



# IECE

REVISTA DIGITAL

AÑO3-Nº6-DICIEMBRE 2018  
MAR DEL PLATA - ARG

INSTITUTO DE ESTUDIOS  
CULTURALES Y ESTÉTICOS

ISSN 2545-6326  
EDITORIAL MARTÍN

CECILIA BIAGINI  
GABRIELLA BIANCO  
JORGE DUBATTI  
RICARDO DUBATTI  
NICOLÁS LUIS FABIANI  
ANDREA GERMINARIO  
YVES MARCELO GHYS  
GONZALO GRELA  
HORACIO LANCI  
PABLO MASCAREÑO  
AGUSTÍN NEIFERT  
MARTÍN ORENSANZ  
HUGO PELÁEZ  
CARLOS PILI

# EDITORIAL

Nuestra Revista Digital ha recibido premios que, sin falsa modestia, estimo corresponde mencionar; destacaré luego las razones. Dichos premios fueron: Premio Teatro del Mundo (UBA – Centro Cultural Ricardo Rojas), XX Edición (octubre 2016-setiembre 2017): Trabajos destacados; Premio Teatro del Mundo (UBA – Centro Cultural Ricardo Rojas), XX Edición (octubre 2016-setiembre 2017): Premio Mayor. Asimismo recibimos el premio ASOLAPO Italia (2018-2019): Revista Digital IECE, Mar del Plata – Instituto de Estudios Culturales y Estéticos).

Menciono, entonces, las razones prometidas. Ante todo en cuanto al agradecimiento a los responsables en otorgar estas distinciones. Luego, destaco los méritos de los trabajos publicados y, por supuesto, de sus autores, los verdaderos merecedores del halago. Por último, en el corto tiempo en que se hizo presente nuestra publicación, esos premios nos marcan un rumbo que acrecienta el compromiso con nuestros lectores. Dicho esto, no abundaré con otros argumentos al respecto.

“No matarás”  
(Éxodo, 20:13)

Y bien, retomando el hilo de las reflexiones del anterior Editorial, vuelvo sobre estas dos ciencias: la Biología y la Astronomía, dos materias cuyo estudio debería intensificarse en todos los niveles educativos. Tanto en cuanto ciencias, como en tanto lugares de reflexión respecto de dos puntos de vista que hacen a nuestras posibilidades de análisis: el enfoque micro y el macro. No que la Biología sea un enfoque sobre lo micro, sino sobre el ser humano, como caso particular; y la Astronomía en tanto permite asomarnos al Universo.

Quisiera, además, retomar aquello que pretende orientar, en parte, el marco de esta publicación: Mar del Plata, Argentina y esta porción del continente americano, explícito en cierto modo en el texto citado. Más las dos ciencias antes mencionadas. Ahora bien, ocurre que lo reiterativo no pertenece únicamente al presente texto. Con dolor vemos reiteradamente cómo muchos seres humanos son discriminados por múltiples e injustificadas razones. Hasta el último extremo: el otro no tiene derecho a la vida, signifique esto eliminarlo casi instantáneamente (un golpe brutal, un disparo, una bomba) o casi insensiblemente (negándole su derecho a la salud, condenándole a padecer hambre). Es entonces que, a partir de nuestra condición humana común, se agudiza la responsabilidad de una respuesta cuya base podría estar en una reflexión sobre la Biología (en tanto seres vivos, como otros, inmersos en una comunidad que aborda esta ciencia) y sobre la Astronomía (en tanto somos vida inmersa en el Universo). Y maravillarnos, sí -porque no es una debilidad experimentarlo sino madurez, sabiduría-, ante esos misterios que desafían a nuestro conocimiento, como son la Vida y, valga la reiteración, el Universo. Por último, no es imprescindible tener numerosos diplomas para darse cuenta de la gravedad de lo que nos está pasando mientras navegamos por el espacio-tiempo. Seguimos pensando en conflictos y guerras interplanetarias; perdemos tiempo, vidas y enormes sumas de dinero. ¿En que año de nuestras vidas estamos? ¿Somos bebés, niños? ¿Habremos alcanzado la adolescencia de nuestra especie? Y si así fuera, ¿de qué carecemos? ¿Qué grado de madurez todavía no alcanzamos? Simplemente: no hay que mirar para otro lado o, peor aún, no mirar, no escuchar, no comprender. Si en los miles de años que habitamos en este planeta aún no hemos comprendido...

Nicolás Luis Fabiani  
IECE - GIE

**IECE**  
REVISTA DIGITAL

**INSTITUTO DE ESTUDIOS CULTURALES Y ESTÉTICOS**

**PRESIDENTE**  
Nicolás Luis Fabiani

**VICEPRESIDENTE**  
María Teresa Brutocao

**IECE - REVISTA DIGITAL - STAFF**

**DIRECCIÓN**  
Nicolás Luis Fabiani

**COMITÉ DE REDACCIÓN**  
Beatriz Sánchez Distasio  
Nicolás Luis Fabiani  
Danilo Galasse

**DISEÑO**  
Andrea Germinario

**EDITORIAL MARTÍN**  
Catamarca 3002  
[www.editorialmartin.com](http://www.editorialmartin.com)

**AÑO III - Nº 6- DICIEMBRE 2018**  
ISSN 2545-6326  
MAR DEL PLATA  
ARGENTINA

**CONTACTO**  
[ieceargentina@gmail.com](mailto:ieceargentina@gmail.com)  
<http://iece-argentina.weebly.com/>  
fb: [InstitutoEstudiosCulturalesyEsteticos](https://www.facebook.com/InstitutoEstudiosCulturalesyEsteticos)

# CONTENIDO #5

## TEATRO

- 03** Pensar a los espectadores de teatro  
JORGE DUBATTI
- 07** El fenómeno de la Escuela de Espectadores de Mar del Plata: los públicos y su rol activo ante el fenómeno de la escena  
PABLO MASCAREÑO
- 09** El teatro como estímulo de la reflexión: Islas de la Memoria (2011) de Julio Cardoso  
RICARDO DUBATTI

## ARTES VISUALES

- 17** Los años noventa en Mar del Plata: El Fondo Internacional de Arte Contemporáneo  
ANDREA GERMINARIO

## MÚSICA

- 25** El Tango, un turista extraño. (Apuntes para una historia del género en Mar del Plata)  
HUGO PELÁEZ
- 29** Un viaje al interior de la música...  
HORACIO LANCI

## CINE

- 31** Libertad ¿o seguridad?  
AGUSTÍN NEIFERT

## LITERATURA

- 37** Bepo: el oficio de ser linyera, el oficio de ser. (2da parte)  
GONZALO GRELA

## REFLEXIONES

- 41** El destino y la muerte, historia de un fugitivo del siglo XX: Walter Benjamin  
GABRIELLA BIANCO
- 43** Deportados. Otro cachetazo a la cultura popular  
CARLOS PILI
- 45** El humanismo científico de Rudolf Carnap  
MARTÍN ORENSANZ

## PATRIMONIO MARPLATENSE

- 47** Historia de nuestros pioneros de la pesca costera  
YVES MARCELO GHYS

## ENTREVISTA

- 57** Entrevistas Digitales  
CECILIA BIAGINI  
por Nicolás Luis Fabiani

## COMUNICACIÓN

- 67** Educomunicación: Camino a la utopía: de consumidor a usuario  
CARLOS FERRARO

# TEATRO

## Pensar a los espectadores de teatro

### JORGE DUBATTI

Director del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)

Estas reflexiones se encuadran en una Filosofía del Teatro. En la acepción más raigal del término, se trata de una Filosofía de la Praxis Teatral, un pensamiento producido desde una Razón de la Praxis, es decir, como ha señalado Mauricio Kartun, desde una reflexión sobre el “teatrar” del teatro a partir de la experiencia misma del teatrar. Buscamos una Razón Práctica. Esta Filosofía de la Praxis Teatral es pensamiento cartografiado en la realidad de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (EEBA).

La praxis teatral no sólo incluye el poner mundos poéticos a existir a través de la dramaturgia, la dirección, la actuación, la iluminación, etc.; también implica esperar esos mundos, co-crearlos desde el ejercicio del espectador como parte inseparable de la función ontológica del acontecimiento teatral. Ser espectador es praxis teatral, por lo que pensar la expectación es Filosofía de la Praxis Teatral. Una de las dimensiones menos estudiadas de la complejidad del teatrar es la dinámica del espectador real.

Podríamos construir *a priori* un sujeto espectador ideal, un modelo, consistente y riguroso desde el punto de vista lógico, que no entre en contradicción con los basamentos científicos racionalistas. Sin embargo, ¿ese modelo ideal cifraría las dinámicas del espectador real, histórico, en su encrucijada territorial, temporal, la contundencia del individuo que se sienta en la sala y crea/participa en la zona de experiencia convivial del acontecimiento desde la peculiaridad de su comportamiento, la contundencia de los individuos que construyen zonas de subjetivación plurales dentro del mismo acontecimiento, apropiándose de él? Si seguimos el enfoque de la Filosofía Analítica, no nos interesaría tanto “el” espectador como “este” espectador, “estos” espectadores que asumen conductas acaso únicas, impredecibles y que desafían la previsibilidad de la Lógica racionalista.

Justamente con este/estos últimos espectadores reales, concretos, particulares (“individuos”, según P. F. Strawson) venimos trabajando desde 2001 en el marco de la EEBA. A lo largo de 18 años de trabajo ininterrumpido, la EEBA se ha ido transformando en un espacio de (auto)observación de los comportamientos de los espectadores histórico-reales,

así como en la plataforma de una Filosofía de la Praxis Expectatorial. Un espacio abierto al estudio de los casos para, desde lo empírico, acceder al diseño de formulaciones teóricas.

En el teatro, en una encrucijada de espacio y tiempo, se reúnen los artistas, los técnicos y los espectadores. Si cambian los espectadores, cambia el convivio, y en consecuencia cambia el acontecimiento. La relevancia del espectador en el convivio lo llevó a Eduardo Pavlovsky a imaginar esta situación en *Camello sin anteojos*:

“EL DELEGADO: Las demás personas del público tampoco lo oyen. (*Pausa. Con voz fuerte.*) Yo soy el representante de todo el público. (*Se para y se sienta.*)

EL ORADOR: (*Sumamente confundido.*) ¿Ud. es el representante? ¿El representante del público?

EL DELEGADO: (*Se para.*) He sido nombrado hace dos días en votación democrática en el Sindicato del Público de Teatro. ¿O no sabe Ud. que nosotros también tenemos nuestro sindicato? (*Se sienta.*)

EL ORADOR: (*Confundidísimo.*) ¿Sindicato? ¿Representante del público?

EL DELEGADO: Sí, yo soy el delegado. He ganado en votación democrática el derecho de representar al público en todos los teatros de la ciudad. Tengo derecho (*Saca un reglamento.*) por nuestro artículo 142 inciso 8 a interrumpir la obra cuando quiera y las veces que quiera. (*Guarda el reglamento. En voz fuerte.*) Un derecho social. El público teatral ha logrado también el derecho de tener su representante, su delegado. (*Pausa.*) ¿Por qué? ¿Le parece mal?

EL ORADOR: (*Muy nervioso.*) No, no. Digo. Sí. Sí claro. Me parece correcto. Claro. Los derechos sociales.” (Eduardo Pavlovsky, 2010: 35-36).

Nadie va al teatro para estar solo. La reunión teatral consiste en vivir con los otros, sentir, mirar, emocionarse, interactuar, discutir con los otros. Es una reunión de cuerpo presente, aurática, territorial y efímera, que no se deja intermediar tecnológicamente por la televisión, la radio, el cine, la red digital o cualquier otro mecanismo que permita la sustracción del cuerpo presente. El convivio es necesario e irrenunciable en el acontecimiento teatral; el tecnovivio, sólo contingente. Si el convivio desaparece, se produce un cambio de paradigma, que reclama otra constelación categorial. En el teatro no se puede sustraer la presencia de los cuerpos vivos del artista, del técnico y del espectador. El teatro no se deja enlatar ni capturar con máquinas, de la misma manera que no se puede detener el tiempo. Esta singularidad del teatro lo hace único y uno de los tesoros culturales más maravillosos de la Humanidad.

En nuestro trabajo al frente de la EEBA distinguimos al menos cuatro tipos de espectadores. Uno histórico-real, que posee sus propias características únicas (su historia, su personalidad, su relación con el teatro, su ideología y su subjetividad, su memoria, su deseo y su proyecto, su pertenencia de clase, sus gustos, sus emociones cambiantes, su educación, su vínculo con la sexualidad y las prácticas de género, sus circunstancias, etc.). Es el individuo del que habla la Filosofía Analítica. Un espectador impredecible en vastas aristas, insondable, contradictorio, siempre en desvío o francamente desenmarcado de la convención esperada. Un espectador del



que sólo podemos tener una aproximación parcial, fragmentaria y siempre relativa, del que nunca sabremos del todo qué hace con los espectáculos. Es el que asiste a los acontecimientos teatrales y se incorpora como alumno de las escuelas. Podemos agrupar a estos espectadores individuos en conjuntos (por ejemplo, el conjunto o grupo de espectadores que asisten a la EEBA).

En segundo lugar, un espectador imaginado y explicitado por el / los artistas y otros hacedores de la praxis teatral (productores, gestores, críticos, políticos culturales, educadores, etc.), generalmente para organizar sus prácticas o consecuencia de éstas. Incluso para negarlo, como en el caso de Eugène Ionesco:

“Un productor me proponía cambiar todo en mis piezas y volverlas accesibles. Le pregunté con qué derecho se inmiscuía en los problemas de mis construcciones teatrales que sólo a mí me concernían y mi director de escena; pues me parecía que el hecho de dar dinero para producir el espectáculo no era una razón suficiente para dictar, para corregir mi obra. Me declaró que representaba al público. Le contesté que nosotros, justamente, teníamos que luchar contra el público, es decir, contra él, el productor. Luchar en contra o no tenerlo en cuenta.” (*Notas y contranotas*).

Esos diseños de espectadores explícitos responden a diferentes concepciones teatrales, como parte de las poéticas con que trabajan los artistas. Espectadores imaginados o explícitos no necesitan coincidir necesariamente (y por lo general no coinciden) con los espectadores histórico-reales que asisten a los espectáculos. No sólo los artistas construyen espectadores explícitos: también lo hacen los mismos espectadores. En la EEBA escuchamos a los alumnos diseñar todo el tiempo espectadores imaginarios, ya sea para pensarse a sí mismos en sus propias prácticas, o para especular sobre posibles ejercicios de la expectación. Es frecuente oírlos hablar del espectador que pide Ibsen, o el que reclama Pina Bausch, o de cómo imaginan el espectador del teatro comercial.

En tercer lugar, un espectador abstracto, modelo ideal surgido de una construcción intelectual de los teatrólogos, autosuficiente, consistente, riguroso, fundamentado, dotado de previsibilidad, desprendido de una relación directa con los casos particulares, como muchos de los que ha diseñado la Teoría de la Recepción Teatral en tanto rama interna de la Semiótica del Teatro. Por ejemplo, el “espectador emancipado” del que habla Jacques Rancière. Estas construcciones teóricas de los espectadores, así como observamos antes respecto de los imaginados o explícitos, no necesitan coincidir necesariamente (por lo general no coinciden) con los espectadores histórico-reales que asisten a los espectáculos. Estos últimos son muchísimo más complejos, heterodoxos, producto de mezclas contrastantes, plenos de variables y en permanente metamorfosis.

Finalmente hablamos de un espectador “voluntario” o implícito, que es el que diseñan idealmente los espectáculos, correlato de la noción de espectador-modelo de Umberto Eco (*Lector in fabula*). ¿Qué espectador voluntario o implícito diseña esta obra, es decir, qué modelo de espectador está reclamando esta obra como máquina inteligente, más allá de lo que piensen los artistas?

Dadas estas cuatro diferencias, cabe preguntarse, ya que es la presencia real de las Escuelas de Espectadores: ¿quién es el espectador histórico-real, el que se sienta en la sala donde se reúne la escuela? Pregunta difícil de responder, porque se caracteriza por su inasibilidad. Las encuestas sociosemióticas, los estudios de mercado, el conocimiento que da la experiencia en el campo teatral durante años, no alcanzan

para develar el misterio del funcionamiento del público en tanto suma de espectadores histórico-reales. Alfredo Alcón reflexionó sobre los espectadores en la reunión de la EEBA:

“Hay días que uno tiene la impresión de que no sabe para qué fueron al teatro esa noche. Hay funciones en que parece que se juntan los que no tienen ganas de jugar. Hay días que el público está pintado. Solemos decir: ‘Son de (Saulo) Benavente’, es decir, están dibujados, son de decorado”. Y agregó: “Tengo la fantasía de, alguna vez que el público está así, adelantarme hasta candilejas y con una gillette cortarme las venas. Estoy seguro de que seguirían impávidos. Esas noches no hay manera... Así como otros días el público se ríe de cualquier mínima monería. Es tan difícil esa comunión”.

Pero tal vez el mayor misterio radica en qué pasa en su interior, cómo piensa los espectáculos, qué lo estimula, si se deja o no conducir por lo que la obra propone, por qué se aburre, por qué ríe, qué recuerda, y qué hace con los espectáculos cuando terminan. Alcón llamaba a esa experiencia interna el “viaje del espectador”. August Strindberg mostró su preocupación por la imprevisibilidad del público en el prólogo a *La señorita Julia* en 1888:

“En la vida real, un acontecimiento -¡esto es, relativamente un descubrimiento!- es, generalmente, el resultado de una serie de motivos más o menos profundos; pero el espectador elige, en la mayoría de los casos, aquél que su mente entiende con mayor facilidad o el que enaltece su propia capacidad de discernimiento. Alguien se suicida. ¡Problemas de negocios!, dice el burgués. ¡Amor desgraciado!, dicen las mujeres. ¡Enfermedad!, dice el enfermo. ¡Esperanzas frustradas!, dice el fracasado. ¡Pero muy bien puede ocurrir que el motivo esté en todas partes, o en ninguna, y que el muerto haya ocultado el motivo fundamental de su acción destacando otro cualquiera que embellezca considerablemente su memoria!”.

Tempranamente Strindberg desestima la posibilidad de guiar al espectador en una única dirección de estímulo. Temprana conciencia de la crisis de un modelo de teatro pedagógico.

## TEATRO

# El fenómeno de la Escuela de Espectadores de Mar del Plata: los públicos y su rol activo ante el fenómeno de la escena

## PABLO MASCAREÑO

Docente, dramaturgo, investigador. Responsable de la Escuela de Espectadores de Mar del Plata. Miembro IAE (UBA), IECE

El sábado 1° de diciembre se llevó a cabo el último encuentro del año de la Escuela de Espectadores de Mar del Plata que, desde hace ocho temporadas, se realiza en el Teatro Auditorium, Centro Provincial de las Artes de esta ciudad. La permanencia, frecuencia de encuentros, y cantidad de alumnos inscriptos habla del arraigo de la propuesta en el marco de la dinámica teatral de una ciudad que produce escena a lo largo de todo el año.

El proyecto es una creación del prestigioso académico Dr. Jorge Dubatti, Director del Instituto de Artes del Espectáculo que funciona en la Universidad de Buenos Aires, quien ha fundado la primera Escuela en la Ciudad de Buenos Aires en el año 2001. Hoy, la misma cuenta con una matrícula de cupo completo y con una extensa lista de aspirantes a ingresar a sus filas como alumnos. La Escuela de Espectadores de Buenos Aires tiene como sede el Centro Cultural de la Cooperación, ubicado sobre la Avenida Corrientes al 1543. La sede marplatense, luego de la de Buenos Aires, es la de mayor constancia, arraigo, vínculo con la ciudad y cantidad de alumnos.

Las Escuelas de Espectadores se multiplicaron en el mundo, siempre bajo la mirada y anuencia del Dr. Jorge Dubatti. ¿Cuál es el causal de este fenómeno que excede el marco teatral para adentrarse en cuestiones que podrían estudiarse desde el punto de vista social?

### **Maridaje**

El vínculo maridado entre teatristas y espectadores es uno de los pilares sobre los que se sostiene el proyecto. Y así como la catedrática francesa Anne Ubersfeld hablaba de la organización de los signos estéticos de la escena como una responsabilidad



del espectador, ésta es una de las variables que interceden en el fenómeno. Apelando al corpus del Canon de la Multiplicidad, sobre el que se refirió ampliamente el Dr. Jorge Dubatti, el último encuentro del 2018 del proyecto marplatense es un claro ejemplo de cómo profundiza la Escuela en ese diálogo entre platea y escenario. Ese Canon de la Multiplicidad que teoriza sobre el conjunto de micropoéticas y concepciones estéticas, quedó claramente expuesto en la última clase del año.

El análisis de la pieza “Penélope en viaje” y la función y desmontaje de la obra “Abanico de soltera” conjugaron la dinámica que durante todo el año se pone en juego ante la nutrida concurrencia de alumnos cuya matrícula supera los 250 integrantes inscriptos. “Penélope en viaje”, de Cecilia D´ Angelo y Marcelo Marán con la interpretación de Carina Zelaschi, fue analizada con la presencia de sus teatristas responsables luego de la asistencia de los alumnos a algunas de las funciones que la obra realiza en la sala Melany. En el caso de “Abanico de soltera”, de Andrea Juliá y Horacio Medrano, con la actuación de la mencionada actriz y dirección de Medrano, el análisis se realizó bajo la modalidad del desmontaje posterior a la función que se llevó a cabo en la Sala Nachman, espacio habitual de la Escuela de Espectadores, del Teatro Auditorium.

