

# Interpelaciones

Investigaciones en diálogo

Editores:

Sofía De Mauro

Paula Diaz Romero

Agustin Dominguez

Silvana Melisa Herranz

Fwala-lo Marin

Talma Salem de Oliveira

Pascual Scarpino



UNC

Universidad  
Nacional  
de Córdoba

IDH

Interpelaciones : investigaciones en diálogo / Héctor Arévalo ... [et al.] ; compilación de Sofía De Mauro ... [et al.]. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2022.

Libro digital, Otros

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1679-5

1. Jóvenes. 2. Estrategias de la Investigación. I. Arévalo, Héctor. II. De Mauro, Sofía, comp. CDD 305.235

Interpelaciones. Investigaciones en diálogo

Editores: Sofía De Mauro, Paula Diaz Romero, Agustín Domínguez, Silvana Melisa Herranz, Fwala-lo Marin, Talma Salem de Oliveira y Pascual Scarpino.

Diagramación y diseño: Maximiliano Ramia

Corrección: Nicolás Guglielmone



**IDH**

Esta publicación fue posible gracias al financiamiento del Instituto de Humanidades.

Esta obra se encuentra bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional (Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

# ÍNDICE

*– Sofía De Mauro, Paula Díaz Romero, Agustín Domínguez Pesce, Silvana Melisa Herranz, Fwala-lo Marin, Talma Salem y Pascual Scarpino*

*– Fwala-lo Marín y Talma Salem*

*– Jessica Orellana y Martín De Mauro Rucovsky*

*– Victoria Vaccalluzzo y Fwala-lo Marin*

*– Victoria Demaría y María Genoveva Mingorance.*

*– Enzo Nicolás Yovino y Fernando Fraenza.*

*- Joaquín Piumetti y Victoria Vacalluzzo*

---

– *Paula Diaz Romero*

– *Ari Costamagna y Alejandro Milotich.*

– *Ari Costamagna y Alejandro Milotich.*

– *Florencia Quiroga y Franco César Puricelli.*

– *Franco César Puricelli y Florencia Quiroga*

– *José Giromini y Nicolás Sánchez*

– *Paula Diaz Romero y Alan Patricio Savignano.*

– *Silvana Melisa Herranz y Sofía De Mauro*

– *María Lucía Tamagnini y María Celina Chocobare*

– *María Luz Gómez y María Soledad Boero*

– *Finelli, Renata Carla y Sachis, Pablo Ezequiel*

---

– *Pascual Scarpino*

**Agencia y resistencia de las mujeres de color: una estrategia coalicional desde los márgenes** 194

– *Sofía Zurbriggen, Julieta Pereira Crespo y Lucía Busquier*

– *Gabriela Bard Wigdor y Gabriela Cristina Artazo*

– *Catalina Tassin Wallace y Julieta Pereira Crespo*

– *Sofía Gabriela Menoyo y Fabiana Navarta Bianco.*

– *Carlos Santos y Héctor Arévalo*

---

# Introducción

*“Escupir (split) es también derramar (spill). A veces, nos animamos entre nosotrxs a escupirlo (split it out) debido a la dificultad de decir ciertas cosas. Palabras: ellas también pueden convertirse en cosas queer. Tenemos que verter aquello que es complicado de revelar.”*

*Fragilidad queer (2016)*

*Sara Ahmed*

Entre tantas otras cosas más, este libro es también un espacio para revelar diálogos muchas veces subterráneos. Aunque nació en la formalidad de la academia, en él se encuentran insistentes intenciones de discutir con aquella. En este libro recuperamos diversas voces sobre temáticas del área de las Humanidades y las Ciencias Sociales que fueron motivo de la participación de los autores en el “Ciclo Interpelaciones. Jornadas de diálogos entre jóvenes investigadores” a lo largo del segundo semestre de 2020. Este Ciclo, organizado por un equipo de Becarios del Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichón” de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC) y del Instituto de Humanidades (CONICET), lo gestamos como un espacio de intercambio y encuentro en medio de la pandemia, el confinamiento y la incertidumbre.

Las Interpelaciones tuvieron como antecedente otro encuentro que nombramos “Taller de incertezas”, en el que nos propusimos abordar temáticas plurales dirigidas a acompañar(nos) durante el proceso de escritura de tesis, demarcación de temas y metodologías empleadas, aciertos y desaciertos en las trayectorias investigativas y estrategias para sortear dificultades que, en el compartir, se expresaron como comunes. El trasfondo que acompañaba cada narrativa nos llevó a dar relieve al agraviado estado de soledad en la investigación académica –el cual antecede a la pandemia, pero que sin duda había recrudecido. El impacto del taller fue contundente, sobre todo porque las incertezas fueron muchas, compartidas, algunas irresueltas, pero trabajadas desde la compañía de pares, sin las presiones académicas o intenciones de convertir las problemáticas en certezas dogmáticas.

La experiencia de las Incertezas quedó plasmada en el artículo colectivo “La soledad de los escritorios” publicado en el libro *Escrivid 2020. Reflexiones en torno a pandemia(s) y aislamiento(s)* (2020). En ese texto, propusimos “abordar en clave autoetnográfica nuestro propio recorrido de soledades, intersticios y heridas, como así también las proximidades, las presencias, los sentidos múltiples y las insistencias”, sin acallar las voces distintas de quienes conformamos el equipo organizador. Ese escrito tiene un resonar polifónico, también parte del juego que nos atrevimos a jugar y que asumimos técnicamente al instrumentar un cadáver profundamente vital y exquisito (2020: 235). La posibilidad de escuchar nuestras voces leyendo algunos fragmentos nos envolvió en una atmósfera que alentó el trabajo colectivo. Nos sentimos juntas, contenidas, cercanes. En ese sentido nos preguntamos: “¿Las inscripciones en el paisaje común serán, de ahora en más, los modos habituales de vivir juntas u otros nuevos? ¿Qué nuevas formas de encontrarnos habrá? ¿Qué nuevas formas de herirnos inauguraremos?” (2020: 240). Aquel primer impulso de escritura motivó la posibilidad de continuar dialogando entre pares desde un lugar distinto al académico, manteniendo la magia de la espontaneidad del pasillo y la cercanía, al menos virtualmente, a la corporeidad de les otros. Son estas búsquedas y movilizaciones las que encuentran cauce en el formato que nos propusimos por medio del Ciclo Interpelaciones.

El Ciclo Interpelaciones funcionó como dispositivo que predispuso a las personas a otro tipo de conversación, con la familiaridad y comodidad de quien se encuentra con compañeres sin miedo a abrir brechas e intersticios para que pasen cosas distintas a las lógicas convencionales de los congresos, que nos permitan también mirar(nos) críticamente, revisando nuestras propias prácticas investigativas. Este libro recoge esos diálogos. Sus páginas dejan oír conversaciones entre colegas: alguien invita a su territorio de estudio y otre se incorpora, buscando entender y desentrañar la pregunta del par. Cada diálogo se construyó, inicialmente, a partir de la propuesta de una persona que estudia un tema específico a otre, que respondió al llamado. Quien ingresa al debate lo hace como quien entra a casa ajena y pregunta por dónde pasar y dónde sentarse, o bien se instala con

comodidad a disponerse a la conversa. De ese modo, los textos toman la forma de una entrevista o un intercambio entre investigadores que conocen un tema desde proximidades o aristas distintas, y es por eso que van abriéndonos caminos a quienes leemos mediante sus comentarios, sus preguntas y sus intervenciones.

La propuesta de este libro consiste en recorrer distintos modos de vincularnos en el campo académico, formas de construir conocimiento en comunidad, maneras de intercambiar con otros. La pandemia puso en jaque nuestras maneras de estar en comunidad y la pregunta resonó en el campo académico: ¿lo productivo solo emerge de la violencia de la competencia? ¿Qué modos de encontrarnos y producir pensamiento podemos alumbrar? Esta pregunta hoy parece aclararse un poco: los espacios comienzan a ser habitados nuevamente. Pero no podemos evitar sentir el peso de un pasado reciente que aún se oye, se palpa, se huele y que promete acompañarnos por un tiempo más. En ese rumor vivo de los meses del ASPO, las heridas se han hecho cuerpo en nuestras presencias, nuestras ausencias y nuestras escrituras.

El libro vuelve a ser una invitación y una apuesta: invitación a revisitar los intercambios en otro formato, nuevas reflexiones y conexiones propiciadas por la pausa y la reescritura a varias voces; apuesta a que quede una huella perdurable de iniciativas colectivas de jóvenes investigadores convencidos de que hay formas de hacer ciencia entre varios, desde la proximidad y la convicción del sentido trascendente de nuestra tarea. Esta compilación de inquietudes puestas en común es, retomando a Ahmed, un atrevido escupitajo que nos permite señalar una constelación orgánica de ideas-brote que pocas veces encuentran tierra fértil para crecer en la hostilidad de la academia. Los textos que aquí se alojan funcionan como mata, estera viva, para que nosotros y otros podamos nutrir conversaciones, hackear el mandato de la soledad investigativa y desbordar lo indecible.

*Sofía De Mauro, Paula Díaz Romero, Agustín Domínguez  
Pesce, Silvana Melisa Herranz, Fwala-lo Marin,  
Talma Salem y Pascual Scarpino*



## Referencias bibliográficas

Ahmed, Sara. (2018). Fragilidad queer. *452°F: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (18), 196-08. <https://raco.cat/index.php/452F/article/view/333760>

De Mauro, Sofía; Díaz Romero, Paula; Domínguez, Agustín; Herranz, Melisa Silvana; Marin, Fwala-lo; Salem, Talma y Scarpino, Pascual (2021). La soledad de los escritorios: Afectaciones de lo posible en el contexto de pandemia. En Guadalupe Reinoso y Alicia Vaggione (Comp.), *EscriVid 2020. Reflexiones y escrituras en torno a pandemia(s) y aislamiento(s)*. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón” de la Universidad Nacional de Córdoba. <https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/wp-content/uploads/sites/35/2021/03/EscriVid2020.pdf>

Parte I

---

# Acercamientos heterogéneos al campo de las artes

---



# Abrir el paraguas

*Fwala-lo Marín (CONICET - CIFYH UNC)*  
*fwalalomin@gmail.com*

*Talma Salem (SECYT - CIFYH UNC)*  
*contato.talsalem@gmail.com*

En esta sección les invitamos a recorrer una diversidad de textos que ponen en evidencia la heterogeneidad de los modos de aproximación a las problemáticas del arte. Esta composición de temáticas y formas se configura como una pequeña muestra que visibiliza la pluralidad de las prácticas reunidas en la relación entre investigación y artes. En las aproximaciones académicas a las artes proliferan perspectivas y enfoques diversos, como también objetos disímiles. En las próximas páginas abrimos el *paraguas* de la investigación en el campo de las artes para salir a caminar todes bajo la lluvia, cada une a su manera, aunque reunides en este encuentro.

Investigar *sobre* artes –extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica–, *para las artes* –investigación aplicada– o *en artes* –sin separación entre

sujeto/objeto y sin distancia entre la persona que investiga y práctica artística– son las categorías que propone Henk Borgdorff (2006) sobre la que se asientan los debates actuales. Esta tricotomía sigue desplegando interrogantes, sobre todo en lo que dice respecto a la investigación *en artes* y su validación en estudios de posgrado. Este ordenamiento conceptual aportó mucho al debate, especialmente en sus momentos iniciales. Actualmente, desde una base común, podemos continuar problematizando lo que la academia habilita, en términos de reglas institucionales, pero también en cuanto a sus fronteras teórico metodológicas. Dichos límites nos movilizan a seguir ejercitando la pregunta: ¿qué aportes específicos puede hacer un artista en una investigación *sobre artes*, que distancia de su práctica su objeto, pero sobre la cual tiene la experticia del hacer? ¿Qué ejercicios de reflexividad debe llevar adelante un artista para deconstruir sus búsquedas, sus impulsos, sus intuiciones? ¿Qué desafíos conlleva la escritura de estos procesos de pensamiento? ¿Qué recorridos traza entre el pensar y el comunicar, una escritura que está anclada en los procesos de creación? ¿Qué tipo de diálogos podemos producir entre disciplinas, sin la pérdida de la especificidad de nuestro campo? ¿Qué tipo de conversaciones entre investigadores podemos promover, desde la ignorancia del objeto ajeno, en palabras de Rancière, para que la investigación fluya y prolifere?

En lo que sigue, podemos observar la complejidad de las problemáticas del campo que no se agotan en la “obra”. Durante largo tiempo hemos vivido el análisis de obra como el recorrido obligado de quienes eran capaces de elaborar conocimientos sobre el campo del arte. El análisis como única vía de trabajo. Sin embargo, a la luz de estos textos y muchos otros que se escriben dentro y fuera de la academia, la urgencia de echar luz sobre otros aspectos de las artes ha mostrado que atender exclusivamente a las obras era insuficiente. De diferentes formas, los intereses de los textos están puestos sobre los procesos: creativos, educativos, comunitarios o institucionales. Los cinco escritos reunidos aquí disparan preguntas sobre las singularidades del hacer, los modos de trabajo, las relaciones institucionales, sobre la incidencia de la lucha feminista en las artes, sobre la relación entre la gestión y la creación artística, sobre las intersecciones que se pueden habitar con el campo filosófico, sobre las formas de escritura de los procesos de creación, sobre el origen de una pregunta de investigación en el propio quehacer.

Cada trabajo se encuentra en etapas diferentes de su proceso de investigación, o bien, son investigaciones con encuadres institucionales o académicos distintos: algunos se encuentran en los momentos iniciales o de elaboración de proyectos doctorales, otros son el cierre de proyectos de trabajos finales de licenciatura o inclusive algunos son el cierre de tesis doctorales. Esta variedad, lejos de impedir la conversación, potencian el encuentro.

En un primer momento, Jesica Orellana y Martín De Mauro Rucovsky reflexionan juntas sobre la conformación del Festival Circo en Escena y los aspectos político-estéticos de esta agrupación-festival que existe desde 2007 en Córdoba. A continuación, Victoria Vaccalluzzo y Fwala-lo Marin conversan sobre el rol de la repetición en la práctica actoral. María Genoveva Mingorance y Victoria Demaría nos conducen por una investigación etnográfica que complejiza nuestro entendimiento de la relevancia de las imágenes pedagógicas y las prácticas artísticas educativas en la escuela primaria. Luego, Enzo Nicolás Yovino y Fernando Fraenza se preguntan acerca de aspectos relativos al despliegue del arte autónomo. Para cerrar la sección, Joaquín Piumetti y Victoria Vaccalluzzo proponen un entendimiento del trabajo escénico en pos de la apertura de los procesos y la naturaleza escurridiza de la actuación. La heterogeneidad de voces y abordajes aquí reunidas, no hace más que recordarnos que el campo de las artes es diverso, así en este paseo podemos encontrar a alguien que nos dirige la palabra, acercar el oído para escuchar conversaciones ajenas o bucear en los pensamientos de hacedores apasionados.

*Córdoba y Cabana, septiembre de 2021*

## Referencias bibliográficas

Borgdorff, Henk. (2010). “El debate sobre la investigación en las artes” en *Cairon. Revista de estudios de danza*, Número 13. Madrid: Servicios de publicación. Universidad de Alcalá. p. 25-46.

# Construcción dialogada sobre la política estética del circo en Córdoba (Arg): Festival Internacional Circo en Escena

*Martin De Mauro Rucovsky (CONICET, CIEG/UNAM)*  
*molotov108@gmail.com*

*Jesica L. Orellana (Secretaría de Posgrado, UNC)*  
*jesicaorellana@upc.edu.ar*

El presente escrito es una construcción dialogada entre Jesica Orellana y Martín De Mauro Rucovsky creada a partir de una serie de interpelaciones y aportes teóricos que se realiza a la ponencia “Hacia una política estética del circo en Córdoba (Argentina): Festival Internacional Circo en Escena” que corresponde a la investigación doctoral en curso de Jesica Orellana. Esta interpelación permitió abrir la discusión y comenzar a problematizar, primero, los orígenes del Festival de Circo en Escena (septiembre de 2007), objetivos y estrategias de la agrupación fundadora dentro de un contexto relacionado con la historia del género circense en Córdoba. Más adelante, evaluar el lugar histórico de la mujer y las posiciones feminizadas en el circo: ¿Qué nuevas formas de producción y creación permite el ingreso de la perspectiva de género y feminista en el circo? ¿Qué potencialidad le aporta la artista mujer y las posiciones feminizadas a la comicidad? Y, concretamente, evaluar la igualdad de oportunidades para mujeres y hombres cis, posiciones feminizadas y disidencias sexuales en el campo circense desde diferentes espacios como lo son el entrenamiento, la división sexual del trabajo y el acceso a espacios de decisiones dentro de los lugares artísticos. Finalmente, analizar las disputas en torno a lo específico del arte circense en la contemporaneidad en cuanto a géneros estilísticos y campos disciplinares: ¿La práctica circense en los últimos años se volvió inespecífica o nació de esta forma? ¿La inespecificidad es el modo de ser y crear dentro del género escénico del Circo?<sup>1</sup>

## Diálogo

— *Martín De Mauro Rucovsky*: Quisiera comenzar señalando los vínculos entre el Festival Circo en Escena y los organizadores en su etapa inicial. Escuchando y leyendo tu trabajo Jesica, que me resulta sumamente estimulante y prolífico en términos de crítica, es interesante destacar la tarea realizada por La Chacarita Teatro y Dispar Nuevo Circo, compañía circense que comenzó a gestarse en Río Cuarto - Córdoba, en el año 1996, encabezada por Martín Falcati (“el Pachi”) y Julia Echenique. Aunque también me gustaría indicar, como disparador para la conversa, distintos aportes para hacer una lectura política estética, al mismo tiempo un énfasis en una política estética que atienda a la distribución generizada y las marcaciones sexo-genéricas. Vale la pena mencionar a Julia Echenique y conviene señalar el trabajo mixto, leer los roles protagónicos de hombres. La gestación más contemporánea de un espacio de mujeres cirqueras al fuego de la marea verde feminista y las distintas disputas sensibles al interior del campo circense.

— *Jesica Orellana*: Es importante el aporte de este dato para incorporar a Julia Echenique

---

1 Escrito derivado de la conversación disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=EmVlOeqyHmY>

como artista sustancial en los inicios de la gestación del circo en Córdoba. Con ella nos pusimos en contacto hace un par de años ya que se encontraba presentando su proyecto de investigación “El campo de las artes circenses en Córdoba a principios del siglo XXI (2003-2007)”, para la Licenciatura en Letras (UNC), intercambiamos materiales de estudio y entrevistas. Tuvimos largas conversaciones donde recuperó varias anécdotas de la época para retratar los inicios de Circo en Escena. Cabe aclarar que para el *Ciclo Interpelaciones* (Becaries CIFYH-IDH) presenté un pequeño recorte de análisis de mi tesis doctoral en Artes “La hazaña circense en Córdoba: un diálogo político en tensión con el teatro contemporáneo (Festival Internacional de Circo en Escena 2007-2021)” –aquí en el Capítulo II: Memoria y recuperación del pasado circense: diálogo histórico entre el circo y el teatro cordobés–, donde se abordan los aportes que brinda Julia Echenique, entre ellos: conversaciones, anécdotas, entrevistas.

Por otra parte, en el capítulo IV de la tesis “Circo con perspectiva de género”, se analiza cómo en los últimos tres años, dentro de la organización del festival, aparece mayor participación de artistas mujeres en varios roles que siempre fueron ocupados por figuras masculinas, como los presentadores de galas, la técnica o el montaje de estructuras para las acrobacias. Esto nos llevó a preguntarnos: ¿Por qué durante estos doce años es la primera vez que las mujeres aparecen en los roles de presentadoras de las galas del Festival de Circo en Escena? ¿Por qué tradicionalmente en el circo estos espacios fueron ocupados por artistas hombres? ¿Qué potencia aporta la artista mujer y posiciones feminizadas a la comicidad? ¿Qué nuevas formas de producción y creación permite el ingreso de la perspectiva de género y feminista en el circo?

Para analizar esta temática, tuvimos que investigar el rol de las artistas de circo y cómo su desempeño fue condicionado por ciertas restricciones, discriminaciones e ideologías sociales y culturales. En el circo, históricamente, las mujeres y posiciones feminizadas atravesaron relaciones desiguales de poder, violencias físicas y simbólicas patriarcales basadas en la diferencia sexo-genérica y también la desigualdad jurídica. Esto era así porque para poder trabajar debían ser esposas de alguien, así el sueldo lo administraba el marido. Había tensión entre la autonomía de realizar una actividad artística, las obligaciones domésticas y el cuidado de las infancias. Esta realidad nos llevó a discutir acerca del feminismo en el circo y sus aportes para potenciar a las mujeres artistas, para emprender esta tarea pusimos en diálogo el pensamiento de Pollock (2013) en relación al cambio de paradigma que permite revisar el lugar de la mujer en el arte para luego discutir sobre terminologías tales como potencia y poder desde la visión de Byung-Chul Han (2016); y finalmente abordar los aportes de la investigadora Rosi Braidotti (2004) sobre la noción de conciencia nómada que es una forma de resistencia política a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad. Este cambio de paradigma permite, además, tomar dimensión



de la potencialidad que poseen los festivales y encuentros creados por disidencias poéticas que permiten habilitar espacios donde se enriquece y fortalece la individualidad propia a través de la diversidad grupal, habilitando una red productiva que permite visibilizar, romper y/o desplazar el poder dominante del orden existente.

— *Martin De Mauro Rucovsky*: Retomo un fragmento de tu trabajo “asimismo, la agrupación tuvo que transitar por un arduo trabajo que implicó romper con muchas estructuras del sistema artístico, donde el lugar de arte ‘legitimado’ lo ocupaba históricamente el teatro.” Estimo que el punto de partida es otro. Un motivo que impulsó el Pachi (Martín Falcati y lxs primerxs organizadorxs del festival) fue llevar el circo hacia el teatro, conducir las artes circenses hacia su profesionalización. Lo que suponía crear espacios de intermitencia entre la tarea laboral continua (sobre todo el trabajo en producción, promociones, fiestas de quince y casamientos, la tarea de reproducción y sostenimiento de la vida) y la apuesta artística. En ese sentido, lo que se pretendía era trasladar la práctica escénica desde la calle y las carpas (espacios públicos) a las salas de teatro (otro modo de lo público, un contrapúblico según Warner y Berlant (1995)). En este sentido quisiera indicar que la disputa por el arte legitimado era un foco a disputar, pero era –sobre todo– una direccionalidad y una orientación. Es decir, Circo en escena se proponía legitimar el circo, formar parte del sistema de legitimación artístico y no necesariamente tensionar con los modos legitimados del teatro (aunque así lo hiciera).

Para sumar al trabajo genealógico, Circo en Escena nace de la iniciativa del Pachi y Juli Echenique pero también de La chacarita Teatro y los hermanos da Vinci quienes son – Antuko Adalpe, Sebastian y Guille– fugitivos del sistema del arte, ex estudiantes de artes plásticas de la UNC. En ese sentido también se puede recuperar esa pulsión de fuga, incorporación y tensión entre el régimen legitimado del arte y sus periferias.

Y, por último, para agregar a la genealogía del festival, hacia el final del texto señalás que lo específico del circo se mide en “buscar que el público sienta otras emociones además del asombro” y que allí se escenifica, justamente, un tipo de “comunidad emancipada que requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos (Rancière 2016)”; sería interesante incluir el devenir social del festival, las performances y actuaciones en barrios, la descentralización y el apoyo de luchas sociales como villa la maternidad, allí donde construye otro sentido de la afectividad, de reconfiguración del espacio artístico de lo público y lo común, de una comunidad emancipada que “divide lo sensible entre aquellos/as que saben y los/as que ignoran”.

— *Jesica Orellana*: El objetivo que tenían les artistas circenses era profesionalizar la

disciplina y comenzar a experimentar con las posibilidades técnicas que tiene una sala. De algunos de los artistas que formaron parte del festival se recuperaron testimonios y participaciones, como el caso del artista Guillermo Goffré, que fue uno de los organizadores del Festival Internacional de Circo en Escena, él cuenta cómo se proyectó el mismo y qué fines perseguía, en el año 2007:

Había como opiniones muy encontradas y no solamente era organizar un festival, era pensar en lo laboral, en qué estamos haciendo, en nuestro arte y la sociedad y qué derechos tenemos y hacia dónde queremos ir en eso lo recuerdo como cosa única y muy importante que dejó unos cimientos muy fuertes, ¿no? Socialmente, ¿no?... Qué es lo que hacemos nuevo circo o circo-teatro, definirse uno, definir lo que uno hace y tratar de que eso que hacíamos, como esas nueve compañías buscaban la forma de que esto crezca, ¿no? Porque no teníamos formación, entonces era traer formadores para que el circo creciera, para que creciera el nivel del espectáculo, pensar hacia dónde lo queríamos llevar, si lo queríamos llevar para qué clase social queríamos hacer nuestro arte, pensar muchas cosas y seriamente eso lo recuerdo como cimiento y Circo en Escena El Festival creció increíble En la Gala hay mil personas y queda gente afuera ¿te acordás de las primeras Galas en Bataclana? Y nada, 120 y ahí justito como que la llegada al público en el Circo en Escena para mí es es base acá en Córdoba es como “el” referente, ¿no?... Y el primer Circo en Escena para mí fue como eh eh lo describo como visualmente: como que había un montón de partes, que nos conocíamos y que nos cruzábamos por ciertos lugares, que en cierta forma estábamos en lo mismo y que de repente todas esas partes se unieron y se armó algo tan fuerte como el Circo en Escena y que fue eso una unidad de casi todas las partes que estaban trabajando en lo mismo y con una cabeza muy importante, ¿no? Pensando en serio en lo que estaban haciendo (Goffré, G. 11 de agosto de 2015, Circo en Escena. Entrevistadora J. Echenique).

Fue así como, recién en 2007, aparece el primer Festival de Circo en Escena, organizado por las compañías que circulaban en Córdoba, convocados por la sala de teatro independiente La Chacarita y la compañía Dispar Nuevo Circo, con la idea de ofrecer al arte circense un espacio para experimentar la creación de obras en recintos cerrados, con la técnica y las posibilidades que brinda una sala. Así lo contaban en el diario La Voz del Interior, sus artistas: “(...) queremos generar un movimiento de circo en el formato más pequeño y entrar en el circuito independiente (...) buscamos nuclear a los artistas del nuevo circo, incrementar la actividad, hacernos visibles en Córdoba como representantes del ‘Circo sin carpa’”. (La voz del Interior, 14 de septiembre de 2007).

En el Primer Circo en Escena participaron las compañías locales Circo Da Vinci, Rayos y Centellas, Circo de Bolsillo, Circo Piskui, La Termostática, Dispar Nuevo Circo, Fulanas y Menganas, Circo Enjambre y Santuanimé. Esta posibilidad de circo en las salas de teatro generó nuevas necesidades como inscribir la obra en Argentores, experimentar con otros materiales artísticos, convocar al público a las salas. Así lo afirman: “Nunca se había incorporado el circo en una sala. Circo en Escena es un ciclo anual que agrupa compañías de circo no tradicional. Aprovechamos la infraestructura de la sala” (La voz del Interior, 14 de septiembre de 2007).

En 2008, La Chacarita y Bataclana se unieron para realizar una programación que incluía acciones circenses el primer domingo de cada mes. La idea incluyó traer artistas de otros lugares para dar talleres. Así lo expresaba Martín “Pachi” Falcati, ex integrante de la agrupación y actual organizador del Festival Internacional de Circo Yo Me Río Cuarto: “(...) apuntamos a la profesionalización de los grupos reunidos en Circo en Escena” (La Voz, 1 de abril de 2009). Con el tiempo, se logró que se presentarán en el festival profesionales de gran trayectoria, nuevos exponentes con novedosas rutinas, participaciones individuales de autodidactas y noveles artistas. Cada día del evento tenía una variedad de estilos o formatos de producciones, tales como funciones en salas y espacios abiertos, varietés, talleres de formación, desfiles de inauguración, presentación de libros, foros en torno a alguna problemática sobre la actividad circense o sobre la perspectiva de género y dos galas de inicio y cierre. Cabe destacar la visión comunitaria del festival: todas las funciones y talleres fueron a la gorra y sus actividades se distribuyeron por toda la ciudad, tanto en barrios alejados, céntricos o localidades vecinas, buscando la accesibilidad para el público.

Por otro lado, la frase que se cita de mi escrito (“La agrupación tuvo que transitar por un arduo trabajo que implicó romper con muchas estructuras del sistema artístico, donde el lugar de arte legitimado lo ocupaba históricamente el teatro.”) es un análisis personal que se desprende del contexto de producción y circulación del arte en Córdoba, donde el circo históricamente fue denotado como arte menor. Esta afirmación se construye a partir de los trabajos de G. Frega y equipo (2005), donde investigaron la constitución del campo teatral cordobés (1900-1945). Aquí analizan cómo el teatro fundó un espacio de cruces e intercambios, donde concurren tres sectores de la sociedad: primero los que pertenecían a los sectores “altos”, constituidos por la dirigencia política y las “familias distinguidas”, que fundaron en 1891 el Teatro Nuevo (luego llamado Rivera Indarte y actual Teatro del Libertador San Martín) para que se puedan presentar los espectáculos artísticos de “jerarquía”, como los grandes conciertos, la ópera y la alta comedia. En segundo lugar, la población “media” que asistía al Teatro Progreso, donde las compañías españolas e italianas alternaban la representación de productos cultos con repertorio de sainetes, óperas y zarzuelas que responden al gusto dominante de la época. Y, en tercer lugar, se encontraba

el “pueblo bajo” que asistía al circo, mientras que los grupos periféricos de inmigrantes, obreros, pequeños comerciantes y vecinos barriales ampliaban el campo social del teatro mediante actividades filodramáticas que se llevaron a cabo en las instituciones gremiales. Por lo tanto, la circulación de la sociedad, era de una convergencia desigual, ya que el peso de la idiosincrasia cordobesa hacía prevalecer las pautas culturales de los agentes políticos y socialmente privilegiados. Estos sectores provenientes de las “altas” culturas, no se privaban de las manifestaciones populares: compartían el gusto medio por el género chico, pero no permitían que tengan programación en el Teatro Nuevo, se acercaban al circo para asistir a las representaciones de la gauchesca nacional, pero la cuestionaban y descalificaban como una expresión artística “menor” e indigna de ser incorporada a su cultura.

