,), Revista SONDA (Facultad de Bellas Artes, dpto. de Dibujo. Universidad Politécnica de Valencia), y ha colaborado como corrector en la revista Arte, Individio y Sociedad de la UCM; así como ha contribuido con varios capítulos de libro en diferentes publicaciones y catálogos.

Bibiana Crespo Martín

Barcelona, España. Doctora en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Profesora Catedrática de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la misma institución. Vicerrectora de Internacionalización de la Universitat de Barcelona (2020-2021). Delegada del Rector para la Internacionalización de la Universitat de Barcelona (2017-2020). Ha sido profesora invitada e impartido conferencias en reputados centros y universidades de ámbito nacional e internacional como la University of California-Berkeley (Berkeley, EE.UU.), la Universidad Nacional Autónoma de México (C.D. México, México), la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina) y la University of the West of England (Bristol, UK). Es la investigadora principal del proyecto interuniversitario “Artistic creation of today, heritage of tomorrow in Ibero-America: museum and archive, memory and identity” (ArtChiv-Me) (Ref: UB-03-19) financiado por la Unión Iberoamericana de Universidades (UIU) —<https://univartesiberoamer.wixsite.com/univartiberoamerica>—, y miembro investigador de los proyectos de investigación consolidados SGR “Art, Poesia i Educació” (POCIÓ) (Ref: SGR 1067 2017-2020), del Proyecto de Investigación, Desarrollo e Innovación I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) de España “Poéticas liminales en el mundo contemporáneo: creación, formación y compromiso social” (POLICREA) (Ref: PID2019-104628RB-I00) y de la investigación “Límites, Fronteras y Pliegues. Poesía Visual y Lectura Liminar” financiada por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México) (Ref. UACJ/RUPI/6926-144). Su línea de investigación académica principal es el análisis terminológico-conceptual y cronológico-procesual de los Libros-Arte / Libros de Artista, y más recientemente aborda su dimensión digital en nuevas taxonomías como el e-Libro-Arte y el Hiperlibro-Arte. Es autora de más de 100 publicaciones en artículos en revistas indexadas y diversos libros y capítulos de libros —orcid.org/0000-0003-2746-9944. Como creadora artística ha expuesto en muestras individuales y colectivas, así como también ha realizado numerosas residencias de artistas en Japón, Taiwán, China, Corea, India, Rumanía, Hungría... <http://bbcrespo2.wixsite.com/bibianacrespo>

Victoria Eugenia García Moreno.

Medellín, Colombia. Doctora en Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, Máster de Creación Artística: realismos y entornos, de la misma universidad. Arquitecta de la la Universidad Pontificia Bolivariana, especialista en diseño comercial. A partir de su TFM “Diálogos con la Naturaleza,” su línea de investigación se orientó hacia el Walking-art. Posteriormente, en su tesis de doctorado su proyecto de investigación estuvo enmarcado dentro del encuentro entre el arte y la antropología. El título de la Tesis, es “La Praxis artística como ritual de Pagamento en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia”. Su obra la presenta a través de la pintura, la fotografía, el video, el performance, las instalaciones y los libros de artista. Ha participado en exposiciones en Colombia, México, Italia, Francia y España. En la actualidad reside en Barcelona.

Ana Laura Lusnich

Buenos Aires, Argentina. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Titular de Introducción al cine y a las artes audiovisuales, carrera de Artes, UBA. Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Directora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), UBA. Presidenta de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (Asaeca), desde 2020. Sus líneas de trabajo abarcan el estudio del cine argentino y latinoamericano desde los enfoques históricos y teóricos, las relaciones intermediales del cine con otras manifestaciones artísticas y la preservación del patrimonio audiovisual. Coeditora y autora de Una historia del cine político y social

en Argentina I y II (Buenos Aires, Nueva Librería, 2009 y 2011) y de Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico (Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi – Cineteca Nacional de México, 2017).

Javier Cossalter

Buenos Aires, Argentina. Doctor de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes. Tesis titulada “El cortometraje en Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950-1976)”. Pos-doctor en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Egresado de la carrera de Artes, orientación en Artes Combinadas, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Graduado con diploma de honor. Fue becario doctoral y postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Actualmente ejerce como Investigador Asistente del CONICET. Es docente de la cátedra de Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales en la carrera de Artes, FFyL, UBA. Forma parte del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), FFyL, UBA, participando en diferentes proyectos colectivos financiados. Desempeña el rol de Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa) y es miembro activo de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Es investigador responsable del proyecto de investigación El film de corta duración en América Latina. Reconfiguración del campo cinematográfico durante los inicios del cine moderno (PICT-2017-0513) y miembro del proyecto Cartografía y estudio histórico de los procesos cinematográficos en argentina (1896-2016) (PICT-2016-0590), financiados por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Se ha presentado en numerosos congresos y jornadas con temáticas afines al cine, el arte, la historia y la cultura. Ha escrito artículos sobre cine en diversas revistas académicas nacionales y extranjeras. Asimismo, colabora como evaluador externo en diferentes publicaciones. Es coautor de los libros Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región (Imago Mundi, 2014) y Pantallas transnacionales. Intercambios y relaciones identitarias entre el cine argentino y mexicano del período clásico (Imago Mundi, 2017).

Iván Morales

Buenos Aires, Argentina. Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciado y Profesor en Artes (UBA). Estudió Montaje Cinematográfico en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Actualmente es Becario Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Integra el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), UBA. Investiga temas relacionados con el cine clásico argentino y su dimensión transnacional.

Irene Ballesteros Alcaláin

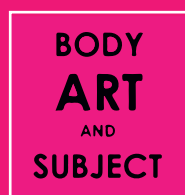
Sevilla, España. Graduada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, Máster en Escenografía en The Royal Central School of Speech and Drama (Universidad de Londres) y Máster en Diseño de Moda en el Istituto Europeo di Design. Desarrolla su investigación en cuestiones socioantropológicas del arte de acción, en su carácter ritual y las trazas religiosas de estas prácticas artísticas. Ejerce como docente en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.



Este libro parte de la constatación que las producciones artísticas y culturales poseen la indefectible condición de ser el futuro patrimonio artístico y cultural de nuestras sociedades. Un patrimonio artístico que atestigua los signos de una identidad, no sólo artística (individual del creador o colectiva de movimiento estético) sino también social y que, por ende, se configura como artefacto y documento de memoria individual, memoria social, memoria histórica y memoria cultural de un contexto determinado. Una memoria que muta de significados con el paso del tiempo.

De otra parte, la praxis artística contemporánea se caracteriza, muchas de las veces, por su sincretismo medial y disciplinar, obras que se debaten entre las artes plásticas, visuales, sonoras, audio-visuales, performáticas, la poesía, la acción, el arte urbano, las prácticas colaborativas...

Se trata pues, de analizar, debatir y reflexionar sobre cómo los archivos de los museos se ocupan de la clasificación, visibilidad y difusión del patrimonio artístico contemporáneo de estas características multimediales y multidisciplinarias en su calidad de espacio generador de memoria e identidad.



ISBN: 978-84-09-34134-4