Apelando, en ambos casos, al teatro ejecutado por un solo intérprete, ya sea bajo la modalidad monologal o unipersonal (habitualmente formatos mal emparentados teniendo, cada uno, características propias y diferenciadas), la clase de la Escuela de Espectadores apeló a ese rol activo de los espectadores para decodificar la escena con una propuesta marplatense y otra llegada desde la ciudad de Buenos Aires. Vale aclarar que, si bien mayormente la Escuela analiza la producción local, en algunas oportunidades la visita de teatristas y materiales de otras zonas del país permite ampliar la mirada enriquecedora buceando en las poéticas, estéticas y políticas de otros colectivos teatrales.

En el caso de “Penélope en viaje”, que toma como basamento la figura de aquella mujer mitológica que espera la llegada de su amado, el análisis se centró en los intertextos tejidos por sus autores y en el vínculo de aquel mito con voces más cercanas que enarbolan la defensa del rol de la mujer, sus derechos, y la saludable y vigente denuncia sobre los atropellos llevados a cabo que hoy forman parte de la agenda de la opinión pública, a partir de una clara conciencia de género que permite discernir y manifestar. Tiempos de empoderamientos. Enhorabuena. Teatro, política, sociedad. Escena y platea. Artistas y espectadores. Y una voz mancomunada arriba y abajo del escenario. Una vez más, como siempre, el teatro para hablarnos, decirnos, pensarnos desde el relato poético.

Más tarde, llegó el turno de la función de “Abanico de soltera” ante una sala con localidades agotadas. Y un posterior desmontaje que permitió ahondar en los

signos estéticos de esta propuesta que toma el imaginario de Federico García Lorca y que admitió homenajear al granadino en el 120 aniversario de su asesinato.

Dos propuestas que hablan de ese Canon de la Multiplicidad vigente y con salud. Y dos modos de abordaje del material. Pero siempre bajo ese vínculo estrecho, indisoluble, necesario y esencial entre artistas y espectadores. En uno y otro caso, ese diálogo se convirtió en vehículo para ahondar en aquello subyacente, en los procesos de producción y en esa saludable búsqueda de tesoros no advertidos que es el teatro como acontecimiento vivo, irrepetible. Maridaje de escena y platea. Y, como siempre, la posibilidad del artista de transitar su propio material desde un lugar diferente. Hallar lo no visto.

Organizar lo propio desde la mirada de otro.

### **Roles**

En estos ocho años de Escuela de Espectadores en Mar del Plata, es recurrente esa certeza de los teatristas de encontrar, a partir de la devolución ilustrada de los espectadores, nuevos espacios, significados, y connotaciones en el propio material. Organizar sentidos de la escena desde el rol activo de la platea. “Al teatro nosotros también vamos a trabajar”, suelo repetirles a mis alumnos. Docentes y estudiantes de teatro. Psicólogos y amas de casa. Médicos e ingenieros agrónomos. Imprenteros y bioquímicos. El Canon de la Multiplicidad también parece expandirse entre los espectadores. Poéticas propias. Estéticas propias. Y sí, ellos también conforman modos de abordaje únicos. Cada cual desde su lugar. Para trabajar desde la platea en busca de eso no avisado. Para darle al teatrista sentido a su labor. Para construir sentido. Identidad. Para decodificar signos. Sin artistas no hay teatro. Sin espectadores, tampoco.

La Escuela de Espectadores no busca conformar críticos profesionales de teatro, pero sí otorgar herramientas de análisis que le permitan al espectador abordar la escena con un espíritu crítico. Para que los acontecimientos conviviales, de expectación, y poéticos multipliquen sus zonas de significancia. Para que el hecho vivo se complete con ese maridaje irrepetible. Porque, como sostiene el dramaturgo y director Mauricio Kartun, la mano no se tiende a la nada, es un puente con un punto de partida y un punto de llegada. Eso sí, de mano y contramano. Teatrista y público. Público y teatrista. Escena y platea. Platea y escena. Ese modo dialogal que se nutre en ambos sentidos. Y con irreverencia, tal como se planta el director Ricardo Bartís: “Al espectador hay que provocarlo, atacarlo, está hartos que lo respeten”. En este sentido, la directora francesa Ariane Mnouchkine clarifica: “no se trata de satisfacer a todos, pero sí de escucharlos”.

## TEATRO

# El teatro como estímulo de la reflexión: Islas de la Memoria (2011) de Julio Cardoso\*

## RICARDO DUBATTI

Músico, dramaturgo, traductor, crítico e historiador teatral. Miembro de AINCRIT. Integra la Cátedra Internacional de Historia del Teatro Argentino (Universidad Nacional de San Martín) y el equipo del Centro de Documentación Teatral Eduardo Pavlovsky





Dentro del extenso corpus de obras teatrales que relevamos, *Islas de la Memoria. Historia de la guerra en posguerra* (1) presenta un particular interés. En primer lugar, es concebida por Julio Cardoso [1956-2017] en el marco del Programa de Investigación y Desarrollos Pedagógicos del Observatorio Malvinas de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa) y producida por el Teatro Nacional Cervantes. En segundo, es uno de los casos más explícitamente volcados al objetivo de “remalvinizar” (2). Finalmente, y en pos de tal objetivo, se recurre a una gran variedad de procedimientos combinados que convierten a la obra en un caso de estudio ciertamente desafiante.

En el presente artículo examinaremos brevemente de qué manera la pieza construye un dispositivo lúdico que propone al espectador un recorrido/ estímulo que busca, como objetivo último, la reflexión y el ejercicio de la memoria. Para ello apelaremos a la voz de Cardoso, quien explicita algunos de los rasgos clave de su concepción artística y social. A partir de sus observaciones, sugeriremos tres ejes que posibilitan una primer aproximación a la micropoética: liminalidad, ángulo espectadorial y sentido político del espectáculo.

Concebida como una pieza coral, *Islas de la memoria* se edifica a partir del cruce entre *site specific* itinerante -pensado para adaptarse a la especificidad de cualquier espacio-, teatro documental, teatro de lo real, teatro aplicado, teatro histórico, teatro político, teatro comunitario, teatro musical y teatro épico, entre otros (3). A su vez, su génesis está atravesada por los procesos de indagación y de creación de las películas con *Cartas de batalla* (2002), seguida luego por *Locos de la bandera* (2004), *Malvinas, viajes del bicentenario* (2010), de la muestra *Malvinas: Islas de la memoria* (realizada en 2006 en el Centro Cultural Julián Centoya) y el texto teatral *Silencio ficticio*, coescrito junto a Andrés Fernández Cabral (2010).

Sobre estas relaciones, observa su autor en el metatexto introductorio que acompaña al texto dramático:

Antes de llegar a ser teatro, *Islas de la Memoria* fue muchas cosas, así como seguirá siendo otras cuando abandone el lenguaje teatral. *Islas de la Memoria* es una forma que no nació ‘en’ el teatro sino que llega a él desde otros impulsos y figuraciones, más propios de los imperativos del vivir que los del ‘arte teatral’ y su escritura. Esta itinerancia, sin duda, es condición de su dramaturgia. (Cardoso, 2011: 1) (4)

La pieza teatral excede los rótulos y los desafía constantemente. Opera como campo de batalla, como estallido de lo escénico en múltiples lenguajes en tensión, liminalizados y, por lo tanto, indisociables. Ileana Diéguez observa que

desde que [Victor] Turner lo introdujera en el campo de los estudios teóricos, lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno -ya sea ritual o artístico- y su entorno social [...] Adelanto de mi percepción de lo liminal como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales (2014: 24).

Desde esta definición, Jorge Dubatti (2017) conceptualiza un teatro donde se potencia la tensión entre lo teatral y lo no-teatral, que exige que nos preguntemos “¿es esto teatro?”. Prieto Stambaugh (2009: 116-143) sugiere a su vez que estos fenómenos operan de manera centrífuga, proyectándose hacia el no-teatro, en contraste con el drama en su concepción moderna.

En afinidad con estos conceptos, Cardoso remarca en el metatexto:

estamos en el lenguaje como un medio, no como un fin. Nos hacemos preguntas. Por eso la fugacidad, en *Islas de la Memoria*, es doble, ya que a la transitoriedad propia del teatro suma la certeza de que no nos quedaremos a vivir en él. Seguiremos haciéndonos preguntas cuando la función termine. La regla de fierro en esta experiencia es el encuentro. Y todo lo que vaya en su contra lo preferimos demolido, incluso el texto y el teatro mismo si se opone a eso.

*Islas de la Memoria* configura así una poética no realista, nutrida de numerosos recursos que rompen la ilusión teatral “tradicional” (5) y enfatizan el acto de encontrarse entre actor y espectador. No obstante, y a pesar de esta toma de distancia, Cardoso va a otorgar un lugar especial a uno de los procedimientos clave del realismo: la construcción de una relación de contigüidad entre escena y vida cotidiana, en este caso a través del ángulo voluntario o espectadorial.

El espectador opera como nexo entre lo real y lo ficcional, entre vida y arte, que también se liminalizan en y ante su mirada (6). El autor afirma:

Es seguro, además, que *Islas de la Memoria* le deba su primera dramaturgia -más que a la lectura de otros textos- a la conmoción que uno siente al caminar por los campos de batalla de Malvinas; eco de una trama violenta y vertiginosa hecha de ojos abiertos, de voces y cuerpos que van de pozo en pozo en la noche, sosteniendo un combate por muchos caminos ya bicentenario; dramaturgia bordada sobre el tejido de un espacio y un tiempo propios. *Islas de la Memoria* quiere darse en el teatro como en la vida, figuración de esa antigua emoción heroica y plural, tan propia de nuestro pueblos americanos, donde lo estético es impensable por fuera de su épica y su ética.





Cardoso concibe el teatro como ámbito de confluencia de elementos y lenguajes heterogéneos que constituyen una zona de experiencia signada por el convivio. Su potencial radica en que permite al espectador enriquecerse a través del encuentro con el actor. Esto ocurre desde al menos dos ángulos complementarios: por un lado, como entretenimiento; por el otro, como estímulo, con interrogantes que operan como semilla para nuevas reflexiones.

Debido a que la simple actualización del pasado no garantiza respuestas, el espectador debe tomar un rol activo. Debe adueñarse de esas preguntas que realiza la obra para proponer luego sus propias respuestas o, mejor aún, nuevas preguntas.

Esto se explicita a lo largo de la obra. Por ejemplo, cuando los actores afirman: “venimos a contar una historia que viene de muy antes, de muy lejos. Música de mis oídos, canción de todos los tiempos... es para ustedes, no te pierdas”. Este efecto se va a reforzar constantemente mediante la interacción directa con el público, especialmente a través del uso recurrente de expresiones como “no te pierdas” o “seguime”, que recuerdan al público no sólo que está ante una obra de teatro sino también que debe mantenerse atento. Invitar al espectador a “no perderse” y a “seguir” el relato de los actores refuerza a su vez la idea de la pieza como recorrido/ estímulo. El espectáculo va desde el hallazgo de las Islas Malvinas hasta el final de la guerra, pasando por la instancia fundamental de las Invasiones Inglesas. La Guerra de Malvinas es leída de esta manera como parte de un proceso histórico largo que el espectador debe examinar atentamente. No es menor que la obra comience haciendo referencia a “piratas” de diversas nacionalidades europeas -incluido el inglés John Davis, presunto descubridor en 1592 de las islas, de acuerdo con afirmaciones de algunos historiadores británicos. Los actores afirman a coro: “la misma música de todos los tiempos. Acá y en todas partes”. Así, tanto la Cuestión Malvinas como la Guerra de Malvinas son anclados en el conflicto colonial, interpretado como un problema *estructural* en la historia latinoamericana.

El subtítulo de la pieza -“historias de guerra en la posguerra”- sugiere a su vez que el recorrido no sólo se proyecta al presente re-actualizado del convivio, sino que apunta también hacia el futuro. Es posible pensar el prefijo “post-” de dos maneras. Por un lado como lo ocurre “luego de” la guerra. Por otro, como lo que acontece “como consecuencia de”. Esta doble lectura del subtítulo genera un

movimiento centrífugo -como antes sugerimos a través de Prieto Stambaugh- que lanza el sentido de la acción más allá de la escena. Al no definirse en qué momento exacto de la posguerra ocurre la pieza, se abre la posibilidad de pensar la contigüidad entre el tiempo del relato -cabe recordar que la historia es un tipo de relato (White, 1992)- y el contexto histórico inmediato del espectador en convivio.

Cardoso comenta en una nota del diario *Clarín*:

Para mí, [adentrarme en la Cuestión Malvinas] fue descubrir un tema “maldito” por lo incómodo que es: habitualmente se dice que Malvinas fue un capricho de la Dictadura pero cuando escuchás a la gente que participó, que supo del hambre, del absurdo y la improvisación, los argumentos políticamente correctos entran en crisis. Y eso está bueno. (2006: s/p)

Allí radica sin duda uno de los ejes clave de su pensamiento como artista, gestor y activista político. Ante el peligro de la cristalización que se manifiesta en la corrección política, Cardoso apela a una presentación de los hechos que apunta a la (re)activación de la memoria. Resuena así la noción de “trabajos de la memoria” de Elizabeth Jelin, entendida como una puesta en actividad del archivo, ya sea que lo pensemos como acumulación de materiales o como un acervo de saberes (2002) (7). Se propone así el hecho artístico vivo del teatro como medio para insuflar nuevo aire a la memoria y estimular nuevas miradas y preguntas. En otras palabras, “remalvinizar”, lo que implica hablar de un tema que está vivo, que encarna pasiones, tensiones, temores y recuerdos. Cardoso busca construir un dispositivo escénico dinámico que hable de una temática cargada de un fuerte afecto, tanto para quienes combatieron como para quienes no. Resuena así el pensamiento del historiador Marc Bloch, que sugería que la “facultad de aprehender lo vivo es la principal cualidad del historiador” (2001: 71).

La obra construye de este modo una lectura dinámica, *plurívoca* (Eco, 1984), proyectada al futuro a partir de la constante activación de la memoria. El objetivo no es simplemente volver a hacer referencia a Malvinas, a repetir lo ya dicho sobre la guerra o la soberanía, sino estimular la reflexión como actividad que implica tanto lo racional, como lo afectivo y lo lúdico. “Remalvinizar” se transforma entonces en un acto de celebración y de conciencia, en una gesta popular que comienza en el teatro, pero trasciende sus muros.

## Bibliografía

Bloch, Marc, *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Cardoso, Julio, "Islas de la memoria. Historias de guerra en la posguerra", texto facilitado por el autor, 2011.

Clarín, "Malvinas una muestra de fotos interactiva intenta reunir la memoria fragmentada", 5 de mayo de 2006. Disponible en línea: [https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/malvinas-muestra-fotos-interactiva-intenta-reunir-memoria-fragmentada\\_0\\_HJMeX7SJAFI.html](https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/malvinas-muestra-fotos-interactiva-intenta-reunir-memoria-fragmentada_0_HJMeX7SJAFI.html)

Diéguez Caballero, Ileana, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba: Ediciones DocumentA / Escénicas, 2013.

-----, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, México: Paso de Gato, 2014. Edición revisada y aumentada.

Dubatti, Jorge, "Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales". En Dubatti, Jorge (coord.) *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2017, 13-36.

Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1984.

Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI, 2002.

Prieto Stambaugh, Antonio, "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance", en Addame, Domingo (coord. / ed) *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva Latinoamericana*, Xalapa: Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 2009, 116-143.

White, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1992.

## Notas

\* El presente artículo es la introducción al texto dramático que se formará parte de la antología *Malvinas 2. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*, a publicarse en 2019 por Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini". Este próximo tomo continúa la propuesta iniciada con Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra (Ediciones del CCC, 2017).

(1) Se estrena en la Escuela N° 28 Tte. Cnel. Atilio E. Cattaneo, El Palomar, Provincia de Buenos Aires, en diciembre de 2011. Se estrena luego en el Teatro Nacional Cervantes (Libertad 815) en mayo de 2012, con el siguiente elenco: Actúan: Lucía Adúriz, Alejandro Cobas, Marcela Haimovichi, Manuel Longueira, Pablo Mariuzzi, Cristina Suarez; Diseño de Vestuario: Cristina Suarez; Diseño de Escenografía: Leonardo Borré; Diseño de objetos: Daniel López, Fernando Recuperero; Diseño gráfico: Ariel Fischer; Música Original: Leonardo Fucci; Voz: Ana Cardoso; Asistente de dirección: Alejandro Bontas; Autor: Julio Cardoso; Dirección y puesta en escena: Julio Cardoso, Manuel Longueira.

El espectáculo formó parte del 15° Festival de Víspera en 2011. En 2012 participa de Teatrolaidentidad.

(2) Entendido como diametralmente opuesto al proceso de "desmalvinización", "remalvinizar" responde a la voluntad de transmitir la memoria tanto de la Guerra de Malvinas como de la Causa Malvinas, rechazando los silencios sociales, históricos, institucionales, etc.

(3) Debido al espacio limitado, desarrollaremos estas relaciones en un próximo artículo, cuyo objetivo será analizar en profundidad

(4) Todas las citas corresponden al texto proporcionado por el propio autor a fines de 2016.

(5) Tómese por ejemplo el uso de canciones y baile, la presencia de cartas y documentos reales, la ausencia de personajes definidos, el diseño de un espacio no realista que propone una ruptura con la caja italiana y su cuarta pared, entre otros procedimientos.

(6) No es un detalle menor que el espectador se vea constantemente absorbido y distanciado. ¿Dónde empieza la ficción y dónde lo real? Ese ir y venir genera un movimiento dialéctico que potencia el efecto reflexivo, acentuado por el hecho de nunca resolver esa tensión.

(7) Esto no sólo se corresponde con su producción teatral, sino que también aplica a sus otros trabajos sobre la Guerra de Malvinas. Tómese por ejemplo la muestra de 2006, donde se expusieron más de 400 objetos, incluidas las cruces originales del Cementerio de Darwin (cambiadas en 2003). Se incorporaban también fotografías de Juan Travnik y testimonios en vivo de ex combatientes, que se mezclaban entre el público. Véase la nota del diario Clarín antes citada (2006).





## **ARTES VISUALES**

# **Los años noventa en Mar del Plata: El Fondo Internacional de Arte Contemporáneo**

## **ANDREA GERMINARIO**

Artista y docente. Miembro del IECE.

Pensar los años noventa en Argentina nos retrotrae a cuestiones socio-políticas que exceden al universo específico del arte. La invasión neoliberal del menemismo trajo consigo la apertura económica internacional y el empobrecimiento de la cultura; el empoderamiento del individualismo y la debilitación institucional; el crecimiento de la vida privada y la decadencia de la vida pública-política; el florecimiento del consumo y la descentralización educacional. Todas estas características fueron posibles por las medidas tomadas en el marco del "Consenso de Washington" que Estados Unidos propuso como programa económico que suponía el ajuste de las economías para impulsar el crecimiento en los países en desarrollo. La principal consecuencia: el vaciamiento del Estado por la privatización.

Asimismo la escena marplatense contaba con sus particularidades, una de ellas: en la temporada estival se triplicaba su población (aún ocurre). Aunque en los últimos diez años del siglo XX, de acuerdo a la situación económica, muchos argentinos eligieron vacacionar en el exterior, en algunos lugares del interior país se crearon sitios exclusivos de esparcimiento, como lo fue Cariló o mismo en Mar del Plata con proyectos balnearios igualmente exclusivos como La Reserva, en el sur de la ciudad, o la creación de hoteles de lujo como el Costa Galana o el Sheraton Hotel (Pastoriza, 2008:20-21), fomentando el turismo local a pesar del liberalismo económico.

En lo que respecta a la educación, los años noventa fueron la experiencia del "Polimodal", programa que había fallado en España y que acompañó al deterioro de las instituciones educativas. También se modificaron los planes educativos de los institutos terciarios, los únicos espacios donde estudiar carreras artísticas, la Escuela de Artes Visuales Martín Malharro y la Escuela de Cerámica Rogelio Yrurtia (provinciales y terciarias), por proyectos más centrados en la producción y menos en la reflexión, sin propuestas de inserción en la escena contemporánea.