Este contexto explica, en parte, por qué en Córdoba el circo tuvo un desarrollo tardío de profesionalización. No cuenta en la actualidad con espacios formativos oficiales dentro del sistema educativo (universidad, terciarios, nivel medio e inicial) y por lo tanto adolece de estudios sistemáticos, así como un reconocimiento de sus aportes y efectos sociales. ¿Será que esta marca de pertenencia (demasiado) popular y de origen plebeyo no habilita al arte circense para su inclusión dentro de las fuentes de la cultura nacional?

La posibilidad de producir pensamiento académico alrededor de una disciplina que ha sido de poco interés para el ámbito académico da lugar, como afirma Ranciére (2017), a una poética del saber, que tiene como principio desandar la condición privilegiada que la retórica intelectual reclama para sí misma y así descubrir la igualdad poética del discurso, que quiere decir que los efectos de conocimientos son el producto de decisiones narrativas y expresivas que tienen lugar en la lengua y el pensamiento común, es decir, en un mismo plano compartido con aquellos cuyo discurso estudiamos. ¿Qué se está haciendo para conservar y visibilizar, desde los discursos académicos, nuestros objetos culturales?

En cuanto al devenir social del festival, Circo en Escena no solo tiene el objetivo de visibilizar el circo, sino que sobre todo busca formar redes, unirse para compartir el arte, transitar una experiencia en conjunto donde artistas y espectadores sean partícipes del festival. Es por eso que la agrupación de circo trabaja todo el año generando esas redes con las organizaciones barriales como San Vicente, la Biblioteca Popular Julio Cortázar, Espacio San Martín, Villa La Maternidad, Alberdi, Villa Libertador, como así también en localidades del interior de Córdoba. La agrupación está conformada por artistas de diferentes disciplinas, que van mutando año a año y que se juntan semana a semana para organizar un Festival Internacional donde la autogestión es clave, así lo analizan en su investigación Del Frari y Madera D’Addario,

Circo en Escena es equipo, es “la gorra” como símbolo, los lazos, el trabajo colaborativo, las redes, la unión, la fuerza y la energía puesta en una causa común que los une cada año. Circo en Escena como la excusa perfecta, que a través de los lenguajes del circo, convoca al encuentro de la comunidad con los deseos de reunirse y de celebrar el arte y teñir así todos los espacios de la ciudad con los colores del circo. Con filosofías claras y posturas firmes, el colectivo Circo en Escena se planta en plazas, salas, calles, barrios, localidades, etc. a través de su quehacer cultural para proponer otras formas de ver el mundo. Formas que tienen que ver con el arte, con el circo, con la cultura, con el encuentro entre las personas. (Del Frari y Madera D’ Addario 2020: 12)

— *Martin De Mauro Rucovsky*: Remoto otro fragmento de tu texto: “¿Qué es lo específico del circo que sigue permaneciendo a pesar de los cruces experimentales entre las artes?” Quizás la práctica circense se tornó inespecífica, como señala la crítica Florencia Garramuño, o más aún, aquello que hace a la práctica circense nació inespecífica puesto que, desde su configuración como espacio artístico-escénico supuso el cruce con la danza, el laboratorio de curiosidades científicas, las ferias de *freaks*, la zoología como doma de animales y los discursos eugenésicos (recordemos los circos humanos y su pasado colonial: la esclavitud indígena y negra, sus marcaciones sexuales, trans e *intersex*). Todo ello hace a un tipo de práctica escénica que, en su origen ficcional (un origen como *arhje* es un mito fundacional) supone una zona de cruce inespecífica o, en todo caso, una forma circense en una zona de intersección de recursos formales y escénicos.

— *Jesica Orellana*: El arte del siglo XX se caracterizó por ser un trabajo de indagación sensible. Por lo tanto, las modificaciones dentro de los géneros son constantes. Un arte inserto en un contexto cultural atravesado por la transculturalidad, la transdisciplinaridad, la transtextualidad, entendiendo al prefijo “trans” como la posibilidad de un diálogo desjerarquizado, abierto y nómada donde confluyen identidades culturales diversas (Del Toro 2004; González 2019).

Y posiblemente, sea el modo de ser del circo desde siempre, siendo lo “trans” un género en sí mismo. Las artes circenses van variando y corriendo sus límites, mezclando habilidades reconocibles con una gama de expresiones más amplias, mediante la incorporación de narrativas, imágenes, metáforas y la decisión política de mostrar lo que antes se ocultaba. Es decir, no solo mostrar la espectacularidad de una acrobacia y el riesgo de la misma sino también exponer el error, el dolor del cuerpo, el relato, etc. Estas dinámicas de “renovación” a través de la experimentación con varios procedimientos como la teatralización del espectáculo, se logró profundizar también a partir de la creación de escuelas de circo lo

que implicó cambios en la forma de transmisión de conocimientos, cuyo acceso estaba reservado a las familias circenses. Por tanto, el circo adquirirá otra dimensión, ya que artistas procedentes de otros universos, traen consigo otras referencias y registros estéticos y así exponen nuevas preguntas y propuestas para hacer circo, donde se apunta a la creación plural, impura y singular.

En este sentido, Rancière afirma acerca de las nuevas manifestaciones artísticas que no se ajustan a los parámetros conceptuales conocidos, “estas nos obligan a modificar nuestras categorías, nuestras suposiciones y nuestros argumentos, es decir, a buscar superar en lo posible la distancia entre la teoría y la experiencia” (2016: 6).

Julietta Infantino en su investigación sobre el circo en Buenos Aires menciona cómo la denominación de un género ha sido territorio de disputa dentro de las formaciones culturales, que ha implicado apreciaciones diferentes sobre las posibilidades de renovación del género, o en términos teóricos, a la manipulación de las brechas intertextuales (Infantino 2013).

— *Martin De Mauro Rucovsky*: Si el circo criollo como paradigma del circo tradicional hunde sus raíces en un modelo de producción familiar en su carácter nómada y transhumante, esto es, el circo como estructura de familia nómada y gitana. Quizás el nuevo circo supone una reconfiguración de la estructura familiar, un modo de arte escénico y una política estética más allá de la configuración edípica y en cortocircuito con la norma patriarcal. ¿Existe acaso un circo tradicional cuya dueña sea una mujer, una trans, una lesbiana? Y esa es, justamente, una herencia y un legado que sobrevive como tarea pendiente, la redistribución de roles constrictivos de género y la corrosión de los mismos. Es decir, ¿qué otro reparto de lo sensible generizado, de los espacios, tiempos, voces y hablas de lo femenino (y agrego la feminización como proceso no esencializante) son posibles en el nuevo circo, en circo en escena? Por ejemplo, en los hermanos da Vinci, basta ver la imagen de presentación en donde solo un personaje femenino está ligada a la ternura (cuelga con un oso de peluche).

— *Jesica Orellana*: En Argentina se inicia el proceso de democratización de los saberes circenses con la creación de la primera escuela de circo de los hermanos Videla, que deciden en 1982 comenzar a enseñar las disciplinas circenses, inaugurando el primer espacio de enseñanza de las artes del circo en Argentina, siendo además pioneros en Sudamérica. En 1991 la escuela comienza a tomar mayor fuerza cuando se une con la historiadora Beatriz Seibel, adquiriendo el formato de Escuela Integral de Circo (Infantino 2016). Este cambio se lo menciono ya que implicó para la época un fuerte desafío a las tradiciones.

La investigadora Beatriz Seibel, con la publicación del libro “Rosita del Plata”, destaca la desigualdad y escasez con la que se han estudiado las bibliografías de las mujeres de circo:

Rosita es también una excepción, ya que no se recuerdan nombres de mujeres entre las grandes figuras circenses, que no han tenido la fortuna de ser recordada como sus colegas varones, a pesar de que sus historias son apasionantes y valerosas. En el mejor de los casos se evocan como “La mujer de” sin apreciar su importancia y trascendencia (Seibel 2013).

Como fue mencionado anteriormente, en el capítulo IV de la tesis, analizó el lugar de las mujeres artistas dentro de la cultura y ahí pudimos tomar consciencia de la compleja dinámica de marginalidades por las que tuvieron y siguen atravesando las mismas a lo largo de la historia. En una sociedad estructurada por la diferencia sexual, las artistas tuvieron condiciones desfavorables dentro del mundo del arte, ya que su hacer fue omitido, menospreciado, ignorado y prohibido. A la mujer, históricamente, le fue negado el espacio para la representación hasta el siglo XVI con la Comedia del Arte, que era una obrera de la escena más que una artista.

En los años 80, recién comienza consolidarse la figura de la payasa en el mundo de la comicidad debido a que las mujeres antes que comediantes han sido bailarinas, cantantes, pintoras, escultoras, escritoras, poetas, cineastas, músicas, acróbatas y actrices dramáticas. Y comediantes de televisión y teatro antes que payasas. Esto apunta a la especificidad y singularidad de la problemática de género en las artes escénicas circenses y más específicamente en el arte de la payasería (Caminha 2014).

El arte manifiesta cómo se construye una determinada idea de mujer a lo largo del tiempo, marcando ideales de belleza y comportamiento. Por lo tanto, la figura de la payasa como persona capaz de reír y provocar risa, implica para la mujer hacerse lugar en lo ridículo, en lo grotesco, deforme, errado; sentir libertad y placer en el desvío, la disidencia, el desorden y en el juego; buscar el placer subversivo: “Para salir de la posición de objeto de la risa para ser sujeta, activa, creadora y productiva; para avanzar de la sonrisa tímida e irónica hasta la carcajada total alegremente incorporada y vehiculada a través del cuerpo cómico” (Caminha 2014: 5). Y es que la historia del arte, afirma Pollock (2013), vista desde un mundo patriarcal, es decir, en el mundo hecho por varones y para varones, incluso la creatividad, que es una práctica liberadora, es ejecutada por varones y para los varones.

Retomando a Circo en Escena, fue recién en la edición XII del Festival (año 2018) donde se vio por primera vez a artistas mujeres presentando las galas. La gala de inicio fue conducida

por las artistas Telma Katarato y Juliana Chávez de Córdoba, que eran dos burras siamesas, y en la gala de cierre por Agustina Castro (Marilyn Manbou) de Buenos Aires. Las tres artistas exploraron la diversidad, jugando con las condiciones de género y las posiciones generizadas, para visibilizar el empoderamiento de la mujer, la utilización de un lenguaje no binario y producir así una comicidad de payasa, alejada del modelo hegemónico de masculinidad. A propósito, afirma Telma Katarato:

Este año la propuesta fue, que tanto la imagen gráfica que es una burra siamesa y las presentadoras que seamos mujeres. La idea fue buscar nuestro espacio no solo como gestoras sino como hacedoras. Nos pasó muchas veces de querer ser presentadoras y que ninguna quiera encarar ese lugar o tal vez no se le daba el lugar. (Katarato 2018).

Este cambio que se realiza en el Festival de Circo en Escena, es el momento en que la agrupación organizadora comienza a apropiarse o al menos buscar reconocer una perspectiva de género feminista, a generar foros para hablar de la problemática y la realidad del circo. Escuchar las voces de las artistas para poder transformar los hábitos dominantes, comenzar por desprender todo lo impuesto, aceptar la posibilidad de desplazarse a otros territorios y deconstruir el discurso del poder hegemónico, deseando performar otros modelos de sociedades y de relaciones. Las acciones concretas que se llevan a cabo en la actualidad dentro de la Agrupación de Circo en Escena parten de buscar asesoramiento constante sobre perspectiva de género que ayude a tomar decisiones y pensar el circo que queremos, un circo diverso, horizontal y abierto, donde los roles sean ocupados por quienes lo deseen.

— *Martin De Mauro Rucovsky*: Volviendo a la hipótesis de trabajo: el modelo de arte circence muta en su tecnicidad y convenciones artísticas en dirección a un modelo que escenifica el cuerpo, la palabra poética en torno a la fragilidad de lo humano. Como sucede en la obra-escena *Demoler*. Quizás lo que sucede, y esto se vincula con una lectura feminista y en clave de posiciones generizadas y sexuadas, con una mutación artística que tiende hacia la experimentación de una estética de lo precario y desde la vulnerabilidad corporal: “proyectar la fragilidad de lo humano en la comunicación del dolor”, “la escena expone la fragilidad de lo viviente, la precariedad del cuerpo del acróbata que se encuentra día a día con su mortalidad”.

— *Jesica Orellana*: A fines del siglo XX y principios del XXI, surge la corriente denominada “circo contemporáneo” que tiene la particularidad de traicionar el horizonte de expectativas de los espectadores que fueron a ver un espectáculo de circo. Esto se debe a que en las



obras de circo contemporáneo se fuerzan los códigos de representación de dicho arte casi hasta desdibujarlos. Son obras que se corren del eje del riesgo por el solo hecho de buscar asombro, que juegan con la tensión entre lo controlable y lo no-controlable del arte circense. El error y el accidente son parte constitutiva de la escena. El shock de lo performático radica en la irrupción de algo incontrolable e imprevisible, de lo obscuro, lo que no se puede, no se quiere o no se soporta ver.

En la actualidad, se observan cada vez más obras o escenas circenses que no están al servicio de la ilusión, sino que incorporan a sus dramaturgias el armado de las estructuras de acrobacia como parte del relato, en un tiempo real, donde lo cotidiano forma parte de la escena. Se observan malabaristas que no controlan sus elementos, el testimonio como eje de la acrobacia, la no presentación de un personaje sino, como afirma Lehmann (2013), el cuerpo se convierte en el centro no como portador de sentido, sino como un cuerpo que se rehúsa a servir de significante, como una forma de imperar sobre el sentido y sobre el mundo.

Dentro de mi trabajo de tesis doctoral, se analiza la poética del circo en Córdoba, y para ello se seleccionaron algunas obras y trabajos representativos que ayudan a esclarecer algunas categorías como es el caso del teatro contemporáneo. A modo de ejemplo, citaremos la escena “Instale” de la artista Mar Nepote (Córdoba 2021), que ingresa al acontecimiento con su trapecio abrazado al cuerpo y juega a pendular, buscando el equilibrio e implementando el objeto como si fuera parte de su cuerpo. Pone en práctica la voz cantada y hablada, mientras se va instalando como si el trapecio y ella fueran lo mismo, en un tiempo real que no busca ser efectista sino simplemente lo deja transcurrir, invitando a una nueva forma de percibir como espectadores una escena circense. La mayor parte del tiempo la escena es instalar e instalarse, los últimos minutos ejecuta las figuras tradicionales de trapecio, con otras experimentales que buscan inanimar el cuerpo y metamorfosear en objeto.

Finalmente, el arte contemporáneo provoca un principio de conmoción, en términos de Danan (2010), que origina un temblor en los cimientos del circo y modifica nuestra percepción. La situación se torna más importante que la proeza y se metaforiza hasta el infinito sirviéndose de la abstracción, una dramaturgia y coreografía basada en la resignificación de influencias anteriores. Los trucos y su dificultad son una herramienta más para crear un sentido. Es un gesto al servicio de la poesía, y, como todas las artes posmodernas, el circo contemporáneo establece un diálogo constante con las premisas de su disciplina: el peso y la gravedad en el espacio, y la dificultad de controlarlos. (Scattolini 2019).

## Referencias bibliográficas

- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Caminha, M. L. (2014). Payasas. Dossiers Feministes.
- Danan, J. (2012). ¿Qué es la dramaturgia? y otros ensayos. México: Paso de Gato.
- Del Frari Malena; Madera D' Addario, Zoe. (2020). *Circo en Escena: gestión cultural*. Buenos Aires: UNSAM.
- Fernando, D. T. (2004). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez Medialidad Cuerpo*. Madrid: Iberoamericana.
- Frega G., Brizuela M., Yukelson. (2004). El teatro de Córdoba (1900-1930). *Revista Picadero*, Instituto Nacional del Teatro.
- Gofre, G. (11 de Agosto de 2015). Circo en Escena . (J. Echenique, Entrevistador)
- González, S. (2019). *Prácticas contemporáneas: escribir para la escena*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad De Filosofía Y Humanidades. Doctorado en Letras.
- Han, B.-C. (2016). *Sobre el poder*. Barcelona: Herder Editorial S. L.
- Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires: Cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Editorial Inteatro.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. México: Paso del Gato.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Ranciére, J. (2016). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Scattolini, A. (2019). *Hacia una definición del Circo Contemporáneo. Cuerpo, error y performance en las prácticas artísticas de la posmodernidad*. Buenos Aires: Congreso Tendencias Escénicas.
- Seibel, B. (2013). *Rosita De La Plata. Vida De Circo. Una estrella argentina en el mundo*. Autónoma de Buenos Aires: Corregidor.

# Desequilibrar problemas. Preguntas endemoniadas en torno a la repetición y otras formas de pensar la práctica actoral

*Victoria Vaccalluzzo (SECYT-FA-UNC)*  
*victoria.vaccalluzzo@mi.unc.edu.ar*

*Fwala-lo Marin (CONICET-CIFFYH)*  
*fwalalo.marin@unc.edu.ar*

Este trabajo pretende desentrañar el objeto de investigación de Victoria Vaccalluzzo para provocar mediante preguntas la desestabilización del tema. El ejercicio dinámico implica el retorno al equilibrio en el marco de un pensamiento dialógico. Fwala-lo Marín, desde su rol de interpeladora, hinca el trabajo con preguntas, produciendo un diálogo a destiempo. Los interrogantes abordan tanto aspectos conceptuales como del diseño metodológico para llegar a establecer aquello que nos interesa del problema con más profundidad.

Mediante el diálogo epistolar, a los modos de un ejercicio teatral que tiene como arena de juego la hoja en blanco, nos lanzamos a una escritura a dúo. El formato escritura-pregunta-respuesta no es un antojo, sino que se retoma como forma de intercambio valiosa para la producción de saberes que se corran de lo predecible, de aquello que ya se sabe del objeto estudiado.<sup>2</sup>

## Diálogo

— *Victoria Vaccalluzzo*: La investigación se basa en definir las condiciones del procedimiento de la repetición en las prácticas actorales, el análisis se sitúa en el teatro independiente de Córdoba. Entendemos la repetición como la operación de trabajo y creación actoral que apunta a señalar la aparición de una diferencia. Es decir, los procedimientos actorales que refieren a la repetición operan en la identificación de distinciones particulares que hacen a una poética actoral específica. El teatro, y la práctica actoral, evidencian una producción en devenir, en acto. En este arte que se produce cada vez, el procedimiento de la repetición asienta aquello que necesariamente desaparece en cada realización al ser operaciones que tienen como soporte el presente evanescente.

— *Fwala-lo Marín*: ¿Por qué te interesa la repetición? ¿Qué es lo que te atrae de pensar ese procedimiento?

— *Victoria Vaccalluzzo*: El interés por este procedimiento radica en comprender que la repetición se articula en la práctica actoral como aquello que permite pesquisar, ir en búsqueda y recuperar las distinciones escénicas. Es decir, aquellos hallazgos actorales son identificados en el ensayo teatral a partir del procedimiento de la repetición.

Los entrenamientos previos que hacen al calentamiento dispuestos en función de habilitar

---

2 Escrito derivado de la conversación disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=D-lrJhRHQJQ>

ciertas producciones de corporalidades, las formas particulares de habitar el cuerpo en la actuación de cada proyecto escénico específico, las tonicidades físicas de una puesta teatral en composición que surgen en la experimentación del ensayo y las escenas improvisadas que resultan efectivas; son operaciones en acto que diferencian esa propuesta de trabajo actoral singular y se gestan desde el procedimiento de la repetición. En los ensayos de cada obra teatral los cuerpos de la actuación no se disponen de la misma manera al trabajo creativo, practican una forma singular de trabajo actoral para esa escenificación.

Cada proyecto crea un dispositivo actoral que oscila entre lo planificado y lo azaroso; una dinámica de trabajo corporal que se experimenta y compone físicamente, se vivencia y produce en el devenir del proceso, se asienta en el cuerpo y se repite porque hace posible estrategias de creación para ese universo escénico específico.

Repetir en este caso no se trata de hacer lo mismo o reiterar secuencias de movimiento. Más bien, implica habitar el accionar de la actuación e identificar en ese proceder corporal variaciones y alteraciones que producen las diferencias de una propuesta actoral en un ensayo creativo. De algún modo, repetir es señalar las distinciones que genera la actuación en la creación de una obra. Demarcar e indicar de forma insistente aquellas diferencias actorales que surgen de la repetición para que se distingan del resto de los movimientos, para que se diferencien del resto mundo, indicando: ésta es la propuesta actuación de la realización escénica. Es decir, que la propuesta actoral en un espectáculo no está dada de antemano, sino que se crea, aparece y se vuelve asible desde el procedimiento de la repetición.

— *Fwala-lo Marin*: Cuando te referís a que en cada obra unx actorx dispone su cuerpo de manera diferente, ¿cuál es la relación de esto con el procedimiento de repetición?

— *Victoria Vaccalluzzo*: En cada realización escénica la actuación se presenta de un modo particular. La actuación no está definida previamente y se crea en el proceso de ensayo recuperando la diferencia mediante el procedimiento de la repetición. Es decir, desde ese procedimiento el accionar deviene diferencia actoral. Cuando una operación actoral se distingue es porque se ha desarrollado una práctica en el ensayo, se ha practicado la actuación. En el recorrido azaroso de esta práctica de experimentación se corporizan desplazamientos y operaciones imprevistas que en su aparecer se destacan por exponer el cuerpo de una forma singular y escénicamente efectiva.

Esta práctica posibilita definir la potencialidad y singularidad de los cuerpos en escena. La contingencia de esa acción resalta o, más bien, se diferencia del resto mediante el

procedimiento de la repetición que es la práctica actoral misma: repetir es poner a prueba, practicar la actuación. Muchas de las modulaciones del cuerpo en los ensayos son intentos de movimiento, desplazamientos, calentamientos corporales, juego con objetos y otros cuerpos. Los ensayos como prácticas actorales reúnen cientos de acciones escénicas que son ejecutadas, algunas de ellas son diferenciadas desde este procedimiento, operando la diferencia en la repetición.

El ensayo es el espacio de práctica de los cuerpos para entender y descifrar la forma de accionar particular. Se establece así una búsqueda escénica que intenta descubrir aquellos recorridos corporales que puede habitar determinado cuerpo en el universo poético de una obra. Ese moverse para producir la aprehensión de un cuerpo es parte del procedimiento de la repetición. Accionar en el ensayo es experimentar con las posibilidades expresivas actorales, esa práctica acrecienta el autoconocimiento de un cuerpo. En ese proceso se deslindan aquellas acciones impensadas que aparecen en el devenir del movimiento aleatorio del ensayo y que resultan movimientos potentes a recuperar para la puesta definitiva de una realización escénica.

— *Fwala-lo Marin*: Planteás la idea de “moverse para producir la aprehensión de un cuerpo” y a partir de esta afirmación intento entender de lo que hablás, lo que me lleva a pensar en dos cuestiones: mi cuerpo y mis propios recorridos físicos para llegar a estados (por ejemplo, manejos de la respiración y el velo del paladar que me ubican en lugares “dramáticos”), y la observación de ensayos desde el rol directorial, cuando una puede ofrecer una pista para que otro cuerpo “ingrese” en un camino que le sea fértil. Siguiendo esa línea, ¿Esta afirmación parte de tus propias experiencias? ¿Podrías compartir una descripción minuciosa de esos caminos personales?

— *Victoria Vaccalluzzo*: Uno de los caminos personales en los que atravesé una investigación ardua de las formas de hacer aparecer mi cuerpo en escena fue la producción de la obra unipersonal *Trauma*, una adaptación de *Psicosis 4.48* de Sarah Kane. Los primeros períodos de trabajo consistieron en moverse para desaprender los andares de mi fisicalidad. Desarmar los modismos del cuerpo en acción implica entender la manera en que se acciona para desde allí desanudar corazas y estructuras del movimiento habitual en mi actuación.

Para ello tomaba la fotocopia arrugada del texto y andaba por la sala sin rumbo, acompañada de las indicaciones del director que orientaban esa pérdida. Un traslado desdibujado que en su práctica –en su repetición– cobraba cada vez mayor espesura y precisión. En las siguientes etapas del proceso, en cada volver a decir el texto, o realizar nuevamente los movimientos propuestos, aparecían formas otras, nuevas maneras de habitar la escena que

no podían ser planificadas sino transitadas y realizadas en acto mediante el procedimiento de la repetición.

Claramente la repetición en este procedimiento no se propone reproducir un movimiento como una copia, sino más bien que en ese intento de volver a hacer se deriva, gracias a la misma repetición, en una corporización que incorpora formas otras de ser realizada, es decir, de ser actuada.

En medio del operar de ese procedimiento de repetición que permite la autopercepción corporal, algunas acciones se destacan, es decir, ofrecen una diferencia actoral que es funcional a ese universo poético particular: un comportamiento del cuerpo de otro orden e imprevisto, obtenido por la práctica de la repetición en ese desandar las acciones posibles de un cuerpo.

Ahora bien, ¿qué se sostiene constante y se afianza en la práctica actoral en términos de repetición? y ¿cuál es la alteración singular del movimiento en tanto diferencia que produce esa iteración? Cabría profundizar sobre la producción de la repetición en tanto procedimiento específico. Es decir, indagar de qué modo se configura la propuesta escénica de un actor/actriz o, incluso, de la poética actoral de una obra particular en los ensayos creativos.

— *Fwala-lo Marin*: Existe una tensión entre la poética de un actor/actriz y la poética de un actor/actriz para una obra particular: ¿Cómo ves esta tensión? ¿Qué elementos considerarías para caracterizar una u otra?

Según mi perspectiva, hay ciertas cargas moralizantes sobre las poéticas, relacionadas a “deberes ser y hacer” que pregnan hasta los discursos más progresistas. Algunas de esas prescripciones están en la repetición de la poética del actor/actriz para obras particulares ¿Qué consideraciones harías al respecto?

— *Victoria Vaccalluzzo*: Actrices y actores elaboran propuestas con su propio cuerpo como materialidad para la creación teatral y, en este sentido, lo trabajan como soporte de su composición artística. Estas creaciones son resultado del reconocimiento corporal desde el movimiento que permiten aprehender el cuerpo propio, sus singularidades y particularidades.

Cada trabajo actoral aporta un nuevo conocimiento de esa fisicalidad y sus posibilidades creativas. Los recorridos a lo largo de la formación y profesionalización actoral asientan

poéticas corpóreas en cada *performer*. Al mismo tiempo, al interior del ensayo de un proyecto teatral, se gesta un universo poético de actuación específico de la obra. Este universo poético no está establecido de forma previa al accionar escénico, es precisamente una creación en devenir que hace posible el procedimiento de la repetición –que, como ya indicamos anteriormente, no se basa en reiterar lo mismo sino en la identificación de la distinción de acciones escénicas que resulten efectivas y acordes a ese universo escénico que se gesta en acto–

Entre la poética de un actor/ una actriz y la poética actoral de una obra se establece una tensión relacional que configura la complejidad en la creación de la actuación. Una tensión oscilante entre aquello que ya se reconoce del cuerpo y las nuevas creaciones posibles para la producción de una corporización. A su vez, una tensión de este orden se sitúa entre las pretensiones estéticas/éticas del universo poético y las producciones de acontecimientos impredecibles.

El procedimiento de la repetición habilita realizar acciones presentes que evocan accionares anteriores, pero que tratan necesariamente de una nueva acción: esa es la cualidad teatral, hacer el intento de recomenzar aquello que ya es irre recuperable porque el teatro se asienta en el acto, en la evanescencia del presente. Hay una ilusión de volver a recorrer el trabajo realizado, sin embargo, se trata de nuevas experiencias en torno a la definición progresiva de ese universo escénico.

Las diferencias actorales efectivas serán “recuperadas” posteriormente en una nueva acción presente. Al mismo tiempo, se accionan los saberes corporales previos de la actuación que permiten descubrir, desde esa acción ya incorporada, nuevos habitares escénicos. Es justamente la repetición la que hace posible el ensayo, la prueba y el error, el intentar nuevamente, arriesgar propuestas nuevas; repetir posibilita ir y venir sobre el proceso, desandar lo realizado, volverlo cuerpo y crear nuevas acciones presentes que siempre señalan una acción anterior incluso en su novedad.

El diseño metodológico de esta investigación prevé la configuración de un corpus empírico basado en la observación de ensayos y procesos de creación de actrices y actores del teatro independiente de la ciudad de Córdoba. A los fines de realizar aportes a los estudios de la actuación, la propuesta es explorar el carácter performativo de la repetición como unidad de procedimiento elemental para la creación y la producción escénica actoral. El interés del proyecto radica en desentrañar las condiciones y modalidades del procedimiento de la repetición en las prácticas actorales contemporáneas a partir del análisis de ensayos teatrales.



— *Fwala-lo Marin*: Entiendo que estás imaginando observar ensayos para documentar prácticas actorales, y luego analizar las repeticiones y las alteraciones en la poética de un/unos actores ¿Cómo estás pensando la observación? ¿Cómo te imaginás que serían los “documentos” que producirías? ¿Qué tipo de observaciones –cosas para decir– desearías que emergieran de tu análisis? Estas preguntas me gustaría que las respondieras desde tu imaginario para poder sumergirme en tu propuesta.

— *Victoria Vaccalluzzo*: Imagino analizar y observar la composición actoral. Desandar las creaciones de estrategias actorales para (re)componer la actuación de una obra. ¿Cómo –se– crea la actuación? Entiendo que repitiendo, es decir, probando acciones, movimientos y volviéndolos a hacer, no con el objetivo de perfeccionarlos en sí mismos sino con la ilusión de encontrar en esa repetición una nueva aparición actoral, una diferencia efectiva, una nueva forma de aparecer en escena basada en repeticiones: en acciones anteriores que se acumulan, densifican y proliferan gestando un acontecimiento actoral.

Un hallazgo escénico que radica en el cuerpo debe ser realizado nuevamente cada vez que se quiera recuperar ¿Cómo funciona ese proceso de recuperación de acciones que siempre son presentes y no pueden retornar a la actualidad más que volviendo a accionarlas nuevamente, es decir, creando nuevas acciones, nuevas repeticiones?

El registro de los ensayos es nuestro material de trabajo para realizar la propuesta de análisis en esta investigación. El video y las anotaciones desde una observación participante serán herramientas para recuperar las acciones de la actuación gestadas en esos ensayos que, como toda acción en el teatro, son irrepetibles.

— *Fwala-lo Marin*: En línea con la solicitud de una descripción minuciosa de tu experiencia de búsqueda actoral, ¿qué tipo de eventos, actos o acciones registrarías? ¿Sobre qué aristas de la complejidad del mundo considerarás que debés tomar nota?: ¿movimientos?, ¿energías?, ¿velocidades?, ¿movimientos de músculos, huesos, órganos?, ¿vínculos entre actores (Macón y Mariela 2015)?, ¿relación entre la palabra de la dirección y la actuación (Boenisch 2015)?, ¿producción textual desde la actuación (Sarrazac 2009)?, ¿sensaciones kinestésicas de quien observa?

Los aspectos sobre los que se precisará la observación revelan el universo posible de respuestas a las preguntas que hacés sobre la actuación. Sin cargar de valor esta anticipación entiendo que nos permite problematizar a la actuación como material.

— *Victoria Vaccalluzzo*: Ante este interrogante, las respuestas se desordenan. Arriesgo una

contestación apresurada ya que esbozar una afirmación en este sentido requiere tomarse un tiempo que excede al del presente escrito.

El registro de ensayos atenderá a las formas en que la actuación opera para corporizar en escena; cómo se decanta en una acción escénica desde la improvisación, y qué implicancias tiene el procedimiento de la repetición en este proceso. Para esto, se focalizará en las formas de *calentamiento* de la actuación para registrar el trabajo corporal, los modos de aprehender el cuerpo propio y la afectación de estos movimientos previos sobre la composición actoral en el vínculo que se produce entre *actuación-dirección*, a partir de intervenciones como factores compositivos de las acciones escénicas, y en los *hallazgos actorales* como acciones y movimientos que se seleccionan para sumar al espectáculo y sus procesos de creación.

En primer lugar, nos interesa el *calentamiento* en tanto creación. Creación de desplazamientos y movimientos preliminares que, por un lado, indica un trabajo corporal particular de una realización escénica y, por otro, permite registrar los modos en que la actuación aprehende el cuerpo propio.

El *trabajo corporal* en el inicio de un ensayo teatral implica ejercitaciones que predisponen el cuerpo a la actuación, estas prácticas físicas de calentamiento comprometen al cuerpo a movimientos que posibilitan determinadas corporalidades. En cada proyecto escénico se crean estrategias de trabajo físico particulares, orientadas a producir un universo poético actoral que en cada ensayo adquiere más precisión. Las actividades físicas de calentamiento disponen una tonicidad corpórea que se corresponde con las modulaciones del estar en escena que propone una realización escénica. En ese sentido, el calentamiento es una dinámica física que se complejiza progresivamente en un proceso de creación de obra, en su desarrollo se vuelve más específico en función de la propuesta actoral que simultáneamente se está componiendo.

Con la expresión *aprehender el cuerpo propio*, referimos al desarrollo de un aprendizaje físico: el entendimiento de la forma particular del movimiento que hace a un cuerpo. Capturar esas inflexiones singulares del traslado corporal, es una operación que habilita la creación de formas otras de presentar el cuerpo en el movimiento escénico. En los calentamientos actorales la ejecución de movimientos que extrañan la marcha rutinaria del cuerpo, desmontan y señalan las cualidades del movimiento y los hábitos corporales. Esta identificación posibilita hacer consciente el accionar de un cuerpo y su singularidad, instancia para profundizar sobre las propiedades distintivas de ese movimiento y crear desde allí otros desenvolvimientos físicos.

Hay una afectación kinestésica que producen las acciones del trabajo corporal del calentamiento. Esta afectación opera determinadas implicancias físicas en la composición actoral en el desarrollo del ensayo.

En segundo lugar, resulta interesante comprender el vínculo actuación-dirección como relación fundacional del accionar escénico, ya que la interacción que se produce a partir de sus intervenciones funciona como un factor compositivo. Por lo tanto, las modalidades de vinculación de estos roles definen las condiciones de producción de la corporalidad en la actuación. Una dirección de presencia cercana, cuerpo a cuerpo con la actuación, genera una afectación física que habilita determinadas composiciones actorales. Estas últimas no serían las mismas si la actuación es interpelada desde la palabra distante de una dirección escénica que se mantiene fuera del escenario.

El registro de las formas de vinculación entre actuación-dirección expone los lineamientos éticos y estéticos de una realización escénica. Las formas en que son marcadas las sugerencias de la dirección y la integración de estas por parte de la actuación funcionan como un diálogo, una dialéctica de mutua afectación. En este intercambio puede apreciarse la aparición y el señalamiento de las distinciones actorales, aquellas acciones que diferencian la propuesta actoral. La actuación sorprende con una acción improvisada o una modalidad distinta en una acción ya planificada, la dirección lo registra enunciando: “¡Eso!, ¡sí!, ¡dale!, ¡sostené!”. Esa marcación indica las composiciones de la actuación que son diferenciadas por su eficacia escénica, la diferencia en la repetición.

Por último, los *hallazgos actorales* son entendidos como aquellas acciones seleccionadas en la improvisación para ser recuperadas en otros ensayos e integradas a la puesta en escena. Nos resulta importante atender a los procesos de creación de estas acciones. Entendemos que en la práctica actoral del ensayo se gestan de forma imprevista movimientos escénicos desde la improvisación que configuran progresivamente el accionar de una escena final. La aparición de estas acciones actorales efectivas son resultado de procesos creativos que merecen ser analizados. Este análisis nos facilita entender los modos en que se configuran las condiciones de creación de un accionar actoral escénicamente potente, las condiciones de creación de un acontecimiento escénico actoral.

Al mismo tiempo, estudiar los procesos de creación de estas acciones, que son seleccionadas por su singularidad y efectividad escénica, permite adentrarnos en los procesos de recomposición. Estos hallazgos actorales tratan de acciones que son siempre ejecutadas por primera vez, sin embargo, son seleccionadas para ser recuperadas. Por ejemplo, en otro ensayo de *Trauma*, agotada de buscar posiciones alternativas para enunciar el texto de

la escena, me ubiqué recostada en posición fetal sobre un asiento, de repente la escena se volvió otra. La afectación vocal y la incomodidad que provocaba la posición física tornaba una actuación ineficaz en una presencia atrapante. El desafío actoral sobrevino en la recuperación de ese accionar escénico, presentar nuevamente ese hallazgo en una acción diferida y presente.

En esta propuesta de investigación teatral proponemos realizar el registro de estas acciones creadas por única vez, efímeras e incapturables, operadas en acto. Así discernir y describir aquellas metodologías actorales de recuperación de acciones creadas y seleccionadas en el proceso de ensayo.

La actuación y la práctica escénica son incapturables. Ni el registro audiovisual ni el textual tienen oportunidad de encerrarlas. Al volver palabra, las reflexiones sobre la escena, nos movemos al borde del abismo entre lo estático y lo vivo. Por ello, recuperar pensamientos de la experiencia subjetiva y corpórea, nos da soga para poder movernos por esa cornisa imposible.

## Referencias bibliográficas

- Boenisch, P. (2015). *Directing scenes and senses: The thinking of Regie*. Manchester University Press.
- Deleuze, G. (1972). *Repetición y diferencia* (junto con M. Foucault, *Theatrum philosophicum*). Barcelona, Anagrama.
- Fischer Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores.
- Macón, Cecilia y M. Solana. (2015). Introducción. En *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (11-42). Buenos Aires, Título.
- Sarrazac, J.-P. (2009) *Apostilla a L'avenir du drame* (V. Viviescas, trad.). México D.F., Paso de Gato.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Bs. As., Reservoir Books.

# Experiencia de investigación etnográfica en relación a la educación artística en escuelas primarias

*Victoria Demaría (Facultad de Artes, UNC)*

*victoriadem1@yahoo.com.ar*

*María Genoveva Mingorance (Facultad de Artes, UNC)*

*genoveva.mingorance@unc.edu.ar*

## Introducción

A partir del diálogo que surgió en el marco del *Ciclo Interpelaciones*, se generaron nuevos interrogantes para reflexionar acerca de un trabajo de investigación etnográfica sobre educación artística en escuelas primarias de la provincia de Córdoba. Se intentará sistematizar y profundizar en los principales ejes conceptuales que surgieron a partir de las preguntas formuladas durante las Jornadas de Diálogo entre jóvenes investigadores. Uno de los ejes es la Metodología del trabajo de campo etnográfico y los dilemas o tensiones que surgen al ocupar un doble rol como investigadora y docente en el mismo espacio. Es necesario pensar que el rol ocupado en la institución puede influir en la manera de pensar, en la construcción del vínculo con los informantes, en qué se observa y en las interpretaciones que se realizan. Otro de los aspectos para profundizar es el Currículum Oculto Visual, una noción que nos permite pensar el rol pedagógico de las imágenes en el contexto escolar incluyendo los textos visuales instalados en los espacios institucionales y las distribuciones espaciales, ya que las mismas incluyen jerarquías en relación con los distintos campos de conocimiento dentro del contexto escolar. Uno de los objetivos de esta investigación es producir conocimientos que aporten a la comprensión de la importancia pedagógica de las imágenes y el desarrollo de las prácticas educativas en artes en el ámbito escolar. Con la intención de reflexionar acerca de qué conocimientos se legitiman de manera explícita o implícita, y qué conocimientos quedan excluidos, nos parece importante repensar la educación en este campo atendiendo a los contextos particulares.<sup>3</sup>

## El trabajo etnográfico

En relación a lo metodológico, desde un principio se llevó a cabo este trabajo desde una perspectiva antropológica de investigación etnográfica, realizando registros en eventos de observación participante y participación observante en escuelas de nivel primario. Aunque los primeros ensayos metodológicos comenzaron en otra escuela, el trabajo de campo se intensificó en una escuela rural ubicada a cuarenta minutos de Córdoba Capital, dentro de la provincia de Córdoba. En esta institución, un gran porcentaje del estudiantado está compuesto por inmigrantes o hijos de inmigrantes de Bolivia que viven en una zona rural dispersa. Si bien se partió de un proyecto inicial, se fue reformulando el problema y las preguntas a partir de lo observado en el campo. No es fácil acotar un problema cuando se empiezan a abrir un abanico de posibilidades, pero es necesario poder hacer un recorte

---

3 Escrito derivado de la conversación disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LPIZxUnMM8g&t=3s>

que permita profundizar en un aspecto particular. Si bien uno se focaliza en estos aspectos particulares, al comienzo resulta necesario registrar todo lo que se pueda porque en una etapa de interpretación podría resultar útil. En este sentido, teniendo en cuenta a Rosana Guber (2013), reparando en lo no previsto y en la perspectiva de los actores, se comenzaron a registrar distintos aspectos de la vida social escolar. En los inicios de la investigación cualitativa, algunas herramientas fueron fundamentales y se empezaron a utilizar diferentes técnicas de registro. Una de ellas fue tomar fotografías con el teléfono celular de imágenes escolares de diferentes materiales didácticos como afiches, telones, carpetas de clases, etc., también se grabaron audios en el celular fuera de las escuelas, tratando de recordar y reconstruir espacios, tiempos diálogos con maestras y estudiantes. La entrevista no directiva con su carácter performativo ocupó un rol central, ya que en el espacio cotidiano se comenzaron a entablar diálogos para obtener información pero que luego brindaron otros indicios en relación a posiciones que ocupan los actores en la unidad de estudio.

Los elementos previos de la trayectoria de vida, de los vínculos que se pusieron en juego en el trabajo de campo fueron la formación docente y profesión como docente de educación en Artes Visuales. También el ser integrante de un equipo de investigación que trabaja desde hace unos años en escuelas de una zona rural donde desarrolla este trabajo y, finalmente, el ser docente de una cátedra donde se hacen prácticas docentes en la institución donde se realiza el trabajo de campo. Lo anterior posibilitó el acercamiento al campo, en una institución tan normativizada como la escuela. También el género fue importante, ya que ser mujer propició el acceso a un campo en el que la tradición está fuertemente ligada, en nuestro país, al rol de las mujeres como educadoras de las infancias.

## La función pedagógica de las imágenes escolares entendida como currículum oculto visual.

A partir del trabajo de campo, desde la doble posición, de investigadora y docente de Artes Visuales, surgió el interés por el rol de las imágenes como una pedagogía escolar, planteando la hipótesis de que su participación en los procesos educativos no es tenida totalmente en cuenta. Para abordar este problema, se tuvo en cuenta el concepto de Currículum Oculto Visual, desarrollado por las autoras María Acaso y Silvia Nuere en su artículo “El currículum oculto visual: aprender a obedecer a través de la imagen”.

A partir de la noción de Currículum Oculto, que es el conjunto de contenidos que

se transmiten de manera implícita en un contexto educativo, las autoras desde su formación en Artes Visuales, plantean que hay un conocimiento que se está transmitiendo de manera implícita en las prácticas educativas mediante los textos visuales, contenidos que de hacerse explícitos no se transmitirán, ya que no se considerarán como parte de un currículum. Este contenido que se transmite mediante los sistemas icónicos llega de forma sesgada, inconsciente y de esta manera podemos pensar que toda imagen que se presenta en la escuela está enseñando algo aunque no se haya planteado como parte del currículum. Es importante aclarar que al referirnos a las imágenes escolares estamos mencionando tanto las representaciones de la realidad en soportes bi o tridimensionales, como de objetos concretos, es decir, la arquitectura, el mobiliario y el vestuario. La autora María Acaso, desarrolló como herramienta el Protocolo de Análisis del Currículum Oculto Visual, planteando distintas categorías. La primera es la información visual de representaciones visuales, que incluye a las representaciones visuales en paredes, las mismas pueden ser permanentes o no permanentes, cerradas o no cerradas, enmarcadas o no enmarcadas, en papel o en lienzo, hechas por los alumnos, por grandes artistas o por antiguos alumnos. También incluye a las representaciones visuales en documentos, folletos, etc. y las representaciones visuales en Internet. La segunda categoría es la información visual de productos visuales reales, que refiere al continente, es decir, la Arquitectura exterior y Arquitectura interior, y el contenido, en el que aparecen el mobiliario, mesas, sillas, plantas, etc. Dentro de esta categoría se incluyen a los trabajadores, que son profesores y otros miembros del contexto educativo y la tecnología. (Acaso y Nuere, 2009)

Mediante el trabajo de campo, hubo posibilidades de registrar las imágenes escolares teniendo en cuenta estas dos categorías, las representaciones visuales y la realidad, en diferentes contextos temporales. En relación a las representaciones visuales, es importante pensar en la distribución espacial, es decir, dónde se encuentran. En este sentido, podríamos organizarlas en: espacios comunes, espacios áulicos y carpetas docentes. La presencia de las imágenes en estos espacios, legitima de diferentes maneras cierto tipo de conocimientos y formas del lenguaje visual. Es importante analizar el tipo de imagen desde lo formal y desde lo contextual, es decir, tanto los elementos formales involucrados en confección de las mismas como los sentidos que plantean; también la procedencia, quién las realizó.

Al referirnos a imágenes, es necesario poder visibilizarlas, por lo que presentamos, de una manera un tanto azarosa, algunos de los registros realizados durante un estudio de campo en el año 2018, que nos pueden servir para ver y analizar algunos aspectos sobre la presencia de las imágenes en el contexto escolar y comenzar a plantear la manera



en la que se presenta el concepto de currículum oculto visual. En las ilustraciones 1 y 2, podemos ver imágenes instaladas en espacios comunes, y la ilustración 3, imágenes de las paredes de un espacio áulico. En las ilustraciones 1 y 3, las representaciones visuales son realizadas con papel, recortes de figuras cerradas yuxtapuestas y superpuestas, de colores planos. Se relacionan imagen y texto. Esto nos lleva a pensar que la imagen necesita de la presencia del texto escrito, de la palabra, a diferencia de la ilustración 2, en el que vemos reproducciones de obras de arte de artistas reconocidos y seleccionados como material por parte del Ministerio, es decir, una selección prescripta realizada por fuera de la institución escolar; estas imágenes no presentan texto y están enmarcadas y vidriadas, generando así una superficie que se interpone entre quien la ve y el texto visual. Esto no ocurre con los textos visuales de las ilustraciones 1 y 3, que se encuentran en la intemperie siendo de este modo afectados y modificados, ya que algunas partes de papel cambian de lugar y el color se modifica por su contacto con el ambiente. También es llamativo cómo en la ilustración 3 los textos visuales se superponen, generando así una interrupción en su lectura. Otro aspecto para tener en cuenta es que el texto visual que se presenta en el espacio común (la pared de la galería central de la escuela) se infiere que fue realizado por docentes a partir de letras confeccionadas con moldes, y reproduciendo mediante los recortes de papel representaciones visuales de animales simplificadas que responden a estereotipos de representación de los animales en cuestión. De estas aproximaciones descriptivas podemos comenzar a realizar algunas interpretaciones que se acercaron al Currículum Oculto Visual, como que las producciones artísticas son realizadas por agentes externos a la institución, alejados del contexto de estudiantes y docentes, son objetos valorados por lo que se encuentran enmarcados y ocupando gran parte de un espacio común. Las producciones visuales realizadas por docentes o estudiantes pueden ser modificadas, alteradas, y necesitan de la palabra como parte de su presencia en un contexto escolar. Las producciones que están en un espacio común, a la vista de quienes participan de la institución, son realizadas por docentes, mientras que las producciones de estudiantes se encuentran en el espacio áulico. Resulta importante tener en cuenta que los registros analizados corresponden a un período temporal específico, por lo tanto, seguiremos indagando en algunos cambios acontecidos en distintos contextos.

## Análisis de caso en relación a distintos contextos temporales

En el año 2019, ocurrieron algunos cambios en la institución donde se realizaba el trabajo de campo: por un lado, hubo un cambio de gestión directiva debido a la jubilación de la directora que se desempeñó en esa escuela con el doble rol de docente y directora por

muchos años, asumiendo en su lugar una maestra de primer ciclo que se desempeñaba como docente allí. Por otro lado, ese año ingresó a la escuela una docente de Artes Visuales para el área de Jornada Extendida: Expresiones Artísticas y Culturales, siendo la primera docente del campo específico en impartir clases de Educación Plástica y Visual. El cambio de gestión directiva trajo consigo cambios en la distribución espacial de objetos e imágenes, en la que se sacaron algunas, otras se conservaron y otras se incorporaron.

En el espacio central del interior de la escuela, se sacaron algunas plantas que fueron colocadas en la gestión directiva anterior y las que se conservaron se ordenaron con un ritmo lineal y con alternancia de espacios entre las mismas dando como resultado un ordenamiento más tendiente a la simetría (ver ilustración 4). Las imágenes enmarcadas, reproducciones de obras pictóricas que se pueden ver en la ilustración 2, que se sacaron, estaban colgadas en la parte superior de la pared, en la misma área donde se encontraban en el suelo las macetas con las plantas. Se conservó una sola lámina, enmarcada, que se colgó en la pared de enfrente, en la misma galería, y mas cerca de la cocina y de la oficina de la dirección. Esta reproducción corresponde a una pintura del género paisaje, que se encuentra decolorada. En la misma pared, cercana a la oficina de la dirección (ver ilustración 6) también se dejó una fotografía de la virgen enmarcada, por lo cual podemos inferir que, a pesar de ser una institución pública laica, dentro de la escuela se legitima a la religión católica. Cerca de esa zona hay un *hall* de ingreso lateral donde se encuentra una lámina enmarcada del General José de San Martín (ver ilustración 7) y dentro de la escuela también se encuentran pequeñas placas de metal de forma rectangular con inscripciones de nombres de distintos próceres de género masculino de la historia nacional argentina.

En la pared del espacio común que reúne a las aulas y oficinas, dijimos que se sacaron las láminas de obras de arte pictóricas y también se sacó la estera que describimos en la ilustración 1. En ese espacio se colocó una nueva estera (ver ilustración 8) con formato rectangular, con una frase inscripta que dice: “Hoy recuerdo el porqué, el cuándo, el cómo... ...has llegado hasta aquí.”

Las letras parecen realizadas con un molde, son de tamaño grande y recortadas en cartulina negra y pegadas sobre un fondo blanco, lo que da como resultado mayor contraste y pregnancia. Por lo tanto, da como resultado mayor legibilidad. En la misma estera, aparecen pegados círculos realizados con cartulinas plegadas, son de distintos tamaños. A diferencia de la estera de la ilustración 1, que se encontraba en ese mismo espacio el año anterior, no hay superposición de imágenes y textos, es una composición con austeridad de elementos visuales, las mismas formas circulares se repiten, pero con colores celeste y blanco, y colgando desde el techo en el centro del espacio y alternados con tiras de papel crepé y guirnaldas

de cartulina con los mismos colores. Se podría inferir que este tipo de formas dispuestas en la estera y luego en el espacio tienen una función decorativa, aunque las últimas también representan a los colores de nuestra bandera argentina, símbolo patrio que también está representada en un dibujo en papel tamaño A4, pegado en la pared en dirección diagonal hacia el extremo inferior de la estera (ver ilustración 8). Hubo un cambio de estética en todas las esteras de ese espacio escolar: en sus elementos visuales predominan los colores saturados, los contrastes entre figuras y fondos, con predominio de textos escritos y si se incorporan dibujos son más bien simples y estereotipados como corazones, otras imágenes que parecen encontradas en Internet y que representan efemérides de cada mes; estas fueron impresas a color. En el mes de agosto, por ejemplo, se incorporaron dibujos del estudiantado y como título de la estera se puso “SAN MARTÍN EL PADRE DE LA PATRIA”.

Uno de los interrogantes iniciales al comenzar el proyecto de investigación fue el siguiente: ¿Los materiales didácticos utilizados en las escuelas en la decoración de zonas comunes y aulas están permeados por el imaginario proveniente de las culturas de origen de los estudiantes? En los registros realizados en el año 2018 de imágenes de espacios comunes, no se observaron indicios de utilización de imágenes que tengan relación con la cultura de origen de los estudiantes y muy pocas producciones infantiles colgadas en esteras de espacios comunes. Uno de los registros muestra, en el pasillo de ingreso a la escuela, un pizarrón ubicado del lado derecho que tiene pegado papeles afiches con trabajos realizados por los estudiantes. Uno de los afiches tiene como título “Los hombres tienen derecho de vestirse de cualquier color” y otro “Derechos e igualdad”. En cada uno aparecen recortes de revistas y frases que hacen referencia a igualdad de roles entre hombres y mujeres. Por el contenido que muestran, estos trabajos seguramente se han realizado en jornadas de Educación Sexual Integral. Alrededor de estos afiches aparecen pegados otros trabajos que consisten en siluetas de mariposas, que parecen fotocopiadas porque todas son iguales, en una hoja blanca tamaño A4 y rellenas con pequeños cuadrados de papel glacé brillante, y algunos pintados con lápices de colores en las zonas sin papel glacé. En el mismo pizarrón, en el año 2019, se encontraba un espacio de exposición de trabajos de estudiantes, realizados con la nueva docente de Jornada Extendida: Expresiones Artísticas y Culturales. Como se puede ver en la ilustración 9, esta vez sí encontramos producciones que hacían referencia a los países de origen de la mayoría del estudiantado, ya que eran trabajos sobre la gráfica chicha, que es una forma de arte callejero parecida al grafiti que en ese pizarrón aparecía definida así:

Cultura “Chicha” o gráfica chicha!! Qué es?? Es una expresión cumbiera que tienen Perú y Bolivia. Nace de una mezcla de cumbia con huaynos o bailes de las sierras “Tupac Elliot” es uno de los representantes y usa colores fuertes y fluorescentes con letras grandes y con ella pinta expresiones de las calles como “buenazo”, “bravazo”

es una estética “popular” que integra música, colores, tradiciones y cultura andina ([www.pinterest.com](http://www.pinterest.com))

Esta vez el pizarrón estaba forrado con papel amarillo y un borde con texturas de puntos azules sobre un fondo blanco, a diferencia del año 2018, en el que el mismo pizarrón aparecía sin forrar. En esta muestra de trabajos, en el medio aparece un cartel que dice “Libertad y Poder”, pintado con colores flúor y con la estética de la gráfica chicha. Alrededor y en todo el pizarrón, se encuentran pegados los trabajos de estudiantes realizados con la misma estética en hojas de tamaño A4, y la mayoría parece que tiene escritos nombres de estudiantes. Otros espacios, que en el año 2019 se destinó para la muestra de trabajos de Jornada Extendida, Expresiones Artísticas y Culturales, fueron (como podemos ver en la Ilustración 10): la pared y el espacio del hall de ingreso lateral de la Escuela. Allí, encontramos pinturas y textos referidos a una salida que hicieron niños y niñas con la docente a una muestra del artista Antonio Seguí que se realizó en el Cabildo de Córdoba en el año 2019. Con el título “Seguí Según Vos”, se exponen pinturas de paisajes que muestran elementos de urbanidad como edificios y de espacios rurales como montañas. Estas producciones de estudiantes dan cuenta que durante ese año se comenzaron a legitimar sus trabajos para ser mostrados en espacios de uso común, que fueron más amplios y destinados a ese fin específico.

En cuanto a la distribución espacial, podemos ver en las ilustraciones 11 y 12 que las clases de educación artística del espacio curricular de Jornada Extendida se realizan en un aula separada de la escuela en la que hay que atravesar el patio principal e ingresar a otro patio dividido por un alambrado en el que se encuentra esta habitación, muy pequeña, con muchas cosas en su interior como elementos de educación física, viejos pupitres, con rasgos de humedad en las paredes. Sin embargo, por parte de los actores de la institución, se pudo evidenciar una imagen positiva de un espacio separado, donde se pueden realizar clases al aire libre, ya que está junto a una cancha de básquet y tiene una canilla afuera de dónde se puede extraer agua para las actividades de pintura, lo que lo acerca a los requerimientos de un aula taller. En el imaginario escolar, se pudo observar la relación de este espacio y su relación con el espacio curricular de Jornada Extendida: Expresiones Artísticas y Culturales, ligado a lo lúdico. En este sentido, se puede inferir que los usos del espacio generan sentidos, de manera implícita, en lo que se entiende por un campo de conocimiento. Conversando con la directora de la institución y otras docentes, encontramos que el uso de este espacio separado se encontraba ligado a un imaginario que relaciona el campo de conocimiento artístico con el juego, la libertad, poniendo en juego otras disposiciones de los cuerpos en los procesos de enseñanza y aprendizaje. Por ejemplo, el comenzar las clases con juegos que implican estar parados y poder moverse en el espacio del patio en vez de estar sentados, también la distribución de grupos en distintas mesas ubicadas en

distintos espacios del patio y en el interior de la pequeña aula, lo que no permitía que la docente a cargo pueda observarlos a todos todo el tiempo. Esto posibilitó que algunos estudiantes puedan jugar en vez de realizar la actividad propuesta por la docente, y en algunas ocasiones pegarse entre ellos. Esto es más difícil que pueda suceder en las clases en las aulas al interior de la escuela, ya que se encuentran todos juntos, generalmente con otra disposición corporal tendiente a la quietud al estar sentados, todos mirando al frente donde se ubica el pizarrón y las maestras que pueden mirar a todo el grupo.

En el desarrollo de este análisis que se encuentra en una etapa inicial, por lo cual es un punto de partida para seguir profundizando en los sentidos inscriptos de manera implícita en lo que se denomina Currículum Oculto Visual, pudimos reflexionar sobre la importancia de las decisiones de actores institucionales en la elección, construcción y distribución de imágenes en el espacio escolar. En relación a esto, comenzamos a indagar en qué conocimientos se legitiman, también cuáles son las jerarquías en las distribuciones espaciales y en las producciones que se legitiman para mostrar en espacios de uso común. Nos parece importante seguir profundizando en estas nociones para poder explicitar esos sentidos que se encuentran ocultos como formas de pedagogías en el cotidiano escolar.

## Referencias bibliográficas

- Acaso, María y Nuere, Silvia. (2005). *El Currículum Oculto Visual: Aprender a obedecer a través de la imagen*. Universidad Complutense de Madrid/Ces Felipe II de Aranjuez. Artículo en PDF.
- Acaso, María y Nuere, Silvia (2009). *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las Artes y la Cultura Visual*. Ed. Catarata.
- Guber, Rosana, (2013). *El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.

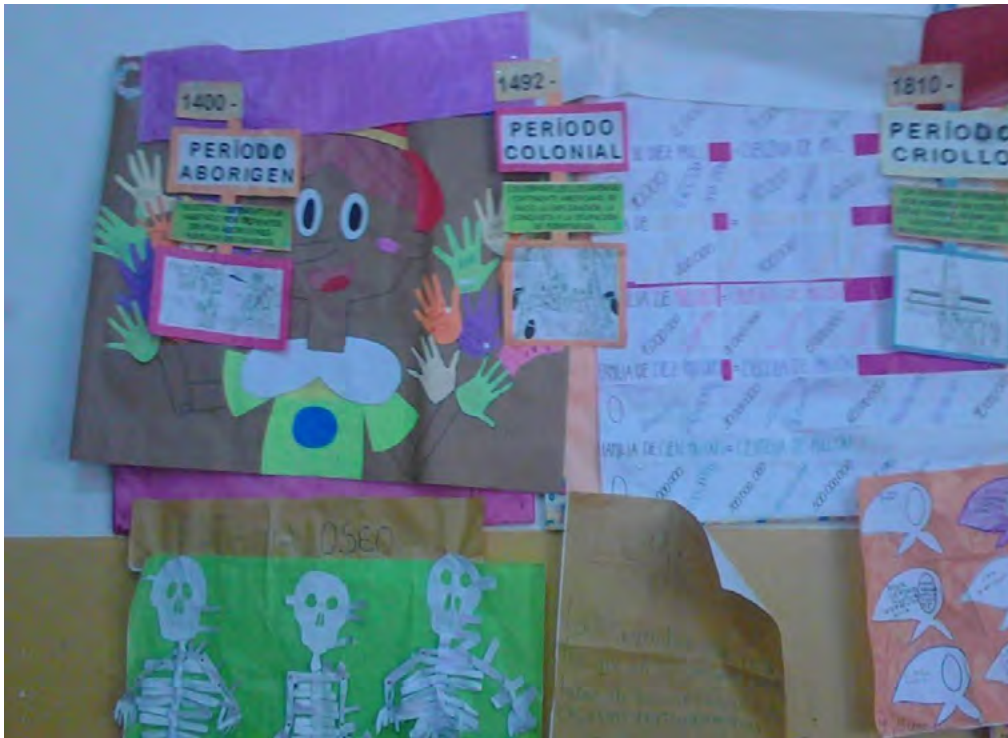
## Lista de ilustraciones



*Ilustración 1:* Estera del Año 2018. Pared de la galería central de la Escuela. Espacio de uso común.