En este contexto, más o menos a mediados de los años noventa, en

un taller detrás de su casa, un galpón muy grande, Daniel "el Vasco" Besoytaorube daba clases, "de la forma en la que yo había aprendido, o sea todo lo contrario de lo que es institucionalmente", conformando en 1999, aquello que venía cobrando forma años antes: El Fondo Internacional de Arte Contemporáneo. Así, "el Vasco" junto a su esposa, la profesora de artes visuales y bailarina Cecilia Gispert y el fotógrafo y diseñador gráfico Mario Gemín, crearon este espacio de intercambio que se afianzó como el semillero de la escena contemporánea local. En 1985 Mario Gemín organizó un evento fotográfico que contaba con encuentros y muestras en todas las salas de exposición de la ciudad, y en 1986 presentó una muestra fotográfica de polaroids tomadas por fotógrafos, pintores y escritores. Luego de estos dos eventos tanto Gemín, como Besoytaorube, con una amistad de muchos años, viajaron al exterior, como era costumbre entre los artistas de la ciudad. Mario Gemín fue a Barcelona y "el Vasco" Besoytaorube ya viajaba todos los inviernos (desde el 83 hasta el 88) a San Pablo (Lebenglik, 2000). El primero, en la ciudad catalana desde 1986 a 1989 se integró al Estudio de Diseño Zimmermann Asociados, realizando trabajos para diversas instituciones, entre ellas la Fundación Miró, luego, entre 1990 y 1991, se radicó en California para sumarse a Reef, empresa de indumentaria y calzados fundada por marplatenses (Bola de Nieve). Mientras que Besoytaorube en San Pablo participó de los montajes de diferentes ediciones de la Bienal de esa ciudad y en diversas exposiciones y en 1991, ya en Argentina, participó de la primera edición de la Beca Kuitca junto con Magdalena Jitrik, Sergio Bazan, Fabian Burgos, Manuel Esnoz, Graciela Hasper, Tulio de Sagastizabal, Alfredo Londaibere, entre otros. El intercambio transnacional del liberalismo se dio, no sólo en el plano económico, sino también, en el mapa de las artes, donde comenzaron a diluirse las fronteras, creando un nuevo estado globalizado en el que se afianzó un lenguaje internacional homogéneo: el neo-conceptualismo (Katzenstein, 2001). Dando protagonismo a las ciudades más que a las naciones, las Bienales se constituyeron como espacios de visibilización y legitimación que fueron definiendo un

nuevo escenario. Pero, en nuestro país, este intercambio se dio con implementación del sistema clínica con la Beca Kuitca como la inaugural. La primera edición desarrollada entre 1991 y 1993 fue destinada a dieciséis becarios, pintores únicamente, y contó con el apoyo de la Fundación Antorchas. Una vez por semana los becarios concurrían al taller de Guillermo Kuitca en el barrio de La Boca a debatir sobre el desarrollo personal de la obra, la propuesta era reflexionar en torno al proceso de elaboración de la misma. Distanciada de la modalidad de producción tradicional impartida en las instituciones legitimadas como los Institutos de Artes, las clínicas proponían una alternativa que permitía combinar el trabajo práctico y el intercambio teórico. La presencia de artistas, docentes, críticos o curadores locales e internacionales en las clínicas fue facilitando el acceso a los grandes centros de formación y exposición del sistema del arte global. Asimismo, estos encuentros sirvieron a los artistas para posicionarse en el mercado, también re-definido en esta década: el consumo del coleccionismo se volcó al arte joven y emergente (Pineau, 2012:607-609).

Mientras tanto, en la ciudad de Mar del Plata no sucedía lo mismo: un mercado nulo, por lo que la venta de obra sólo sucedía, para los locales, al insertarse en el escenario porteño. Hasta los años 70, aproximadamente, varias galerías importantes de Buenos Aires, replicaban su sede en la Rambla de la ciudad, pero en los años noventa, no había espacios que abrieran sus puertas a las producciones de los artistas visuales contemporáneos, ni en verano, ni en el resto de las estaciones. Este déficit en el circuito de exposición incluyó la falta de espacios, de prensa especializada, de apoyo institucional y de consumo específico de arte, limitando el consumo, sólo visual, a los mismos artistas (Prezioso, 2005:39).

Con una escuela que no poseía la infraestructura para dar apoyo o acompañamiento a los artistas, y mucho menos espacio de exposición, una gestión municipal que parecía no haberse ocupado ni preocupado de los asuntos culturales, los artistas se encontraban ante un dilema: fundar su propio espacio o emigrar. Sabido es que la autogestión de un espacio es un trabajo desgastante que muchas veces aleja al artista de su producción para resolver cuestiones que exceden a la propia obra; establecerse en Mar del Plata con un proyecto autogestionado parecía un imposible, o al menos, algo efímero. Es en este contexto que surgió el Fondo.

Lo de "Fondo" era un eufemismo, afirmaba Besoytaorube, ya que hacían referencia al galpón del fondo de su casa donde se realizaban los talleres y donde se realizarían los encuentros del nuevo proyecto; lo de

"Internacional" aludía a que tenían objetivos más amplios que el Fondo Nacional [de las Artes]. Gracias a un subsidio de Fundación Antorchas y una ayuda del Municipio (ofrecida por el mismo intendente de turno, Elio Aprile) que nunca se concretó, empezó la clínica de obra en la que participaron 15 becarios de la ciudad elegidos por concurso, con tutores artistas y críticos argentinos. Así se realizaron encuentros de análisis de obra y desarrollo de proyecto (Besoytaorube, 2015).

Es importante remarcar la función de la Fundación Antorchas, fundada en 1985 perteneciente al grupo económico Empresas Sudamericanas Consolidadas, presidido hasta 1993 por Pablo Hirsch, como ente de financiamiento y subsidios que colaboró con la adquisición de patrimonio para instituciones del estado y promovió desarrollo de clínicas, apoyo a proyectos editoriales, traducciones, capacitaciones a personal de museos, seminarios y actividades destinadas al incentivo y promoción de las artes. Bajo la tutela del coleccionista Jorge Helft y el artista y gestor Américo Castilla la propuesta de Antorchas fue trascender el mapa centralizado en Buenos Aires y acompañar proyectos, especialmente de clínicas, en el interior del país. Estas estrategias descentralizadoras llevaron a que en veinte años de actividad (1985-2005) Antorchas invirtiera 100 millones de dólares en la financiación de 12.000 proyectos, siendo un ente fundamental en la reconfiguración del campo institucional y cultural después de la dictadura (Giunta, 2009:259).

Antorchas subsidió el proyecto mencionado durante el año 1999, en la primera edición. Luego recibió la colaboración de TRAMA desde el 2000 hasta el 2003 pudiendo ampliar su panorama y trascender internacionalmente. TRAMA se presentó en el año 2000 como un programa de cooperación entre artistas-gestores, apoyando e incentivando proyectos de talleres, encuentros de análisis y desarrollo de obra, clínicas, debates, visitas de artistas de otros sitios (nacionales e internacionales), con el objetivo de establecer redes nacionales e internacionales colaborando con la legitimación y visibilidad de los artistas emergentes. Dirigido por Pablo Zicarello, Claudia Fontes y Leonel Luna, TRAMA ha contado con el apoyo de Fundación Espigas, Fundación Antorchas, Fundación Proa, Fundación Centro de Estudios Brasileiros, Fundación DOEN de Holanda, Fundación Príncipe Claus de Holanda, la Organización de Estados Iberoamericanos y el Ministerio de Relaciones Exteriores Holandés a través de RAIN, red de iniciativa de artistas.

La importancia fundamental de las Fundaciones durante los años noventa y los primeros del tercer milenio llevaron un intento de ruptura de la hegemonía porteña en el campo de las artes. En algunas provincias este incentivo se afianzó y tuvo una continuidad constante. Para el campo artístico de la ciudad de Mar del Plata este estímulo al Fondo fue el puntapié inicial para el desarrollo de



**Imagen en esta página:**

Jorge Macchi en el Fondo (Mar del Plata, 2000)

innumerables proyectos que se sucedieron, algunos de carácter temporal, y otros, que lograron asentarse y continúan hasta el día de hoy.

En este sentido, el Fondo tuvo un impacto fundamental en la escena artística local. Sin ir más lejos, los espacios-galería mencionados, se relacionaron directamente con becarios del Fondo. Es importante destacar que sin un espacio como el Fondo Internacional de Arte Contemporáneo, la escena artística actual no sería la misma, aunque el consumo haya quedado siempre supeditado al mismo círculo de artistas-productores-compradores, haciendo difícil la vida dedicada a la producción y proyectos personales. Mientras que la legitimación, la visibilidad y la circulación artística se producía (y continúa hoy produciéndose) en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la presencia del Fondo en Mar del Plata incentivó a la gestación de una escena que de manera más o menos constante se ha mantenido hasta la actualidad. Algunos de los becarios que han continuado con un rol activo dentro de la escena local y también, varios de ellos, a nivel nacional, fueron Claudio Roveda, Gerardo Echevarría, Yamandú Rodríguez, Nicolás Robbio, Matías Duville, Fabián Ramos, Valeria Gopar, Enrique Ranzoni, Livio de Luca, Daniel Basso, Margarita Ciarlotti, María Inés Drangosch, Teresita Olhaberry, Juan José Souto, Inés Szigety, Mariano Ullua. De ellos se desprendieron tres espacios que continúan hoy con la herencia del Fondo y han funcionado también como semilleros y catalizadores de la escena local: Mundo Dios, El Querido/Arte Contemporáneo y MOTP.

Mundo Dios funciona como un espacio de taller, laboratorio, residencia, producción, exposición, ambientación, fiesta, etc. Creado y dirigido por los artistas Juan José Souto y Daniel Basso, nació de la necesidad de un espacio propio para la producción y para activar "algo", ellos mismos afirmaron que no sabían muy bien qué. El 1º de enero de 2009 alquilaron la "Casa Francesa", edificio fundacional del puerto de Mar del Plata. Una de las actividades más importantes que desarrollaron fue la Beca Mundo Dios, subsidiada por el Fondo Nacional de las Artes, con nueve meses de duración, siguió el formato de clínica con invitados como Ernesto Ballesteros, Rafael Cippolini, Alberto Goldenstein. También generaba la oportunidad de hacer una exposición individual.

MOTP es una galería de arte independiente y autogestionada creada en 2001 por tres artistas plásticos: Gerardo Echeverría, Ariel Etchegoyen y Amadeo Azar. El objetivo principal era exhibir las últimas tendencias del arte contemporáneo argentino, principalmente de la región y del país; surgió de una necesidad colectiva de un espacio digno de exposición y como respuesta a la coyuntura política y social de 2001. En la actualidad,

Ariel Etchegoyen gestiona su propio espacio: Galería Ariel Etchegoyen, colaborando con la difícil tarea del afianzamiento del mercado local. El Querido/Arte Contemporáneo funciona como un espacio de encuentro, interacción producción y circulación de arte. El lugar fue inaugurado en diciembre de 2012, por los artistas Josefina Fossatti y Claudio Roveda como coordinadores, y está ubicado muy cerca del estadio mundialista de la ciudad de Mar del Plata. En este espacio se han desarrollado también innumerables charlas, seminarios y encuentros con artistas y especialistas, pero fundamentalmente dos actividades emblemáticas, con Fossatti y Roveda como tutores: MEX (Martes Experimentales) llevado a cabo los martes, se constituye como un taller experimental de pintura, dibujo, escultura, instalación, objetos y nuevos soporte, y G.R.A.P.A. (Grupo de Reflexión, Análisis y Producción de Arte), anunciado como una "sucesión de horas de la que se van guardando las conversaciones de aquello que nos inquieta, que nos pone en duda, que solamente ahí y con ellos podemos preservar". Siguiendo el formato clínica, el G.R.A.P.A. es popular por sus jornadas intensas y extensas; la idea principal es la de proponer interacción y una plataforma de debate constante donde se repiense la propia obra desde la contemporaneidad (modelo, referentes, influencias), con la posibilidad de participar de una exposición colectiva como cierre de los encuentros.

Sin duda la experiencia del Fondo Internacional de Arte Contemporáneo dio el puntapié inicial para activar la escena artística local. Varios de los becarios participantes siguen trabajando de manera activa en la ciudad y acompañando a nuevas generaciones que multiplican y expanden la escena. El efecto de las clínicas es fundamental, no sólo como bisagra en la producción personal de los artistas, sino como sitio de encuentro donde lo colectivo ocupa un lugar preponderante y facilita los vínculos entre pares, tutores, artistas y teóricos invitados. Así pues, quienes participaron de clínicas o residencias se encuentran asentados en la escena no sólo local, sino que gracias a las relaciones con artistas consagrados nacional e internacionalmente, también se posicionan a nivel nacional. Los casos recién mencionados son claves en la escena actual, pero no son los únicos, también hubo espacios o proyectos cuyos promotores participaron como becarios del Fondo, pero que han tenido un carácter más efímero, y también otras propuestas emergen de becarios de Mundo Dios o participantes de las clínicas de El Querido/Arte Contemporáneo. Entonces, el "efecto clínica" posibilita el crecimiento y la expansión de la escena artística, generando continuidades en cuanto al formato y los vínculos, influencias en la producción personal y en la idea de artista-gestor, y también rupturas, proponiendo nuevas maneras de abordar la producción, la gestión y la exposición artística en la contemporaneidad.

## Bibliografía

Aleman, E. M. (2008). Lo que nos rodea nos refleja = What surrounds us relect us: colecciones de arte argentino contemporáneo = collections of contemporary argentine art. Buenos Aires: Larivière.

Barrios, A. (26 febrero 2016), "El arte contemporáneo de Mar del Plata, una poética de la resistencia". Obtenido de ramona: <http://www.ramona.org.ar/node/58734>

Cippolini, R. .... [et.al] (2013) Algunos Artistas arte argentino 1990 – hoy. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Proa.

Codeseira, S. (julio-agosto 2003). "Multiplicidad. Realizado en el marco del Proyecto Venus". Obtenido de ramona, N°33, Buenos Aires, Archivo:

[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH72ea/36bb081f.dir/r33\\_04nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH72ea/36bb081f.dir/r33_04nota.pdf)

Giunta, A. (2009) Poscrisis: Arte argentino después de 2001. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

----- (2011). Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

- Germinario, A. (2016). "Estudio Preliminar de los espacios y actores de la escena

contemporánea de las artes visuales". En Fabiani, N. L. coord. (2016). Anuario de Estética y Artes, Volumen VII. Mar del Plata: Ed.Martín/UNMDP.

----- (2017). "Artes visuales en Mar del Plata: El Fondo Internacional de Arte Contemporáneo. Continuidades, rupturas e influencias en la escena artística actual". En Dubatti, J.... [et al.] (2017). Actas de las XX Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro marplatense: el arte y los procesos de descolonización. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

Gumier Maier, J., Pacheco, M. (1999). Artistas argentinos de los 90. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Herrera, M. J. (2014). "El arte argentino en la escena global". Cien años de arte argentino. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.

Lebenglik, F., 1 de Febrero de 2000. "Muestra del Vasco Besoytaorube. En el fondo del mar".

Obtenido de Página 12. Archivo: [http://www.archivo.pagina12.com.ar/2000/00-02/00-02-](http://www.archivo.pagina12.com.ar/2000/00-02/00-02-01/pag29.htm)

[01/pag29.htm](http://www.archivo.pagina12.com.ar/2000/00-02/00-02-01/pag29.htm)

"Mario Gemin. Biografía", s.f. Obtenido de Bola de Nieve:

<http://www.boladenieve.org.ar/artista/8255/gemin-mario>

Mosquera, Gerardo, "Good-bye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde américa latina. Arte en América Latina: Tránsitos



globales.” Arte Contemporáneo del Ecuador. Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC), 2000.

Pastoriza, E. (2008) “Los veraneantes y la playa, una configuración cultural”. En N. Maggi...[et.al.], Las Perlas del Atlántico. Buenos Aires: Fundación Osde.

Pineau, N. (2012). “Espacios de exhibición durante los años noventa Buenos Aires y la formación de una nueva escena artica”. En Bondone T...[et.al.], Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina. Sáenz Peña: Universidad de Tres de Febrero.

Prezioso, B. (2005). “Los otros, allá y en casa”. En Amigo R. ... [et.al.], La red como lugar común: estrategias de participación y cooperación en proyectos de artistas contemporáneos en Argentina. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Restany, P. (1995). “Arte argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem”. En

Lápiz (págs. 50-55). Madrid: nº116, noviembre de 1995.

Smith, T. (2012), “El giro poscolonial”. ¿Qué es el arte contemporáneo?. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Usubiaga, V. (2012). “Disolución de los modelos de interpretación y representación del “arte de los ochenta””, Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina. Buenos Aires: Edhasa.

Entrevistas y otras fuentes

Besoytaorube, D., (3 de mayo de 2015). Entrevista a El Vasco Besoytaorube. (A. Germinario, Entrevistador)

Flyer Encuentro de análisis y desarrollo de proyectos, (septiembre-octubre de 2003). Mar del Plata: TRAMA y Fondo Internacional de Arte Contemporáneo.

Fondo Internacional de Arte Contemporáneo, (2003). Encuentro de análisis y desarrollo de proyectos en Mar del Plata. 2003. Convocatoria. Gacetilla de Prensa. Mar del Plata.

## Notas

(1) Las ediciones posteriores fueron financiadas por Fundación Proa (1996-1995) y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, el Centro Cultural Borges y el Instituto de Cooperación Iberoamericano (1997).

(2) La casa fue la sede de la empresa francesa Société Nationale des Travaux Publics, de París, y la vivienda de sus jefes desde 1911, al comenzar la construcción del puerto, hasta 1943, al finalizar. Se encuentra en la esquina de las actuales 12 de Octubre y Avenida de los Trabajadores. También allí funcionó durante unos años el Cabaret My Dary, famoso por la historia de “Pepita la Pistolera”. Se sugiere la lectura de “Dios está Feliz” de Veronica Gomez nota de la Revista Radar del 18 de diciembre de 2011.

# MÚSICA

## El Tango, un turista extraño. (Apuntes para una historia del género en Mar del Plata) HUGO PELÁEZ

Historiador, Docente de la UNMdP.

Aunque no podamos precisar la fecha en que el Tango llega a estas costas, es de suponer que fue silbado y cantado por los trabajadores que se incorporaron al pueblo en crecimiento a fines del Siglo XIX. Partituras de tangos, seguramente, vinieron en las valijas de los aristocráticos turistas que arribaron a la ciudad. En principio, son los grandes hoteles, construidos luego de la llegada del ferrocarril, los que contaban con salones de baile. El Hotel Bristol, con su imponente salón de fiestas, fue uno de los más importantes. Sus "cotillones" y Fiestas danzantes constituían la vidriera donde las damas de la "sociedad" se mostraban ante los potenciales pretendientes. Si bien los ritmos foráneos primaban a la hora del baile, seguramente el tango no faltó en esas reuniones.

Como ocurrió en Buenos Aires, la aceptación del baile por el público de Europa (léase Francia) potenció las posibilidades del género entre los veraneantes, aunque teniendo en cuenta la edición de partituras y la grabación de discos desde la época del Centenario, el "reptil de lupanar" ya estaba presente en los sectores acomodados de la época, y cuando los turistas alternaron las reuniones de los hoteles con las realizadas en sus residencias, muchas veces con músicos contratados para la ocasión, el Tango encontró su lugar cerca del mar.

Es un tópico conocido el de la reticencia que la especie musical despertó en la burguesía local hasta que superó la prueba europea. Sin embargo, a mediados de la década del diez, el Tango ya era registrado en Mar del Plata como objeto de polémicas. La portada del diario local La Capital, el 26 de agosto de 1916 titula: "El Tango en peligro"(1). La noticia en cuestión alude a la censura que en los Estados Unidos se ha desatado sobre el "pecaminoso" género, reflejada en la decisión de las Asociaciones de maestros de baile de Chicago de excluir al Tango de sus programas. Llama la atención el hecho de que la nota de tapa es publicada en una fecha alejada de la temporada de verano, señal de que la polémica acerca del tango ya estaba instalada entre el público local.

La década de 1920 trae una novedad que, al igual que en Buenos Aires, va a cambiar totalmente la percepción de las manifestaciones culturales, en especial las que tienen a la música como centro: llega la radio. La novedad está llamada



a convertirse en “dueña y señora del hogar”, según reza un aviso publicitario. LU6 Radio Atlántica fue inaugurada en 1926, y las emisiones de los primeros años otorgaban un espacio importante a la música. La programación publicada en los periódicos locales indica espacios de treinta minutos en los que los músicos lugareños muestran su arte “a través del éter” como se decía entonces. La mayor parte de los programas, que hoy serían considerados espacios micro, estaban dedicados a la música folklórica. El tango ocupaba por lo general, los horarios vespertinos y nocturnos, luego del “noticioso” de la tarde.

### **Luis Savastano : Pianista “todo terreno”**

Luis Savastano nació en Mar del Plata el 17 de junio de 1908. A los doce años comenzó sus estudios musicales en la “Academia Mozart”, y a los veinte obtuvo su título de Profesor de música. Debutó como pianista en el viejo Teatro Odeón y, como era corriente en la época, ambientó desde el teclado del piano las películas mudas que pasaban los cines de barrio. Luego de perfeccionarse en armonía, contrapunto y composición con el maestro Armando Schiuma, formó su primer conjunto orquestal no profesional en 1925. Tenía diecisiete años.

Los comienzos de la Radio lo encontraron interpretando temas musicales como solista de piano y, en 1928, logró formar su primera orquesta. La misma estaba integrada por Homero Paoloni y Dionisio Gutiérrez en bandoneones, Alberto Webb, Roberto Maitía Larre, Luis Garibaldi y los hermanos Moriconi a cargo de las cuerdas. De esta época data su tango “Aquel cantón bohemio”, dedicado a su “barra” de amigos con los que compartía tertulias musicales en los años veinte. Sin duda, el Tango fue un género evocativo desde las primeras épocas. *“El Cantón bohemio era*



**Imagen en esta página:**

Arriba: Orquesta Savastano. Gira artística por Balcarce y la zona.

Medio: Orquesta Savastano. Circolo italiano.

Abajo: Orquesta Luis Savastano. Gira artística por Coronel Vidal.

*una peña que habíamos armado en el subsuelo de la Confitería Mar del Plata, en la esquina de San Luis y San Martín. Allí nos reuníamos a leer poesías. Alguno llevaba la guitarra y otros simplemente las ganas de escuchar”*(2). Algunos músicos, en cambio, debían sortear otros obstáculos para llegar al Tango.

Marcelo Moro, que ingresará tiempo después la orquesta de Savastano, vivía con unos tíos en la zona de quintas, que en esa época era considerada un suburbio de Mar del Plata. *“A veces conseguía oportunidades para tocar el bandoneón en algún café del centro, pero si había llovido, los puentes que cruzaban el arroyo “Las chacras” se ponían peligrosos y mis tíos no me dejaban ir”*(3).