*Ilustración 2:* Reproducciones de pinturas enmarcadas. Pared de la galería central de la Escuela. Espacio de uso común.



*Ilustración 3:* Trabajos de estudiantes. Pared de un aula.



*Ilustración 4:* Distribución de Macetas con plantas en el año 2019. Pared de la galería central de la Escuela. Espacio de uso común.



*Ilustración 5:* Reproducción de pintura de paisaje enmarcada. Pared de la galería central de la Escuela. Espacio de uso común.



*Ilustración 6:* Foto de Virgen enmarcada. Pared de la galería central de la escuela. Espacio de uso común.





*Ilustración 7:* Lámina del General José de San Martín enmarcada. Pared del *hall* de ingreso lateral de la Escuela. Espacio de uso común.



*Ilustración 8:* Estera y otros elementos. Pared de la galería central de la escuela. Espacio de uso común.



*Ilustración 9:* Trabajos sobre gráfica chicha. Pared del pasillo de ingreso principal de la Escuela. Espacio de uso común.



*Ilustración 10:* Muestra “Seguí con vos”. Pared del hall de ingreso lateral de la Escuela. Espacio de uso común.



*Ilustración 11:* Comienzo de la clase con una actividad lúdica. Patio del Aula de Jornada Extendida: Expresiones Artísticas y Culturales.



*Ilustración 12:* Mesas para trabajo. Patio del aula de Jornada Extendida: Expresiones Artísticas y Culturales.

¿Acaso el despliegue  
del arte autónomo se  
parece a un proceso  
de aprendizaje?  
Un intercambio en  
torno a Habermas

*Enzo Nicolás Yovino (UNC)*

*Fernando Fraenza (UNC)*

## Parte I, por Nicolás Yovino

Debo decir que he recibido con mucho agradecimiento la invitación del grupo de becarios del CIFYH-IDH. Dejar cierto registro de lo que fue el *Ciclo Interpelaciones* durante “el año de la pandemia” me parece importante porque, entre otras razones, creo que los deslizamientos más “informales” que ponen en juego los diálogos e intercambios de perspectivas que allí se propiciaron pueden arrojar claridad sobre los proyectos de investigación que cada uno está desarrollando. En parte, eso es así porque a través del intercambio se exponen sin tantos rodeos y de forma más *bruta* las intuiciones de tales proyectos, y lo que podrían ser sus yerros y aciertos.<sup>4</sup>

Desde hace ya unos treinta años que Fernando Fraenza<sup>5</sup> trabaja en torno a la transformación pragmático-comunicativa de la teoría crítica alemana, enfocándola en una suerte de filosofía del arte. Quizá podríamos decir que su encuadre consiste en una estética post-adorniana, o en una reformulación de la *Teoría estética* de Adorno desde el paradigma de la intersubjetividad. Sin embargo, habría que aclarar qué se entiende por post-adorniano: en definitiva, ¿tendríamos que leer a Adorno de forma “ortodoxa”, o habría que “leerlo mal”? Mi trabajo con Fernando lleva ya unos cinco años, y me he sumado a la apuesta de *leer mal* a Adorno. Luego de la publicación de la *Teoría de la acción comunicativa*<sup>6</sup>, Albrecht Wellmer apostaba por una lectura *estereoscópica* de la *Ästhetische Theorie* y la *Negative Dialektik*, que diferenciara los distintos niveles de sus constelaciones conceptuales y arrojara algo de optimismo sobre sus diagnósticos. Wellmer cree que la crítica que Habermas efectúa sobre la filosofía de la conciencia y la filosofía de la historia que asumen Adorno y Horkheimer tiene consecuencias importantes sobre la manera en la que entendemos las funciones que presuntamente podrían cumplir las artes en un mundo administrado. Nuestra lectura de Adorno va en esa dirección, con la salvedad de que además toma un giro semiótico. El lector se preguntará si, entonces, seguimos de cerca a Christoph Menke, que ya había señalado que la negatividad de la experiencia estética –concepto clave en Adorno– podía interpretarse como un proceso semiótico. Pero ese no es el caso. Creemos que la *Teoría estética* que Habermas “no escribió” se perfila de manera prometedora desde la semiótica pragmática, inspirada en Peirce, que propone Umberto Eco, por ejemplo.

---

4 Escrito derivado de la conversación disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LPIZxUnMM8g&t=3s>

5 En la Cátedra *Problemática General del Arte* (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba).

6 TAC, de aquí en adelante.

A continuación, quisiera exponer y desarrollar brevemente una de las hipótesis con las que trabajamos, de orientación habermasiana. Para ser más preciso, es una de las hipótesis de mi actual proyecto de doctorado, y puede resumirse así: la historia de las artes visuales autónomas puede reconstruirse como un proceso de aprendizaje (*Lernprozesse*). Pues bien, ¿esto que significa? Para explicarlo, voy a empezar exponiendo algunas líneas respecto a lo que Habermas entiende por “aprendizaje”.

## Acción comunicativa y aprendizaje

Habermas interpreta el proceso de racionalización, diferenciación y desencantamiento del mundo moderno que describió Max Weber como un proceso de aprendizaje<sup>7</sup>. Él toma de Weber la idea de que la descomposición o desintegración de la *razón sustantiva única* y las *imágenes religioso-metafísicas de mundo* origina esferas de valor diferenciadas que poseen su propio significado intrínseco (*Eigensinn*) o lógica interna, que puede reconstruirse como una secuencia de pasos de aprendizaje. En su obra más importante, la TAC, la noción de aprendizaje no se ve con suficiente claridad. No obstante, esta omisión está justificada, porque en estudios previos a la teoría del obrar comunicativo, Habermas ya había abordado el concepto de aprendizaje en diálogo con Chomsky, Piaget y Kohlberg, por un lado, y en conexión con Weber, por otro. Podemos decir que su obra descansa sobre los presupuestos de una teoría de la evolución social (Owen 2019: 415). Habermas supone<sup>8</sup> que hay analogías estructurales entre el desarrollo de las competencias comunicativas de la especie y los procesos de racionalización social y cultural modernos. Uno de sus puntos de apoyo, en este sentido, son las llamadas “ciencias reconstructivas”, donde resuenan las nociones de desarrollo, evolución y aprendizaje: la gramática generativa de Chomsky, la teoría del desarrollo cognitivo de Piaget y la teoría del desarrollo moral de Kohlberg, son algunos ejemplos de ellas.

Pues bien, un proceso de aprendizaje es un tipo de actividad cognitiva que, de forma inédita, habría tenido lugar en la modernidad con el desencantamiento de las imágenes religioso-metafísicas de mundo y se caracteriza por un incremento de racionalidad. A continuación, quisiera desarrollar esta idea en relación a las imágenes de mundo y al *mundo de la vida*.

Las imágenes de mundo están dotadas de potenciales de explicación y justificación que

7 Conviene aclarar que en la TAC no hay una distinción muy importante entre aprendizaje, entendimiento y comprensión. Sin embargo, cuando Habermas menciona el concepto de aprendizaje lo hace desde el enfoque de las ciencias reconstructivas; mientras que, cuando refiere al entendimiento o la comprensión, alude a la filosofía del lenguaje y la hermenéutica.

8 Aquí hay un nivel muy especulativo, hay que reconocerlo.

se mantienen aporéticos. Puede decirse que el *saber* de una tradición consiste en potenciales cognitivos que están encarnados en las manifestaciones simbólicas de una comunidad lingüística, a diferentes niveles: desde los actos de habla hasta las instituciones. En parte, el saber es producto del aprendizaje, pero no hay aprendizaje si no se detenta un saber; sin embargo, esta relación retroalimentativa sólo es posible en la medida en que una tradición cultural sea *autorreflexiva*, es decir, en tanto que los procesos de entendimiento puedan volverse reflexivos. Y en estos casos, las imágenes de mundo, siendo susceptibles de crítica, pueden devaluarse radicalmente. Para aclarar un poco más las cosas: no todo incremento de saber representa un aprendizaje, ya que habría aprendizajes irreflexivos. Sólo cuando puede pasarse de un *know how* a un *know that* puede darse cuenta de lo aprendido. Desde este punto de vista, por ejemplo, no es que en el mundo pre-moderno no hubiera aprendizajes, sino que quizá, no podía darse cuenta de lo aprendido (y de su conexión interna con razones) a través de medios lingüísticos.

¿Cuál es la relación entre los aprendizajes y el mundo de la vida? Habermas refiere al mundo de la vida como sigue:

Al actuar comunicativamente los sujetos se entienden siempre en el horizonte de un mundo de la vida. Su mundo de la vida está formado de convicciones de fondo, más o menos difusas, pero siempre aporéticas. El mundo de la vida, en tanto que trasfondo, es la fuente de la que se obtienen las definiciones de la situación que los involucrados presuponen como aporéticas. (1987: vol. 1, 104)

En el mundo de la vida se da un *feedback* con el aprendizaje: “El mundo de la vida acumula el trabajo de interpretación realizado por las generaciones pasadas; es el contrapeso conservador que comporta todo proceso de entendimiento que esté en curso” (Habermas 1987; vol. 1, 104). En este sentido, los procesos de comprensión pueden verse como soluciones de problemas sedimentadas en forma de saber y aceptadas por una comunidad lingüística. Esta es la parte “conservadora” de los mismos. Pero también, como *posibles* soluciones a ciertos problemas que una comunidad lingüística<sup>9</sup> aún no puede conceptualizar, por razones estructurales. He aquí la parte “destructiva”, “radical” y “revolucionaria” de algunos *Lernprozesse*.

Para Habermas, habría ciertas tradiciones más “dispuestas” al aprendizaje, tradiciones culturales *descentradas* o más reflexivas, y ello depende de la constitución de las estructuras

---

9 O una parte de ella.

racionales que se ven reflejadas en modos de vida racionales. Las condiciones<sup>10</sup> para el aprendizaje pueden sintetizarse como sigue:

—Mundos diferenciados: los agentes de una tradición cultural así deben distinguir un mundo objetivo, un mundo social y un mundo subjetivo. Mediante los procesos de aprendizaje el mundo de los agentes sociales se transforma en estos tres niveles.

—Actitudes diferenciadas: los agentes pueden adoptar una actitud objetivante, una actitud de conformidad o no conformidad con las normas y una actitud expresiva.

—Pretensiones de validez diferenciadas: los agentes deben distinguir pretensiones de verdad, de rectitud normativa y de veracidad. Hay procesos de aprendizaje cuando se da una producción de saber continua y diferenciada según pretensiones de valor.

—Autorreflexión: una tradición cultural descentrada es aquella que adopta una actitud reflexiva consigo misma. Una tradición cultural en proceso de secularización y racionalización es aquella que hace uso de sus *potenciales cognoscitivos*<sup>11</sup> (Habermas 1987: vol. 2, 420). En palabras de Habermas: “Las estructuras de conciencia y los acervos de saber compartidos colectivamente representan, en términos de conocimientos empíricos y de ideas práctico-morales [también de ideas práctico-estéticas<sup>12</sup>], un potencial cognoscitivo del que se puede hacer socialmente uso” (1987: vol. 2, 444). La actitud autorreflexiva es el resultado de procesos cooperativos de interpretación, acumulados y sistematizados, que posibilitan aprender evolutivamente. En principio, en una tradición cultural descentrada, los agentes pueden hacer uso de las ideas científicas, práctico-morales y estéticas, para materializar institucionalmente las estructuras de racionalidad ya presentes en el plano de la cultura. Así, en los procesos evolutivos de aprendizaje, la racionalización cultural se convierte en racionalización social.

—Argumentación especializada: a través del intercambio discursivo, un sujeto podría cuestionar los actos de habla de su interlocutor, es decir, podría criticar las pretensiones de validez asociadas a sus actos de habla. Un acto de lenguaje podría ser juzgado en lo que refiere a su verdad o falsedad, en su ajuste o desajuste respecto a normas, o en su transparencia u opacidad conforme al estado interno del hablante. Ambos interlocutores podrían coordinar sus acciones para entenderse y delimitar una definición común de

---

10 Habermas presenta, a modo de síntesis provisoria, las condiciones para un modo de vida racional, a través de una caracterización de lo que podría llamarse una “tradición cultural descentrada”.

11 Noción acaso no muy atendida, a la que el autor refiere también como *potencial de racionalidad*.

12 O siguiendo a Arthur Danto, de algún tipo de *conocimiento* específico del mundo del arte. (Danto 1999: 36).



una circunstancia que se ha vuelto problemática. Esto es lo que Habermas llama *acción comunicativa*. En ella, un agente exige de otro que se *desempeñe discursivamente*: al emitir un acto lingüístico, *ego* se está “empeñando”, y si está dispuesto a *dar razones* sobre sus preferencias frente a *alter*, se está “desempeñando”. En términos generales, si se piensa concretamente en la comunicación cotidiana<sup>13</sup>, ambos agentes podrían haber “aprendido” luego de sus actos de entendimiento; no obstante, para que podamos hablar de procesos sociales y culturales de aprendizaje, la comunicación debe rebasar su carácter *ad hoc* y debe inscribirse en el marco de un discurso teórico particular. Si se toma el caso típico de los actos de habla constatativos, la cuestión puede pensarse como sigue: un acto de habla constatativo encarna un saber, y –al menos en parte– lo expone explícitamente. Si el saber encarnado permanece aproblemático el aprendizaje se mantiene irreflexivo. No obstante, cuando el saber inscripto al interior de una esfera de validez es cuestionado de forma sistemática por sus “expertos”, y cuando los procesos de aprendizaje se guían por hipótesis, se producen efectos acumulativos; es decir, el saber se acumula en forma de teorías. En estos casos, los procesos de entendimiento se hacen pasar por el tamiz de la argumentación, poniéndose a prueba. Asimismo, puesto que el desempeño discursivo consiste en *justificar*, puede afirmarse que la justificación va estrechamente ligada al aprendizaje: cuando se fundamenta se da cuenta de lo aprendido. Por consiguiente, entre los *Prozeß der Verständigung* y las formas institucionalizadas de argumentación se da un “acoplamiento regenerativo” (Habermas 1987: vol. 1, 312).

—Esferas de valor diferenciadas: los procesos de aprendizaje institucionalizados formalmente se dan en el marco de las esferas culturales de valor que representan el conocimiento científico, el derecho y el arte. Cada esfera tiene su propia forma de argumentación y sus pretensiones de validez concretas<sup>14</sup>. Habermas toma la diferenciación de esferas de valor de la teoría de Max Weber.

En Max Weber, la relación entre racionalidad y aprendizaje—o más bien, entre racionalización social y procesos de entendimiento— aparece bajo la rúbrica de la racionalidad instrumental, y esto conduce a una serie de aporías de las que Adorno y Horkheimer no pudieron salir:

(...) para Weber la paradoja de la racionalización social consiste precisamente en que la formación (y materialización institucional) de la racionalidad formal no es en modo alguno irracional como tal, sino que está ligada a procesos de aprendizaje que excluyen, tanto la posibilidad de un restablecimiento *fundado* de las imágenes

---

13 En Habermas, la cuestión de si la acción comunicativa es posible sólo en términos ideales o bien, si se da cotidianamente, ha generado una gran discusión y muchos malentendidos.

14 Esto no significa que las formas de argumentación y las pretensiones de validez no se mixturen. Sin embargo, hay formas más predominantes que otras dependiendo de la esfera que se trate.

metafísicas del mundo como todo intento de conectar dialécticamente con la razón objetiva. (Habermas 1987: vol. 1, 461)

Si se sigue la lectura de Habermas, las patologías de la modernidad no tienen como problema a la razón, sino a un tipo de racionalidad recortada: la *Zweckrationalität* (racionalidad instrumental). Así, una de las diferencias fundamentales que Habermas procura establecer con Weber –y con la primera generación de la Escuela de Frankfurt, que piensa en un mundo cosificado y administrado casi en su totalidad– radica en su atención a un tipo de racionalidad que podría estar desfigurada o mitigada, pero que permanece inscripta en las estructuras mismas del lenguaje<sup>15</sup>: la racionalidad comunicativa. Entre otras cosas, la tarea de la teoría de la acción comunicativa es entonces la de ofrecernos un marco teórico que nos sea de utilidad para identificar, a través de un examen reconstructivo, aquellos procesos de aprendizaje que a lo largo de la historia de la modernidad fueron seleccionados y apartados en desmedro de otros. Si los procesos de entendimiento resultan de un trabajo “experto” y ordenado, siempre se corre el riesgo de cometer errores sistemáticos. Los procesos de aprendizaje son el resultado del desempeño de pretensiones de validez cuyas razones fueron atendidas o escuchadas, pero podemos haber desatendido *otras razones*.

En principio, los procesos de aprendizaje son el correlato de la racionalización cultural y social que Weber había estudiado a partir de las religiones universales. Sin embargo, eso implicaría sólo *una parte* del aprendizaje, ya que pondría el foco solamente en lo que Habermas distingue como acciones instrumentales, normativas y estratégicas, sin considerar la acción comunicativa. Así, “Weber llama racionalización a toda ampliación del saber empírico, de la capacidad de predicción, y del dominio instrumental y organizativo sobre procesos empíricos” (Habermas 1987: vol. 1, 216), pero no investiga profundamente los procesos cooperativos de interpretación. En la sección de la TAC dedicada a la teoría de la racionalización de Weber, Habermas comienza describiendo retrospectivamente el “estado de la cuestión” de las ciencias sociales ante la modernidad, con el que Weber se había encontrado: enfrenta la filosofía de la historia de Condorcet, pero todavía permanece preso ante la limitación de no poder estudiar los mecanismos de aprendizaje ni sus condiciones. En el período en el que Condorcet escribe:

—Se sostiene una idea de “progreso” que va asociada al aprendizaje.

—Se asume que el espíritu humano esta dotado de un mecanismo de aprendizaje.

---

15

Siguiendo a Wellmer, se trata del momento de *no-identidad* inscripto en la comunicación cotidiana (1991).

—Algunos procesos de aprendizaje estaban ya organizados científicamente.

—La “ciencia moral” toma como modelo las ciencias de la naturaleza y se supone que los aprendizajes morales siguen la lógica de la naturaleza.

Para Weber, en cambio, con la diferenciación de esferas de valor se da un incremento de racionalidad asociado a un aprendizaje, más no lo interpreta como una forma de progreso; y si bien habla de una racionalización que se extiende universalmente, no comparte los mismos supuestos idealistas y teleológicos de un “espíritu humano” que se despliega a lo largo de la historia como una fuerza autónoma y orientada. En este punto, es plausible preguntarse dónde está situado Habermas en relación a Weber; o sea, si va más allá de él o si su línea de investigación se retrotrae a esas figuras idealistas ya puestas en duda. ¿Puede haber resquicios de metafísica en la propuesta de una pragmática universal que pone en el centro la acción orientada al consenso racional? Habermas entiende que la TAC dejaría atrás la opacidad de la filosofía de la historia (esa sombra que, junto a la filosofía de la conciencia, hace que los diagnósticos de Adorno y Horkheimer no puedan salir de la “jaula férrea” weberiana), pero para algunos está por verse si no es una forma de “metafísica encubierta”<sup>16</sup>. Ese quizá sea uno de los puntos que a Habermas más se le ha criticado, pero el autor ya era consciente de esas objeciones al momento de publicar la TAC:

La posición universalista obliga a aceptar, a lo menos *in nuce*, la hipótesis evolutiva de que la racionalización de las imágenes del mundo se cumple a través de procesos de aprendizaje. Esto no significa en modo alguno que las evoluciones de las imágenes del mundo tengan que ser continuas, lineales, ni mucho menos necesarias en el sentido de una causalidad idealista. Con esa hipótesis no quedan prejuizadas las cuestiones de *dinámica* evolutiva<sup>17</sup>. Pero si se quieren entender los tránsitos históricos entre las diversas configuraciones de los sistemas de interpretación como procesos de aprendizaje, es menester satisfacer la exigencia de un análisis formal de nexos de sentido que permita entender la sucesión empírica de imágenes del mundo como una secuencia de pasos de aprendizaje, reconstruible desde dentro desde la perspectiva del participante, como si éste mismo la hubiera recorrido, y abierta a la comprobación intersubjetiva. (Habermas 1987: vol. 1, 100)

---

16 Es el caso de Bourdieu, por ejemplo. Según su lectura, Habermas ha disfrazado suposiciones metafísicas bajo la apariencia de constataciones empíricas (Bourdieu 1997: 156).

17 Cuestiones que había desarrollado en *La reconstrucción del materialismo histórico* (1973).

Habermas le reconoce a Max Weber el mérito de haber estudiado los procesos de racionalización a partir de cuidadosos análisis empíricos sin dejar fuera de foco la cuestión de la racionalidad. Esto es importante desde la perspectiva de un examen reconstructivo, ya que, si se entienden los procesos de entendimiento como soluciones de problemas, esto no implica solamente un aumento de capacidades adaptativas que podría estudiarse desde un abordaje empirista, sino más bien un aumento de aprendizaje que se mide desde las pretensiones de validez que los sujetos ponen en juego cuando interactúan con funciones comunicativas. Claro que Weber, si bien no olvida la perspectiva de la validez, no cuenta con una teoría del lenguaje que le permita ampliar lo suficiente su concepto de racionalidad. Para dar cuenta de la racionalidad y del aprendizaje se deben reconstruir nexos de sentidos que se dan a nivel histórico. Para dar cuenta de lo aprendido, el científico social tiene que reconstruir el paso de una imagen de mundo a otra a través de una conexión entre sus tramas categoriales. Y esto es algo que no se explica solo causalmente, recurriendo a estructuras y eventos, sino también “desde dentro” (*internamente*, desde la perspectiva del participante), ya que los aprendizajes van ligados a *formas de vida*: no podría hablarse de “patologías” de la modernidad si se pierde de vista cuál es el significado de esas deformaciones sociales que amenazan la identidad de los agentes. No puede perderse de vista cómo tales deformaciones son percibidas desde la perspectiva de los participantes, y en ese sentido, están abiertas a examen intersubjetivo. Esto significa que el científico social puede seguir el rastro de la secuencia de descentramiento de la comprensión del mundo y puede enjuiciarla según sus estándares de racionalidad, tomando postura con un sí o con un no frente a pretensiones de validez. Por otro lado, la tarea de una pragmática universal o formal es la de aclarar esos estándares de racionalidad y mostrar en qué sentido pueden aspirar a la universalidad. Como Habermas reconoce, siempre se está al borde del etnocentrismo, pero sostiene que no puede llevar a cabo su diagnóstico de la modernidad si no cuenta con una serie de presupuestos pragmáticos básicos<sup>18</sup> que le sirvan de apoyo.

Después de haber referido a Weber, nos quedan algunas líneas que apuntar en torno a Piaget. Quizá una de las nociones más aprehensibles que giran en torno a los procesos de entendimiento sea la idea de que hay contenidos que se aprenden. Sin embargo, no sólo hablamos de nuevos contenidos, sino también de nuevos *niveles* de aprendizaje que surgen con la *adaptación* innata del organismo al entorno. Habermas asume que la *asimilación* y la *acomodación* (mecanismos de aprendizaje que constituyen la adaptación) pueden pensarse a escala socio-histórica. Sostiene que “la conversión de estructuras internas y externas (*Verinnerlichung*)” (Habermas 1987: vol. 2, 19) que Piaget y Freud concibieron para el desarrollo del sujeto es generalizable a otras escalas.

---

18 Presuntamente compartidos por *todos* los seres capaces de lenguaje y acción.

La adaptación puede pensarse en la escala de los mundos de la vida y de los sistemas si partimos de la conocida distinción y contraposición que Habermas establece en la TAC. En primer lugar: el *Lebenswelt* está estructurado racionalmente y en ese sentido da cuenta de una estructura cognitiva condicionada por posibilidades y restricciones. En los mundos de la vida los agentes se adaptan a las condiciones del entorno en que se encuentran en las tres dimensiones que supone la diferenciación de un mundo objetivo, social y subjetivo (la adaptación se da a nivel de las normas, los hechos, y el yo). Estos tres mundos, a su vez, están atravesados por acciones instrumentales, estratégicas, comunicativas y dramáticas. En parte, la adaptación puede ser instrumental, pero ha de valerse del mecanismo de coordinación de acciones e interpretaciones que implica el entendimiento; mecanismo que posibilita –con proyección a largo plazo– solucionar los problemas que acaecen en el plexo del mundo de la vida. La asimilación y la acomodación pueden verse como dos secuencias de la adaptación en las que el mundo de la vida se “ensancha”. Hay asimilación cuando las ideas chocan con la “realidad” y la estructura del mundo de la vida tiene que incorporar nuevos contenidos, tanto científicos, como práctico-morales y práctico-estéticos. Luego, hay acomodación cuando las ideas se sedimentan como saberes, y esto es el resultado de un proceso lento: con el tiempo, ciertas interpretaciones enclaustradas en los ámbitos de unos pocos miembros de la sociedad o grupos marginales<sup>19</sup> se generalizan en ámbitos de la vida y la experiencia más amplios, volviéndose lugares comunes.

En segundo lugar, podríamos considerar la idea de que la adaptación es también un mecanismo sistémico, es decir, que es una función de los sistemas sociales. Sin embargo, siguiendo a Habermas, puesto que los sistemas se autorregulan por burocratización y monetarización –y en ese sentido, no se valen del entendimiento para mantener su equilibrio– la razón funcionalista quizá poco tenga que ver con los mecanismos de aprendizaje. La adaptación, en el plano de los sistemas, se vuelve un imperativo que recae sobre los mundos de la vida generando estados patológicos. A la lógica del sostenimiento de las estructuras de los sistemas les son prescindibles los procesos cooperativos de entendimiento, en la medida en que los problemas que surgen en el plexo de la vida se pueden “solucionar” por medios deslingüistizados como el dinero. De esta manera, si hay asimilación, la hay en el sentido de una deglución y desintegración de la cultura, que en las sociedades del capitalismo avanzado quedaría incorporada a los engranajes del sistema económico administrativo. Luego, si hubiera acomodación, esta opera como una racionalización por “enmascaramiento ideológico del conflicto” (Habermas 1987: vol. 2, 327), es decir que los problemas –que necesitan abordarse desde definiciones comunes– se encubren y las pretensiones de validez que se postulan en cada problema relevante son desatendidas. No hay aquí modificación de esquemas o estructuras cognitivas, sino aumento de la complejidad del sistema.

---

19 Los especialistas de una esfera de validez, por ejemplo.

¿Qué más podemos decir en torno a la idea de aprendizaje en la TAC? A los fines de una concisa delimitación conceptual, no mucho más. Sin embargo, sí podemos hacer el esfuerzo provisorio de poner en funcionamiento algunos argumentos. En lo que sigue, lo haremos en relación a una propuesta teórica para pensar *las artes*.

## La filosofía de la historia del arte de Danto. Una lectura en términos de comunicación

El lugar de la modernidad estética en la obra de Habermas es exiguo, y ello incluye toda reflexión precisa sobre las obras de arte. Sin embargo, su tesis acerca del proceso de racionalización y secularización que atraviesa la modernidad tiene una consecuencia directa sobre el *status* del arte autónomo, ya que le asigna un *valor cognitivo*.

“Cuestiones y contracuestiones” (1988), un diálogo con Martin Jay, Albrecht Wellmer y Thomas McCarthy, es uno de los pocos textos —y quizá el más importante— en el que Habermas refiere específicamente a los problemas del arte y la estética atravesados por su teoría. De la lectura de la TAC se sigue que a la esfera de validez práctico-estética le corresponde una forma de racionalidad, pero, ¿en qué consistiría? Por otro lado, si en esa esfera de valor se disputan razones, tiene que ponerse en juego algún tipo de progreso —bien diferenciado del progreso científico— que fuera el resultado de procesos de aprendizaje, y eso es algo que resta explicar. Ante ello, Habermas observa que el proceso de diferenciación de la modernidad estética puede describirse como un proceso de aprendizaje producido por el propio arte. Si a la historia del arte le corresponde algún tipo de entendimiento, no ha sido tanto por la producción de teorías sobre el arte, sino más bien por el despliegue histórico de las obras (Vilar 2000:149).

Lo anterior resulta llamativo si se contrasta con el rol protagónico que la praxis argumentativa tiene en su obra. En ese sentido, se podría pensar que su teoría de la comunicación es inadecuada para pensar la esfera de validez artística, ya que el trato que tenemos con las obras de arte poco tiene que ver con la argumentación. Desde el polo de la producción, *hacer* una obra no consiste en argumentar; y desde el polo de la recepción, tener experiencias estéticas no implica emitir juicios de gusto con el exigente objetivo de obrar comunicativamente (Schaeffer 2005: 83). Sin embargo, si el modelo de la comunicación se concibe de forma ampliada, y desde otras perspectivas teóricas, tiene mucho que decir al respecto.

Pues bien, creo que la filosofía de la historia del arte de Arthur Danto desarrolla algunas de las observaciones de Habermas, especialmente porque presta atención a la dimensión diacrónica de la racionalidad artística. A Danto le interesa cómo la conciencia estética cambia radicalmente luego de la vanguardia, una vez que cualquier “desperdicio” puede reconocerse como obra. Siguiendo a Hegel, reconoce una dimensión cognitiva que aparece con el desarrollo histórico, más no se trata de lo que cada lector individual pueda aprender a través del arte. Luego de las vanguardias, el arte puede librarse de la servidumbre a los cánones estéticos, porque los descubre injustificados. De modo similar, cuando Habermas habla de aprendizaje, no está pensando en instancias de aprendizaje puntuales, sino en procesos cooperativos de interpretación que deshacen ilusiones. En palabras de Gertrude Nunner-Winkler:

By definition, learning processes – because they occur over a longer period of time —are distinct from punctual instances of learning (“imprinting”). As Habermas defines them, they do not refer to the acquisition of motor skills (for example, swimming), simple cultural aptitudes (*Kulturtechniken*), or narrowly delimited systems of knowledge (for example, reading and writing or mathematical abilities). [Por definición, los procesos de aprendizaje — porque ocurren durante un período de tiempo más largo — son distintos de las instancias puntuales de aprendizaje (“impronta”) Como los define Habermas, no se refieren a la adquisición de habilidades motoras (por ejemplo, natación), aptitudes culturales simples (*Kulturtechniken*), o sistemas de conocimiento estrechamente delimitados (por ejemplo, lectura y escritura o habilidades matemáticas)]. (2017: 577)

Al referirnos al aprendizaje en el arte, no estamos pensando en la destreza motriz del escultor que golpea con precisión un trozo de mármol con un cincel, ni a la agudeza visual del pintor que diferencia los pigmentos diluidos en agua para trabajar al fresco. Tampoco se trata del conocimiento de la perspectiva ni de las trampas ilusionistas del dibujante. Ni estamos pensando en lo que un artista italiano del *Cinquecento*, por ejemplo, tenía que aprender –de forma intuitiva, claro– para interactuar estratégicamente con las clases protectoras que le concedían beneficios, ni nos referimos a la familiarización respecto a las normas del arte que un aprendiz seguía conforme a un canon aceptado. ¿De qué clase de aprendizaje estamos hablando entonces?

No es difícil ver que Danto fue un cognitivista en lo que respecta al arte. Desde el comienzo de su carrera como filósofo y crítico de arte, hasta sus últimas obras, ha sostenido que las obras de arte tienen un valor cognitivo, pero con el tiempo lo “sitúa” en diferentes lugares –por decirlo así– como señala Gerard Vilar (2016). Hasta mediados de los ochenta, Danto

había afirmado que el arte tiene una dimensión cognitiva, política y moral; esto es, que las obras de arte son vehículos de conocimiento que pueden ejercer un poder transformador sobre los sujetos y sus biografías individuales. En otras palabras, creía que una obra podía ensanchar nuestras maneras de ver el mundo. Esta forma de ver las cosas no es muy distinta a la creencia corriente que tenemos respecto a las posibilidades del arte. Sin embargo, luego de leer a Hegel afirmará que el arte no solo es conocimiento sino *autoconciencia*.

En *Después del fin del arte*, Danto sostenía que “(...) la filosofía del arte era rehén de la historia del arte en el sentido en que la verdadera formulación de la pregunta filosófica, relativa a la naturaleza del arte, no podría haber sido hecha hasta que fuera históricamente posible hacerla” (1999: 58). Esto significa que el arte solo podía exponer su propia naturaleza<sup>20</sup> y volverse consciente de sí a través de la producción de obras de arte, lo cual se hace efectivo a lo largo de un proceso que dura medio milenio. ¿No es esto un proceso de aprendizaje? El paso de las imágenes religioso metafísicas de mundo a los sistemas de interpretación modernos, al que Habermas se refiere, se realiza en la esfera de validez práctico-estética a través de las obras mismas. Así como ciertas teorías científicas no avanzarían sin investigación empírica, la estética y la filosofía del arte se ponen a prueba a través de “la dialéctica entre la pretensión y el reconocimiento” (Rochlitz 1998: 26) que supone el desarrollo del arte. Danto ha llamado *philosophizing art* a la filosofía “practicada desde la perspectiva del arte”, o sea, a la clase de actividad cognitiva y a los procedimientos de investigación que son específicos del arte: el mismo está entrelazado con la actividad filosófica y la vez es objeto de la filosofía (Danto 2001: 10).

¿Acaso el desarrollo del arte autónomo puede entenderse como un proceso de aprendizaje? Hay buenas razones para creer que sí. Entretanto, las teorías del aprendizaje y las teorías de la evolución social pueden sonar “forzadas”, pero creo que para explicar eso tan equívoco que llamamos *racionalidad artística*, hay que probar diferentes enfoques.

## Parte II, por Fernando Fraenza

Creo que para poder pensar en una racionalidad artística reconstruible en términos de aprendizaje, es decir, en un tipo diferenciado de razón práctico-artística, es necesario considerar un concepto ampliado de racionalidad: la *mimesis* que postulara Adorno, reformulada desde una teoría del lenguaje más articulada. ¿En qué sentido hablamos de un concepto ampliado de racionalidad? Al menos, deberíamos tener en cuenta tres aspectos:

---

20

Lo decimos con reservas.



(1) Que no este rígidamente formulado en términos de una pragmática formalizada en exceso o exclusivamente lingüística.

(2) Que no sea ingenuamente dialógico.

(3) Que incluya el conflicto o las luchas dentro del campo del arte (a lo Bourdieu).

Respecto a (1): que no esté formulado de manera rígida desde una pragmática exclusivamente lingüística implica que se analice el componente ilocucionario de los actos de intercambio de signos a nivel semiótico general, y no sólo lingüístico; es decir, que dé cuenta de lo que sucede –en términos de racionalidad– cuando un artista o un promotor de arte presenta productos o acciones artísticas asociándolas a pretensiones de validez siempre sujetas a crítica. Que dé cuenta de un tipo de apertura o simetría ilocucionaria del intercambio –de una posibilidad de crítica o de margen de maniobra por parte de un receptor crítico– que no quede reducida de modo formalizado a las posibilidades de un sistema tan institucionalizado como el de la lengua<sup>21</sup>. Con esto, si la historia del arte autónomo y la historia de las poéticas es un proceso de aprendizaje orientado al entendimiento, aun cuando se trate de discutir lo que es reconocible en tanto que arte (los criterios de su detección), su accionar comunicativo desempeñaría cierto papel en el mantenimiento de un mundo de la vida estructuralmente diferenciado. Esta idea conecta –aunque lo haga con reservas– con la idea kantiana de un uso público de la razón.

Respecto a (2): que no sea ingenuamente dialógico también implica un concepto ampliado de dialogismo (a lo Bajtín). Con esto quiero decir lo siguiente: se trata de pensar un diálogo más allá de los efectos propios de la recepción individual de la obra de arte, o sea, pensar los resultados de la recepción colectiva en el largo plazo. Este aprendizaje o entendimiento dialógico, según lo imagina Gerard Vilar, sería más concéntrico que acumulativo, más propio de una *experiencia* (el despliegue de la historia del arte) en la que se va ensanchando el dominio de aplicabilidad del concepto arte<sup>22</sup>. Esta apertura implica, como contracara, el entorpecimiento de su asimilación *sintagmática* (para decirlo en términos semióticos) o la dificultad de efectuar interpretaciones conforme a lo que ya sabemos sobre el arte, ya que el mismo se va volviendo cada vez “menos evidente”<sup>23</sup>. El aprendizaje, a fin de cuentas, nos recuerda el camino de conocimiento, autoconciencia y libertad del que hablaba Hegel, al menos como comprensión teórico-crítica del arte.

---

21 La lengua como sistema o paradigma (Saussure).

22 Su *extensión*, para decirlo en los términos de la lógica.

23 Como afirma Adorno en el inicio de la *Teoría estética*.

Finalmente (3), este concepto de aprendizaje o consenso debe también tomarse en una acepción amplia que asuma el “acomodamiento” (me tomo la libertad de referir a Piaget), es decir, el conflicto y las denegaciones transitorias del sentido.

## Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (T. Kauf, trad.). Barcelona: Anagrama. (Trabajo original publicado en 1994).
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte* (E. Neerman, trad.). Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1997).
- (2001). *Philosophizing art: selected essays*. California: University of California Press.
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa* (M. Jiménez Redondo, trad.). Madrid: Taurus. (Trabajo original publicado en 1981).
- (1988). Cuestiones y contracuestiones. En R. J. Bernstein (ed.), *Habermas y la modernidad*, 305-343. Madrid: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1985).
- Nunner-Winkler G. (2017). Learning processes. En H. Brunkhorst, R. Kreide, y C. Lafont, (eds.), *The Habermas Handbook: new directions in critical theory*, 577-580. Nueva York: Columbia University Press.
- Owen, S. (2019). Social evolution. En A. Allen y E. Mendieta (eds.), *The Cambridge Habermas lexicon*, 415-417. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rochlitz, R. (1998) *L'art au banc d'essai: Esthétique et critique*. [El arte como banco de ensayos. Estética y crítica] París: Gallimard.
- Schaeffer, J. M (2005). *Adiós a la estética* (J. Hernández, trad.). Madrid: Visor. (Trabajo original publicado en 2000).
- Vilar, G. (2000). *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books.
- Was Danto a cognitivist? (2016). En S. Castro y F. Pérez Carreño (eds.), *Arte y filosofía en Arthur Danto*. Recuperado de <https://publicaciones.um.es/publicaciones/public/obras/ficha.seam?numero=2461&edicion=1>
- Wellmer, A. (1991) *The Persistence of Modernity. Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*. Polity Press.

# Actuar: una puertita a casa

*Joaquín Piumetti (FA, UNC)*  
*joaquinpiumetti@gmail.com*

*Victoria Vacalluzzo (SECYT, FA, UNC)*  
*victoria.vacalluzzo@mi.unc.edu.ar*

## Introducción

A través del proceso de su trabajo final de grado y las posteriores exploraciones con alumnxs, Joaquín fue y aún sigue explorando un entendimiento del trabajo sobre las personas que actúan, en el intento de comprometernos a un mayor nivel de apertura hacia la propia naturaleza escurridiza de la actuación. La intención de unir las miradas no es para que pierdan su singularidad, sino para que esa unión las abra hacia la diversidad de aquello que es mirado. Intuye que esta mirada, que se va abriendo junto a otrxs hacia

tan misterioso fenómeno, empieza a señalar una puertita lateral muy pequeña por donde ingresar. Una puerta muy modesta, pero al alcance de quién se anime a descubrirla. Esta puerta es un regreso a nuestra casa. Actuar es habitar nuestra casa. Para habitarla hay que animarse a perderse en ella ¿Cómo? A través de la visita de un otrx.

Ahora bien, convocados a esta publicación nos preguntamos: ¿Qué es interpelar? Quizás pinchar al otrx. ¿Por qué pinchar? Porque el pinchazo nos indica un lugar que hemos desatendido, desmonta unas estructuras de pensamiento, demuestra que estas no son inmunes o inertes, que pueden reorientarse hacia otros posibles y así abrir horizontes otros de análisis impensados.

En el presente trabajo, no nos centraremos únicamente en lo presentado para el primer ciclo de estas jornadas, sino que ampliaremos los interrogantes en torno al intercambio de esos pinchazos que desordenan lo planeado. Los pinchazos abren lugares por donde se filtra el contenido, se expande y esparce hacia otros territorios circundantes, desborda lo interno de un pensamiento o de un hacer. Incluso el pinchar una hipótesis la hace moverse de lugar, perder su contextura previa y rearmar sus elementos compositivos. Las pinchaduras inciden en otras zonas de revisión del objeto. Las preguntas del otrx nos hace entender el pensar como un desplazamiento, el pensar como un mover, un accionar.<sup>24</sup>

## Una puertita a casa

Estoy dudando de mi seguridad.

“¿Cómo te gusta dudar!” me dijo la Anita.

Me gusta dudar. No me gusta que me guste, pero a veces me gusta. Regala cosas. A veces regala movimiento y perspectiva, otras veces, oprime y paraliza.

Dudo de la autoría de estas palabras. “¿Cuál es el verdadero aislamiento? ‘Yo puedo solx’” dijo la Nora Moseinco en el seminario de ayer. Me desentiendo completamente de haber creado algo solo. El trabajo final en sí, fue un recorrido junto a otrxs al que intenté nombrar para compartirlo a otrxs. ¿Qué hay aquí que sea solo mío? Nada. Tan sólo el trabajo de decidir escuchar y abrir la duda. La multiplicidad de la vida *enduda* la palabra, al sentir simplemente lo mueve, es su naturaleza. La inseguridad incipiente de estos días pareciera

que en realidad está denotando lo frágil que eran aquellos lugares donde uno buscaba seguridad. Arriesgarse a oír con el cuerpo y dejar que brote el sonido más afín a estas cuestiones.

Me gusta dudar, pero también me gusta unir.

Mi intento fue y, sigue siendo, explorar un entendimiento del trabajo de las personas que actúan, que les pueda comprometer a un nivel de apertura hacia la propia naturaleza escurridiza de la actuación.

Unir para abrir.

Intuyo que esta mirada, que voy abriendo junto a otrxs hacia tan misterioso fenómeno, empieza a señalar una puertita lateral muy pequeña por donde entrar. Una puerta muy modesta, pero al alcance, tamaño y forma de quién se anime a descubrirla.

Encontrarla en unx requiere de cierta paciencia, no porque haya que aprender algo que lleve mucho tiempo, sino porque suele estar solapada por grandes y atractivas fortalezas, fachadas construidas en los cuerpos y que vaya a saber por quién fueron hechas.

Si bien cuando se abre esta puertita, las cosas que salen o quieren entrar allí son muy singulares en/de cada unx, la existencia de esta puerta es común en todxs. Esa es su belleza.

Ese “lugar”, como lo llamaba Nora en el seminario, se trata de nuestra casa.

No es que las fortalezas que allí fuera se veían no tengan algo nuestro, pero parece que una vez que entramos, se ven como si estuvieran dentro. ¿Pero no estaban para protegernos de las amenazas de afuera? Parecen tan pequeñas que es difícil creer que eso nos pudiera defender de algo. Ojo, aquí también tienen su lugar, pero sin llenarlo todo. Mientras más frecuentamos este espacio, más evidente se hace la desnudez de nuestros muros.

¿Qué son estos muros? Si no nos llenan, ¿qué lugar ocupan en nosotros?

Todas las formas, poéticas y métodos actorales pueden tener su espacio allí. Pero nada permanece quieto, magnífico o terrible. Nada puede terminar de ocuparlo.

Entonces, más que adquirir otro método actoral que funcione como muralla, armadura

o espada frente al famoso miedo a la mirada extraña que parece observarnos furtiva al momento en el que el vacío de la escena nos pide “hacer algo” (“¿Qué harás? ¿Qué tenés para mostrar?” parece que gritara), la instancia de “entrenamiento” más bien valdría más como una instancia de exploración. Un momento en el que nos damos el tiempo de explorar nuestra casa.

¿Cómo? A través de la visita de otrxs.

No sólo haciéndolos pasar al living, ese primer lugar, rebocado, revestido, decorado para la llegada de otro. También están esas habitaciones del cuerpo, no tan frecuentadas, apenas conocidas, recién mudadas, apelotonadas, a medio construir, medio depósito o medio abandonadas. ¿El otrx viene a ver si tengo todo lindo? No precisamente. Más bien en el encuentro nos recorreremos juntxs. El cuerpo deja de ser una persona para ser un espacio, un lugar donde encontrarnos.

¿Me acompañas a visitar esa habitación? Pasa que siempre me dio miedo entrar ahí. El otrx no como amenaza, sino como compañía. Linterna en mano y animarse a echar luz. O quizás el otrx me pregunte: Perdón, ¿y esa puerta a dónde lleva? Ni siquiera la habíamos visto. ¿Nos animaremos a dejarle pasar? ¿Qué pensará de mí si me ve todo este quilombo? Tranquilo, si te soy sincero la mía también está bastante desacomodada. Entrar a la casa de otrx, es dejarse sentir por un momento que estamos en casa. Una casa que es como un perderse. Un perderse que es como estar en casa.

¿Qué pasa si un tesoro se abre en alguna puerta que jamás habíamos descubierto si no fuera por el encuentro con esta visita?

Curiosidad ante el milagro de estar.

Habitar.

En la actuación solemos hablar de habitar. ¿Pero qué implica habitar un hogar?

Habitar una casa implica detenerse a explorarla, revisarla, aguantarse el desorden, ordenarlo, darle nombre, lugar a cada cosa, imaginar algo distinto, ya no quererlo, que algo se pierda, se esconda, se vuelva a desordenar, no encontrar el lugar para esto ¡Aún no sé dónde ponerlo! ¿Por qué todavía guardo esto? ¿Y esto de dónde salió?

Si no la conozco, si no frecuento esa puertita, a la hora de salir a escena, cuando lleguen

las miradas, probablemente la odiada sensación vuelva otra vez: inseguridad que me hace querer defenderme de ellas entreteniéndolas con un showsito en la fachada de mi casa, haciendo cosas bonitas y elocuentes que aprendí en unos talleres de teatro hasta que por un descuido se aburrieron y se metieron por una ventana que olvidé. Empiezo a sentirme desprotegido, robado, inútil... Quizás ni siquiera sepa ponerle un buen nombre a este disgusto. Me fui de casa para ir hacia el otrx, para gustarle, para hacerle cosas, y me entraron a robar. Ahora parecen conocer mi casa mejor que yo. Me robaron lo máspreciado: la antigua foto de una imagen de mí.

De nuevo, como dijo Nora (todopoderosa madre de dios ruega por nosotrxs pecadores creyentes del pecado, ahora y en la hora de nuestra muerte, amén) estar con otrxs no es ir hacia ellxs, sino dejarlos entrar. Que otrx me abra una puerta por donde deje entrar algo. Puedo dejarlos pasar porque yo también estoy acá. Estar en casa, habitarla, es otra comprensión del tiempo, otro modo de estar, es “traerse” (Nora, gracias otra vez). El actor/actriz/actuante no hace que “pase algo” para entretener al espectador, sino que en su propio cuerpo opera el “pasar”.

¿Cómo dijo? Sí, el pasar de “lo que nos pasa” –como definía Larrosa (2020) la idea de experiencia– opera desde el insospechado saber que yace en la necesaria ignorancia que implica asociarse con una realidad mucho más extensa que la que nos recomiendan los límites de las expectativas y los saberes. Allí se encuentran los impulsos y resortes de todo aquello que nos hace crear. Más que la emanación de una verdad prístina que emerge de un interior aséptico en el cuerpo de la persona que actúa, es la oscilación de este a partir de un dejar vibrar en sí a aquellos extraños vientos y remanencias que nos mueven y componerse junto a ellos, afinarse, resonar o jugar con las disonancias que se provocan. ¿Esto es “hacer que pase algo” para el actor/actriz/actuante?

No hay nombre para esto. No hay palabra que calce perfecto. Pero si hay un zapato que le queda chico al hacer actoral es el de creer que se trata de “hacer cosas”, “el artista de la acción”, no, no. Llamémosle el cuerpo escuchante, si se requiere un poco de belleza palabrística. El cuerpo escuchante debe entender que su corazón late templado, atento y dispuesto donde hay percepción activa de sí y del entorno (que placer sería si hubiera forma de decir “de sí y del entorno” en una palabra como una misma simultaneidad). Ese es el “lugar” del que habla Nora, ese desconcierto, esa alerta, esa vitalidad que radica en la atención que implica no saber más allá del pequeño paso que estoy dando por el grado de sensibilidad y novedad que recibo del entorno y que en mí voy descubriendo para actualizar mi respuesta. Escucha hacia las fuerzas y movimientos que convergen en cada presente particular. La decisión de sentir con espesura o con aire, con brío, con desatino, la

genuinidad de mi brazo moviéndose al borde de lo previsto, discutiendo a cada instante la idea de “error”: ¡Qué libertad para el cuerpo que ve! Lo singular que allí aparece no tiene que ver con una suerte de voluntad de ser singular, sino que permanece “singulando” (por llamarle de alguna manera) con lo que lo atraviesa.

Un cuerpo que irradia belleza por su vibrante humildad, atención hacia la existencia y lo existente que tanto desconoce y, a su vez, lo envuelve. Le brinda un espacio en sí, en lugar de pelearse con ello para mostrar algo que sí sabe. Así como el/la/le paracaidista se lanza al vacío o unx esquiador se desliza atendiendo a cada novedad arriesgando su vida, el/la/le escuchante arriesga a cada instante sus fórmulas, sus formas, su bravura, su desenfreno, su medida, su desborde y sus límites frente a la caída, siempre en caída de la escucha. Que no es explosión, no es descontrol; es atención, paciencia e incertidumbre (¿Cómo nos potenciamos con esta última?).

Entonces, más que el aparataje parafernático de la destreza física, un cuerpo hábil y joven o de una técnica en particular, el aprendizaje del cuerpo escuchante consiste en la permeabilidad de su hacer o su ser (más precisamente), la caladura de su presencia, la atención, cuidado y respeto hacia su sensibilidad para poder calzarse su amorfidad. Quizás elastizarse, o desviarse de lo que “es”. Aprendizaje de la apertura y hacerse dueñx de la no-captura, dueñx de no tenerse, de permitirse el roce de lo que entra cuando el cuerpo se abre, se desgarrar, se deja atravesar por el afuera o el adentro. La irreverencia hacia la cultura y toda su maquinaria de serialización de formas. La astucia y honestidad para desmembrar los dogmas y autogdogmas. Pero también la paciente valentía de dejarse envolver con el vacío que después allí se presenta. La inteligencia no es siempre saber avanzar, es también apreciar cada paso.

A medida que voy escribiendo, ¿cambia mi escritura? Cuando escribo, ¿se acomoda entre los recovecos de las letras el sentimiento con el que las estoy escribiendo? ¿Se verá desde dónde las tipeo? ¿Si lo hago desde el ego, la calma, el disfrute o la urgencia de respuesta? ¿Desde qué habitación escribo estas palabras? ¿Cómo se ve mi casa desde la mirada que me lee? ¿Cómo las siento yo? ¿Estarán las habitaciones tan divididas o será un solo monoambiente inmenso? ¿Será que no termino de ver dónde comienzan y terminan las paredes que me separan del vecino? ¿Dónde termina mi casa? ¿Por dónde ingresa el otro?

Esta indefinición de nuestro hogar, que nos permite escuchar, es un vacío del que aún podemos ser soberanxs. Este vacío lo es todo. Es la fuente. Antes de crear algo debe haber un vacío: la presencia de su ausencia. Tal como dos personas que quieren engendrar un niñx. Antes de crearlx aparece la necesidad de tenerlx. En uno mismo es igual. Creamos por



necesidad. ¿De mover algo? ¿Desechar, transformar, cuidar o inventar algo? En principio, ese algo en cierta manera está ausente, o no, más bien ausente de forma. La presencia de algo que aún no tiene forma nos muestra un vacío. Y si hace tiempo no dábamos con este gran vacío que habita en nosotros (o que más bien habitamos nosotros) posiblemente haya incertidumbre. ¿Cómo llego a ese algo? Si hay incertidumbre quizás haya frustración, pues lo que se manifiesta allí es un vencimiento de las formas viejas que no pueden construir, traer o sintonizar ese algo que se necesita. Por lo tanto, el único camino posible entre las formas viejas, la incertidumbre, el vacío y ese algo que aún no tiene forma, es la prueba.

La prueba se compone por el contacto con algo que se desconoce, un intento de asociación con lo nuevo. Esta ignorancia tan digna y soberana produce necesariamente formas amorfas, tempranas, precarias, fragmentadas, contradictorias, caóticas, pero es necesario comprenderlas no de manera acabada sino como una instancia de movimiento que requiere de una instrumentación para orientarse, distinta, a la que construyen las expectativas.

A veces lo problemático en la actuación no es en sí mismo el “no poder” –como decía Gombrowicz (2014)– de adquirir cierto conocimiento para “actuar algo”, sino la incomodidad por la falta de costumbre del contacto con aquellas zonas inciertas, con ese vacío, esas habitaciones de nosotros mismos que el deseo nos obliga a descubrir, conocer, recordar, volver a atravesar o inventar. Entonces, el problema cuando ingresa una información nueva con la que componerse o probar, no es en sí una imposibilidad concreta para actuar o trabajar, sino la aceptación de un cambio del lente con el que vemos nuestro hacer o nuestro ser (en mi investigación le llamé *haSer*). Una cosa es el deseo cómodo y otra el deseo que va más allá del dolor de las grietas que se abren en esa imagen de lo conocido.

Probar, entonces, quizás no sea para ganar ese “algo”, sino para provocar la pérdida. La pérdida de las formas, máscaras, imágenes y maneras que creíamos que sostenían un Yo. La pérdida es una ganancia. La ganancia de un espacio. Un espacio para volver a escuchar de nuevo.

¿No es en sí la frustración una forma que se resiente por obsoleta? ¿En qué momento mi piel se vuelve máscara? ¿En qué momento esta máscara se convierte en piel? ¿Cuánto durará? ¿Dónde quedan las viejas máscaras? ¿Se disuelven? ¿Se reciclan? ¿Queda algo cuando se van las máscaras o sólo me expongo desollado? ¿Es acaso la máscara o la piel la condición para estar? Si así fuera, ¿La padecemos o la jugamos?

Perderse para volver a tenerse. Perderse para habitarse. Para encontrar otra manera de acomodar la casa. Otra relación entre las partes de unx. Otra unión. Una donde cada cosa

tiene el lugar que se merece. ¿Así quedará acomodada para siempre? Probablemente no, probablemente no todo encuentre su lugar, pero uno ya sabe que está. No sé a dónde va esto, por ahora lo voy a dejar acá.

¿Cuántas maneras hay de ordenar nuestro hogar? ¿No será la obra la elección o el descubrimiento de ciertos lugares que cada integrante ha dispuesto para resonar entre sí? La unión de esta habitación mía con este pasillo del otrx parecen tener algo de relación. ¿En qué se convierte esto? ¿Un collage de sitios de un grupo de gente donde entramos para viajar? ¿Cómo es este lugar que hoy nos une? ¿Un caserío? ¿Un conventillo? ¿Una misma llanura abrigada solo por el cielo y el horizonte?

Entra el/la/le espectador a recorrernos y cada pasillo conectado a cada mueble conectado a cada ventana conectada a cada habitación, lo va invitando a explorar una constelación de espacios reunidos por una extraña inteligencia compositiva. ¿A qué nos invita la arquitectura de este sitio tan particular, tan heterogéneo, tan poliforme, tan polifónico? La obra no como un objeto con el que entretener a alguien, sino como la experiencia de un recorrido. ¿Una visita guiada? ¿Un túnel del terror? ¿Un *trekking* interno? ¡Qué va! ¡Venga, pase! No me verá a mí. Usted recorrerá un espacio, y hasta quizás sienta que el espacio lo recorre a usted. Ojalá pueda sentir cómo el eco de sus pies reverbera hasta su hogar de una manera agradable, incómoda, rechazante, risueña, terrorífica, inquietante, bonita, abierta o desesperante. No importa cuál sea la sensación, lo importante es que esta invitación le haya permitido recorrerse. Lo digo de vuelta, pero lo digo igual: No importa cuál sea la sensación, lo importante es que esta invitación le haya permitido perderse.

A medida que el/la/le escuchante va caminando, percibiendo la actualidad de los espacios (porque siempre vuelven a juntar polvo, se desacomodan solos o se ordenan y abren una puerta más sin querer), el/la/le espectador(e) lo va siguiendo a la par (perdón la interrupción, pero ¿recuerdan eso que se refresca en nosotrxs cuando alguien conoce por primera vez algo que creemos conocer hace rato? creo que hay algo así) hilvanando una misma melodía o un contracanto entre sus pasos, el eco, las cosas, el suelo y el tiempo.

¿Cómo citar las experiencias que sin darnos cuenta dibujan en nuestra boca una palabra? ¿De quiénes son estas palabras? ¡De cuántos! ¿De cuántas compartidas vienen? Si la persona que lee puede sentir algún grado de resonancia con estas palabras, ¿no es indicio acaso de que esto nunca me perteneció a mí? ¿Qué de unx puede verse aquí?

Unirse. Unirse a unx mismx es para abrirse a la unión con otrx.

Dudar para enlazar.

Enlazar sin enredarse requiere de cierta paciencia. Inclusive para aceptar, que a veces, unx se enreda.

Y en momentos como los de hoy, donde todo fulgura tan intenso, donde la confusión entre lo sido y lo naciente parece bastante difícil de ser evitada, quizás solo se nos pida un poco de paciencia, para de tanto en tanto, comenzar a elegir mejor.

¿A qué decidiré enlazarme esta vez?

## Referencias bibliográficas

Gombrowicz, W. (2014). *Ferdydurke*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Larrosa, J. (2020) La Pedagogía que vendrá - La experiencia – Parte 1. <https://youtu.be/7kRamPWp1as>

Parte II

---

# Derivas filosóficas

---



# Derivas del diálogo filosófico: *Amici academiae sed magis amica veritas*

*Paula Diaz Romero (CONICET IDH)  
pauladiazromero@gmail.com*

El presente capítulo propone al lector un recorrido por el sendero misceláneo de la imaginación y la investigación filosófica. La razón, los argumentos y la rehabilitación del sentir, atraviesan con agudeza problemas emblemáticos de la filosofía, que son trabajados desde el profundo amor por lo tematizado. Estas páginas evidencian los distintos modos de asumir la empresa de la investigación filosófica, las distintas temáticas y la pluralidad

de diálogos posibles sobre ella. Pero, ¿cómo es investigar en filosofía? Esta resulta ser, probablemente, una de las preguntas que más aqueja a la filosofía académica, y que trae al centro del debate cuestiones de métodos, temas y lenguaje. A pesar de que la filosofía no presenta un método unificado para tratar sus problemas, sí presenta un compromiso que puede evidenciarse en cada uno de los escritos que componen el capítulo: la búsqueda de la verdad. ¿Qué es la verdad? Esta es, sin dudas, una de las grandes preguntas de la filosofía, y probablemente, una que quedará sin respuesta segura. Sin embargo, lo que les lectores van a apreciar en estas páginas son cadenas de discusiones y conversaciones ligadas a esta búsqueda. A la verdad podemos aproximarnos a través de precisos e incisivos argumentos racionales. Pero la búsqueda racional no es la única motivación de la filosofía, también lo es el interés por resolver problemas fundamentales del vivir humano, de la vida en comunidad, de la comunicación, de experiencias límites esencialmente humanas que quiebran esos sentidos racionales. Es por esta razón que los diálogos aquí reunidos encarnan el carácter de agudas interpelaciones, pero acompañadas con el singular amor y respeto que caracteriza a la esta labor compartida.