### **El “quinquenio de la mishiadura”**

El primer lustro de los años 30 está marcado por el hecho capital de la “Crisis”. Si bien la historia argentina está plagada de momentos traumáticos, pocos períodos parecen merecer este concepto como el que sucede al desbarraque político económico que hace naufragar el gobierno de Irigoyen. Blas Matamoro designa el periodo como “quinquenio misho”, en el que “desaparecen las condiciones objetivas y subjetivo-grupales que dieron lugar al auge tanguero”(4). Más allá del esquematismo ideológico del autor, es interesante observar el tratamiento del devenir del Tango como un reflejo de la situación económico social. Matamoro observa, tanguero al fin, que el género, ante ese quiebre histórico, “transcurre sin poder ser”.

Al escasear nuevos autores el Tango se convierte en materia arqueológica y proliferan los reciclados de la “guardia vieja”, como el Cuarteto de Feliciano Brunelli, o el pequeño conjunto de Roberto Firpo, que ha regresado a los escenarios luego de años de ostracismo. El Tango se ve a sí mismo como objeto histórico, y no es casual que sea en ese momento en que aparecen las primeras historias tanguísticas como la de los Hermanos Bates, que consolidan relatos que rozan lo mitológico .

Ciudad orientada al esparcimiento de la alta burguesía porteña, Mar del Plata asimila el matiz grisáceo de la época. En el emblemático año 30 Vicente Piazzolla, que pasará a la posteridad como “Nonino”, regresa de los Estados Unidos con su esposa y su pequeño hijo Astor, de ocho años de edad. Han pasado cinco años en Nueva York con suerte diversa y quieren volver a establecerse en su ciudad natal. Vicente comprueba rápidamente que la encrucijada económica excede los límites de la city neoyorquina y que en estas costas la vida se ha puesto difícil. Con los dólares traídos del país del Norte abre la peluquería “Nueva York”, que meses más tarde cerrará por falta de clientes que paguen, y pronto piensa en volver a partir. Mientras toma la decisión, busca quien enseñe a su pequeño Astor a tocar el bandoneón que ha comprado en Manhattan por nueve dólares. El chico ya se ha resignado a manejar el artefacto en lugar de la

deseada armónica, y Homero Paoloni, “fuelle” de la Orquesta de Savastano, es el encargado de impartir las primeras lecciones.

El “invierno” del 30 se alarga hasta mediados de la década. Los músicos locales sobreviven como pueden, ejerciendo tareas que poco tienen que ver con las partituras. El arco del violín es reemplazado a veces por la cuchara de albañil y los dedos de algunos bandoneonistas se incrustan en húmedos cajones de pescado. La orquesta de Savastano pasa el trance tocando en lugares poco recomendables *“Una vez nos contrataron para ir con un cuarteto a un local en la zona de San Martín y XX de Setiembre. Funcionaba como un café con números vivos, pero era la cortina para un garito que estaba en los cuartos traseros, así que mientras los clientes jugaban... nosotros tocábamos para las sillas”*(5).

La dificultad de los músicos para vivir de la profesión ocasionaba conflictos internos que el director no siempre podía resolver. Recordaba Marcelo Moro que *“un día estábamos creo que en Balcarce, y habíamos hecho un baile el fin de semana. Una familia nos quiso contratar para una fiesta el día lunes. Yo y otros dos más queríamos quedarnos, pero la mayoría tenía otro trabajo y tuvimos que volver a Mar del Plata. Era tanta la bronca que nos agarramos a trompadas en el micro de vuelta”*(6).

El género parece estar sin pilas. Desde la radio, Gardel canta: “¿Dónde te fuiste tango, que te busco siempre y no te puedo hallar?”

Así como los músicos de Buenos Aires capean el temporal grabando versiones sinfónicas de los tangos de la década anterior, como lo hacen Julio De Caro y Osvaldo Fresedo, o se dedican a musicalizar obras de teatro, como Francisco Canaro. Savastano aborda la temática folklórica. Escribe la música para “El embrujado”, de Aurora Suárez, una poetisa y maestra rural, y para “La randa”, de la misma autora, una canción con ritmo de Habanera que se convertirá en un éxito. Fue grabada por Mercedes Simone en dos oportunidades para el sello Odeón. Los temas con sabor a “tierra adentro” cuentan con la aceptación el público en las recorridas por pueblos de la provincia y también en la ciudad balnearia, donde una persistente migración interna acerca nuevos habitantes que responden a la crisis abandonando el sector rural. El Tango, de turista extraño ha devenido en esforzado residente. Pronto llegarán tiempos mejores.

### **Notas**

(1) Portada Diario La Capital, 26 de agosto de 1916.

(2) Entrevista Luis Savastano, director, pianista, compositor.

(3) Entrevista a Marcelo Moro, director, bandoneonista, compositor.

(4) Blas Matamoro, La ciudad del Tango. Ed Galerna, Buenos Aires, 1969.

(5) Entrevista a Luis Savastano.

(6) Entrevista a Marcelo Moro.

# MÚSICA

## Un viaje al interior de la música...

### HORACIO LANCI

Director del Coral Carmina y miembro del IECE.

PROGRAMAS RADIALES DISPONIBLES

#### **9º Sinf. Beethoven (1): Versión historicista**

Se conocen como “versiones historicistas” las grabaciones de obras hechas con instrumentos originales de la época en que fueron concebidas (o fabricados como copias de aquellos...).

Esas versiones, tan difundidas y aceptadas en las obras de Bach (y otros barrocos)... ¿pueden hacerse satisfactoriamente con un creador “moderno”, anticipado a su época, como fue Beethoven...?

¡La grabación de sus 9 sinfonías por Sir Eliot Gardiner, el gran director y musicólogo inglés, parecen ser toda una declaración de principios sobre esa posibilidad...!

#### **Para ver el video click aquí o copie el siguiente link**

<https://youtu.be/76J-UpPLNrU>

#### **9º Sinf. Beethoven (2): Análisis 4º Mov-: Oda a la Alegría**

La inesperada ocurrencia de Beethoven de terminar la novena de sus sinfonías con la inclusión de voces (lo que significaba la ruptura del concepto de “música pura” en la sinfonía, la más “pura” de las formas clásicas instrumentales) le traería rechazos y discusiones varias...Pero para él significaba la concreción de un viejo anhelo que lo acompañaba desde su adolescencia: poner en música las estrofas de la Oda a la Alegría, de su amado Karl Schiller. Y en esos compases resumirá todos sus anhelos de amor por la “humanidad doliente” (como solía decir) y sus deseos de “confraternidad universal”...

Así, como una tremenda paradoja, el supuesto misógino (aislado y solitario tras su sordera) lanzaría por encima de los tiempos su abrazo a la humanidad entera: “¡Abrazaos millones...que este beso sea dado al Mundo entero...!”

#### **Para ver el video click aquí o copie el siguiente link**

<https://youtu.be/f35QOQlykg4>



# CINE

## Libertad ¿o seguridad?

### AGUSTÍN NEIFERT

Agustín Neifert forma parte de SIGNIS y es socio fundador del Centro de Estudios de Cine de Bahía Blanca

Es conocida y reconocida la capacidad del cine de anticipar “realidades” futuras. Algunas son simplemente elucubraciones delirantes, pero otras se cumplen y a veces a pesar nuestro. Este es uno de los temas que me propongo desarrollar en este texto. El segundo es entender una idea presente en la obra de Philip Dick: “cuál es el precio a pagar en un futuro, donde la máquina se humanizará y el ser humano se mecanizará”.

El tercer tema es la ecuación “libertad/seguridad”. En una conferencia dictada el 22 de marzo de 2004 por Zygmunt Bauman en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, el filósofo polaco señaló que Sigmund Freud, en su libro *El malestar en la cultura*, “atribuyó la infelicidad de las personas civilizadas de su época a que sacrificaban demasiada libertad de elección individual en aras de una mayor seguridad”. Tres temas en apariencia disímiles, pero que registran, como se verá, significativas similitudes.

#### **Cine de anticipación**

Un viaje hacia el futuro es siempre una proyección del presente: la utopía hecha distopía. A partir de esta observación, veamos algunos ejemplos.

En 1948 George Orwell publicó la novela *1984*, que fue adaptada para el cine en 1956 por Michael Anderson, y en 1984 por Michael Radford. Ambas películas fueron producciones británicas. La primera con la actuación de Edmond O’Brien y Jan Sterling, y la segunda con John Hurt y Richard Burton.

La historia es conocida: en *1984*, Londres está gobernada por el partido totalitario del Gran Hermano, que abolió la libertad de prensa y de pensamiento e inclusive prohibió el amor. Sin



llegar a este extremo, en el siglo XXI todavía persisten regímenes totalitarios que pretenden imponer el pensamiento único.

En su libro *Mi guerra civil española*, Orwell reconoció que se había asombrado de las mentiras que se publicaban en la prensa y, con el correr de los años, pasaron a la historia como verdades. “El objetivo tácito de esa argumentación es un mundo de pesadilla en el que el jefe, o la camarilla gobernante, controla no solo el futuro sino también el pasado. Si el jefe dice de tal o cual episodio que no ha sucedido, pues no ha sucedido; si dice que dos y dos son cinco, dos y dos serán cinco. Esta perspectiva me asusta mucho más que las bombas”. (1)

Otro ejemplo es *Control total* (Eagle Eye, 2008), de D.J. Caruso. El inocente envuelto en situaciones límite, que lo convierten en blanco de persecuciones y, finalmente, en héroe, fue un tema recurrente en el cine de Alfred Hitchcock. Este filme también plantea esta cuestión, pero con la mira puesta sobre la manipulación mediante tecnologías cada vez más sofisticadas.

En otros términos, la fantasía del Gran Hermano llevada hasta extremos de paranoia. En esta historia, el centro de información se denomina “Ojo de Águila”. Lo conduce una “mujer virtual”, invisible, pero omnipotente, que guía a la pareja protagónica de manera coercitiva, demostrando tener el “control total” sobre los medios de comunicación: celulares, teléfonos públicos, carteles publicitarios, semáforos y televisores ubicados en las vidrieras de los negocios.

En *El origen* (Inception, 2010), de Christopher Nolan, con Leonardo DiCaprio, el protagonista es Tom Cobb, un especialista en espionaje industrial. Flota por el mundo y no puede regresar a su país porque está acusado de asesinar a su esposa. El último invento o modalidad laboral de Cobb es penetrar la mente de sus “víctimas”, cuando duermen, sedados, para descubrir sus secretos. Porque en esos trances, una idea puede adquirir una energía equiparable a la realidad.

“Una idea -afirma Cobb- es el virus más peligroso”. Cuando fracasa en un

trabajo, su víctima –un empresario japonés llamado Saito-, se convierte en su cliente. Su nueva misión es penetrar la mente del heredero de una poderosa corporación, para implantarle una idea que lo conduzca a disolver la empresa de su padre, que está en trance de morir. El objetivo de Saito es eliminar a su principal competidor y si la operación es un éxito, adquirirá el rango de “crimen perfecto”. Cobb contrata a una joven arquitecta para que diseñe los escenarios mentales donde se van a desarrollar las acciones relacionadas con su misión. En la mayoría de las secuencias, el relato se mueve en tres niveles superpuestos: la ficción de la película, la “realidad” dentro de esa ficción y la plataforma de los sueños. ¿Se entiende?

*The Truman show* (The Truman show, 1998) es una combinación de telerrealidad y manipulación mediática. En el universo de los medios de comunicación y en particular la televisión, suele decirse que “sin manipulación no hay noticias, sino simplemente hechos”. Acontecimientos que desde esa perspectiva es necesario editar y condimentar para que resulten más espectaculares. Porque la tendencia actual es convertir la información en entretenimiento, en espectáculo, lo que constituye, de hecho, en una operación manipuladora. Pero la manipulación no puede instrumentarse sin la complicidad del usuario. Maquiavelo decía que el que quiere engañar, siempre encontrará a los que quieren ser engañados. El protagonista es Truman Burbank, el primer ser humano adoptado por una corporación de medios, que convirtió su vida en el show del título. Es el de mayor audiencia en el mundo. Sin que Truman lo sepa, es registrado desde el mismo momento de su nacimiento por cinco mil cámaras ocultas y emitido en vivo, sin cortes publicitarios, durante las veinticuatro horas del día.

El programa *El Show de Truman* -afirma Gonzalo Gómez Montoro- responde a las nuevas pautas televisivas de espectacularización y exhibición impúdica de las emociones así como de publicidad implícita y explícita. (...) En el espectáculo juega un papel fundamental la tecnología. Gracias a ella, la vida de Truman se encuentra próxima a

la audiencia. Con la tecnología consiguen aspectos como la proximidad, la inmediatez, el predominio de lo audiovisual, etc. Todo ello hace que lo que ocurre en la vida de Truman sea un espectáculo en tiempo real. (2)

En algún momento Truman se rebela contra el mundo artificial construido para contenerlo. Pero su rebelión no es tolerable, porque los manipuladores, llámense regímenes totalitarios, gobiernos negadores de la realidad, empresarios comerciales o de los medios de comunicación, necesitan de seres sumisos, seres que no piensen. Para muchos de ellos es preferible un rebelde preso o muerto, antes que un rebelde triunfador.

### **Dick y la ciencia ficción cyberpunk**

Philip K. Dick es hoy un escritor de culto en el mundo de la ciencia ficción, a pesar de su prematura muerte en 1982, a los cincuenta y tres años. Fue el creador de la ciencia ficción "cyberpunk", ¿Qué es esta variante? En el prólogo del libro *Mirrorshades: the cyberpunk anthology*, el británico Bruce Sterling señala:

"Ciertos temas centrales aparecen con frecuencia en el "cyberpunk": el problema de la invasión del cuerpo por prótesis e injertos, circuitos implantados, cirugía plástica o alteración genética. Similar o más poderosa es la invasión de la mente: interfaces cerebro-ordenador, inteligencia artificial, neuroquímica, técnicas que redefinen radicalmente la naturaleza humana. (...) Lo "cyberpunk" es, en definitiva, una reformulación hard (...) de la ciencia ficción clásica. Una especial caja de Pandora donde toman forma los demonios tecnológicos del ser humano". (3)

Un ejemplo de ciencia ficción *cyberpunk* es *The Matrix*, de los hermanos Larry y Andy Wachowski, que en cierta medida suscribe el imaginario de Philip Dick. Según Mark Robbins, *The Matrix* es un viaje apocalíptico a los fundamentos básicos de la ciencia ficción. Dick sostenía que el verdadero protagonista de un relato es una idea y no una persona. Para los hermanos Wachowski, la ciencia ficción tiene que ser socialmente relevante, aunque la acción se enmarque dentro de cien años.

Pero la mejor síntesis de las ideas de Dick es *Minority report. Sentencia previa* (*Minority report*, 2002), de Steven Spielberg, con la actuación de Tom Cruise, Max von Sydow y Samantha Morton. Es un *thriller* futurista que combina variantes del policial negro con el cine de ciencia ficción clásicos, pero reformulándolos mediante la introducción de una estética posmoderna e inquietudes filosóficas de la literatura *cyberpunk*.

Hasta el estreno de *The Matrix*, la inteligencia artificial jamás había sido presentada con una óptica tan terrorífica, investida incluso de atributos demiúrgicos. La historia, basada en un cuento de Dick, está ambientada en 2054. Seis años antes se instrumentó en Washington, a través de una corporación privada, un plan piloto de control de la criminalidad denominado Precrimen, dirigido por el anciano Lamar Burgess y el policía John Aterton. El sistema

permitió reducir los crímenes en un noventa por ciento. En vista del éxito logrado, Burgess procura extender su aplicación a todo el país.

Precrimen utiliza tres seres humanos que sufrieron alteraciones en sus cerebros. Se llaman Agatha (Christie), Arthur (Connan Doyle) y Dashiell (Hammett), son conocidos como "Precogs" y se los mantiene en una suerte de templo sagrado, sumergidos en un líquido lechoso. Por sus poderes psíquicos pueden anticipar el futuro. Sus visiones premonitorias son transformadas en imágenes y evidencias que permiten identificar a los potenciales asesinos y prevenir los crímenes. Las visiones de los "Precogs" suelen ser unánimes. Cuando esto no ocurre, el disidente emite un *minority report* (reporte minoritario).

A partir de la novela de Dick, el director plantea temas como la manipulación ejercida por el Estado; los límites del poder de policía cuando es practicado por instituciones privadas; la justificación de los medios en atención a la utilidad social del fin; y el ejercicio del libre albedrío, que hace a la esencia del ser humano.

Resulta interesante señalar que cinco de las predicciones contenidas en *Minority report* se cumplieron: los automóviles sin conductor; los sistemas de reconocimiento facial de la identidad de las personas; la publicidad personalizada; las pantallas flexibles; y el uso de grandes conjuntos de datos (Big Data) de los ciudadanos, que constituye una derivación de las técnicas de "precrimen" enunciadas en *Minority report*.

En marzo de 2016, la prensa informó que China estaba buscando un software capaz de recopilar información de posibles atacantes. Para eso se contrató a la empresa China Electromics Technology Group, con la misión de crear una plataforma que albergue información sobre trabajo, hábitos de consumo, actividades libres y otros datos de las personas, para desarrollar el perfil de eventuales extremistas, con la finalidad de predecir sus actividades y evitar atentados.

### **Libertad o seguridad**

Deberían ser temas complementarios, pero hasta hoy no se ha encontrado un equilibrio sustentable. Cuando Daniel Gamper Sachse le preguntó a Zygmunt Bauman sobre "qué hemos ganado con el advenimiento de la modernidad líquida", el filósofo respondió:

Libertad a costa de seguridad. Mientras que para Freud en buena medida los problemas de la modernidad provenían de la renuncia a gran parte de nuestra libertad para conseguir más seguridad, en la modernidad líquida los individuos han renunciado a gran parte de su seguridad para lograr más libertad. (4)

El sentimiento dominante hoy en día –añade Bauman en otro momento de la entrevista-, es lo que los alemanes llaman Unsicherheit. Tiene sentido mencionar el término alemán dada su enorme complejidad, que nos obliga a utilizar tres palabras para traducirlo: incertidumbre, inseguridad y vulnerabilidad, si bien se podría traducir también como "precariedad". Es un sentimiento de inestabilidad, de que no existe un punto fijo en el que situar la confianza.

¿Vamos hacia un “Big Brother” inmensurable? El avance de la electrónica “mató” al espía clásico, que el cine había convertido en sabueso astuto, escurridizo, aventurero y casi siempre envuelto por un halo de romanticismo. Su función la cumplen ahora los ingenieros electrónicos, las cámaras satelitales, las computadoras y los aparatos de observación y audición capaces de violar la mayor intimidad, salvo –por ahora- la mente humana. Aunque algunos filmes de anticipación, como los mencionados precedentemente, ya plantean esta posibilidad para un futuro próximo.

Vivimos en una sociedad vigilada hasta extremos delirantes y no tomamos conciencia de esta perversa realidad. En su libro *El imperio de la vigilancia. Nadie está a salvo de la red global de espionaje*, Ignacio Ramonet traza un panorama aterrador sobre el espionaje instrumentado a partir de la invención de Internet. Lo inicia con estas palabras:

Durante mucho tiempo, la idea de un mundo “totalmente vigilado” ha parecido un delirio utópico o paranoico, fruto de la imaginación más o menos alucinada de los obsesionados por los complots. Sin embargo, hay que rendirse a la evidencia: aquí y ahora vivimos bajo el control de una especie de Imperio de la vigilancia. Sin que nos demos cuenta, estamos cada vez más observados, espiados, vigilados, controlados, fichados. Cada día se perfeccionan nuevas tecnologías para el rastreo de nuestras huellas. Empresas comerciales y agencias publicitarias investigan nuestras vidas. Con el pretexto de luchar contra el terrorismo y otras plagas, los gobiernos, incluso los más democráticos, se erigen en Big Brother, y no dudan en infringir sus propias leyes para poder espiarnos mejor. En secreto, los nuevos Estados orwellianos intentan, muchas veces con la ayuda de los gigantes de la Red, elaborar exhaustivos archivos de nuestros datos personales, (...) extraídos de los diferentes soportes electrónicos. (5)

Cierro este texto con una reflexión del sociólogo Manuel Castells, autor de la trilogía *La era de la información*, quien proporciona un certero panorama de la orwelliana realidad actual.

Dice así:

El 97% de la información del planeta está digitalizada. Y la mayor parte de esta información la producimos nosotros, mediante Internet y redes de comunicación inalámbrica. Al comunicarnos, transformamos buena parte de nuestras vidas en registro digital. Y por tanto comunicable y accesible mediante interconexión de archivos de redes. Con una identificación individual, un código de barras, el DNI, que conecta con nuestras tarjetas de crédito, nuestra tarjeta sanitaria, nuestra cuenta bancaria, nuestro historial personal y profesional –incluido domicilio-, nuestras computadoras –cada uno con su número de código-, nuestro correo electrónico –requerido por bancos y empresas de internet-, nuestro permiso de conducir, la matrícula del coche, los viajes que hemos hecho, nuestros hábitos de consumo –detectados por las compras con tarjeta o por Internet-, nuestros hábitos de lectura y

música -gentileza de las webs que frecuentamos-, nuestra presencia en los medios sociales -como Facebook, Instagram, YouTube o Twitter y tantos otros-, nuestras búsquedas en Google o Yahoo y un largo etcétera digital. Y todo ello referido a una persona; usted. (...) En este mundo digitalizado y conectado, el Estado nos vigila y el Capital nos vende, o sea, vende nuestra vida transformada en datos. (10)

Sobre estas cuestiones Zygmunt Bauman expresó: “Lo que me asusta no es la llegada de una sociedad de la vigilancia, sino que vivamos ya en ella sin que ello nos preocupe”. (7) Preferimos la “libertad”, que a veces inclusive deriva en libertinaje, y sacrificamos la seguridad personal. Y sólo reaccionamos cuando pasamos a ser víctimas. Las encuestas en ocasión de las elecciones en Brasil señalaron que el candidato por el Partido Social Liberal habría obtenido muchas adhesiones como respuesta a promesas de una mayor seguridad. Pero esas mismas personas, ¿están realmente dispuestas a sacrificar porciones de su libertad? ¿Y si esas promesas electorales derivasen en un Estado fascista? Vuelvo al inicio: ¿es cierto que las máquinas se humanizarán y las personas se mecanizarán, como señala Philip Dick? ¿Esto sucederá en un futuro lejano o ya está ocurriendo?