Los escritos muestran, en el danzar dialógico de los argumentos, distintos momentos de la investigación de los autores. Cada uno de los textos abre una rendija por la que podemos espiar la extensión de la labor y el esfuerzo de un trabajo intelectual en proceso. A través del “diálogo”, sus autores se disponen a barajar posiciones que serán rebatidas, aceptadas o sutilmente modificadas. Recuerda este ejercicio a la forma más elemental y antigua del hacer filosófico: la mayéutica. La posibilidad de conversar, dialogar y discutir ideas, siempre nos acercará un poco más a la verdad. Sin embargo, el espíritu socrático aquí no tiene referente; todo aquel que se dispone a la tarea filosófica en estas páginas encarna el espíritu socrático, el cual dispone, por medio del preguntar, a hacer parir la verdad. Sin embargo, aquí no hay necesidad de la ironía, y esto se debe a que no se encontrarán posiciones retóricas. Lo que se presencia es el fértil intercambio entre colegas, compañeros y amigos que se interesan profunda y metódicamente por la filosofía. Estas formas de diálogo resisten a la mirada netamente académica, pero se inscriben (críticamente) en ella. La propia invitación a escribir de a dos y a pensar de a muchos implica romper amorosamente las reglas impuestas por la mirada acartonada de la academia.

Seis escritos se reúnen en este capítulo titulado “Derivas filosóficas”. Quien se acerque a ellos experimentará el movimiento propio de la filosofía, de una filosofía viva. Irá de un problema a otro y se acercará desde distintos enfoques y campos de investigación.

Los escritos de Ari Costamagna y de Alejandro Milotich, se dedican a un profundo estudio de la obra de Arendt, revisando, ambas interpelaciones, el trabajo de su compañera.

Alejandro Milotich, aborda la pregunta por una ética posttotalitaria en el pensamiento de la autora a partir del diálogo con textos de los años '60 y '70. De este modo traza un camino para pensar la ética arendtiana desde la óptica de la última obra de Arendt, *La Vida del Espíritu*. Ari Costamagna, por su lado, explora la génesis del pensamiento arendtinado a partir del desarrollo de algunos tópicos centrales que pueden rastrearse ya en su obra temprana, específicamente en su tesis doctoral *Der Liebsbegriff bei Augustine* (1929).

Los escritos de Florencia Quiroga y Franco Puricelli, presentan diálogos sobre dos temáticas. En un primer trabajo, la discusión versa sobre una novedosa lectura del pensamiento de Wittgenstein, abordando el problema de la justificación, a través de la recuperación del concepto de “hinge porpositions”. En un segundo trabajo, las discusiones versan sobre el análisis de las críticas al psicologismo a partir de Frege y Husserl, proponiendo que pueden ser tomadas como críticas a distintas formas de relativismo (psicológico histórico, social, antropológico, discursivo).

En continuidad con estas temáticas, el diálogo entre Nicolás Sánchez y José Giromini, que se presenta como un borrador colaborativo, asume la labor de retomar algunos de los problemas que suscita la conexión entre intencionalidad y normatividad. La propuesta del autor es reformular la tesis que sostiene que lo *intencional es normativo*, bajo la pregunta ¿el pensar es constitutivamente una cuestión de deberes? Y si lo es, ¿en qué sentido?

Por último, la conversación entre Paula Diaz Romero y Alan Savignano, gira en torno al análisis fenomenológico de experiencias humanas radicales, la experiencia del dolor y la enfermedad, poniendo el eje del estudio de ellas en el contexto de las instituciones sanitarias, en las cuales la violencia y la injusticia se vuelven evidentes.

En resumen, quien se aventure en este capítulo, recorrerá los senderos de la filosofía a través de la profusa investigación de Arendt, desde su fenomenología de la acción a su ética; problemas de la justificación de nuestras creencias básicas en Wittgenstein; la pregunta por la estructura conceptual de la conexión intencionalidad-normatividad, un problema fundamental de la filosofía analítica; un análisis de las críticas al psicologismo a partir de Frege y Husserl; y el acercamiento a la experiencia del dolor desde el pensamiento de Sartre.

Esperamos que disfruten el recorrido por tan variados problemas filosóficos.

# Ya no, todavía no: Sobre la lectura arendtiana de Agustín

*Ari Costamagna (CIFYH, UNC)*  
*ari.costamagna.fernandez@mi.unc.edu.ar*

*Alejandro Milotich (CIFYH, UNC)*  
*alemilotich.94@gmail.com*

Los estudios hoy considerados canónicos sobre la obra de Arendt suelen dejar de lado su primer trabajo de largo aliento, su tesis doctoral titulada *Der Liebesbegriff bei Augustine* (1929), aludiendo a una desconexión radical de su formación temprana con respecto a su teoría política, ligada a la “fenomenología de la acción”. En cambio, la hipótesis que recorre la exploración que haremos a continuación se basa en la recuperación y en el diálogo de esta obra temprana con sus desarrollos posteriores. La intención aquí es explorar la génesis



del pensamiento arendtiano y el desarrollo de algunos tópicos que comienzan a despuntar en esta obra de juventud, ligados a una preocupación existencial respecto a lo mundano.<sup>25</sup>

Aquí podemos identificar un tipo de lectura y una metodología propia que Arendt utilizará para abordar distintas obras de la tradición. El aporte de la autora al trabajar con la obra de juventud de Arendt permite esclarecer la metodología en el marco de la génesis de algunos de sus problemas centrales ligados a la “fenomenología de la acción” que aparecerán en obras posteriores.

\*\*\*

La propuesta de diálogo presentada en el Ciclo Interpelaciones 2020, “Ya no todavía no: sobre la lectura arendtiana de Agustín de Hipona”, se inscribió en las primeras formulaciones de cara a un trabajo final de Licenciatura. El espíritu del ciclo apostaba a la construcción colectiva del conocimiento, lo que contribuyó a la profundización de ciertas ideas plasmadas en la presentación de la autora que recuperaremos a modo de entrevista. Previamente y de forma sucinta abordaremos las líneas centrales expuestas en aquel trabajo a modo de introducción.

El tema trabajado allí fue una reconstrucción de determinados tópicos de la lectura arendtiana de Agustín de Hipona, a partir de los puntos nodales de su tesis doctoral, titulada *El concepto de amor en San Agustín* (2001). La hipótesis trabajada en aquel encuentro sugirió que es precisamente durante su formación temprana donde comienzan a aparecer ciertas inquietudes fundamentales en torno a lo específicamente humano y a la relevancia de la comunidad. Sin embargo, es en la obra de los años cincuenta donde la lectura de Agustín se encuentra articulada a la fenomenología de la acción política, donde numerosos intérpretes han marcado su giro hacia la teoría política. Si bien aquellos han reconocido la importancia de su formación temprana, ninguna ha explorado las continuidades problemáticas, sino más bien han remarcado las rupturas respecto de su obra madura (Canovan 1995; Benhabib 2000; Young- Bruehl 2006; Forti 2001;). Una de las intérpretes más reconocidas, Margaret Canovan, escritora de una de las obras más relevantes en el campo de los estudios arendtianos, *A reinterpretation of political thought* (1995), al inicio de aquel escrito menciona que Arendt en su juventud “no estaba muy interesada en la política y estaba inmersa en intereses intelectuales peculiarmente ajenos al mundo”. Continúa Canovan diciendo que para analizar este período de juventud debemos tener en cuenta que en su tesis doctoral Arendt se basa en “una forma del cristianismo para la cual el rechazo de este mundo y sus preocupaciones era un requisito previo en pos del amor a Dios” (Canovan 1995: 8. La traducción es nuestra).

---

25

Escrito derivado de la conversación disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=CEVCM0Y9A7o>

En la misma línea, Young-Bruhel, en la excelente biografía, si bien reconstruye formidablemente el contexto de producción y discusión intelectual de la época, termina resaltando, por un lado, el fuerte descompromiso de Arendt para con la relevancia específica del mundo político en particular y del mundo común en general; por otro, vincula los desarrollos intelectuales tempranos de nuestra autora a su vínculo personal con el joven Heidegger, dibujando una imagen incluso *naif* de este período intelectual.

Ahora bien, en aquella breve exploración que se expuso en el Ciclo Interpelaciones 2020, propusimos analizar uno de los puntos centrales de la disertación, a saber, el tópico de la temporalidad, que concebimos como un aspecto central a tener en cuenta a la hora de analizar las “continuidades” en relación al pensamiento arendtiano de juventud con respecto al de madurez. El problema de la temporalidad política se entiende a partir de nuestras posibilidades y maneras de entablar compromisos con el mundo y de esta forma se extiende un vínculo indisociable entre el tiempo y el espacio. Como menciona en la disertación, “la regla con que lo medimos [al tiempo] es el espacio” (Arendt 2001: 31). Es precisamente el espacio que se abre en la brecha entre pasado y futuro, del “ya no” y del “todavía no”, la posibilidad de la pregunta por nosotros mismos y de nuestro contexto histórico-cultural.

Para Agustín de Hipona, el *nunc stans* neoplatónico es el lugar que se abre en la memoria “haciendo presente” el pasado y el futuro en la rememoración y la expectativa. La problematización de las recurrentes partículas arendtianas del “ya no” y “todavía no”, en el marco de la disertación, fue central. Allí, éstas se entienden según el contexto conceptual que aborda en cada capítulo, pero siempre apuntando a una cuestión central en torno al vínculo entre la temporalidad y la antropología filosófica de fondo.

Uno de los pocos comentarios disponibles a la disertación es el que realizan Scott y Stark en “Rediscovering Hannah Arendt” (1996). Parafraseando a las intérpretes, el redescubrimiento de Arendt de Agustín fue parte de su transición hacia el pensamiento “anti-tradicional”. En este sentido, consideramos que ni los desarrollos de Arendt realizados en América sean “notas” de su primera disertación sobre Agustín, ni que la disertación sea importante sólo como un “artefacto histórico del pensamiento pre-político de su pasado alemán” (Scott y Stark 1996: 118-119), sino al contrario que existe cierta continuidad problemática, como mencionamos ya, que nos permite esclarecer su pensamiento, a partir del análisis de su génesis.

En la disertación, Agustín es considerado como un pensador de “umbral”, característica que se refleja en las varias tensiones de su pensamiento. Si bien en la tesis doctoral de Arendt no encontramos casi referencias biográficas ni históricas sobre el pensador de Hipona, la lectura arendtiana parte de elementos sustanciales del contexto histórico-conceptual de

Agustín para intentar deslindar las vicisitudes, contradicciones e incongruencias aparentes de su obra para “poder captar qué es lo que ocultan” (Arendt 2001: 20). Agustín, como un pensador de umbral, contribuye a pensar el abismo temporal, en la brecha entre pasado y futuro en el marco de la ruptura de la tradición.

La intención de la tesis doctoral de Arendt no implica sopesar las influencias que recibió en su época Agustín, es decir del pensamiento cristiano y de la tradición filosófica griega, y ver cuál es la que prevalece. Más bien, apunta a iluminar las incongruencias y tensiones, sin pretender buscar una sistematicidad que el autor no tiene. En ese sentido,

[ ] se limita a responder a la cuestión de cómo tales incongruencias llegan a aparecer, de cuáles son los enfoques o intenciones enteramente diferentes entre sí que llevan a estas contradicciones que para el pensar sistemático resultan incomprensibles (Arendt 2001: 20).

Lo que está en el centro de la investigación de Arendt es la pregunta por lo que somos nosotros mismos, por lo específicamente humano, por una antropología filosófica agustiniana que se expresa en su famoso adagio “me he convertido en un problema para mí mismo” (Agustín, *Conf.*: X, 33: 50). En la introducción de la disertación, caracteriza esta *quaestio* como “la existencia humana reflexionando sobre sí”<sup>26</sup> y la identifica como el núcleo del dilema existencial (Scott y Stark 1996). De acuerdo a Arendt, el adagio agustiniano se asocia con la tarea de pensar la existencia a través de las relaciones fundamentales de los seres humanos con el mundo, con otros, a través del prisma de Dios. A partir de esta pregunta, el ser humano descubre su fuente en el Creador y luego retorna a construir el mundo en el marco de la comunidad cristiana. De este modo, el análisis del concepto de amor nos provee de un acceso privilegiado a la pregunta por nosotros mismos ya que se erige como principio de asociación en el contexto conceptual cristiano que vincula el mundo terrenal y la ciudad celestial.

Para Agustín de Hipona, la especificidad de la existencia humana reside en su carácter “temporal”, “puesto de manifiesto en el *homo temporalis*” (Arendt 2002: 349) (Agustín, *De civ. Dei*: XII, 14). La influencia de la filosofía griega se expresa en una serie de elementos conceptuales que estallan en el marco conceptual específicamente cristiano de Agustín.

---

26 En la traducción al español de *El concepto de amor en San Agustín* esta caracterización no se encuentra de este modo, sino que se encuentra traducido del siguiente modo: “[...] el ser humano que reflexiona sobre sí mismo (“Me he vuelto un problema para mí mismo”)” (2001:18). Esta traducción fue cotejada siempre que surgieron dudas con la versión en inglés, editada y traducida al inglés por Scott y Stark (1996), a partir del estudio sistemático que cuenta con un aparato crítico importante, incluyendo no sólo la disertación llana del 1929 sino también las revisiones de Arendt de los años 60, distinguiendo ambas. En este caso aparece de la siguiente manera: “a *human existence* reflecting on itself (“I have become a question to myself”)” (1996: 5, itálicas nuestras). Esta breve modificación que hemos introducido en relación a la traducción en español es debido a una pérdida de significado que consideramos relevante, por un lado, para entender el pensamiento arendtiano y, por otro lado, a nuestros estudios.

Uno de ellos es la contraposición intrínseca entre ser y tiempo. Para Agustín, ser y tiempo se contraponen y, en este sentido, los seres humanos son seres “intermedios” entre el ser y el no-ser, lo cual revela una incompatibilidad de base entre la esencia y la existencia humana. Allí se expresa la dependencia fundamental humana que encontrará en cada contexto conceptual que Arendt analiza, una expresión distinta.

La disertación de la autora muchas veces parece infranqueable por su complejidad y por el uso de un lenguaje, que como ella reconocerá más tarde en una carta a Scholem, es un lenguaje “inexistente”, y que además trata al hiponense como un contemporáneo (Carta 14, 6 de marzo de 1945, Scholem a Arendt 2018: 69). De todas maneras, consideramos que la relevancia de esta obra temprana puede comprenderse a la luz de la reconstrucción del contexto de producción, sobre todo a partir de las discusiones teológicas sobre la temporalidad en el marco de la “crisis del historicismo alemán”, como reza el título del estudio de la historiadora Lissi Keedus (2015).

Keedus destaca la influencia de este horizonte y lo reconstruye acentuando la importancia del grupo de teólogos que se autodenominaba *Zwischen den Zeiten* (*Between the times*). Esta identificación surge a partir del escrito de Friederich Gogarten titulado así. Lo que expresa allí Gogarten es una serie de críticas hacia los predicamentos hermenéuticos y epistemológicos dominantes en las humanidades en aquel momento; la línea de pensamiento que combatía fue lo que más tarde se denominó como “historicismo”, frente al cual se esgrimió una crítica radical en términos de un antagonismo radical (Keedus 2015: 15).

Si bien las posturas al interior de este grupo de jóvenes teólogos no era homogénea, sí compartían en general la crítica radical para con el historicismo, y la posibilidad y necesidad de abrir un nuevo horizonte de interrogación de las ciencias humanas, una nueva forma de interrogar y problematizar las fuentes del pasado y de concebir los vínculos con el presente. El *dictum* rankeano, la llamada a leer el pasado “como realmente fue”, con su negación a juzgar las fuentes, en realidad lo que hizo fue acallarlas impidiendo tejer lazos con el presente y adquirir sentido frente a él.

El tema excede el objetivo introductorio del presente escrito, pero lo que queremos resaltar es la falta de estudios sistemáticos sobre esta obra de juventud de nuestra autora, así como una reconstrucción genética de su pensamiento que ayude a esclarecer sus intereses tempranos. Muchas veces aquella formación temprana fue circunscrita a las influencias de sus grandes maestros, Heidegger y Jaspers, sin darle la atención que se merece a este contexto de discusión intelectual. Esto será un punto de partida para la continuación de nuestras investigaciones, a lo que el ciclo Interpelaciones 2020, sin dudas aportó.

\*\*\*

## Entrevista

— *Alejandro Milotich*: Al principio de la exposición mencionás una lectura un tanto *naif* de la trayectoria intelectual temprana de Arendt, particularmente por su relación con Heidegger. Sin embargo, hacia el final das más pistas sobre el ambiente intelectual en que podemos leer la tesis doctoral arendtiana, más allá de las influencias no menores por supuesto de Jaspers y Heidegger. ¿Podrías contarnos un poco más sobre este clima intelectual?

— *Ari Costamagna*: Es bastante difícil dar con la reconstrucción de este “clima intelectual”, debido a la falta de investigaciones y a la falta de interés de los investigadores respecto de esta obra de juventud, como mencionaba antes. Por lo general, los comentarios más conocidos sobre *El concepto de amor* suelen mencionar de pasada la formación temprana de Arendt en teología y filosofía, pero reduciendo este ámbito de influencia a algunos nombres relevantes de docentes con quienes Arendt cursó. Algunos de ellos son obviamente Heidegger (en Marburgo) y Jaspers (en Friburgo), y otros como Bultman y Gundolf; de todas maneras, la información al respecto es muy sucinta y una de las mejores reconstrucciones con las que contamos reduce la influencia de este rico período de la joven autora a una relación amorosa. Claramente Arendt tuvo una relación con Heidegger, pero esto no quiere decir que sus dos obras de juventud se estructuren meramente a partir de una experiencia amorosa ni que aquella sea su eje, como plantea Young-Bruehl<sup>27</sup>. La historiadora Liisi Keedus, según consideramos, plantea una reconstrucción mucho más interesante y liga la formación temprana al contexto de producción y de discusión intelectual sobre todo a las discusiones respecto a la teología (“crítica”) que estaban naciendo en ese momento. Las tensiones entre lo que se llamó “teología crítica o dialéctica” en contraposición a la teología tradicional se condensaron a partir de la pregunta exegética sobre las fuentes y su relación con nuestro presente. La teología tradicional, así como gran parte de las humanidades compartían bases epistemológicas y hermenéuticas con el historicismo alemán. En ese sentido, las primeras lecturas de Arendt se forjaron al calor de lo que Keedus llama las “revueltas anti-historicistas de Weimar”. Si bien entendemos que es una hipótesis muy fuerte, nos ayuda a reconstruir su contexto intelectual de una forma mucho más rica, a nuestro entender. A partir de allí, las lecturas que se abren para la joven estudiante estaban

---

27 La intérprete lo menciona en reiteradas ocasiones: “...ella se refería a su primer encuentro con la filosofía, en Marburgo, como a la época de su ‘primer amor’. La filosofía fue, en efecto, su primer amor; pero la filosofía encarnada en la persona de Martín Heidegger” (Young-Bruehl 2006: 109); a propósito de *Rahel Varnhagen*: “A través de la experiencia de un amor imposible, sufrida en carne propia, Hannah Arendt llegó a la conclusión general de que el sufrimiento es el sentido de todas las cosas y su recompensa; sintió que su ‘tímida ternura’ por el mundo había sido arruinada, que había sido despojada de su sentimiento de estar en casa. Era, como dijo en el poema dedicado a sus amigos, una persona ‘sin hogar’. Precisamente esto mismo es lo que encontró en las cartas y diarios de Rahel Varnhagen. Los primeros esfuerzos de Rahel por sentirse en casa en el mundo fueron aplastados por el fracaso de su amor por von Finckenstein.” (Young-Bruehl 2006: 121)

vinculadas a determinada comprensión de la temporalidad y a determinada manera de entablar y problematizar nuestra relación con las fuentes del pasado y con la posibilidad de su actualización. El historicismo alemán al intentar dar cumplimiento al *dictum* rankeano que abogaba por una lectura del pasado “como realmente fue”, lo que hacía en realidad era silenciar las fuentes y cortar los lazos del pasado para con el presente.

Uno de los teólogos precursores de la teología crítica fue Friederich Gogarten, quien en 1920 publicó un ensayo titulado *Zwischen den Zeiten* (*Between the times*). Aquí me gustaría traer una cita textual de Gogarten que dice:

El destino de nuestra generación es estar entre épocas [*between the times*] Nunca pertenecemos al período presente que está llegando a su fin; es dudoso que alguna vez pertenezcamos al período que está por venir. Entonces, nos encontramos en el medio- en un espacio vacío. No pertenecemos ni a uno ni a otro (Keedus 2015: 14. La traducción es nuestra)

En ese sentido, esta idea de una generación nacida en una suerte de brecha temporal, que “ya no es” la anterior y no está ligada a los predicamentos tradicionales, pero que “todavía no” constituye una nueva, encuentra un nuevo asidero y un nuevo horizonte de interrogación en el marco de los estudios arendtianos a la luz de esta obra de juventud. Aún más, a partir del provocador escrito de Gogarten, confluyen un grupo de intelectuales que se hicieron llamar *Zwischen den Zeiten*; entre ellos Rudolf Bultman, Martin Dibelius, Rudolf Otto, Karl Barth entre otros, todos intelectuales con quienes Arendt coincidió al menos de manera indirecta en los mismos círculos de discusión.

De todas maneras, no quiere decir que intentemos invalidar otras fuentes para indagar las curiosas partículas temporales de “ya no, todavía no”. Simplemente, intentamos profundizar su alcance a partir del horizonte del problema de la temporalidad de la política.

— *Alejandro*: Pensar una “metodología” de trabajo en Arendt es una tarea difícil, pero podríamos encontrar cierta manera de trabajar de la autora principalmente con textos de la tradición filosófica. ¿Crees que su obra temprana nos puede dar más pistas sobre su particular manera de trabajo?

— *Ari*: Creo que hay varias maneras de responder esta pregunta dependiendo desde qué lugar se la plantee. Pero si tenemos en cuenta esta suerte de “metodología” ligada a su lectura de la tradición podemos comenzar a detectar algunos movimientos originales que

se encuentran en ciernes, los cuales podemos leer en la misma línea que su “crítica a la tradición de pensamiento filosófico” que se condensará y estructurará de manera más sistemática en su obra posterior. Me gustaría traer a Porcel (2015) quien menciona que, por un lado, la noción de tradición no es inequívoca; por otro lado, todas coinciden en el reconocimiento del quiebre de la tradición política de pensamiento que vio gestar las catástrofes del siglo XX. En ese horizonte, pensar en Agustín como un pensador de “umbral” nos ayuda a entender las tensiones, por ejemplo, entre la filosofía griega y la experiencia romana, que encuentran su asidero en el hiponense, así como las tensiones y armonías entre la fe cristiana y la experiencia filosófica. De todas maneras, acá no se puede hacer una lectura lineal pero sí pensar en que ese es su horizonte crítico a partir del cual defiende a la vez que arremete contra el hiponense. Aquí Arendt ya plantea una preocupación por “lo común”; ve en Agustín tal preocupación, pero aquella inquietud termina como una pretensión desencarnada por un lado por el supuesto cristiano escatológico de la salvación de la vida fuera del mundo (terrenal), y por otro, debido a la influencia neoplotiniana que Arendt señala.

— *Alejandro*: El adagio agustiniano “me he convertido en un problema para mí mismo” se asocia, como vos, decís “con la tarea de pensar la existencia a través de las relaciones fundamentales de los seres humanos con el mundo, con otros, a través del prisma de Dios”. ¿Cómo crees que podríamos pensar, en líneas generales, este tópico arendtiano en relación con otros y con el mundo?

— *Ari*: En mi tesis de licenciatura este fue uno de los puntos más álgidos y de difícil lectura. En el marco de la lectura temprana aquella frase tan citada de Agustín puede comprenderse a la luz del existencialismo heideggeriano en ciernes, según la hipótesis que planteamos allí. Para pensar las cercanías y las distancias entre la lectura heideggeriana de Agustín y la lectura arendtiana del hiponense, tomamos un artículo breve de Constantino Espósito sobre Heidegger y Agustín (2009); allí se plantea que Heidegger es más deudor de la fuente agustiniana de lo que los intérpretes más importantes del pensador alemán han profundizado. Aquí no ahondaremos en la lectura heideggeriana de Agustín, pero vamos a decir que en primera instancia lo que tenemos que retener es que aquella frase de Agustín puede comprenderse e interrogarse en un horizonte fenomenológico y existencialista. Cuando toda la tradición se basaba en determinados predicamentos epistemológicos que buscaban dar con “el objeto” de estudio, Heidegger encuentra en Agustín un acercamiento a partir de la “historia como cumplimiento”, en el sentido de una aproximación “histórico-ejecutiva” (*vollzugsgeschichtlich*) como menciona Espósito. La primera lectura de Heidegger de Agustín puede encontrarse en un seminario dictado durante su último semestre en Friburgo, en 1921, titulado *Agustín y el neoplatonismo* (1999).

Ahora, si pensamos las cercanías de esta apropiación con la lectura que Arendt hace de la fuente agustiniana, encontramos sobre todo el paralelo de la crítica a la tradición filosófica, que aparecerá en *Ser y tiempo*, en relación a la aproximación estrictamente “teorética” que planteaban las lecturas tradicionales. Ahora bien, si bien hay una coincidencia, ya en estas lecturas tempranas de ambos podemos rastrear una tensión y una tímida crítica de Arendt hacia su maestro, que luego aparecerá condensada y explícita en “¿Qué es la filosofía de la existencia?” en el marco de la identificación de ser y pensar, y de cara a la crítica a la noción de *Das man*. Aquí no abordaremos esta discusión que es por demás compleja.

El adagio agustiniano, *quaestio mihi factus sum*, es una cita recurrente, podríamos decir, aunque no tan recurrentes como otras. Entendemos que marca una continuidad de cara a la pregunta por la antropología filosófica que Arendt intenta tejer a lo largo de su obra, en el marco de la condición humana, según entendemos. No queremos decir aquí que la lectura de Agustín esté “mediada” por Heidegger, pero sí es interesante pensar en estos entrecruzamientos que iluminan la sinuosa obra de juventud.

## Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (2001). *El concepto de amor en San Agustín*. Madrid, España: Encuentro.
- Arendt, H. y Scholem, G. (2018). *Tradición y política: correspondencia (1939-1964)*. Madrid: Editorial Trotta, S.A. Recuperado de: <https://elibro.net/es/lc/bmayorunc/titulos/128611>
- Benhabib, S. (2003) *The reluctant modernism of Hannah Arendt*. United States of America: New Editions.
- Canovan, M. (1995). *A reinterpretation of political thought*. New York, USA: Cambridge University Press.
- De Hipona, Agustín (2005). *Confesiones*. (Trad. Magnavacca, S.). España: Losada.
- De Hipona, Agustín (1958). *La ciudad de Dios. En Obras completas. XVI*. Madrid: BAC.
- Espósito, C. (2009) Heidegger y Agustín: la memoria, la tentación y el tiempo. *Pensamiento*, 65 (245), 433-462.
- Forti, S. (2001). *La vida del espíritu y el tiempo de la polis*. Madrid: Ediciones Cátedra.



Heidegger, M. (1999) Agustín y el neoplatonismo. En *Estudios sobre mística medieval*. México D.F.: Ediciones Siruela.

Keedus, L. (2015). *The crisis of German historicism*. United Kingdom: Cambridge University Press.

Porcel, B (2016). Tradición. En Porcel, B. y Martin, L. (eds.) *Vocabulario Arendt* (211-222). Rosario, Argentina: Homo Sapiens Ediciones.

Scott y Stark (1996). Rediscovering Hannah Arendt. En *Arendt (1996) Love and St. Augustine*. London: University of Chicago Press.

Young-Bruehl, E. (1993). *Hannah Arendt*. Barcelona: Paidós Ibérica.

# Pensar la ética arendtiana a partir de las Facultades del Espíritu

*Ari Costamagna (CIFYH, UNC)*

*ari.costamagna.fernandez@mi.unc.edu.ar*

*Alejandro Milotich (CIFYH, UNC)*

*alemilotich.94@gmail.com*

Abordar la pregunta por una ética posttotalitaria en la obra de Hannah Arendt no es una tarea sencilla, aunque podemos identificar su asistencia al juicio a Eichmann como un punto de inflexión en sus reflexiones. Es a partir de esa experiencia que Arendt comienza

a ver una relación entre pensamiento, juicio y moral que desarrollará en otros escritos. Progresivamente, en la reflexión arendtiana comienzan a tematizarse ciertas “facultades del espíritu” (pensamiento, voluntad y juicio) que jugarán un papel vertebral para pensar una ética posttotalitaria. La indagación que subyace es cómo pensar una ética que no sea solo un cuidado de sí, sino que pueda extenderse a un cuidado del mundo. Alejandro Milotich, a partir del diálogo con textos de los años 60 y 70, intentó trazar un camino para pensar la ética arendtiana desde la óptica de *La Vida del Espíritu*, última e inconclusa obra de la filósofa. En este marco, las tensiones que habita la ética arendtiana entre la *solitud*, aquel diálogo silencioso “del yo con el yo”, y la preocupación fundamental por lo mundano y por la política se tematiza en el horizonte de la relación entre *conscience* y *consciousness*, conceptos que aborda en “Algunas cuestiones sobre filosofía moral” (Arendt 2007). Este esquema se complejizará a la luz de su última obra, teniendo en cuenta principalmente la reflexión arendtiana sobre la *voluntad*, facultad que no fue problematizada por el Alejandro Milotich en la ponencia expuesta en el Ciclo Interpelaciones (2020).<sup>28</sup>

\*\*\*

La presente propuesta se inscribe en un trabajo de lectura y exploración de diversas fuentes, en el marco de la formulación del problema para una tesis final de Licenciatura. Atendiendo al espíritu del ciclo, recuperaremos el intercambio entre los autores e interpeladores en un formato dialógico de entrevista.

En el pensamiento de Hannah Arendt encontramos una creciente preocupación por las cuestiones morales luego de asistir al juicio de Eichmann en 1963. Podemos identificar, sobre todo a partir del *postscriptum* del libro *Eichmann en Jerusalén*, cómo se va acentuando una preocupación por los problemas morales. Allí empieza a reflexionar sobre la importancia de la dimensión de la subjetividad o de la reflexión, ampliando este registro para pensar la cuestión de la moral. En distintas producciones de los años 60, podemos identificar cómo esta pregunta por la moral queda articulada con una reflexión sobre las facultades del espíritu, que para Arendt son el pensamiento, la voluntad y el juicio. Estas facultades son modos de la espontaneidad humana, modos de la vida del espíritu que pueden iniciar una serie de procesos de manera autónoma. Estas facultades no pueden reducirse una a la otra, y a su vez se relacionan entre sí. Consideramos que para Arendt será en esta relación donde se pueden encontrar las condiciones de posibilidad de una Filosofía moral posttotalitaria.

Para delimitar el abordaje de este trabajo, tomamos como punto de partida *Algunas cuestiones de filosofía moral* (2007), una compilación de una serie de conferencias y clases que Arendt dictó en 1965-1966. Allí la autora identifica una serie de fenómenos históricos

---

28

Escrito derivado de la conversación disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=CEVCM0Y9A7o>

que serán el puntapié para su reflexión moral ligada a las “facultades”. Uno de estos fenómenos es el derrumbe del orden moral durante el nazismo, no una sino dos veces, cuando la sociedad alemana retornó en 1945 a una presunta normalidad antagónica a la anterior. Esto revelaría que la moral ha degenerado en *mores*, susceptibles de ser cambiadas de un momento a otro.

Estos fenómenos ponen en cuestión la idea de la tradición filosófica de que “nadie en su sano juicio puede ya sostener que la conducta moral es algo que va de suyo” (Arendt 2007: 84). Para sostener esta crítica, Arendt se apoya en una línea de la tradición socrático kantiana, que le permite pensar que para que haya conducta moral lo que tiene que haber es un trato de uno con uno mismo.

El trato que tengo conmigo mismo, identificado por esta línea de la tradición como la razón de la conducta moral, se da por medio del pensamiento y se hace manifiesto como proceso de habla en el diálogo con uno mismo. Somos “dos-en-uno”, no sólo somos conscientes de nosotros mismos, sino que nos relacionamos con nosotros mismos por medio del diálogo, “aun cuando yo soy uno, no soy simplemente uno, tengo un yo y me relaciono con dicho yo como algo propio” (Arendt 2007: 107).

La actividad del pensamiento en cuestiones morales se traduce en la posibilidad de tener un diálogo silencioso con un compañero interno (Hunziker 2020), y este compañero es también testigo de nuestros actos, cuando somos dos-en-uno convivimos con aquel testigo silencioso, que es eliminado por aquellas personas que se mueven en la superficialidad de los acontecimientos, por quienes viven una vida de manera irreflexiva.

Es en la actividad del pensamiento, y sabiendo que tiene que vivir consigo mismo, uno se pone límites a lo que puede hacer, se autolimita porque tiene que convivir con ese testigo silencioso. Aquí aparece un problema: la relación que tenemos en soledad no nos insta a actuar, sólo nos limita sobre aquello que nos permitimos hacer, en términos políticos “es una irresponsabilidad porque su criterio es el yo y no el mundo” (Arendt 2007: 97). Por lo tanto, “no podemos esperar de la actividad de pensar ningún mandato o proposición moral, ningún código de conducta, ni una definición de lo que está bien y de lo que está mal” (Arendt 1995: 118).

Hay para la autora una diferencia entre el pensamiento y la acción. En términos políticos esta distinción “radica en que yo estoy solo con mi propio yo o con el yo de otro mientras pienso, en tanto que estoy en compañía de muchos otros en el momento en que empiezo a actuar” (Arendt 2007: 119). En este punto, y siguiendo el orden de las conferencias de Arendt, la autora introduce la voluntad como facultad que decide lo que voy a hacer, que puede asentir o disentir a los preceptos de la razón y del deseo.

La voluntad se descubre en la impotencia del “quiero pero no puedo”, ese “quiero” no se clausura con el “no puedo”, sino que sigue queriendo, y cuanto más quiere más se revela su insuficiencia (Arendt 2007). La escisión de la voluntad representa una diferencia en relación a la que se da en el pensamiento: no es un diálogo sino “una lucha sin cuartel que dura hasta la muerte” (2007: 130). Esta facultad encuentra resistencia en sí misma, y su esencia es existir como dos-en-uno, en parte quiere y en parte no; da órdenes, pero para ser obedecida debe al mismo tiempo consentir o querer obediencia. De este modo, la voluntad se presenta como no- plena: hay una pugna que es a su vez una relación desigual entre una parte que manda y otra que obedece. La tensión se evidencia en la formulación de la espontaneidad como fuente de la acción, que a su vez la impide; es decir, su fractura se manifiesta a la hora de actuar.

La voluntad se caracteriza aquí como absolutamente libre, pero también empieza a aparecer una función de la voluntad como árbitro: quiere esto o quiere aquello. Cuando comienza a desarrollar este punto, Arendt interrumpe sus consideraciones sobre la voluntad e introduce la facultad del juicio. En las cuestiones morales “el acento se ha desplazado completamente de la causa de la acción como tal a la pregunta de qué metas perseguir y qué decisiones tomar” (Arendt 2007: 142). El verdadero árbitro sería al parecer el juicio, ya que la voluntad no puede distinguir lo que está bien de lo que está mal.

El juicio subsume lo particular bajo una regla general, el problema surge en aquellos juicios como los morales, “a los que no pueden aplicarse reglas y normas fijas” (Arendt 2007: 144), donde no hay pautas externas o verdades apodícticas que guíen la actividad de juzgar, y en los cuales debemos subsumir lo general en lo particular. Arendt se apoya en la estética de Kant para plantear esta cuestión, y también para ensayar una respuesta. Partiendo de la noción de sentido común, que nos integra en una comunidad, y por medio de la imaginación, que permite tener en cuenta a los otros, el juicio tendría cierta validez general que será tan amplia como la pertenencia a la comunidad posible de la cual el sentido común me hace miembro; la capacidad representativa se extiende así a otras personas. La validez del juicio será intersubjetiva o representativa, y será tan general como la comunidad de la que el sentido común me hace miembro.

Para considerar la conducta humana en términos morales no podemos reducir los asuntos sobre lo que está bien y mal a *mores* (costumbres). Será por medio del sentido común que la actividad del pensamiento se eleva a nivel del juicio, y surgiendo así los ejemplos como algo a lo que podemos atenernos en nuestra conciencia moral (Arendt 2007). Los ejemplos que tomamos son “los postes indicadores de todo pensamiento moral” (Arendt 2007: 149), es decir que en la relación con uno mismo interpretamos las acciones y a los actores en términos morales. La cuestión fundamental para Arendt será con quién deseamos convivir,

eligiendo en la actividad del pensamiento los ejemplos por los que decidimos sobre lo correcto e incorrecto de las acciones. En este marco, el mayor peligro moral y político será la indiferencia a pensar y elegir ejemplos, y negarse a juzgar y a relacionarse con los demás por medio del juicio (Arendt 2007).

Como el mundo es compartido, hay una capacidad del pensamiento para posicionarse y juzgar desde el punto de vista de otras personas. El criterio de la vida común es el mundo, no el yo, y por medio de la facultad de juzgar “el cuidado moral de uno mismo se convierte en “ejemplar” para el mundo político, se convierte en una “especie de acción”” (Hunziker 2020: 48). Esta especie de acción, resultado de la reflexión moral, puede convertirse en ejemplo para los otros, porque los tiene en cuenta a la hora de juzgar.

En esta reconstrucción de un texto de los 60 que consideramos fundamental, podemos encontrar ciertas líneas que nos permitan pensar que es sobre todo en la relación entre pensamiento y juicio donde Arendt encuentra la condición de posibilidad de una Filosofía moral, sin dejar de lado los problemas propios de la voluntad.

\*\*\*

- *Ari Costamagna*: Hannah Arendt, una de las teóricas del totalitarismo más importante de nuestra época, construyó un entramado conceptual que muchas veces fue una herramienta importante para pensar determinados acontecimientos históricos como los procesos dictatoriales y los juicios a genocidas. En Argentina, empezando con los movimientos de DDHH, Abuelas, Madres y Familiares de desaparecidos, pensar tales acontecimientos fue de vital importancia para preservar, construir y reconstruir la comunidad política, las discusiones políticas, en general, la vida pública. Pero el resguardo de esas discusiones que decantaron en la preservación no sólo de la comunidad sino de la memoria colectiva, no es un proceso que “va de suyo” tampoco. A veces, me inquieta la posibilidad de ese olvido. En la última marcha del 24 de marzo que compartimos en las calles, en el año 2019, un compañero se me acerca, nos abrazamos, conversamos un rato, y me dice: “¿Alguna vez pensaste qué va a ser de “Abuelas de plaza de mayo” cuando las viejas no estén? Las abuelas están muy viejas... A mí me asusta un poco que les pibes, mis alumnos, no las conozcan y yo no sepa cómo convalidar esa porción de memoria”. Ahora, para vos la moral según Arendt, ¿podría contribuir a pensar la posibilidad de la preservación y construcción de la memoria colectiva, o cómo puede contribuir ese marco teórico para pensar en estos contextos?

- *Alejandro Milotich*: Creo que la posibilidad de juzgar juega un papel central para la construcción de la memoria colectiva. Me refiero a la facultad de juzgar como la trabaja

Arendt en su obra madura. Cuando juzgamos, deberíamos hacerlo tomando en cuenta el punto de vista de otros, no se trata de un criterio de juicio privado o subjetivo, dice Arendt, sino más bien intersubjetivo o representativo. Nos integramos por medio de la imaginación en una comunidad que permite tener presentes a esos otros que, de hecho, están ausentes. De esta manera el juicio tendrá cierta validez general que será tan general como esa comunidad posible que mi sentido común me hace miembro.

Creo que un ejemplo paradigmático de esta construcción de comunidad, ligado al tópico de la memoria, fueron las marchas de protesta contra el “2x1” que había impulsado el gobierno de Macri. Ahí se superó la cuestión puramente negativa del pensamiento del “esto no puedo hacerlo”.

Hacia el final de “Algunas cuestiones”, Arendt dice que podemos elegir ciertos “ejemplos” que son como las carretillas de la actividad judicial, algo así como los postes del pensamiento moral. Ahí se pone en juego la cuestión de con quién deseamos convivir internamente, quienes serán nuestros interlocutores para decidir sobre lo correcto e incorrecto. Frente a la indiferencia de muchos para elegir esos ejemplos, lo que se trata de un gran peligro moral y político, hay muchos otros que sí eligen por medio del pensamiento con quienes convivir. Y creo que Abuelas es un gran ejemplo de compañía interna, de “postes morales” que nos permiten construir una mejor comunidad política.

- *Ari*: Entiendo que el planteo de una moral negativa a Arendt también la inquieta y por eso al final de “Algunas cuestiones sobre filosofía moral” ella deja entrever que esta moral negativa se “pone en marcha” en acontecimientos excepcionales, pero en una coyuntura política donde los “Bolsonaros”, los “Macris” y tantos personajes nefastos ganan elecciones y donde de momentos hay exacerbaciones de odio hacia minorías sexuales, raciales, política. ¿Cómo podemos defender, tomando en consideración la moral arendtiana, una idea en pos de la acción o la responsabilidad moral y política?

- *Alejandro*: Como bien decís, Arendt sostiene que en momentos excepcionales, como fueron en su tiempo los totalitarismos, por medio de la actividad del pensamiento podemos llegar a decir “no, esto no puedo hacerlo”, pero esto no nos insta a actuar. Para Arendt este “no” es una especie de medida de emergencia, pero que políticamente es irresponsable (en contextos no excepcionales) porque su criterio es el yo y no el mundo.

Entiendo que ese punto es el que debemos problematizar en nuestros contextos actuales en pos de una responsabilidad moral y política que permita un “cuidado del mundo”. Nuevamente, será el juicio el que nos puede iluminar al respecto. Creo que en nuestros

contextos muchas veces nos quedamos en el “esto no puedo hacerlo” frente a la exacerbación del odio y los ataques a minorías raciales, sexuales y políticas.

El pensamiento como ya sostenía Arendt en los 70 es cada vez menos común. Se refería al pensamiento no técnico, a esa posibilidad de pararnos a reflexionar sobre lo que hicimos, sobre aquellas “solicitudes de la realidad” que muchas veces pasamos por alto; a la posibilidad de entablar un diálogo con nosotros mismos, con ese testigo interno de nuestros actos que nos acompaña. Creo que el núcleo está en que muchas de aquellas personas que odian pasan por alto esas solicitudes de la realidad, no “vuelven a casa” luego de cometer sus actos y pasan por alto la posibilidad de reflexionar sobre lo que hicieron. Creo que no se ponen en el lugar del otro para juzgar. La pregunta que quedaría abierta es si esas personas pueden construir una comunidad al menos posible, y qué tipo de comunidad sería.

## Referencias bibliográficas

Arendt, H. (1995). El pensar y las reflexiones morales. En *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós.

Arendt, H. (2002). *La vida del espíritu*. Buenos Aires: Paidós.

Arendt, H. (2007). Algunas cuestiones de filosofía moral. *Responsabilidad y juicio*. Barcelona: Paidós.

Hunziker, P. (2020). Unidad I: Arendt, totalitarismo y después. Cátedra Ética II. Córdoba: Texto inédito. Recuperado el 9 de abril de 2020 de <https://ffyh.aulavirtual.unc.edu.ar/course/view.php?id=1480&section=1#tabs-tree-start>



# Hinges propositions: límites, alcances y posibilidades

*Florencia Quiroga (UNC – CONICET)*

*Franco César Puricelli (UNC – CONICET)*

En el presente trabajo, me propongo llevar a cabo un análisis de la noción de *hinge*, reparando en sus límites, alcances y posibilidades. Para ello referiré, en primer lugar, algunas líneas en relación a la obra en la cual aparece la metáfora que introducirá el concepto, concretamente, *Sobre la Certeza*. En segundo lugar, contextualizaré la noción de hinge a través de la presentación de las críticas principales a la propuesta denominada “the Third Wittgenstein”. Finalmente, haré una reconstrucción de dicha noción mostrando sus

límites, alcances y posibilidades en relación al pensamiento wittgensteiniano.<sup>29</sup>

*Sobre la Certeza* es un compendio de notas escritas por Ludwig Wittgenstein durante los últimos años de su vida, concretamente desde la segunda mitad del año 1949 hasta dos días antes de su muerte, acaecida en 1951. Durante este período, viajó a los Estados Unidos con objeto de visitar a su amigo Norman Malcolm, quien lo impulsó -en su ya creciente interés- al tratamiento de ciertas cuestiones abordadas por George Edward Moore en sus artículos *A defence of common sense* y *Proof of an external world*, publicados en 1925 y 1939, respectivamente. Un punto sobre el cual es importante reparar consiste en el hecho de que, en estos escritos, Wittgenstein se ocupa, por primera vez de manera directa, de asuntos concernientes a la epistemología y no sólo de manera lateral como lo había hecho hasta entonces. Así, el austríaco focaliza en ciertos problemas clásicos de la epistemología tradicional, tales como, el escepticismo de corte cartesiano y la posibilidad de justificación de aquellas creencias que tomamos por verdaderas e incuestionables.

La publicación de *Sobre la Certeza* tuvo lugar en 1969 a partir de la decisión de G.E.M. Anscombe y G.H. von Wright -albaceas, junto a Rush Rhees, de la obra de Wittgenstein- quienes acordaron que estas notas vieran finalmente la luz después de más de una década de haber sido escritas. Su aparición en el ámbito filosófico permitió tomar en consideración un aspecto hasta el momento inédito en lo concerniente a los intereses del filósofo vienés, tal y como indiqué en el párrafo precedente. De esta manera, se sucedieron distintas lecturas interpretativas respecto al contenido de la obra, su valor para una comprensión en mayor profundidad del pensamiento wittgensteiniano y el interés que *Sobre la certeza* reviste para arrojar luz sobre otras tantas cuestiones ya presentes en sus escritos anteriores.

A menudo suele considerarse -y ha sido así durante décadas- que tanto el *Tractatus* como las *Investigaciones Filosóficas* constituyen las obras capitales de Wittgenstein, reuniendo ambas las problemáticas de mayor importancia en lo que concierne al estudio de su filosofía. Sin embargo, en los últimos años ha despertado un creciente interés en lo que respecta a sus escritos posteriores a las *Investigaciones* e incluyendo la segunda parte de este trabajo. Quizás la postura más destacada en este sentido sea aquella denominada “el tercer Wittgenstein”.

Quienes presentaron y desarrollaron esta lectura interpretativa fueron Danièle Moyal-Sharrock y Avrum Stroll defendiendo, principalmente, la necesidad de descentralizar el estudio de la obra y el pensamiento del filósofo vienés, arguyendo la importancia que, a su criterio, merecen los escritos tardíos del austríaco, concediendo especial atención a

---

29 Escrito derivado de la conversación disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5uErCW1Lv9A>

*Sobre la Certeza* argumentando en favor de su consideración como una de las *masterpiece* wittgensteinianas, junto al *Tractatus* y las *Investigaciones*. A su vez, proponían una recuperación y puesta en valor de las muchas disquisiciones consignadas por Wittgenstein en sus cuadernos de notas posteriores a 1946, considerándolas de notorio interés para una comprensión en mayor profundidad de la filosofía del vienés. Esta nueva propuesta de lectura vio la luz con la publicación del libro *The Third Wittgenstein: the post-Investigations Works* (2004), un compendio de artículos, editado por Moyal-Sharrock, que reúne las contribuciones de autores como Jacques Bouveresse, Hans-Johann Glock, Dan Hutto y, por supuesto, el mismo Avrum Stroll, entre otros. Salvando el escaso tiempo transcurrido desde su aparición, esta obra ha encontrado firmes detractores, como así también adeptos, quienes se han pronunciado a través de diversos argumentos en detrimento o en favor de su aceptación, respectivamente.

En su exposición titulada *The Third Wittgenstein Conference*, Moyal-Sharrock enuncia las dos objeciones principales a su idea de un tercer Wittgenstein: la primera se sustenta en afirmar que no existe una ruptura del mismo tipo entre lo que ha dado en denominarse el primer y el segundo Wittgenstein y lo que podría considerarse un tercer Wittgenstein o el de los escritos tardíos; el segundo cuestionamiento aboga que las diferencias existentes entre las obras del segundo período y las del último no son filosóficamente sustanciales como para significar una ruptura semejante sino que, por el contrario, son solo más de lo mismo. Frente a estas objeciones, Moyal-Sharrock intenta, como contrapartida, esclarecer cuáles fueron las motivaciones que la impulsaron en la formulación de esta lectura interpretativa. Así, enfatiza, una vez más, en la necesidad de separar y resaltar el trabajo del austríaco posterior a las *Untersuchungen* y, en especial, *Sobre la Certeza*. Asimismo, repara en el hecho de que Wittgenstein fue más allá de lo que había *alcanzado* en las *Investigaciones*. Finalmente, esta autora menciona un último punto *-less importantly*, en sus propias palabras- según el cual la dinámica de trabajo del vienés pareció haber mutado hacia un nuevo método de hacer filosofía durante los últimos años de su vida.

No quisiera caer en la redundancia de pasar revista a las distintas recepciones, comentarios y discusiones que han girado en torno a esta nueva propuesta interpretativa; suficientes escritos han tomado como objeto de estudio esto último, a la vez que el cúmulo de publicaciones al respecto es por demás considerable. Sin embargo, quisiera permitirme algunas líneas para esclarecer ciertas cuestiones que, incluso hoy, continúan generando controversias. Me refiero concretamente a ciertas lecturas que radicalizan la propuesta de Moyal-Sharrock sin tomar en consideración los distintos matices que la misma presenta.

El uso de la palabra “método” en el estudio de la filosofía wittgensteiniana puede conducir

a confusiones irremediables. La afirmación de Moyal-Sharrock respecto a la utilización de un nuevo método por parte de Wittgenstein pareciera querer dar cuenta de un cambio de actitud respecto al tratamiento de ciertas cuestiones de interés filosófico mucho más que de un método en el sentido estricto del término o, al menos, en su definición más clásica. En esta misma línea, es relevante el aporte de Hans-Johann Glock al referir a este cambio de actitud como una forma más constructiva de hacer filosofía en *Sobre la Certeza*. En relación a las objeciones restantes, las cuales parecieran exigir una mayor radicalidad en lo que podrían significar ciertas rupturas en el pensamiento wittgensteiniano, no presentan, a mi parecer, un fundamento sólido. Si bien el interés de Wittgenstein en lo que concierne al tratamiento de ciertas cuestiones ha permanecido intacto a lo largo de su producción filosófica, es innegable que el abordaje de estas problemáticas no ha sido homogéneo. Aceptar esto último no conlleva abandonar por completo la posibilidad de vislumbrar una cierta unidad en lo que refiere a la obra de Wittgenstein en su totalidad.

Si bien no profundizaré en las objeciones puntuales a la propuesta de un “tercer Wittgenstein” -hacerlo excedería ciertamente las pretensiones de este artículo-, sí me permitiré un breve comentario respecto a cada una de ellas. En lo concerniente a la primera crítica, creo que ya no hay lugar a dudas de que el tratamiento de ciertas cuestiones aparece ya en las *Investigaciones*, e incluso no sólo en la segunda parte sino también en la primera. Aquí es posible mencionar, por ejemplo, el papel crucial que desempeña la noción de acción, el énfasis puesto por Wittgenstein en la finitud de las explicaciones, la importancia que atribuye al contexto en el cual se formula un enunciado, la pertenencia de cada creencia a un sistema y como esto posibilita su justificación y el hecho mismo de formar parte de una comunidad determinada. Cada uno de estos puntos serán retomados en el compendio de notas que conforman *Sobre la Certeza*. En relación a la segunda crítica, la propuesta de un tercer Wittgenstein no intenta dar cuenta de una diferencia sustancial en relación al corpus wittgensteiniano en el sentido de identificar y señalar algo completamente inédito presente en esta obra cuya radicalidad permita una escisión completa de estas notas en lo que respecta a los escritos precedentes. Es ya algo incuestionable que existe una unidad en el pensamiento wittgensteiniano, más allá de las muchas fracturas que le son características pero que, en modo alguno, posibilitan trazar ciertos puntos de contacto a lo largo de todo su trabajo, puntos que no son pocos ni de menor importancia.

La corriente interpretativa denominada “tercer Wittgenstein” tiene como punto de partida descentralizar el estudio de la filosofía del austríaco para enriquecerla y tomar en consideración el hecho mismo de que fue más allá de las *Investigaciones* y que sus escritos posteriores a esta obra ofrecen *resultados* un tanto más concluyentes que sus aforismos tempranos. Sea como fuere, y más allá de las críticas que esta propuesta ha recibido desde que su aparición, es innegable que posee implicancias de mayor relevancia filosófica que las

que sus objetores han señalado y que estas no pueden ser pasadas por alto. En este sentido quisiera reparar en lo que, a mi parecer, representa el correlato más importante de esta línea interpretativa, me refiero concretamente a la noción de *hinge*, la cual fue acuñada por Moyal-Sharrock a partir de una metáfora que Wittgenstein introduce en el aforismo 341 de *Sobre la certeza* con objeto de elucidar la manera en la que se fundamentarían nuestras creencias.

Como señalé al comienzo de este escrito, una de las principales preocupaciones de Wittgenstein en *On Certainty* reside en brindar una alternativa satisfactoria al cúmulo de propuestas que han intentado ofrecer una salida al clásico problema de la justificación. Un punto de importancia en el análisis wittgensteiniano sobre esta cuestión reside en el hecho de que considera que el proceso de justificación de creencias no puede extenderse *ad infinitum*, sino que, por el contrario, debe culminar en algo que no requiera de justificación o, en otros términos, en algo injustificado. En este sentido, el austríaco afirma que tanto las preguntas que hacemos como las dudas que tenemos descansan sobre el hecho de que algunas proposiciones están fuera de duda, siendo los *goznes* sobre los que aquellas giran (Wittgenstein 2006). Es decir, que la posibilidad de justificación reside en lo injustificado. Pero, ¿qué estatuto ontológico y/o epistemológico tiene la noción de *hinge*? Si su función es actuar como fundamento de creencias básicas, ¿son simplemente creencias no básicas sin más? ¿Son ellas mismas también proposiciones? La respuesta de Moyal-Sharrock a este interrogante es contundente: no son proposiciones a pesar de que *parecen* proposiciones (Moyal-Sharrock 2001), e incluso da un paso más y afirma que son representaciones verbales -con propósitos heurísticos- de nuestras certezas no-proposicionales (Moyal-Sharrock 2001).

Asimismo, otra de las peculiaridades que caracteriza a la noción de *hinges* es que, si bien tienen la forma de proposiciones empíricas, son proposiciones lógicas, es decir, reglas gramaticales. De acuerdo con Moyal-Sharrock, Wittgenstein sostiene una concepción bipolar de la noción de proposición. Así, desde esta perspectiva, afirmar que las *hinges* están exentas de duda es sostener que no son proposiciones. Si bien el autor del *Tractatus* reparó en la imposibilidad de brindar una definición unívoca del concepto de proposición, siempre se mantuvo firme en la convicción de que uno de los rasgos característicos de dicha noción era la posibilidad de ser verificables o falsables.

En base a lo antes expuesto es posible reparar en ciertos límites que la noción de *hinge* trae consigo. En primer lugar, es preciso referir al punto central sobre el que hacen hincapié sus principales detractores, el cual se sustenta en afirmar que Wittgenstein no postuló una noción de *hinge* ni tampoco desarrolló esta idea a partir de la utilización de este término, sino

que Moyal-Sharrock lo dedujo a partir de la metáfora introducida en el aforismo 341 de *On Certainty*. En segundo lugar, y esto constituye mi propio aporte, la noción de *hinge* pareciera tener una pretensión esclarecedora respecto a la vinculación entre proposiciones lógicas y empíricas -o entre reglas gramaticales y proposiciones empíricas- cuando en realidad este pasaje requiere, además, de la noción de uso. La cuestión de la proposicionalidad es un asunto cuyo tratamiento se mantuvo vigente a lo largo de toda la obra de Wittgenstein -si bien, por supuesto, con ciertas variaciones en cuanto a su consideración-. A pesar de que el austríaco nunca proporcionó una definición sistemática y acabada de la noción de proposición, ni tampoco explicitó de manera unívoca en dónde subyace la distinción entre lo que él mismo denominó proposiciones lógicas y empíricas, en *Observaciones sobre los colores* advierte:

¿No tengo que admitir que a menudo se usan oraciones en la frontera entre la lógica y lo empírico, de modo que su sentido pasa de un lado a otro y que o bien son expresiones de normas o bien se les trata como expresiones de experiencia? Luego no es el pensamiento (un fenómeno síquico acompañante), sino su uso (algo que lo rodea) lo que distingue a una proposición lógica de una empírica. (1994)

Sin embargo, al avanzar en la propuesta de Moyal-Sharrock es posible dar cuenta de que una misma oración (*sentence*) puede expresar una proposición empírica o una regla gramatical. Esto último habilita la consideración de ciertas posibilidades y alcances que la noción de *hinge* ofrece. En primer lugar, posibilita elucidar el clásico problema de la justificación empírica sin caer en dicotomías tales como “internismo versus externismo”, a la vez que admite versiones un tanto más flexibles de las teorías clásicas de la justificación como el fundacionismo o el coherentismo, por nombrar sólo algunas. Pero, sin lugar a dudas, los aportes más interesantes que la propuesta de Moyal-Sharrock introduce se corresponden, en primer lugar, con la refutación que propone frente a la inquietud del escéptico y, en segundo lugar, con el viraje pragmático que la noción de *hinge* sugiere. En cuanto al primer punto, el error del escéptico consiste precisamente en confundir una proposición lógica con una empírica. Nuestras creencias básicas o certezas tienen la forma de una proposición empírica, pero no son otra cosa que una regla gramatical. La confusión reside en que ambas son expresadas a través de una misma oración. La pregunta acerca de cómo podríamos distinguir, entonces, una regla gramatical de una proposición empírica, en tanto ambas son expresadas con la misma oración (*sentence*), se resuelve al tomar en consideración la clave de Wittgenstein: es el *uso* el que nos permite llevar a cabo esta diferenciación.

En lo que concierne al segundo punto, si bien lo antes expuesto ya sugiere, en alguna

medida, una consideración un tanto más pragmática del lenguaje, es preciso señalar que, de acuerdo con Moyal-Sharrock, las *hinges* no son proposiciones, sino que son verbalizaciones de certezas no proposicionales. El carácter *hinge* de una expresión es una cuestión de justificación, no de contenido. Siguiendo a Wittgenstein, en el proceso de fundamentación de nuestras creencias no podemos extendernos *ad infinitum*, debe haber necesariamente un punto de llegada, un sustrato último, injustificado, que posibilite justificar lo susceptible de justificación por decir de alguna manera. Pero en el sistema de nuestras creencias, si bien algunas son más básicas que otras, siendo aquellas las que actúan como sustrato de las segundas, sin embargo debe existir un fundamento último sobre el cual se sustente todo el proceso de justificación y esto debe ser de una naturaleza diferente a lo que propone el lenguaje. Así, Wittgenstein concluye -y Moyal-Sharrock da cuenta de ello a través de la noción de *hinge*- que el sustrato último en el proceso de justificación corresponde a la acción, con lo cual culmina con un pasaje desde lo que otrora inauguró con un giro lingüístico hacia lo que denominaríamos un giro pragmático.