### Notas

(1) Orwell, George, *Mi guerra civil española*, Barcelona, Editorial Destino, 1985.

(2) Gómez Montoro, Gonzalo, “El show de Truman desde la perspectiva de la literatura y la teoría de la información y la comunicación”, en:

[www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/404/282](http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/404/282) - 25-07-2018.

(3) Robbins, Mark, “The Matrix es un viaje apocalíptico a los fundamentos básicos de la ciencia ficción”, en revista *Dirigido* Nº 279, Barcelona, mayo de 1999.

(4) Bauman, Zygmunt, *Múltiples culturas, una sola humanidad*, Buenos Aires, Katz Editores, 2009.

(5) Ramonet, Ignacio, *El imperio de la vigilancia. Nadie está a salvo de la red global de espionaje*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2016.

(6) Castells, Manuel, “Vivir en estado de vigilancia permanente”, en revista *Ñ* del diario *Clarín*, Buenos Aires, 7 de marzo de 2015.

(7) Ramonet, Ignacio, obra citada.

# LITERATURA

## Bepo: el oficio de ser linyera, el oficio de ser.

### Segunda Parte

## GONZALO GRELA

Miembro del IECE.

#### El puto

##### La homosexualidad como riesgo

###### *Ser varón*

El oficio del croto parece ser patrimonio del varón; ni una mujer linyera es mencionada en todo el relato, salvo un único caso, retomado justamente por ser la excepción de la regla. Las prostitutas, que aparecen en varios episodios, son las que tal vez se asemejan un poco a dicha vida. En un abuso de la metáfora, y en una comprensión muy superficial de ambas vidas. Las chicas, también al margen de lo que socialmente se considera el buen vivir, con su eterna soledad, pero a la vez con cierto grado de independencia del hacer. Esto dicho, en una apreciación algo reduccionista, dado que la prostitución y la esclavitud son un par casi inevitable en la norma machista. A la misma vez que los linyeras, las prostitutas sufren la discriminación y persecución, del ojo de la sociedad puritana que todo lo ve y todo lo juzga, como de la ley, que tiene por oficio juzgarlo todo.

El estigma del confinamiento de la mujer a la casa, y dentro de la casa a la

cocina, como una especie de nudo de horca que va asfixiando sin pausa y sin retroceso, encuentra su correlato en la ausencia de la mujer en la vida linyera. Excede los términos que me he propuesto para este ensayo, pero esa ausencia no es menor y a la vez es digna de escritura y pensamiento ¿A qué se debe la falta? ¿Qué modelos históricos de lo masculino y femenino se hacen presente en ocasión de signarse un tipo de vida tan particular como la del croto como para que poco o ningún rastro de haya de las mujeres? Queda aquí, no inconcluso el apartado, pero sí carreteando la necesidad de escribir más extensamente sobre estas preguntas.

###### *Ser puto*

De un lado, la vía ganada por el varón: el vagabundeo, los trabajos esporádicos o continuos, el andar extenuante; el calor y el frío, combatido con el vino o los mates, el guiso, la charla, la noche... es decir, la soledad. Y ante el temible espejo de ella, la homosexualidad como riesgo. No como la invitación o la duda de quién es uno mismo, sino del otro. La

homosexualidad percibida como un riesgo.

La obra presenta, dudo, Bepo presenta, una serie de cuadros que varias veces se repiten donde la posibilidad de caer en una ranchada sin conocer a los otros crotos aparece “la posibilidad de que sean putos”. Dicho así, como en una fórmula satánica. Lo vemos varias veces a Bepo con la mano escondida en el poncho apretando el fierrito atizador viendo para dónde salta la conversación en ranchada ajena. Y cuando hay suerte, pregunta por medio “¿le mamo la manguera?” (Nario, 22). Bepo buscaba alguna respuesta taimada y se mandaba a mudar. Las otras veces venía sin pregunta, y por asalto; varios crotos le caían al nuevo sin preámbulos, lo que terminaba en violación o muerte, de cualquiera de las partes.

Un desacierto crítico es ponerse progresista con la prosa anterior al calado profundo del feminismo y los cambios lingüísticos en las formas anti patriarcales. A su vez, trascendiendo al autor hacia su personaje, a su vez anclado en una persona real, es a mi entender, no “lo homosexual” el riesgo, sino “lo perverso”. Lamentablemente la palabra de uso coloquial que aparece recurrentemente en la prosa (signo de aquellos tiempos) es “puto”. A la cual se le imprime: violador, abusador, rastrero, maníaco sexual, promiscuo. Todas conductas de las que Bepo, en la profundidad y soledad de la noche, intenta ampararse. De lo que Bepo huye no es del homosexual en sí, sino de exponerse al peligro y la perversidad. Para la conciencia de siglo XXI la palabra “puto” designa, incluso con orgullo (a pesar de su historia despectiva), la diversidad de género. Más, designa al colectivo y su lucha.

El problema es profundamente lingüístico en un sentido muy específico. Porque los problemas de lenguaje nos revelan todo el entramado social, político y ético. Es un problema cultural, por tanto filosófico, y por todo, de lenguaje. Cuando “puto”

designa a los marginales, lo violento, lo oscuro y torcido, designa “lo perverso”.

Cuando un personaje (¿persona?) como Bepo, tan enteramente solidario e inclinado por el respeto a la libertad dice “puto” en este sentido, dice todo lo anterior, y no homosexual. Si uno quisiera ser un purista podría rechazar la totalidad de lo que Bepo significa por los episodios en donde escapa de lo perverso utilizando la palabra “puto”. O bien, podría verse toda la historia para comprender el personaje, ver si es un discriminador y estigmatizador, y comprender el problema de lenguaje propuesto más arriba.

No se niega la cultura machista y patriarcal. Es ella la que vincula homosexualidad con peligro. Y lo hace sin metáfora, lo hace con total intención. Pero este mismo que escribe, y supongo que todos los que intentan hacerlo procurando sortear o evadir las trampas del machismo agazapado en el lenguaje, termina en algún punto dándose un porrazo. Que quede claro, es una defensa de Bepo personaje. Porque toda su figura libertaria podría ser algo mancillada por ese extraño pavor por los linyeras putos, que bien deberíamos llamar linyeras perversos, porque de lo que huye Bepo es del peligro, no de la condición sexual del otro.

Es entonces una propuesta, en este sentido, leer ciertas expresiones como parte del paisaje literario (lingüístico) y social de época, más que como una ética representativa de la homofobia. Es una combinación de miedo, ignorancia y machismo (pleonasma) la que conjuga el cuadro de la homosexualidad como riesgo. Este punto también requiere un estudio particularizado sobre género y sexualidad, con una inclinación especial en la percepción del otro (la alteridad). Y a su vez, la forma en que esto se da en contextos de marginalidad.

El acto de injusticia, y opresión, se da en establecer como equivalentes lo homosexual

y lo perverso. Está demás aclarar que no lo son. El buen lector deberá asumir esa falsa sinonimia como parte del pacto ficcional y del contexto histórico social, sin caer en el juicio moral, que es en este caso, tal vez, anacrónico para nuestro Bepo.

### **El libro**

Como obra literaria, "Bepo, vida secreta de un linyera", presenta una serie de destellos relevantes que trascienden el inevitable romanticismo del personaje. La prosa de Hugo Nario es limpia, quiero decir, no posee elementos que la entorpezcan ni que sobren en su desarrollo. Nario encarrila una narración que logra cuadros visuales instantáneos, a la vez que también se deslizan fragmentos profundamente poéticos. Las descripciones son justas, incluso minimalistas, pero certeras, y cuando la situación acusa, nulas. Esto otorga una agilidad marcada a la historia. Las perlas poéticas no son constantes, sino que aparecen como luces fugaces en la noche linyera: a veces estrellas, a veces trenes de frente, a veces simples velas en una ventana lejana. La narración nos permite un intenso viaje exterior por docenas de localidades a las que el tren arribaba, a la vez que se teje un viaje interior: construido en la narración, pero que es mucho más evidente en la profundidad poética.

Pero no todo son las bellas palabras, las bellas ideas y cuadros. Nario también emplea recursos propios de la prosa narrativa. El más recurrente es el relato enmarcado. A partir de anécdotas, cuentos ajenos, memorias o sucesos que otros, o el mismo Bepo traen a colación. La historia total encuentra bifurcaciones que zigzaguean y nos devuelven al comienzo.

"También evitábamos cruzar los campos del Castillo del Diablo. En las ranchadas contaban que el siglo pasado, en tiempo del combate de Pavón un oficial del Ejército de Mitre que se iba a bañar al arroyo Las Garzas que pasa por detrás del castillo, se había enamorado de la joven esposa del propietario, un noble español mucho mayor que ella. El marido descubrió la infidelidad y cuando quiso entrar en la pieza de su mujer, el amante tuvo que esconderse en un ropero. El marido debía estar esperando tal actitud porque entró a la pieza seguido por dos albañiles que de inmediato levantaron una pared que encerró para siempre al ropero con el oficial adentro. Luego llevó a la mujer a España, pero ella había enloquecido y murió en el viaje. El hombre jamás volvió a la Argentina, y el castillo con el tiempo se cubrió de hierbas y yuyales, y aunque no se hablaba de aparecidos, fantasmas ni brujerías bastaba conocer la historia para que cualquier caminante evitara sus cercanías."

La aparición de relatos enmarcados, como este y muchos otros, dan una sensación a la vez de pausa narrativa pero de coloratura de ambiente. Los relatos de orden



secundario detienen, dan respiro y calma a la narración; por su anverso, los diálogos que podríamos tomar como parte del cotidiano del croto, se transforman en instantes filosóficos.

Charla de Bepo con su amigo “el francés”:

“[...] Y sentía que ir, venir, andar, bajar en una estación, subir en otra, conocer gente, hablar y no estar pendiente del pito de la fábrica, ni de la mirada del patrón, y caminar y conocer, eran la libertad.

—¿Y después?

—¿Cómo y después?

—Claro, después de eso de andar de un lado para el otro.

—Y, qué sé yo. Vivir.” (Nario, 131)

Con frecuencia me pregunté, mientras avanzaba en la lectura, cuánto de la estructura de la novela como género se podría encontrar en la obra. El héroe está claro, incluso intensamente marcado. Llegué a sospechar que estaba leyendo una novela de anti-aventuras, y en ella el héroe (¿anti héroe?) era Bepo. Porque si hay algo que el héroe aventurero busca, es la adversidad, el peligro; por el contrario, el linye escapa silenciosamente de todo eso. No busca la confrontación, ni el diálogo cargado; se bate a puñetazos solo si no le queda otra opción, pero siempre preferirá levantar la ranchada y partir. Pues en el enfrentamiento, el croto no gana nada, él no necesita nada. El héroe aventurero lo necesita todo. Su vida solo tiene sentido en el enfrentamiento y en la victoria o la derrota que éste le proporcione. El aventurero necesita del rival para que su vida tenga sentido. El linyera es su propio sentido.

El texto nos invita, a la vez que a una historia de hondo interés humano e histórico, a la reflexión. Bepo nos habla de la libertad, principalmente, pero también del viaje, el aprendizaje, la amistad férrea, el trabajo para subsistir y el pensamiento para vivir. Bepo (o debería decir Hugo Nario) también nos glosa los entremeses de la vida del linyera, y las diferencias entre el linye de vía, el libre, y el linye permanente, anclado en un lugar. Con tanta materia de reflexión e historia, en ocasiones parece la lectura de un ensayo, y por qué no, decir que “Bepo, vida oculta de un linyera” es un ensayo, sobre la libertad, sobre el espíritu libertario, sobre el anarquismo en su sentido más poético pero a la vez, en una forma rotundamente real. Porque la libertad no es una utopía, la libertad está ahí, sólo hay que aprender a cuadrar el mono y salir a andar por esa infinita vía.

### **Bibliografía**

Nario, Hugo. *Bepo, vida secreta de un linyera*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina - Editorial Libertad, 1988.

# REFLEXIONES

## El destino y la muerte, historia de un fugitivo del siglo XX: Walter Benjamin GABRIELLA BIANCO

Escritora de libros y ensayos de temas poéticos, filosóficos, éticos y literarios. PhD. en Filosofía Política y Ciencia Política; Dra. en Semiótica, Universidad de Urbino. Miembro activo de la Red Internacional de mujeres filósofas de la UNESCO desde-2012. Ha sido directora y agregada cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia en Institutos de cultura de varios continentes.

*“De hecho -afirma Agnes Heller-, es preciso hacer el duelo de una utopía situada en un lugar o un futuro imaginario: el viaje hacia la tierra prometida es una ilusión. Estamos instalados en una magnífica estación ferroviaria, de la cual no saldremos”.*

En 1917, después de haberse establecido en Suiza, Walter Benjamin escribe en una carta: *“Todo, salvo lo poco por lo que estaba determinado a vivir mi vida, todo era decadencia y aquí me encuentro, en muchos aspectos, salvado. Me veo libre de las influencias demoníacas y fantasmales que ejercen su dominio sobre mí y me veo libre de la grosera anarquía del sufrimiento”.*

Benjamin, en los años que anticipan el nacional-socialismo, se había dado cuenta de que el intelectual revolucionario debe explicar al proletariado, a los desocupados y además a los empleados y los intelectuales, la naturaleza exacta de su condición social, sacarlos de su alienación y evitar que se entreguen al nazismo. Ante la victoria del fascismo, la falta de ilusión respecto de la política

de izquierda lo dominaba, ya que nunca había concebido el materialismo dialéctico exclusivamente como método de conocimiento crítico, sino como indicación para la acción política.

En lo personal, desde 1931, libre de toda relación familiar, en la conciencia de que a los tres grandes amores de su vida -Dora, Julia y Asja- ninguna otra mujer podía sucederles, en el uso del ashish y del juego, Benjamin manifiesta una gran aspiración a la muerte. Benjamin anticipa su forma -en la droga y en la acción de escribir-, sus dos modos de apartarse de la vida en virtud de los cuales, sin embargo, la vida se hace más intensa y más secreta.

Cuando, el 9 de septiembre de 1939, Alemania invade Polonia, los fugitivos alemanes de París son llevados en el campo de concentración de Nevers, donde Benjamin permanece tres meses, hasta noviembre. Durante los meses de invierno y de la primavera de 1940, Benjamín consigna en las *Tesis sobre el concepto de historia*, pensamientos los que, dijo, había preservado durante veinte años, entendidos como reflexión fundamental sobre la esencia del tiempo histórico y sobre las tareas del historiador materialista y que, por ser también el último texto escrito por Benjamin, puede considerarse su testamento espiritual.

Así declara: *“Corresponde al género humano que viaja en el tren de la historia mundial hacer el movimiento de lanzarse sobre el freno de urgencia y dar el salto bajo el cielo de la historia”.* Benjamin invierte dialécticamente la imagen del tren: el tren de la historia rueda hacia el abismo y la revolución es la interrupción de ese viaje hacia la catástrofe. No hay ‘progreso’ automático o ‘continuo’: la única continuidad es la de la dominación y el automatismo de la historia no hace sino reproducirla. Los únicos momentos de libertad son interrupciones, cuando los oprimidos se sublevan e intentan autoemanciparse, luchando por una ruptura radical.

En una carta de 1936, de hecho, Benjamín denuncia *“el mutismo de los que piensan”.* El historiador materialista reconoce el signo de una detención mesiánica del devenir, en otras palabras, de la

derrota *"de una posibilidad revolucionaria dentro del combate librado por el pasado oprimido"*, proyectando, en los contenidos mesiánicos del materialismo dialéctico, su última solitaria meditación. Benjamin vuelve así a la imagen colocada en el centro de su tesis en la forma del *ANGELUS NOVUS*, del *Ángel Nuevo*:

*"Existe un cuadro de Klee titulado Angelus Novus, presenta un ángel que parece sentir deseos de apartarse de algo que mira fijamente. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta, las alas desplegadas. Ese es el aspecto que debe tener el ángel de la historia. Vuelve el rostro hacia el pasado. El quisiera ciertamente demorarse, despertar a los muertos y reunir lo que ha sido abatido. Pero desde el paraíso sopla un huracán que mantiene hinchadas sus alas con tanta fuerza que el ángel ya no puede cerrarlas"*.

Esa tempestad lo empuja incesantemente hacia el futuro al cual el ángel vuelve las espaldas, siendo así que frente él se acumulan las ruinas que llegan hasta el cielo. Esa tempestad es lo que llamamos "progreso". La tempestad arrastra al ángel hacia el futuro y él marcha como un heraldo delante de esa tempestad -pero tiene el rostro vuelto hacia el pasado. El ángel personal de Benjamin, que permanece entre el pasado y el futuro y hace viajar al escritor *"de vuelta hacia el lugar de donde venía"*, se ha convertido en el ángel de la historia.

Walter Benjamin, a quien el ángel lleva consigo en dirección del futuro, halla aquí el hombre en cuanto esencia general, en cuanto portador del proceso histórico. En la tempestad procedente del Paraíso, el Paraíso constituye tanto el origen y el pasado originario del hombre, como la imagen utópica de su futura redención, la cual implica una concepción del proceso histórico más bien cíclica que dialéctica. Lo realmente estremecedor y melancólico en esta nueva imagen del ángel es que se dirige hacia un futuro que no alcanza a ver y que nunca verá, cumpliendo como el ángel de la historia su única y solitaria misión. Por otro lado, despertar a los muertos y reunir y recomponer lo que ha sido despedazado no es tarea de un ángel, sino del Mesías.

De modo que el ángel de la historia es básicamente una figura melancólica que fracasa en la inminencia histórica. ¿Qué impide al ángel el cumplimiento de su misión? Justamente es esa tempestad procedente del Paraíso que no le permite detenerse, pero también el mismo pasado irredento, que crece delante de él como una masa de escombros hasta el cielo. En cuanto ángel de la historia, en realidad él 'no tiene nada nuevo que esperar', salvo traer consigo por el camino de vuelta a casa al hombre Walter Benjamin. El genio de Benjamin se halla entonces concentrado en ese ángel, bajo cuya luz saturnina había trascendido su vida, hecha de victorias en lo pequeño y derrotas en lo grande, como había escrito con honda melancolía a su amigo Scholem en una carta del 26 de julio de 1932, un día antes de su proyectado, pero luego no ejecutado, suicidio.

Había escrito:

*"En la situación de crisis en que vivimos, está en juego la salvación... quizá sea este el ocaso de la humanidad y el enigma de estar vivo no quita de sorprenderme... ahora yo vivo solamente de los intersticios y este siglo está frente a mí como una cáscara vacía..."*. Aquí está propiamente el luto del melancólico: no identificar ninguna redención, aunque Benjamin quería salvar 'las cosas mudas' que 'su permanente meditación abarca'. En la obstinación del melancólico saturnino reside ese círculo del sentimiento que quiere dedicarse a un *Wissen*, a un saber que le permita salvar las cosas de la muerte. Su mirada va 'hacia las profundidades de la tierra', pero nada le llega del 'sonido de la revelación'. En la mirada que baja hacia las profundidades, hacia lo fragmentario, la vía directa hacia la verdad está precluida, ni alcanzan las palabras.

En la noche del 25 de setiembre de 1940, en la frontera con España, en la sombría ciudad de Port Bou, mientras intenta escaparse para ir a Estados Unidos, donde lo esperan sus amigos Gretel y Theodor Adorno, en la noche cierran la frontera...; él toma una fuerte dosis de píldoras de morfina y muere el día siguiente alrededor de las diez. La cartera que contenía un manuscrito cuya conservación era para Benjamin, en su fuga, lo más importante, no llegó a encontrarse.

# **REFLEXIONES**

## **Deportados. Otro cachetazo a la cultura popular**

### **CARLOS PILI**

Médico y poeta. Miembro del IECE , fue Presidente de la SADE.

El papelón a nivel mundial que significó la desorganización de la final del torneo de fútbol más importante, a nivel sudamericano, se convirtió en un profundo mensaje político.

No por recurrente, al abordaje de la incapacidad de los miembros encargados de la "inseguridad" de nuestro país, más el desconocimiento de la prevención, negligencia e impericia que demuestran, debemos sumar el análisis de situaciones con vaya a saber qué otros ingredientes y participaciones de conocidos personajes con poder y, por supuesto, investigación (asumo mi porcentaje de inocencia en este punto) de lo ocurrido.

De no ser así desandaríamos el bochornoso camino, hasta hoy, como quien cuenta una divertida, irónica y azarosa anécdota. Lamentablemente, es probable, que las conclusiones sean superficiales y nos quedemos con la imagen del presidente de la nación asombrándose con el suceso, apartándose de cualquier responsabilidad, como nos tiene saturados a todos los habitantes de nuestro querido país. Alguien a quien, otrora, se le iniciaron causas judiciales inherentes a tratos y cercanías con lo peor del entorno de nuestro amado deporte. Los violentos deben someterse a la justicia. Los que se ven y los ocultos detrás de cargos y responsabilidades públicas y privadas.

De todos modos, el mensaje al que hago referencia en el inicio de este escrito -más allá de la decisión de la Conmebol, que en este caso poco importa- tiene que ver con el aislamiento de la gente, ya no sólo de los estadios sino de su propia participación. ¿Qué tendrá que ver el gobierno en esa decisión? Se preguntará quién tiene otro análisis de la actualidad. No, claro, no tuvo directa injerencia como en otros cachetazos a las mayorías populares. Sabe hacer de títere. Ocurre que esta situación lo representa cabalmente. Jugar el clásico en Madrid es decirle a la mayoría de los argentinos: ustedes están afuera, aislados, esto no es para las mayorías. Dice el mensaje: el fútbol, también es para los poderosos, la clase alta, los poquitos que conforman círculos elitistas. Ustedes, los que hace algún tiempo querían, haciendo gala de una pomposa desubicación (y pudieron) comprar celulares, autos, ir de vacaciones y además ingresaban a universidades... ¡para ustedes no! Ustedes deberían ser deportados, como el partido. Pero a lugares donde se los espere a los tiros, con muros y si llegaran a ingresar deambularían en situación de calle, avergonzando a los verdaderos habitantes que, pacíficamente transitan las calles del poder. ¿Qué pretenden? Disfrutar momentos de felicidad? No, no. Vivieron equivocados.

No hay lugar para el regocijo; nada nos alegrará a la mayoría de los que vivimos en nuestro querido país, no hay razón, no lo ganamos, no lo merecemos.

El mensaje es uno de tantos, pero claro como pocos.

# REFLEXIONES

## El humanismo científico de Rudolf Carnap

### MARTÍN ORENSANZ

Licenciado en Filosofía. Becario de CONICET-UNMDP.

Todavía hoy en día, se suele utilizar el término “positivista” como si fuese una especie de insulto. Los positivistas, se suele decir, son fanáticos de la ciencia. Más aún, se los suele pintar como personas ascéticas, aburridas, y dogmáticas. Supuestamente, adoran a la ciencia y desprecian al arte, o al menos creen que el arte es una pérdida de tiempo. En cuanto a la política, se los suele caracterizar o bien como apolíticos, o bien como centristas, o bien como reaccionarios y conservadores. Sus máximos representantes, se nos dice, son los llamados positivistas lógicos del Círculo de Viena, y en particular uno de sus miembros más destacados, Rudolf Carnap.

Esta imagen de los positivistas lógicos está lejos de ser una anécdota de café. Por el contrario, se la encuentra de manera más o menos implícita en varios manuales de filosofía de la ciencia, algunos de ellos bastante célebres, como *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?*, de Alan Chalmers, o *Las desventuras del conocimiento científico*, de Gregorio Klimovsky. Incluso se la encuentra en manuales de introducción a la filosofía, como el de Adolfo Carpio. Si bien estos libros no suelen ser tan vehementes como las charlas de café, tienen en común con estas últimas el hecho de que presentan una imagen distorsionada y ascética del positivismo lógico. Por ejemplo, a Carnap se lo suele caracterizar como un individuo que estaba interesado, exclusivamente, en

cuestiones de índole lógica. Al lector se le sugiere, entre líneas, que Carnap era una especie de fanático ascético de la lógica, incapaz de apreciar cualquier otra cosa. A partir de allí, no se requiere mucha imaginación para inferir que Carnap no tenía sensibilidad ni para el arte ni para la política.

Sin embargo, en años recientes, un investigador llamado George Reisch ha mostrado que los positivistas lógicos tenían un gran interés por la política. El libro de Reisch se llama *Cómo la guerra fría transformó la filosofía de la ciencia*. Allí se muestra, entre otras cosas, que los positivistas lógicos eran políticamente de izquierda. En la autobiografía de Carnap, leemos lo siguiente al respecto:

“Pienso que prácticamente todos nosotros compartíamos como cosa obvia, que apenas valía la pena discutir, los tres puntos siguientes. Primero, que el hombre no tiene protectores o enemigos sobrenaturales y que por lo tanto todo lo que puede hacerse para mejorar la vida corresponde al hombre mismo. Segundo, la convicción de que la humanidad es capaz de cambiar las condiciones de vida de manera tal que puedan evitarse muchos de los sufrimientos de hoy y que la situación externa e interna de la vida del individuo, la comunidad y finalmente la humanidad, pueda mejorarse sustancialmente. Y tercera, la opinión de que toda acción deliberada presupone conocimiento del mundo, que

el método científico es el mejor método de adquirir conocimiento y que por tanto la ciencia debe considerarse como uno de los instrumentos más valiosos para mejorar la vida. En Viena no teníamos nombres para estas opiniones; si buscamos una sucinta designación en la terminología norteamericana para la combinación de estas tres convicciones, la mejor parece ser “humanismo científico.” Intentaré indicar ahora de manera más concreta, más allá de estos principios generales, las opiniones sobre fines y medios que he mantenido, por lo menos desde mi época en Viena, si no antes, y que sigo manteniendo ahora. Varios de mis amigos del Círculo de Viena probablemente compartieron estas opiniones en sus rasgos esenciales, pero naturalmente, vistas en detalle había importantes diferencias. Estaba y estoy convencido de que los grandes problemas de la organización de la economía y de la organización del mundo en el momento actual, en la era de la industrialización, posiblemente no pueden resolverse mediante “la libre interacción de las fuerzas” sino que requieren una planificación racional. En lo que se refiere a la economía, ello significa algún modo de socialismo; en cuanto a la organización del mundo, significa un desarrollo gradual hacia un gobierno mundial.” (Carnap, 1993: 144-145)

Si bien es cierto que Carnap y sus colegas se llamaban a sí mismos “positivistas lógicos”, sus convicciones más generales se encuadran más bien dentro del “humanismo científico”. Es importante resaltar este punto, ya que concebían a la ciencia y a la lógica no como fines en sí mismos, sino como medios para mejorar la calidad de vida de la humanidad. Las convicciones de Carnap son claras: socialismo en el plano económico, gobierno mundial en el plano político. Más allá de si uno está de acuerdo o no con esa propuesta, lo cierto es que la misma contradice la imagen distorsionada del positivismo lógico que todavía hoy en día es moneda corriente, esa imagen que pretende instalar la opinión de que se trataba de un movimiento apolítico, o peor aún, conservador y reaccionario. Nada más lejos de las ideas socialistas de Carnap y del Círculo de Viena en general.

Reisch también mostró, con evidencia documental, que Carnap fue perseguido en Estados Unidos durante la época del macartismo. En particular, fue investigado por el FBI bajo sospecha de que era un agente soviético. Gracias al trabajo de Reisch, hace algunos años el FBI desclasificó su ficha de Carnap, hoy en día se la puede descargar por Internet. La imagen del Círculo de Viena como un movimiento apolítico e insensible no surgió de un repollo. Al contrario, Reisch argumenta, de manera minuciosa, que esa imagen fue un resultado de la Guerra Fría. Los positivistas lógicos tuvieron que mantener sus convicciones

en silencio durante esa época. No sólo peligraban sus trabajos, también peligraban sus vidas.

En cuanto al arte, uno de los pasajes más significativos se encuentra en la autobiografía de Carnap. Dice lo siguiente respecto del esperanto:

“Cuando unos años después acudí a un Congreso Internacional sobre Esperanto, me pareció casi un milagro ver lo fácil que me resultaba seguir las conversaciones y las discusiones en las grandes reuniones públicas, y después el mantener conversaciones privadas con personas procedentes de países muy diversos, mientras era incapaz de mantener conversaciones en las lenguas que estudié durante años en la escuela. Uno de los momentos culminantes del Congreso fue la representación de la *Ifigenia de Goethe* traducida al esperanto. Para mí fue una experiencia conmovedora y sublime oír este drama, inspirado en el ideal de una sola humanidad, expresado en este nuevo medio que hacía posible que lo entendieran, y que se uniesen espiritualmente, miles de espectadores procedentes de diversos países.” (Carnap, 1993: 123-124)

Se suele decir que los positivistas lógicos estaban interesados en los lenguajes artificiales, sobre todo la lógica simbólica. Lo que nos muestra la cita anterior es que el concepto de “lenguaje artificial”, para Carnap, era mucho más amplio. La lógica simbólica es un lenguaje artificial, por supuesto, pero también lo es el esperanto. ¿Por qué le interesaba a Carnap el esperanto? ¿Acaso era porque creía que ese lenguaje puede superar las ambigüedades de los lenguajes naturales? No exactamente. El esperanto, según sus propias palabras, era capaz de hacer “que se uniesen espiritualmente, miles de espectadores procedentes de diversos países”. La palabra “espiritualmente” se utiliza aquí como sinónimo de “culturalmente”. El esperanto era capaz, según él, de unificar las diversas culturas. ¿De qué modo? De varias maneras, en principio. Una de ellas es a través de la representación de obras artísticas como la *Ifigenia* de Goethe, que para Carnap fue, personalmente, “una experiencia conmovedora y sublime”. Queda mucho trabajo por hacer para remediar la imagen distorsionada del positivismo lógico, que sigue proyectando su sombra hasta la actualidad. No es nada sencillo desterrar los prejuicios que todavía pesan sobre ese movimiento, prejuicios que ya tienen más de medio siglo. Pero vale la pena. De lo contrario, seguiremos repitiendo, equivocadamente, que los integrantes de ese movimiento eran detractores insensibles de la política y del arte.

### **Bibliografía**

Carnap, Rudolf (1993). *Autobiografía intelectual*. Introducción de Manuel Garrido. Barcelona: Editorial Paidós.

# PATRIMONIO MARPLATENSE

## Historia de nuestros pioneros de la pesca costera

### YVES MARCELO GHYS

Miembro del IECE y del Gabinete Marplatense de Estudios Históricos Regionales.

#### Los lanchones de pesca llegan a Mar del Plata

Cuando los pescadores de profesión que habitaban en la Boca del Riachuelo y en las cercanías decidieron trasladarse al pueblo de Mar del Plata en enero de 1893, se arriesgaron a desarrollar su profesión en un ámbito desconocido, muy diferente al que pudieron llevar a cabo en las quietadas aguas del Paraná, del Estuario del Plata o en la costa de su Italia natal.

Muchos de estos inmigrantes italianos que pescaban entre dos pesqueros armados a vela tipo latina eran, probablemente, originarios de la región Marche y Napolitanos de la región Campania.

Los primeros eran expertos que se dedicaban al antiguo oficio de la pesca en el mar Adriático, y los segundos en el mar Tirreno, utilizando dos embarcaciones que arrastraban (trascinare in coppia) una red de fondo, siendo sus barcas de construcción y características diferentes a las existentes en Italia y Argentina.

Al arribar al pueblo de Mar del Plata se encontraron con que no existía puerto donde amarrar, pues esta bahía era una amplia rada abierta de unos dos mil metros de longitud, que carecía de obras de defensa y protección para embarcaciones. A partir de esa realidad, debieron buscar un lugar adecuado donde varar sus embarcaciones pues desconocían en que sitios hacerlo sin peligro de zozobrar.

Para salir a pescar, y al regresar, debían atravesar las rompientes que con frecuencia ponían en peligro la embarcación y su tripulación. Desconocían los horarios de la pleamar y bajamar, las corrientes de flujo y reflujo que les permitieran salir y entrar con seguridad y los vientos predominantes en la zona. En cuanto a la pesca de arrastre, no desconocían las características de los fondos por donde debían arrojar sus redes sin peligro que se engancharan o perdieran en fondos rocosos. Una red nueva costaba unos trescientos pesos, casi una tercera parte del valor de un lanchón.

#### Imagen

1893. Llegan a Mar del Plata los lanchones de pesca.









#### **Imágenes en esta página**

Arriba: Si bien ésta y la imagen siguiente corresponden a otra época, es probable que los primeros pescadores tuvieran que emplear sus brazos para retirar sus embarcaciones del mar, tal como lo demuestran estas dos fotografías. La primera fue lograda en el sector de la “Playa de los Pescadores” hoy Las Toscas, enfocada del SE al NO ya que por detrás de los lanchones se ve algo borrosa la Rambla Bristol y el Club Mar del Plata. Gentileza de Carlos Alberto de Ada. Fotos de familias, Diario La Capital.

Abajo: En esta imagen, más de veinte marineros halan cabos de manila y arrastran la embarcación hacia la playa, al lado del balneario “Apolo”. Gentileza de Carlos Alberto de Ada. Fotos de familias, Diario La Capital

Durante las primeras semanas de estadía tuvieron que improvisar la manera más adecuada de colocar sus lanchones sobre la arena, pues las embarcaciones a vela latina y foque no eran apropiadas para este mar, tal como posteriormente se conoció. Eran tan pesadas que necesitaban la ayuda de varios caballos de tiro, ya sea para salir o bien para llegar hasta la playa.

En aguas del pueblo de Mar del Plata, no podían conocer con anticipación si la dirección o la constancia del viento les permitirían retornar antes del atardecer a su lugar de partida. La pesca de arrastre en pareja o yunta sólo podía realizarse cuando la dirección e intensidad del viento era propicia, pues cuando la embarcación estaba pescando y se quedaba sin aire, sólo había que esperar que soplara nuevamente. Si eso no ocurría, se debía recoger la red y luego esforzarse para regresar bogando con el par de remos que siempre llevaban a bordo. Esta fue otra de las causas por lo cual los días efectivos de pesca se vieron reducidos.

Es lógico suponer que estos pescadores de profesión no dejaron sus habituales lugares de residencia y de trabajo sin tener establecidas las condiciones laborales, de alojamiento, y de compra-venta de los peces y mariscos capturados.

Trasladarse desde la Boca del Riachuelo o de algún otro sitio del estuario del Plata a un lugar desconocido, distante más de 400 kilómetros en la costa marítima de la Provincia de Buenos Aires no era para nada sencillo. O se trasladaban por mar, arriesgando la embarcación y la vida de los tripulantes, o se transportaban en vagones de carga del FC del Sud, abonando una importante suma de dinero. A la fecha queda sin conocerse cómo llegaron las embarcaciones al incipiente balneario.

Existe un interesante acontecimiento, poco divulgado, que sucedió a mediados del año 1887, que tiene como protagonistas a pescadores italianos. Cuando la construcción del Bristol Hotel estuvo avanzada, los socios y el entonces presidente, el Dr. José Luro, propusieron la creación de una flotilla de pesqueros que se construyó o se compró, en la zona de la Boca. Alistadas las embarcaciones iniciaron su travesía por mar, costeano la costa sin tener mayores conocimientos de los peligros que podían encontrar logrando superar casi todo el trayecto: pero al llegar frente a la costa del balneario, la flotilla se hundió en una sola noche consecuencia de un imprevisto temporal de mar. Nunca se supo cuántas embarcaciones llegaron, la cantidad de tripulantes, ni las características de esta primera malograda flotilla marplatense, cuya finalidad era proveer de pescados y mariscos al Bristol Hotel inaugurado en 1888. (Ghys Y. M., 2012).

Recordemos que por entonces la flota uruguaya era la principal proveedora

de frutos del mar de los comercios de Capital Federal, actividad que se llevaba a cabo desde la época de la colonia. También destaco que, para esa fecha, el FC del Sud carecía de vagones frigoríficos para el transporte de peces y mariscos, obligando de esta manera que la provisión de frutos del mar dependiera de la pesca marplatense.

Para noviembre del año 1900 la actividad extractiva se encontraba en pleno progreso. Las posibilidades de vender la captura en el balneario, que año tras año recibía más turistas, que también era vendida fuera de época de temporada estival en los mercados porteños, promovió el ingreso de nuevos lanchones de pesca a vela latina y algunos botes abiertos. Para esa fecha había treinta y cuatro embarcaciones de pesca, de las cuales trece eran a vela latina y foque, y otros veintiún botes abiertos, todas operando en un sector al sur de la playa del Bristol, en lo que hoy se conoce como playa Las Toscas.

A través de algunos nombres de aquellos pesqueros podemos inferir la precedencia de estos pescadores. Algunos botes abiertos fueron bautizados y registrados en la subprefectura local con los nombres de: "Isola de Lipari", "Isola de Stromboli", "Nueva Stromboli", "Nueva Isola de Stromboli", que recuerda al conjunto de Islas Eolias o Lipari, en el Mar Tirreno .

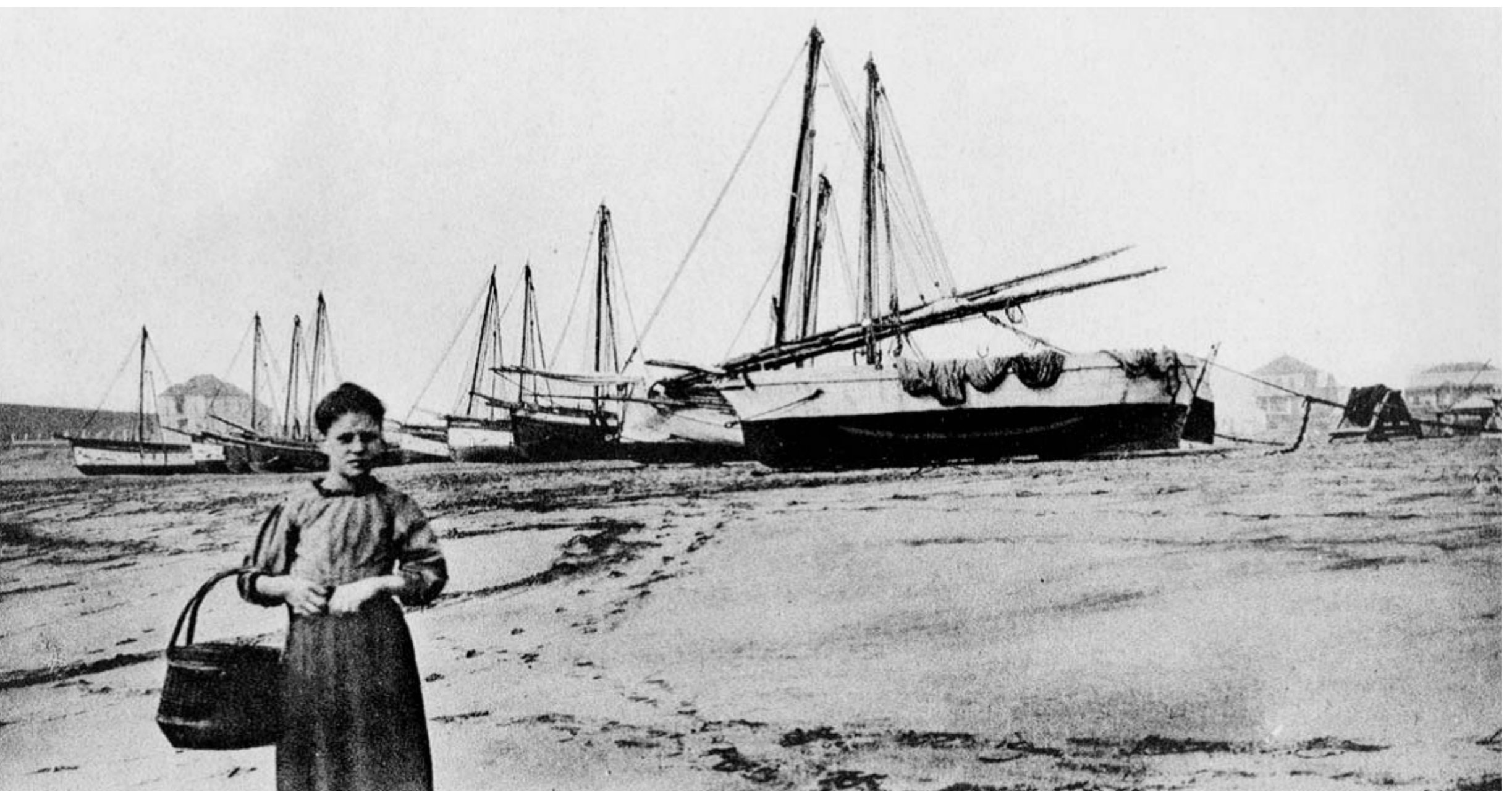
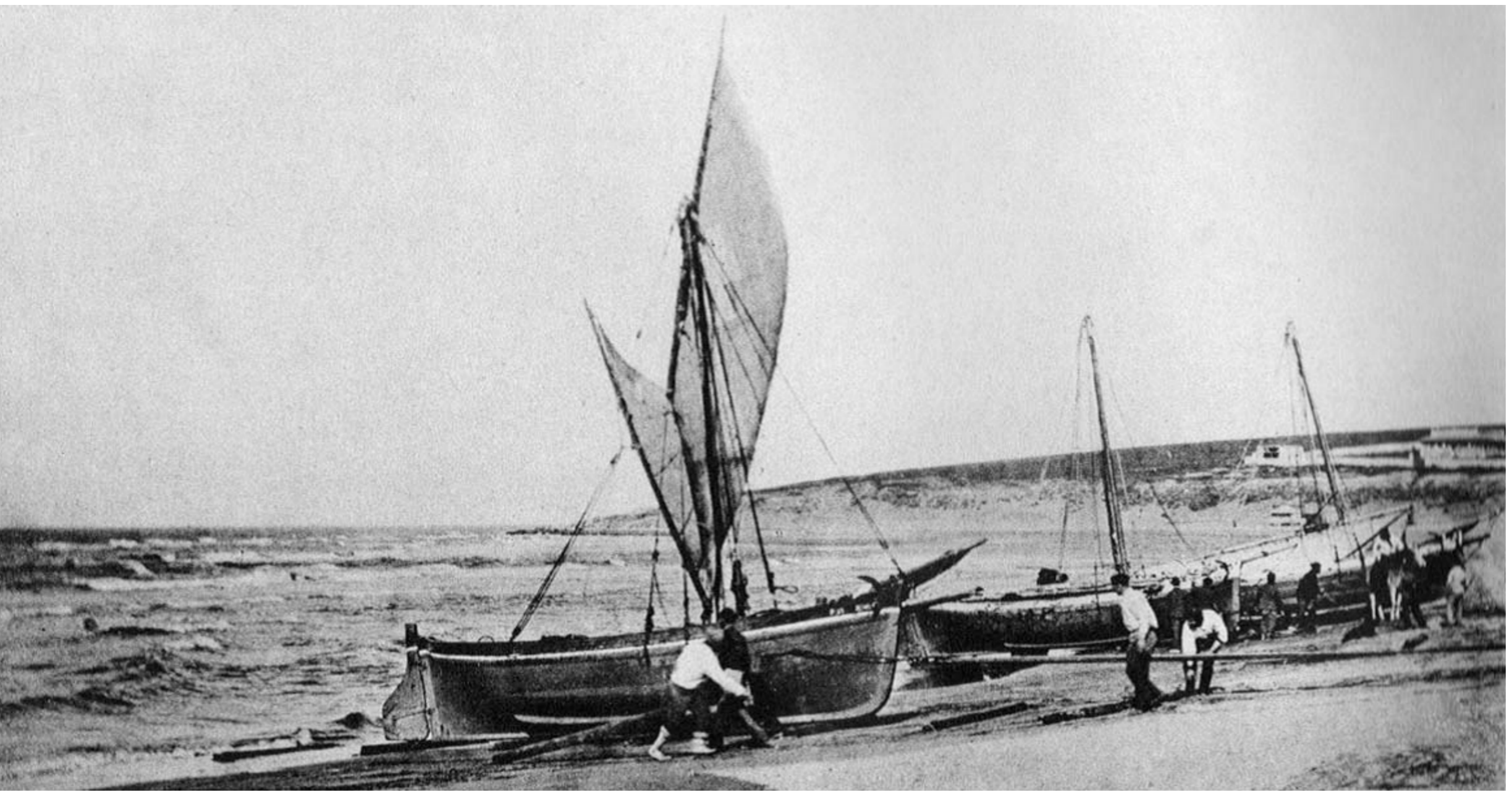
En cuanto a los lanchones a vela latina o botes con cubierta, nombres como "Marcheggiani", "Porto Recanati", rememoran la región Marche, en el litoral centro meridional del Mar Adriático.

Los botes con cubierta o lanchones a vela latina, varaban en seco al sur la playa del Bristol, que años atrás se denominaba playa "del puerto o del centro". En tanto que dieciséis botes abiertos se guarecían en el muelle Luro, y los cinco restantes varaban sobre la playa a la vera del muelle. Varios de esos botes abiertos, además de desplazarse con un par de remos, tenían un pequeño mástil desmontable para arbolar una pequeña vela.

Para el año 1906, otras embarcaciones se incorporan a la pesca, sumando así veinticinco pesqueros, de los cuales 23 eran lanchones a vela latina. Estos se localizaban en la "Playa de los Pescadores", actual playa "Las Toscas". Otros 16 eran botes abiertos que se situaban en el muelle Luro (Ghys, Y. M., 2012). Entre las principales especies capturadas en aguas costeras de Mar del Plata, que fueron catalogadas por el Dr. Fernando Lahille en el año 1900, figuraban las siguientes especies con sus nombres vernáculos y científicos:

#### **Peces**

Anchoíta (*Stolephorus olidus*), Anchoa falsa (*Pomatomus saltatrix*), Besugo (*Sparus pagrus*), Burriqueta (*Scioena adusta*), Brótula (sic) (*Urophycis brasiliensis*), Bonito (*Sarda sarda*), Curbina (sic) (*Micropogon undulatu*),



Congrio (*Leptocephalus conger*), Chanchito (*Pinguipes fasciatus*), Lacha (*Brevoortia tyrannus*), Lengüado (*Paralichthys brasiliensis*), Lisa (*Mugil brasiliensis*), Merluza (*Merluccius Gayi*), Mero (*Acanthistius patagonicus*), Pescadilla (*Cynoscion striatus*), Sardina (*Clupea pectinata*), Raya (*Raya platana*), Raya (*Sympterygia bonapartei*). Deberían incluirse algunas variedades de tiburones que se capturaban fortuitamente como fauna acompañante, tanto con la red de arrastre como con líneas de anzuelo, desde los botes a remo, que por entonces no se comercializaban. (Lahille, F., 1895).

Hay que destacar que tiempo después ya con lanchas a motor de mayores dimensiones, acompañada por el mejoramiento de las redes de arrastre, se comenzaron a capturar en nuestra costa marplatense, otras especies que no figuran en la lista del naturalista francés Fernando Lahille, que fue contratado en 1894 para trabajar en el Museo de La Plata. Actualmente se destinan al mercado local e internacional, tres especies o variedades comerciales de lengüado: (*Paralichthys orbignyanus*), (*Paralichthys patagonicus*), y (*Xystreureys rasile*); dos de “curbina” o corvina: Corvina rubia (*Micropogonias furnieri*), eventualmente corvina negra (*Pogonias cromis*); tres de rayas (*Raja castelnaui*), (*Raja cyclophora*) y (*Sympterygia bonapartei*), y dos de tiburones (*Mustelus schmitti*) y (*Galeorhinus galeus*).

#### **Crustáceos**

Camarón, (*Artemisia longinaria*), Langostín (*Pleoticus Müllereri*), Cangrejo nadador (*Xivya bipustulata*), Cangrejo de pinza rosada (*Chasmognathus granulatus*), Cangrejo serrucho (*Cyrtograpsus angulatus*).

#### **Moluscos**

Mejillón liso (*Mytilus edulis*), Mejillón estriado (*Hormomya Rodriguezi*), Almeja (*Solecurtus platenses*), Peine. (*Pecten tehuelchus*), Venus (*Cytherea purpurata*), Caracoles (*Voluta colocythis*), Caracoles (*Omphalius corrugatus*), Ostra (*Ostrea puelchana*), Calamar (*Loligo brevis*) y Pulpo (*Octopus tehuelchus*).

Consecuencia de varios estudios realizados con posterioridad al año 1900, la lista del Dr. Lahille, F (Op. Cit.) ha tenido algunas modificaciones en los nombres vulgares y científicos, actualizaciones que fueron publicadas por los especialistas Menni, R.C., Ringuelet, R. A. y Aramburu, R. H. (1984) y Cousseau, M. B. y Perrota, R. G. (1998).

Nuestros pioneros de la pesca, cuya historia tratamos de reconstruir, pasaron los primeros años sin mayores contratiempos y conservaron algunas costumbres de las costas italianas, entre ellas, la operación conocida como “Conce”, que consistía en trabajos de mantenimiento de sus embarcaciones. Pero es a partir del año 1898/99, consecuencia de nuevas normativas municipales, el gremio pesquero sufrirá su peor contratiempo: deben abandonar sus viviendas que habían sido construidas sobre la playa, en lo que fue el primer asentamiento ribereño en Mar del Plata. A este desalojo se le sumó la prohibición de varar sobre la playa del Bristol, debiendo hacerlo más al sur, ocupando un espacio de arena que comenzó a conocerse como “Playa de los pescadores”.

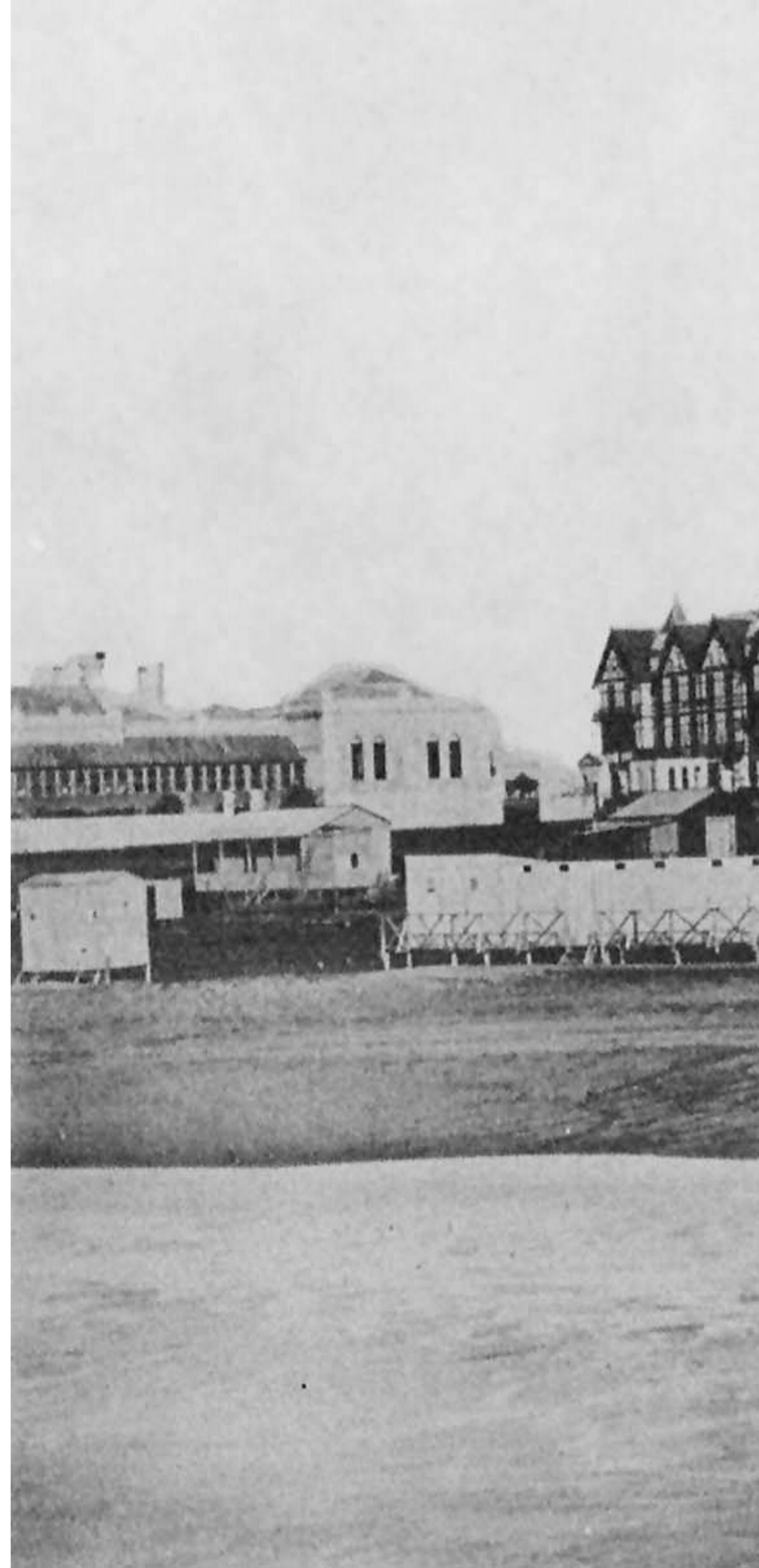
#### **Imágenes en página anterior**

Arriba: Imagen lograda en 1897 por el Dr. Fernando Lahille, certificando la varadura en seco de botes con cubierta o lanchones a vela latina en la playa del Bristol. Por detrás del lanchón, a la izquierda, Punta Piedras, donde se inauguró en 1904 el actual Torreón del Monje, inicialmente llamado Belvedere, luego Torre Pueyrredón. Sobre el margen derecho, la casa de Samuel Hale Pearson. (Ghys Y. M., 2012)

Abajo: Imagen lograda en 1897 por el Dr. Fernando Lahille, certificando la varadura en seco de botes con cubierta o lanchones a vela latina en la playa del Bristol. Obsérvese el diseño de los cascos, aparejos, pala de timón, y la diferencia del color del casco sobre la obra viva y obra muerta. A la izquierda, por detrás de la última embarcación, el chalet de Patricio Peralta Ramos localizado en la calle Olavarría y Boulevard Marítimo. (Ghys Y.M., 2012)

**Imagen en esta página**

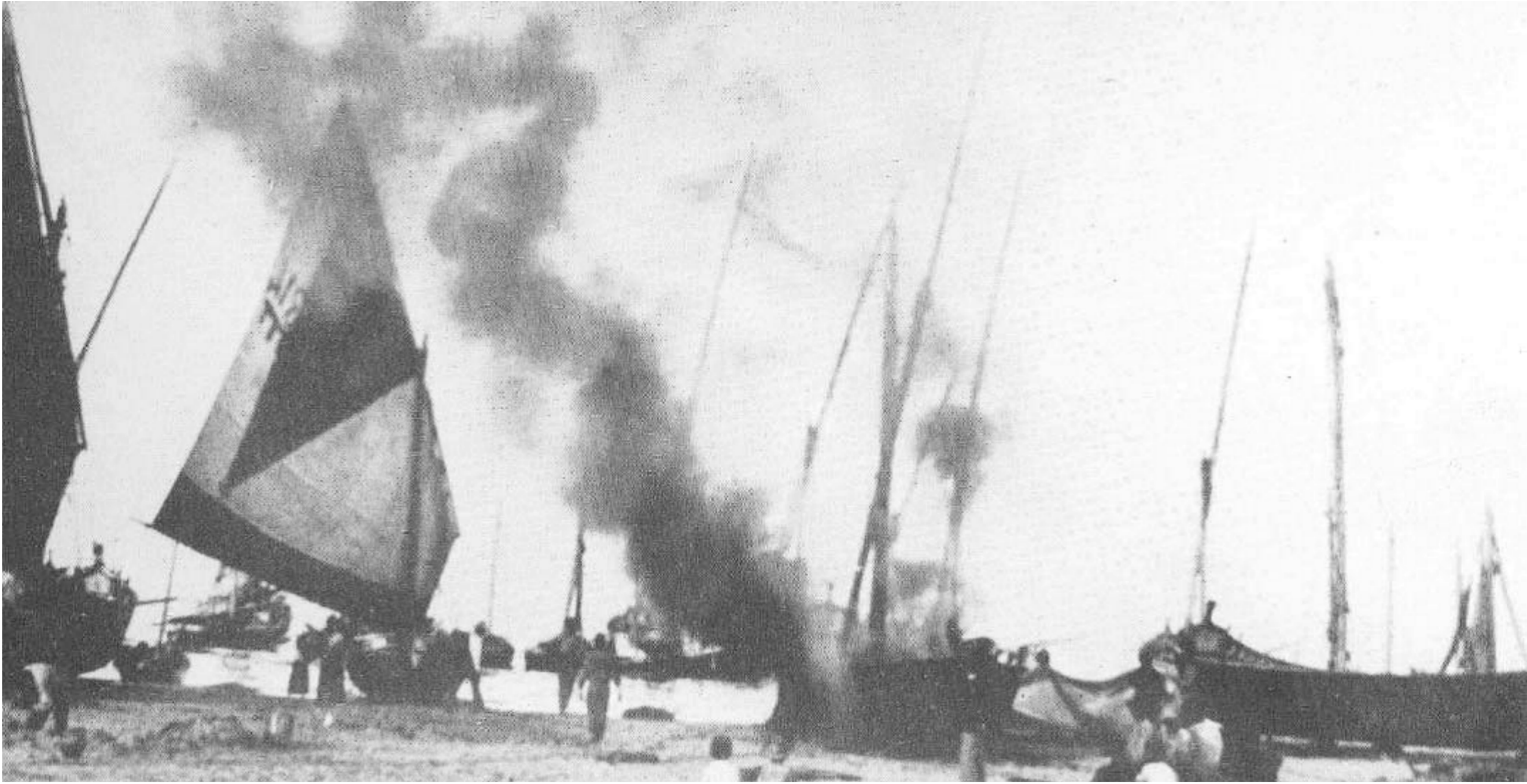
Imagen lograda en 1897 por el Dr. Fernando Lahille, certificando la varadura en seco de tres botes abiertos a vela de “quita y pon”. A mi juicio, esta fotografía representa el documento que acredita que los primeros botes abiertos arribados a este pueblo, varaban a la izquierda y contiguo a la Barraca Luro. En el centro, detrás de las casillas de baño, se destaca el Grand Hotel –también conocido como “La Amueblada” (según Cova, en el vértice de la Av. Luro y calle E. Ríos, funcionó “La Proveedora –del saladero- y Fonda La Marina), y el Bristol Hotel con sus dos plantas, la primera construida en 1887 y la segunda, duplicada, que se inauguró en 1888; enfrente, en color blanco, el comedor del Bristol que se unió al núcleo primitivo del hotel por un túnel que atravesaba la calle Entre Ríos. Sobre el margen derecho, se observa la existencia de botes abiertos, que como es notorio, tenían mástil de “quita y pon” para aparejar una pequeña vela. Las embarcaciones que aquí se muestran se encontraban probablemente varadas, pasando el camino que separaba la playa, en un espacio de terreno donde actualmente funciona el Hotel Tierra del Fuego, de calle Entre Ríos N° 1525, entre Luro y Alberdi. Es decir, muy cerca del arranque del muelle Luro. (Ghys Y.M., 2012)











**Imagen en página anterior**

Playa del Bristol hacia fines del siglo XIX. En el mar, un lanchón navega sobre las rompientes. Una vez que arribaba la embarcación, jinetes a caballo la sacaban del mar y la dejaban en seco sobre la arena. Con la ayuda de jornaleros, como en este caso, giraban el pesquero situando su proa al mar para salir al día siguiente. Otras fueron arrastradas y alejada de las altas marea. Gentileza F. Bilbao. Archivo Histórico Municipal R.T. Barili. Villa Mitre (Ghys Y.M., 2012)

**Imagen en esta página**

Operación de la "conce" realizada en la playa de San Benedetto del Tronto, costa Marcheggiana, Mar Adriático, Italia. (Ghys, Y. M., 2012)

# ENTREVISTA

## Entrevistas Digitales

### CECILIA BIAGINI

#### por Nicolás Luis Fabiani

BIAGINI es actriz y artista plástica argentina.

Con este título doy comienzo a esta nueva sección en nuestra Revista. Trataré de llevarla adelante como encuentros informales, de esos que, en otros tiempos, en algún café de la ciudad, me permitían dialogar con *personas* (rescato este concepto) y buscar, en ese encuentro con el *otro* una empatía, un diálogo en el que oficiaba de “preguntón”. Ahora, ustedes lectores y yo mismo, podremos acercarnos al ocasional invitado y compartir un café virtual. Se trata de entrevistas epistolares: pregunta va, respuesta viene.

Respuesta viene, repregunta va. Todo vía correo electrónico.

Una aclaración antes de seguir adelante: no me reconozco como crítico de arte, apenas como historiador, y hoy, en el campo de la estética, como alguien que intenta comprender los intrincados procesos perceptivos. Mucho menos me interesa la “traducción” que reemplaza a una obra de arte, en la que muchos críticos se ejercitan.

Dicho esto, les presento a nuestra invitada: Cecilia Biagini.

Es actriz y artista plástica argentina. Desde 1998 reside en Brooklyn, New York, donde desarrolla su trabajo en el campo de las artes. En el mundo de la actuación, incursiona tanto en teatro como en televisión y cine; en la plástica, adopta una gran variedad de medios: pintura, escultura, fotografía y escenografía.

Comenzó a exponer en 1992. Fue beneficiaria de la Beca Kuitca en las ediciones de 1994 y 1997. Desde entonces, se ha presentado en muestras individuales en diversos centros y galerías de Buenos Aires, New York, New Jersey, Nebraska, Texas, Pensylvania. Sus trabajos se exhibieron también Francia, Bélgica, Italia, Grecia y otros países europeos.

En la actualidad, sus obras forman parte de colecciones internacionales privadas y públicas, entre otras, de la Universidad de Texas en San Antonio, la New York Public Library, el Ministerio de Educación de Argentina y The Department of Homeland Security, en Washington D.C.



**NLF.** -A partir de una distinción que estableció el filósofo italiano Luigi Pareyson entre Estética y poéticas (éstas comprendidas como “programas de arte”) orienté mis propios trabajos. Por eso te pregunto ante todo: ¿cuál fue, siguió siendo, es hoy lo que considerás tu poética?

**CB.** -Una poética de la dualidad, no excluyente, unificadora, una aceptación de la retórica.

Mi formación es ecléctica, informal; es un proceso sin fin. Me hallo en constante formación.

De niña estudié tres años en el Conservatorio de Música López Buchardo; tomé clases de danza clásica y moderna durante la niñez y adolescencia. Estudié teatro con varios maestros; el más querido fue Roberto Villanueva con quien terminé trabajando en cuatro obras. Hice el ciclo básico en la UBA (1) y cursé un año la carrera de Sociología en la esa Universidad. Empecé a actuar a los 15 años. Iba al cine todos los días. Los cines Cosmos, Hebraica, Lugones y alguno que otro más independiente. Fue como estudiar la historia de cine a través de sus directores, actores, épocas y países...

**NLF.** -¿Qué apreciabas más en el cine de aquello que pudiera contribuir a tu formación: la actuación, la dirección, el dinamismo propio del cine?

**CB.** -Y... depende: la película, la puesta, el arte, las actuaciones, todo, el mecanismo, la construcción de la ficción me resultaba muy estimulante. En ese momento yo actuaba mucho, así que era muy inspirador.

**NLF.** -¿Cómo fueron tus primeros vínculos con el medio artístico?

**CB.** -A los 15 años también me encontré a mi gran amiga de la vida y más allá, Rosario Bléfari en un curso de quena y charango y a partir de ahí se me abrió el mundo.

También pasé muchas tardes en los talleres de amigos artistas, de quienes aprendí a preparar y estirar la tela. Mis amigas, mis amigos artistas también determinaron mi comienzo, y colaboré con ellos en diferentes proyectos.

Mi formación se desarrolló sobre todo en la acción. Durante más de una década pintaba de día, actuaba en el teatro de noche y sacaba fotos. Saqué muchas fotos, de recitales, para tapa de discos, foto fija de películas. La cámara Pentax K1000 me la compré con la plata que me pagó la actuación. El trabajo de laboratorio de revelado color me



**Imagen en esta página**

Alas







lo enseñó otro gran amigo artista, Carlos Caputto. Con él leíamos a Pavese.

**NLF.** -¿Qué les resultaba afín con el escritor italiano?

**CB.** -En ese momento, ya en mis veintes, hicimos juntos una exhibición en el CAyC (2), creo que en el 95. Fotos en cajas de acrílico. Puedo ver una relación con la poesía de Pavese, algo de la condición humana, una luz poética; la imágenes que presentamos estaban en una instalación de cajas y cajitas de acrílico formando un conglomerado, una ciudad, cierta luz-sombra que se generaba en la pared. Era una cierta melancolía, fotos de ciudad y su gente, retratos de larga exposición más un copiado color propio.

**NLF.** -Toda esta variada actividad, ¿fue expresión de tus búsquedas o sentías que cada una de ellas te permitía explorar caminos diversos e igualmente válidos?

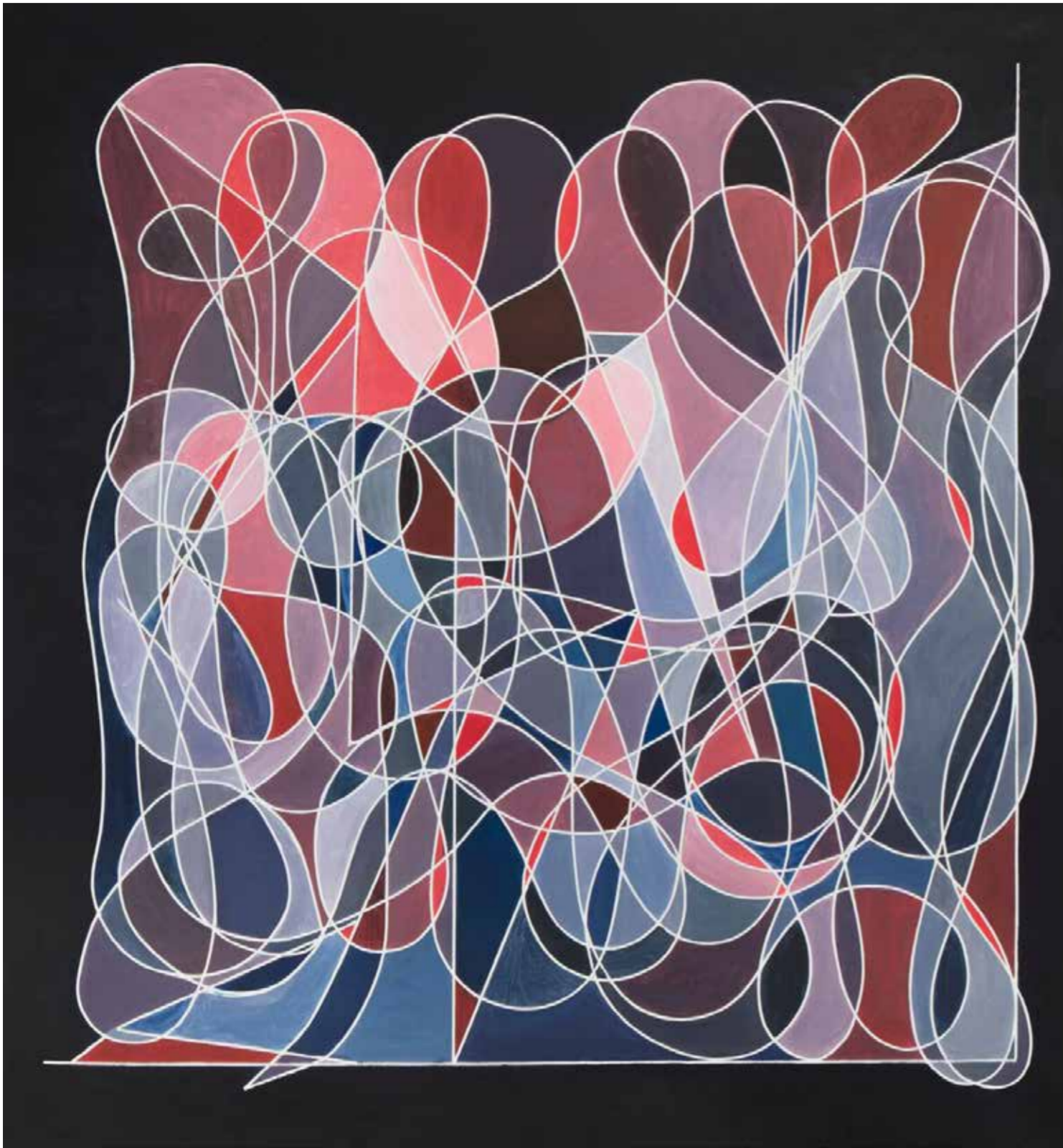
**CB.** -Lo que siempre me resultó es dejarme llevar; soy entusiasta, laboriosa y con necesidad de comunicar. Eso me permitió expandirme en diferentes medios de una manera fluida. De algún modo siempre tuve trabajo en relación con las artes. Económicamente, durante la década y media de joven-adulto que viví en Buenos Aires, me mantenía la actuación. Mientras tanto, me dedicaba a las artes visuales, hacía muestras, me presentaba a premios... Participé en dos oportunidades de las becas para artistas de Guillermo Kuitca, 94-95 y 97-98. Esta última se acortó por mi abrupta decisión de quedarme en New York. Vivo en NY desde el 98.

**NLF.** -Lo abrupto de la decisión casi diría que me obliga a preguntarte por qué ese quiebre. ¿Significa una ruptura con el Sur?

**CB.** -Fue una necesidad esencial de transformación, pero la identidad con el español y las costumbres no se han modificado. Por ahí me olvido, como se dice, algo que hace mucho que no registro; pero hablar y sentir es en castellano; mi ser no es en inglés. De todo modos me expreso y me inserto en NY.

**NLF.** -Ese contexto norteamericano, ¿se conjuga mejor con tus aspiraciones, te brinda más y mejores oportunidades de expresarte y relacionarte con el público?

**CB.** -Desde que resido en NY (1998) vivo orientada a las artes visuales, sobre todo a la pintura y como una rama, a la escultura. La actuación ha pasado a un plano de existencia mínimo, así lo pude armar. Igual, para mi, todo esta ahí, junto, en mi núcleo generador.



**Imagen en página anterior**

Impresiones de intimidad

**Imagen en esta página**

Reconocimientos

**Imagen en página siguiente**

Caracteres reservados

Mi relación con el espacio y el drama se ha volcado a la instalación y al sonido. Trabajo en colaboración con otros artistas como Dolores Furtado y Damián CATERA. Mi ubicación en el contexto norteamericano, en términos de mercado, es la de una artista de arte abstracto, latinoamericana y de Argentina. Otras, algunas, es la de una artista con incursiones experimentales o con intenciones efímeras; y otras, mi lugar es en la invisibilidad.

**NLF.** -Retengo de tu respuesta por un lado, tu condición de latinoamericana y argentina. Por otro, ante la orientación hacia lo abstracto, ¿cómo la abstracción define tu identidad en cuanto a tu condición en un contexto tan distinto?

**CB.** -Bueno en cuanto a las corrientes abstractas de Latinoamérica diría que, si en algún lugar quedase clasificada, ese sería el grupo donde encajaría.

Mi lugar dentro de la abstracción es el de una abstracción poética, con elementos de la geometría y con tratamientos blandos o duros, lúdicos de vibración y ritmo, de poner y sacar, experimentando resultados a través del uso de diferentes herramientas desde pincel sin pelo al sello de madera, cinta de papel o torno; en el proceso hay un lugar donde no controlo y ahí es donde trabajo entre el control y el descontrol.

**NLF.** -No puedo dejar de preguntarte por la "invisibilidad". Me parece que toca algo muy profundo. ¿Acaso esa invisibilidad se manifiesta en la abstracción? Quiero decir: ¿la abstracción invisibiliza? ¿Establece un distanciamiento interior, íntimo?

**CB.** -¿O la abstracción delinea lo invisible? Lo de la invisibilidad es una realidad con un giro poético ya que mi carrera es bien modesta en relación a lo inmenso de la ciudad de New York. Trato de mantener ese aspecto en paralelo dado que es mi punto de partida, mi *motto*, y se producen esas colaboraciones que te contaba.

**NLF.** -Este "proceso sin fin" del que hablabas al comienzo (y perdón por mi insistencia), ¿a qué nuevas opciones poéticas te orienta? ¿Acaso a una búsqueda aún no definida?

**CB.** -Me interesa transitar lo indefinido y su vez siento que, como en el Kabuki, toda la vida trabajo sobre el mismo personaje; disciplina







### Imagen en esta página

La conversación

### Imagen en página siguiente

El estado de bosquejo

y continuo del núcleo generador una vez aceptado que el trabajo en diferentes disciplinas es parte de mi naturaleza, el trabajo dual, el diálogo entre los medios.

Hoy tomo clases de improvisación y toco el violín en mi taller mirando las pinturas que están en proceso.

**NLF.** -¿Existe un horizonte al que apunte este proceso, aun cuando no se pueda definir?

**CB.** -De algún modo todo en el taller forma parte del proceso de hacer la obra y también a veces hasta convertirse en la obra misma, en algún aspecto sonoro, de alguna escultura o instalación.

**NLF.** -Tus imágenes me resultan de una especial armonía, de intrincados, reservados y suaves recorridos curvilíneos que, en el caso de *Caracteres reservados*, precisamente, parecieran compartir, en un mismo espacio, su interioridad.

**CB.** -Creo que me propuse un sistema espacial de entradas y salidas generando figuras que se forman o deforman en un criterio de armonías propias.

Café ya no queda. El diálogo sigue abierto.

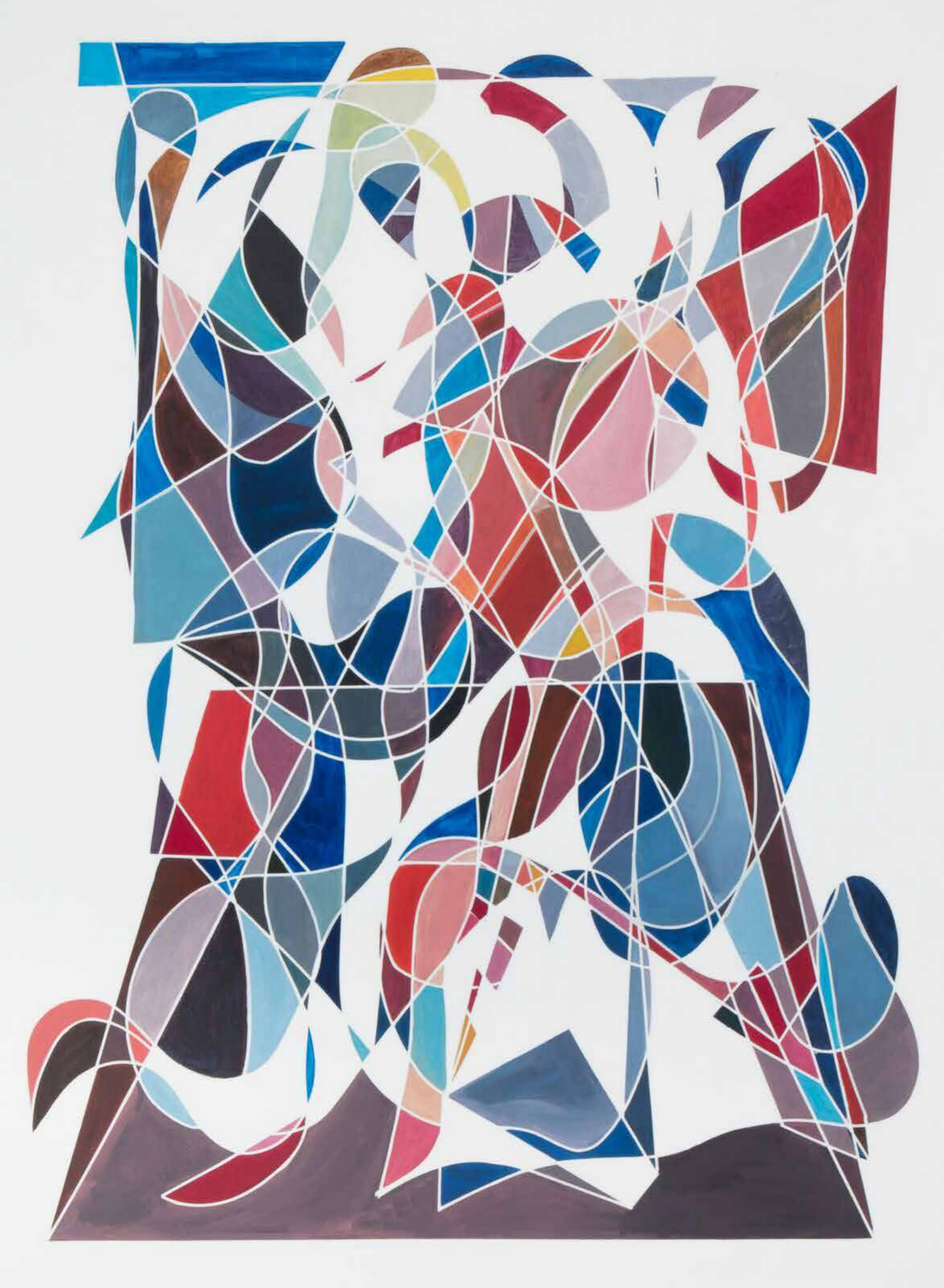
### Notas

(1) Universidad de Buenos Aires.

(2) CayC: Centro de Arte y Comunicación. Director: Jorge Glusberg, de 1968 a 2012.

### Imágenes del artículo

Las imágenes son cortesía de la Galería Van Riel, de Buenos Aires, y de la artista.



# COMUNICACIÓN

## Educomunicación: Camino a la utopía: de consumidor a usuario

### CARLOS FERRARO

Profesor de Filosofía y Ciencias de la Educación. Educomunicador. Presidente de Signis ALC.  
Presidente del Departamento de Educación para la Comunicación de SIGNIS

¿Por qué que vemos cine, televisión, escuchamos radio leemos periódicos o navegamos por las redes sociales?

La pregunta puede tener distintas respuestas según desde dónde ( *τόπος* ) se responda. El consumidor de estos y otros medios o tecnologías responderá que para él no es una obligación sino un deseo, un gusto de poder disfrutarlos. Dirá que los consume en lo posible durante el mayor tiempo posible. Dentro de esta categoría habrá diferencias por edad, sexo o condición social o cultural. Pero todos, o la gran mayoría, tendrá incorporado como hábito su relación con las tecnologías mediáticas, tengan el formato o soporte que presenten.

Esto es lo que conforma una *cultura mediática*. En la que toda manifestación, informativa, artística o pretendidamente comunicacional, en cualquiera de sus variantes, forma parte de un sistema que requiere importantes inversiones de capital, cuya razón de ser está sostenida en intereses de poder y de mayor rentabilidad económica.

La propia armazón tecnológica, para funcionar y actualizarse requiere importantes inversiones de capital. Ese capital lo pone el Estado o la empresa privada, y en el mejor de los casos, en distintas o iguales proporciones, los dos simultáneamente. El sostenimiento viene de la publicidad o la propaganda.

¿Podemos vivir en una sociedad dónde el sistema informativo y comunicacional funcione sin ley de medios o regulación alguna?

Los hechos demuestran que sí, de hecho que las políticas neoliberales tienden a negar el control, pero no es bueno que así sea; porque se trata de salvaguardar la cultura en su dimensión comunicacional.

La cultura se expresa en la verdadera comunicación. Comunicamos cultura. La cultura es un patrimonio de todos. No es exclusiva de un sector, u objeto de un sistema, o de un interés acomodado a intereses de un

mercado que se apropie de ella de tal forma que no podamos distinguirla de lo genuino y propio de su expresión.

¿Podemos entender y aceptar una cultura expresada sin matices, con la ausencia de ciertos valores que nunca aparecen o se representan distorsionados a través del estereotipo o de las noticias falsas (fake news)?

Sin duda, no. Porque la cultura es policromática, llena de tonalidades y diferencias. Por momentos es ambigua, oscura o luminosa, inquietante o balsámica, tramposa u honesta, deprimente o esperanzadora, egoísta o solidaria, opaca o estéticamente sublime, secular o sagrada. Y esto es así porque así es la condición del hombre y su “hacer”.

¿Y cómo distinguir? ¿Cómo reconocer, si el entramado mediático es una red que cubre estandarizando el texto y el contexto de lo que muestra? Si todo es casi lo mismo con la pretendida ilusión de que existen infinitas opciones para elegir... Para responder, no podemos hacerlo como consumidores de ese medio que observo sin siquiera sospechar de él. Estoy obligado a hacerlo desde otro lugar. Desde el lugar de *usuario*, que no es el mismo que el de consumidor.

El *usuario* es aquel que dispone conscientemente de la herramienta, sabe para qué sirve. Conoce acerca de su alcance, de su finalidad, de su capacidad de transformación. Y porque conoce todo eso, puede decidir si usarla o no. En definitiva si le es útil o no a su propósito y al de una sociedad libre, justa, rica en valores. Entonces sobreviene la pregunta de cómo transformarse de consumidor a usuario.

En este punto debemos volver a las preguntas que iniciaron esta reflexión y responder desde el lugar de la educación. Una educación que reúna en el educador, actitud y aptitud: compromiso y competencia específica, respectivamente. Compromiso, para sostener un ejercicio crítico constante, alimentado con la fidelidad a la verdad y con cierto apetito por la creatividad y la esperanza. Competencia específica, en el conocimiento cada vez más preciso de entender cómo funcionan los medios en sus dimensiones técnicas y de lenguaje.

La tarea no es fácil, pero la ecuación que resuelve el problema genera beneficios transformadores. De esto pueden dar cuenta las experiencias que vienen realizándose en este sentido y hace tiempo, particularmente en Latinoamérica, en la línea de la educomunicación y en el mundo entero en otra dimensión con la Media Literacy o la Media education

### **Consumidor vs. Usuario**

El consumidor es el que se subordina a las reglas del marketing, alimentado

por diferentes mitos y rituales, impuestos estratégicamente con filosofía de mercado con el único propósito de hacer del sujeto un cliente. Cliente que ingresa a ese mundo simbólico representado por los medios y que arrastra su voluntad generalmente al consumismo, y sus consecuencias sociales injustas.

**El usuario es el que participa de lo mismo que participa el consumidor, pero eligiendo conscientemente y descartando lo falso, lo inútil, lo innecesario.**

Uno y otros, perteneciente a la misma cultura mediática, ven, televisión, van al cine, se informan con los diarios, escuchan radio, se conectan a internet. Si lo que abunda es la actitud de consumidor los medios seguirán ofreciendo lo que ofrecen. Esto es, con distintas formas y tecnologías, lo mismo. En cambio si la que finalmente predomina es la aptitud de usuario, la estrategia del enunciador tendrá que cambiar lo que ofrece y cómo lo ofrece. En definitiva ser más auténtico, más genuino, más apegado a la verdad, que son las “verdaderas necesidades” del hombre.

El cambio de la oferta mediática, en términos de una cultura representativa del hombre en todas sus dimensiones, no vendrá voluntariamente de los medios. Vendrá de quien haga uso de los mismos. Aquellos que hacen el número del rating. ¿Acaso la máxima del emisor no reza “Al público hay que darle lo que pide”?

Si queremos reconocer en los medios, los valores de la verdadera cultura, hay que resignificar el entramado que no nos deja ver, que nos impide reconocernos en lo que verdaderamente somos. Hay que generar nuevas miradas.

El camino de la educación, es el camino de la Educomunicación, es la educación “con” y “para” los medios. Ya sea en la lectura crítica como también en lo que representa y surge de los procesos de la producción colectiva, creativa y superadora. Cuanto más se demore la generalización y la intensificación de esta enorme tarea, que ya muchos empezaron a recorrer caminando hacia esta utopía, quedaremos abandonados en la otra utopía, la de los medios: la de hacernos creer que el mundo es el discurso espectacularizado de la violencia, y del poder de los insensibles exitosos. A las generaciones actuales y futuras debemos hacerles conocer cómo se construye la utopía negada por los medios. Y señalar que en el “esfuerzo del hacer”, la construcción de futuro e incluso sus logros, no están en la meta sino en el camino mismo que recorreremos.

Se trata de construir una nueva ciudadanía en la sociedad mediática. No puede haber un ciudadano libre y responsable si no es consciente de cómo funciona e influye la cultura de su propio tiempo.

Este es entonces el desafío permanente la educación en y para los medios.



## IMAGEN DE TAPA Y CONTRATAPA

*Impresiones de intimidad*  
CECILIA BIAGINI

## INSTITUTO DE ESTUDIOS CULTURALES Y ESTÉTICOS

PRESIDENTE  
Nicolás Luis Fabiani

VICEPRESIDENTE  
María Teresa Brutocao

## IECE - REVISTA DIGITAL

AÑO 3 - Nº 6 - DICIEMBRE 2018  
ISSN 2545-6326  
EDITORIAL MARTÍN  
MAR DEL PLATA  
ARGENTINA

## CONTACTO

[ieceargentina@gmail.com](mailto:ieceargentina@gmail.com)  
<http://iece-argentina.weebly.com/>  
fb: InstitutodeEstudiosCulturalesyEstéticos

Las opiniones y datos consignados en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

© Algunas imágenes poseen copyright