## Discusión

- *Franco Puricelli*: Me gustaría que nos detuviéramos en la manera en que Wittgenstein aborda el tema de la *proposicionalidad*. La presentación del tema nos brinda algunas pistas, aclarando que el autor no ofrece una definición unívoca de proposición, pero de alguna manera vincula la proposicionalidad con la posibilidad de verificación y falsación. Esto es lo que falla en las *hinge propositions*, el mero planteo de la pregunta respecto de su verificación nos resulta extraño y fuera de lugar. Basta imaginarnos una situación en la que alguien nos dijera “demuéstrame que tienes manos” y no se conformara con un simple gesto ostensivo. La duda misma parece estar excluida en estos casos. Por otro lado, si insistimos y tratamos de analizar una *hinge* como si fuera una proposición, quedaremos atrapados en laberintos filosóficos de todo tipo y nuestra confusión, lejos de despejarse, se profundizará.

Sin embargo, el problema es que las *hinges* tienen forma proposicional. Habitualmente, la proposición se define estableciendo diferencias con otras cosas que no tienen forma proposicional, como puede ser el caso de un nombre, una bocina, etc. Wittgenstein nos invita a diferenciar entre las auténticas proposiciones y aquellas verbalizaciones que tienen forma proposicional, pero no lo son. La cuestión se complica al advertir que una *hinge* y una proposición pueden lucir exactamente igual: por ejemplo, la afirmación “tengo manos” puede tener carácter empírico si la enuncio después de haber tenido un accidente en el que las podría haber perdido. Por eso no basta con analizar la mera forma, sino que

también es importante considerar el uso. La proposicionalidad es también una cuestión de uso y no simplemente una cuestión de estructura.

El planteo de Wittgenstein resulta, por todo esto, bastante peculiar y audaz. Hay muchas preguntas interesantes que podemos hacernos a partir de esto. En primer lugar, ¿por qué las *hinges* tienen forma proposicional? ¿Qué rol cumple la forma proposicional en estos casos? ¿Es simplemente un error el que nos sirvamos de esta forma para expresar una *hinge*? ¿Podríamos hacerlo de otra manera? Tal vez lo correcto es no expresarlas. No creo que sea fácil responder a estas preguntas, pero la propuesta de Wittgenstein nos abre estos caminos de indagación. En principio, no es fácil ver el aporte que realiza la expresión en forma proposicional de las *hinges*, una vez que aceptamos que no son verificables ni falsables. Pero quizás la forma proposicional cumple aquí otro rol.

En relación con el tema de la proposicionalidad, me gustaría que analizáramos también el problema de la *justificación*. De hecho, como se menciona aquí, Wittgenstein desarrolla su análisis en el marco del problema de la extensión *ad infinitum* del proceso de justificación de creencias. El ejercicio de justificación depende en última instancia de algo injustificado, puesto que debe detenerse en algún punto. Esto sugiere que precisamente las *hinge propositions* pueden cumplir esa función, para lo cual deben poder funcionar como premisas en un argumento, aunque no puedan ser la conclusión de ningún argumento. Esto puede darnos una respuesta a la pregunta anterior respecto de la necesidad de la forma proposicional. Las *hinges* deben adoptar esa forma si es que van a funcionar como premisas, la estructura del argumento lo exige. Pero esto no las convierte en proposiciones. Wittgenstein sostiene que son algo así como reglas gramaticales.

Sin embargo, parece extraña la idea de que el proceso de justificación se detenga de hecho en *hinge propositions*. Nuestras justificaciones en la vida cotidiana no suelen servirse de premisas tales como “tengo manos” o “el mundo no empezó cuando yo nací”. Tampoco sucede esto en la ciencia. No parece acertada la imagen de la justificación como un encadenamiento de proposiciones que se detiene al dar con una *hinge*.

Esto no significa que las *hinge propositions* no cumplan un rol, tal vez no como premisas, sino más bien como aquello que, aun sin formularse, se da por hecho. Estas creencias no serían básicas en el sentido de “primeras premisas”. Su función podría ser disuasoria, esto es, si advertimos que un proceso argumentativo nos conduce a terreno *hinge*, tenemos un buen indicio para revisar los pasos que estamos dando. No nos detenemos en una *hinge*, sino antes de llegar a ella, porque de lo contrario caeríamos en el sinsentido, en el exceso especulativo, tal vez en la locura. Si esta interpretación es viable, entonces daríamos con



un elemento que, sin ser premisa, conclusión ni regla de inferencia, tiene no obstante un rol importante en la justificación de nuestras creencias sobre el mundo. Esto implicaría replantearnos nuestra manera habitual de concebir la justificación en un sentido bastante interesante.

– *Florencia Quiroga*: Me resulta atinado que traigas a colación, en primer lugar, la cuestión de la proposicionalidad en la obra de Wittgenstein. A este respecto, existen opiniones muy variadas en lo que concierne a la posibilidad de dotar de cierta precisión a esta noción. La empresa no es sencilla y, a mi parecer, si bien es cierto que la concepción de proposición tractariana difiere con mucho de, por ejemplo, la de las *Investigaciones*, sin embargo, Wittgenstein no ofreció una definición clara y unívoca susceptible de ser identificada de manera directa en sus escritos. Es decir, podemos rastrear en su obra indicios de las variaciones que dicha noción ha sorteado, pero las pistas no suelen ser definitorias ni taxativas en modo alguno. Sea como fuere, al hacer un seguimiento riguroso de estos indicios nos encontramos con que ciertamente hay un interés en conservar, de alguna manera, una concepción de proposición vinculada a su posibilidad de ser verificada o falsada.

Lo que ocurre en *Sobre la certeza* es inédito: Wittgenstein focaliza concretamente en el problema de la justificación, pero sin renunciar a su interés por la proposicionalidad. Así, la explicación de cómo justificamos nuestras creencias es analizada a la luz del lenguaje, siendo la utilización de conceptos epistémicos lo que constituye uno de los problemas principales que el austríaco analiza en esta colección de aforismos. Lo problemático en la prueba de Moore es que afirme que *conoce* con certeza estas proposiciones tan obvias que nadie se atrevería a poner en duda. No perdamos de vista esto último y avancemos sobre el proceso de justificación de nuestras creencias tal y como lo describe Wittgenstein: existen creencias básicas, fundamentales, y otras que no lo son. Las creencias de este segundo tipo, es decir, no básicas, encuentran su justificación en otras creencias más básicas y así sucesivamente. Cada creencia pertenece a un entramado de creencias que, de alguna manera, la justifica. El punto es que el proceso de justificación no puede extenderse *ad infinitum*, tiene que haber un sustrato que funcione como fundamento último, es aquí en donde Wittgenstein presenta la célebre metáfora del aforismo 341: nuestras preguntas y dudas descansan sobre el hecho de que algunas proposiciones están fuera de duda.

Nuestras creencias se traducen en proposiciones, con lo cual son susceptibles de ser verdaderas o falsas, motivo por el cual, no pueden constituir el fundamento último en el sistema de justificación de creencias dado que no puede erigirse sistema de creencias alguno sobre un sustrato que puede ser falso. Se requiere de algo de una naturaleza completamente distinta, algo que, sin ser una proposición, pueda ser su fundamento. Es

aquí en donde entra en juego la noción de *hinge*. Las *hinges*, que constituyen el sustrato último en el sistema de creencias, tienen forma proposicional pero no son proposiciones en el sentido estricto del término, sino que son verbalizaciones de certezas no proposicionales o, dicho de otro modo, son maneras de actuar. Entre los rasgos característicos de las *hinges* es posible mencionar que son fundacionales, indubitables, gramaticales y no empíricas.

En esta instancia, la propuesta de Wittgenstein da un vuelco interesante al incorporar la cuestión de la acción al clásico problema de la justificación. En este sentido, y en relación con tu observación acerca de que, efectivamente, no nos conducimos en la vida diaria justificando creencias no básicas a partir de premisas tales como “la Tierra existía antes de que yo naciera” o “sé que tengo dos manos”, quisiera reparar en que es ese precisamente el punto. No nos despertamos cada mañana dudando de nuestra existencia, preparando nuestro desayuno con la sospecha de que los objetos que manipulamos bien pudieran ser ilusorios. Sencillamente, nos conducimos por el mundo asumiendo ciertas cuestiones como dadas, como indubitables y, en términos más rigurosos, como injustificadas. *Actuamos* en el mundo sin necesidad de una justificación constante. De hecho, esta actitud es uno de los puntos más controvertidos y vulnerables de la postura escéptica, me refiero al hecho de que la formulación misma de la duda presupone aquello que intenta negar. Me parece certera tu afirmación acerca de replantearnos la manera habitual de concebir la justificación. Se trata, en última instancia, de otorgar un papel central a la dimensión práctica del lenguaje. Wittgenstein renueva el impulso del giro lingüístico al transformarlo en un giro pragmático.

–*Franco Puricelli*: En efecto, comparto que lo más interesante de esta propuesta es el intento de replantear el concepto de justificación, dadas las dificultades de los enfoques clásicos. Wittgenstein señala dos puntos interesantes al respecto: 1) no solemos poner en duda ciertas creencias, sino más bien asumirlas como indudables; 2) el intento de poner en duda tales creencias puede conducirnos al contrasentido, en la medida en que presuponemos aquello mismo que intentamos cuestionar. Se combinan aquí, entonces, un elemento pragmático y un elemento lógico-epistemológico. Si bien podemos diferenciar un elemento del otro, lo interesante de este enfoque es que nos sugiere la existencia de una estrecha vinculación entre ambos. La justificación no sería vista solamente a partir de su estructura formal, sino también como práctica humana, en relación con nuestros modos de actuar en el mundo. Existe, sin embargo, el riesgo del relativismo, ya que una síntesis demasiado estrecha entre justificación y formas de vida puede sugerirnos la idea de que la verdad se subordina a ciertas prácticas. Dicho brevemente: no podríamos ajustar las prácticas a la verdad, ya que las prácticas determinan la verdad. No creo que este riesgo sea insalvable ni tampoco que Wittgenstein pretenda defender una reducción tan extrema, pero es necesario plantearse la siguiente pregunta: ¿cómo se opone una verdad a una forma de vida que la niega?

## Referencias bibliográficas

- Dummett, M., (2014), *Origins of Analytical Philosophy*, London: Bloomsbury
- Gómez-Alonso, M.; Pérez Chica, D., (2019), Epistemología de goznes y escepticismo. Observaciones críticas a la tesis de la racionalidad extendida. *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* (8), 293-325
- Kenny, A., (1974), *Wittgenstein*, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente
- Moyal-Sharrock, D., (2001), “The third Wittgenstein and the category mistake of philosophical skepticism”, *Wittgenstein and the Future of Philosophy*. Proceedings of the 24<sup>th</sup> International Wittgenstein Symposium, Kirchberg am Wechsel
- Moyal-Sharrock, D., (2009), “Third Wittgenstein Conference: Introduction”, *Philosophia* 37:4, December, 557-562
- Moyal-Sharrock, D., (2004), *Understanding Wittgenstein’s On Certainty*, London: Palgrave Macmillan
- Scotto, C., (1994) “El lenguaje de la certeza como límite”, *Nombres*, N° 5
- Winch, P.; Rhees, R.; Reinhardt, L.R. y otros (1971), *Estudios sobre la filosofía de Wittgenstein*, Buenos Aires: Eudeba
- Wittgenstein, L., (1994), *Observaciones sobre los colores*, Barcelona: Paidós
- Moyal-Sharrock, D., (2006), *Sobre la certeza*, Barcelona: Gedisa

# La crítica del psicologismo: historia y actualidad

*Franco César Puricelli (UNC, CONICET)*  
*francopuricelli89@gmail.com*

*Florencia Quiroga (UNC, CONICET)*  
*flor.quiroga.t@gmail.com*

El propósito de este trabajo es plantear una discusión sobre la importancia histórica y la vigencia actual de la crítica del psicologismo realizada entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX por Edmund Husserl y Gottlob Frege. Con respecto a la importancia histórica, puede decirse que la crítica del psicologismo tuvo un rol fundamental en la configuración de los debates filosóficos del siglo XX, tanto en la tradición analítica como en

la fenomenológica. Por un lado, las críticas planteadas por Husserl y Frege significaron el agotamiento de ciertas metodologías empiristas, basadas en la abstracción y en la asociación de ideas, forzando un cambio de método en el análisis filosófico posterior. Según Michael Dummett, por ejemplo, la crítica del psicologismo es fundamental para comprender el giro lingüístico. Por otro lado, las diferencias entre los enfoques antipsicologistas de Husserl y Frege pueden servir como un hilo conductor a la hora de explicar la divergencia de rumbos entre la filosofía analítica y la fenomenología.<sup>30</sup>

Para comprender la vigencia actual de la crítica del psicologismo, debemos hacer hincapié en los argumentos formulados por los mencionados autores. Un aspecto interesante de estos argumentos es que solamente algunos de ellos están dirigidos específicamente al psicologismo. Los argumentos centrales se presentan como críticas generales a toda forma de relativismo y de escepticismo radical. Husserl y Frege interpretan al psicologismo como una cosmovisión subjetivista con consecuencias problemáticas en el ámbito epistemológico. Podemos definir dicha cosmovisión a partir de los siguientes puntos interrelacionados: 1) la tesis de que las leyes lógicas no son independientes de nuestra conformación psicológica; 2) la concepción de los significados de las expresiones lingüísticas como representaciones mentales; 3) la caracterización de los pensamientos también como representaciones mentales y como referidos a representaciones mentales; por último, 4) la concepción de que el conocimiento constituye más bien una imagen de nuestras ideas que del mundo.

Así pues, podemos reconstruir la crítica del psicologismo como una crítica ajustable a distintas formas de relativismo (psicológico, histórico, social, antropológico, discursivo) dado que todas comparten cierto carácter absurdo y contradictorio, consistente en negar y presuponer al mismo tiempo las condiciones necesarias para un foro común de discusión. Hecho este ejercicio, es interesante observar, en las distintas formas de relativismo, la persistencia de ciertas confusiones que ya habían sido denunciadas por Husserl y Frege, las cuales surgen principalmente de una inadecuada caracterización de la naturaleza de lo epistemológico y del concepto de verdad.

## Argumentos frente al psicologismo

En el primer volumen de las *Investigaciones lógicas*, Husserl analiza críticamente la tesis psicologista de que las leyes lógicas son leyes psicológicas. Uno de los argumentos fundamentales a favor de dicha tesis establece que la lógica debe formar parte de la

---

30

Escrito derivado de la conversación disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0oR7h6mrRFs>

psicología, ya que se ocupa precisamente de fenómenos psicológicos, aunque analizados de una manera especial. Aquello que la lógica estudia, el razonamiento y el conocimiento, tiene lugar únicamente en la psique (Husserl 1975: §18).

Husserl objeta dos cosas a este razonamiento, en relación con las consecuencias absurdas del planteo y con su ambigüedad. Por un lado, siguiendo el mismo razonamiento, toda ciencia debería considerarse como parte de la psicología. Por otro lado, se utilizan en forma ambigua términos tales como “juicio” y “pensamiento”. Si tomamos al pie de la letra el argumento, la misma conclusión debería aplicarse a la aritmética: «(...) los números surgen del colegir y contar, que son actividades psíquicas. Las relaciones surgen de los actos de relacionar; las combinaciones surgen de los actos de combinar. Sumar y multiplicar, restar y dividir – no son más que procesos psíquicos.» (Husserl 1975: §45)

Husserl analiza los presupuestos del razonamiento psicologista y trata de mostrar sus consecuencias. Todas las ciencias, según esa concepción, deberían ser consideradas como partes de la psicología, ya que presuponen la existencia de actos psíquicos. Si bien se utiliza el ejemplo de la aritmética, lo mismo debería valer para toda disciplina científica. Sin actividad psíquica no habría química, geografía, física, etc. La psicología es entonces la única ciencia. Así como la lógica trata del “pensar”, la aritmética trata del “contar”, la geografía del “describir y comparar”, etc. Todo es de naturaleza psicológica.

El problema de semejante abordaje es que no diferencia entre el acto psíquico y el contenido del acto psíquico. Por ejemplo, no distingue el percibir de lo percibido, el juzgar de lo juzgado. Es evidente que el contenido no puede tener siempre naturaleza psicológica. Percibir una casa es un acto psíquico, pero la casa percibida no lo es. Se llega a la conclusión de que es posible reducir la lógica a la psicología, sobre la base de confundir el acto con el contenido y, en relación con ello, confundir las relaciones lógicas entre contenidos con las relaciones psicológicas entre vivencias (Mensch 1981: 13). Ahora bien, cuando afirmamos que, de dos juicios contradictorios, uno es verdadero y el otro falso, no estamos expresando una ley sobre los actos de juicio, sino sobre los contenidos de los juicios (Husserl 1975: §47).

Por su parte, Frege formula una crítica similar cuando objeta al psicologismo el confundir significados y pensamientos con representaciones. Frege critica la manera en que algunos filósofos de la época utilizan la palabra “representación” (*Vorstellung*), haciendo de ella un concepto clave en casi todos los análisis sobre el significado y el conocimiento, e implicando una confusión constante entre lo subjetivo y lo objetivo. En este sentido, el concepto de representación ha sido fuertemente vinculado al concepto empirista de “idea”, de modo tal que la crítica fregeana puede presentarse sin mayores esfuerzos también como una crítica

del empirismo. Un elemento central del pensamiento de Frege es la afirmación de que el concepto de representación no tiene relevancia alguna en la comprensión del conocimiento ni en la comprensión de las características esenciales del lenguaje.

El error más común, según Frege, es pensar que el sentido es igual a las representaciones o ideas mentales que nos hacemos al momento de utilizar la expresión. En efecto, cuando decimos o escuchamos “perro” nos hacemos una representación mental de lo designado por la palabra. Pero la representación mental que nos hacemos no puede ser el significado de la palabra, por el simple hecho de que la representación es subjetiva, cada cual tiene una propia, mientras que el sentido es objetivo y compartido por todos los hablantes. Cuando utilizamos palabras y expresiones lingüísticas, vinculamos con ellas ciertas ideas o imágenes en nuestra mente. Pero éstas no cumplen un rol esencial, no constituyen el sentido ni la referencia.

Frege objeta a los psicólogos el pretender que la noción de representación ocupe el lugar del objeto representado, del acto de representar y del contenido de dicho acto. Según la terminología del empirismo clásico, se podría decir lo mismo de la noción de idea. El uso impreciso de tales nociones conduce a una confusión constante entre lo objetivo y lo subjetivo, y como consecuencia de esto, conduce a posturas subjetivistas que ni siquiera advierten sus propias inconsistencias. Frege opone a esto un conjunto de distinciones bien definidas: 1) los objetos físicos son *percibidos* por nosotros, pero no forman parte de nuestra mente ni se encuentran en ella en modo alguno; 2) las representaciones son *vividas* o *tenidas* por nosotros, están en nuestra mente, jamás son percibidas como objetos; 3) los sentidos y pensamientos no son percibidos como objetos del mundo ni tampoco están en nuestra mente, sino que son *captados* por nuestro intelecto. Esta captación no los crea ni produce, sino que simplemente los toma tal como son, sin modificación alguna (Frege 1993: 40-41). El pensamiento expresado en el teorema de Pitágoras no tiene nada que ver con representaciones o imágenes de un sujeto. Es verdadero para todos y en todo momento, incluso antes de ser descubierto.

Husserl considera al psicologismo como una forma de escepticismo radical o de relativismo. Asimismo, asegura que todas las formas de escepticismo radical y de relativismo no pueden ser más que contrasentidos, ya que niegan aquellos mismos principios que constituyen su propia condición de posibilidad. En palabras del autor:

La objeción más grave que se le puede plantear a una teoría, y especialmente a una teoría de la lógica, consiste en que *se oponga a las condiciones evidentes de posibilidad de una teoría en general*. Formular una teoría y contradecir en su contenido, ya

sea explícita o implícitamente, aquellos principios en que se fundamentan el sentido y la pretensión de validez de toda teoría, esto no es meramente falso, sino fundamentalmente absurdo. (Husserl 1975: §32)

Hablar de “teoría escéptica” o de “teoría relativista” es un contrasentido, ya que el concepto mismo de teoría presupone ciertas condiciones objetivas de posibilidad de la verdad como tal, así como presupone también ciertas condiciones subjetivas de posibilidad de nuestro conocimiento de la verdad. En otras palabras, toda teoría en general presupone la existencia de conexiones objetivas y presupone también nuestra capacidad de conocerlas.

El problema es que el psicologismo, al mismo tiempo que niega estas condiciones de posibilidad, se presenta como una teoría válida y tiene pretensiones de formar parte de la discusión científica. De hecho, las afirmaciones sobre el carácter incierto o relativo de todo conocimiento vienen a ser algo así como teorías sobre las teorías. Si fuesen válidas como tales, entonces, por decirlo de alguna manera, se autodestruirían, puesto que su propio contenido contradice las condiciones de posibilidad subjetivas y objetivas de toda teoría en general. Si se refieren también a sí mismas como teorías, no pueden permanecer consistentes (Mensch 1981: 26-27).

Frege dedica muchos ejemplos y argumentos a la exposición de una crítica similar: si aceptamos los términos psicologistas, entonces no podemos tener discusión alguna sobre ningún tema, ni siquiera una en la que el psicologismo forme parte. Con independencia de que el psicologismo se ajuste o no a los hechos, o que se contradiga en forma directa o no (afirmando P y no P), lo cierto es que se contradice de un modo particular, acaso no directo, pero no menos invalidante: aboliendo toda posibilidad de un foro común de discusión. A este punto vuelve Frege una y otra vez. Si los significados de las palabras son entidades psicológicas individuales, si los pensamientos como el teorema de Pitágoras son también entidades psicológicas individuales, si las leyes de la lógica son leyes psicológicas, entonces no existe lo verdadero sino solamente el tener-por-verdadero.

El punto es el siguiente: el psicologismo culmina necesariamente en una visión subjetivista y relativista del lenguaje y el conocimiento. Pero semejante visión no se sostiene, no puede ser coherente hasta el final. Se contradice en el mero hecho de intentar proponerse como una visión de las cosas, siendo que en realidad elimina el foro común de discusión, el cual es indispensable para todo discutir sobre visiones de las cosas. En un mundo en el que no existe la verdad, sino solamente el tener-por-verdadero, no puede haber genuina contradicción entre las opiniones de dos personas diferentes. Quien sostiene tal postura subjetivista no se encuentra en posición siquiera de contradecir la opinión contraria. No



participa verdaderamente de un debate.

Husserl define al relativismo como el intento de derivar los principios de la lógica a partir de hechos empíricos, ya sea psicológicos, sociales, discursivos, biológicos, etc. Así pues, se confunden las relaciones lógicas entre contenidos con relaciones de causalidad entre hechos, desconociendo el carácter específico de las primeras (Mensch 1981: 32-33). En el caso particular del psicologismo, lo que se confunde es la relación causal que da cuenta del origen de un acto psíquico con la relación de justificación que da cuenta de la validez de un contenido. Como consecuencia de esta confusión, se hace un uso inconsistente de los conceptos epistemológicos. En efecto, ante la pregunta por la justificación de enunciados como “ $2+2 = 4$ ” o “la tierra es más pequeña que el sol”, a nadie se le ocurriría remitirse a consideraciones psicológicas sobre el origen de tales convicciones (Michalski 1997: 2-4). Las leyes lógicas, para Husserl, no son generalizaciones empíricas sobre nuestros actos psíquicos ni tampoco leyes normativas sobre cómo se debe razonar, sino que se trata de leyes basadas en el mero sentido de ciertos conceptos fundamentales, propios de toda teoría científica. La lógica delimita los conceptos que pertenecen constitutivamente a la idea misma de una teoría en general e investiga las relaciones esenciales que se fundamentan en esos conceptos (Husserl 1975: §37 y 42). Frege expresa algo similar cuando define a la lógica como una ciencia que se ocupa de las leyes de lo verdadero y no del tener-por-verdadero (Frege 1993: 30), esto es, no se ocupa del surgimiento de las convicciones, sino de la demostración de las verdades.

## Discusión

— *Florenca Quiroga*: Sin dudas, la crítica del psicologismo emprendida tanto por Frege como por Husserl repercutió profundamente en el curso que tomarían las discusiones filosóficas a lo largo del siglo XX. Como bien se sugiere en la exposición precedente, dicha crítica posee una importancia histórica cuyo impacto y alcance se revela en su vigencia actual. Quisiera entonces, en una primera instancia, recuperar aquella cuestión sobre la cual Michael Dummett repara en su libro *The origins of analytical philosophy* y que tiene que ver con el análisis de los motivos por los cuales se habrían forjado dos tradiciones con rumbos distintos en el ámbito de la filosofía, a saber: la tradición analítica y la fenomenológica. La pregunta que subyace a esta cuestión indaga las razones por las cuales este hecho tuvo lugar, a pesar de que ambas tradiciones comparten un sustrato común, precisamente, una actitud recelosa frente a cualquier tipo de psicologismo.

En lo que respecta a la filosofía analítica, fue precisamente esta actitud antipsicologista, en contraposición con el empirismo británico, lo que posibilitó el surgimiento y la inauguración

de su primera etapa, con el análisis lógico de Russell y el análisis conceptual de Moore. Años más tarde, el joven Wittgenstein sentaría las bases de la segunda etapa de esta tradición al escribir el *Tractatus*, cuyo corolario inmediato fue, ni más ni menos, el giro lingüístico. Es posible incluso dar cuenta de una tercera etapa, la cual tiene como punto de partida, entre otros ítems, la concepción tractariana de la filosofía entendida como crítica del lenguaje y la sugerencia de que las proposiciones lógicas son tautológicas. No hay dudas entonces de que una postura antipsicologista subyace en los orígenes de la filosofía analítica.

¿Qué ocurre con la tradición fenomenológica? Aquí la crítica del psicologismo se presenta también como una problematización de la compleja relación entre lógica y psicología. Una postura reaccionaria frente a la tesis según la cual los significados de las expresiones lingüísticas son, en última instancia, representaciones mentales, así como también frente a la concepción de que las leyes lógicas no son independientes de nuestra conformación psicológica, conforma el sustrato sobre el cual se erige la tradición fenomenológica. Es innegable entonces que un mismo punto de partida subyace a ambas tradiciones. Sin embargo, al analizar esta temática se abren ciertos interrogantes, por ejemplo, ¿de qué manera un mismo sustrato pudo inaugurar dos tradiciones distintas? Lecturas recientes sugieren que, de hecho, habría más puntos de contacto entre ambas tradiciones de lo que usualmente se creía. ¿Es cierta, entonces, la imagen habitual que nos presenta estas tradiciones como irreconciliables? El propio Dummett, con el tiempo, revisó algunos de sus puntos de vista y adoptó una postura en la cual sugiere volver a los inicios de la divergencia entre ambas corrientes con objeto de tomar en consideración los puntos de contacto existentes entre los proyectos filosóficos de Frege y Husserl, incluyendo la crítica del psicologismo. La discusión ha sido abierta.

Una segunda cuestión que me interesaría recuperar corresponde al análisis de Frege respecto a la noción de representación y el papel que cumple en los enfoques psicologistas. Desde mi punto de vista, es posible enriquecer este abordaje a la luz de la distinción que Frege efectúa entre concepto y objeto. Este autor considera que un claro indicio de confusión se evidencia al momento de presuponer que la lógica necesita de la metafísica o la psicología. En su acertada distinción entre concepto y objeto, Frege sostiene que la palabra “concepto” es usada de varias maneras y que su sentido puede ser a veces lógico, a veces psicológico e incluso una mezcla entre ambos en ciertas ocasiones. Sin embargo, deja en claro que sólo hará uso de su sentido lógico. Asimismo, hizo hincapié en la necesidad de separar lo psicológico de lo lógico, lo subjetivo de lo objetivo. Ahora bien, en la medida en que utilizamos palabras y operamos con conceptos en nuestra vida diaria, tenemos ciertas imágenes mentales que, al parecer, no desempeñan un papel crucial dado que no constituyen ni el sentido ni la referencia. El planteo de Frege es, por supuesto, consistente. Sin embargo, no repara en el hecho de que las imágenes y contenidos mentales, sean del tipo que sean,

tienen al parecer una conexión con el mundo, la cual no es explicitada por este autor. En otras palabras, podríamos preguntarnos qué ocurre con la cuestión de la intencionalidad en el esquema explicativo fregeano, si es que hay lugar para este interrogante.

—*Franco Puricelli*: Como han señalado muchos autores, las conexiones entre Frege y Husserl son numerosas. Comparten intereses filosóficos, comparten también la lectura y discusión de ciertos autores. Han tenido, además, intercambios epistolares, en los cuales se manifiesta esta cercanía. Tienen en común, por último, el rechazo del psicologismo. Sin embargo, como bien señala Dummett, a partir de ellos surgen dos tradiciones bien diferenciadas y con mala comunicación entre ellas. Esto se debe seguramente a varias razones, muchas de las cuales no corresponden estrictamente a cuestiones teórico-filosóficas, sino más bien a cuestiones institucionales, idiomáticas, culturales, etc. En este sentido, creo que los intentos de acercamiento entre ambas tradiciones, muchos de los cuales han hecho el ejercicio de remontarse a los orígenes, son una excelente noticia.

Ahora bien, estos acercamientos de la filosofía analítica a la fenomenología y de la fenomenología a la filosofía analítica han resultado por lo general bastante dificultosos. Es común que los autores traten de extraer algún aprendizaje secundario de este cruce de tradiciones, asumiendo que no se pondrán en discusión los postulados fundamentales del propio marco teórico-metodológico. Dummett es un ejemplo. Nunca pone en discusión, por ejemplo, la correlación fregeana entre significado y verdad, de hecho, insiste en considerarla de sentido común. De este modo, los cruces entre fenomenología y filosofía analítica están llenos de torpezas interpretativas, lo que se evidencia en buena parte de la literatura escrita sobre la relación entre Husserl y Frege. Se necesitan lecturas menos partidarias, cuyo interés fundamental sea la elaboración de enfoques filosóficos claros y razonables, más allá de los compromisos con determinadas escuelas o tradiciones.

Si consideramos, por ejemplo, que la correlación entre significado y verdad es de sentido común, nunca llegaremos a entender siquiera la peculiaridad del enfoque de Frege, puesto que nos falta una adecuada consideración de las alternativas. Por otro lado, muchos husserlianos critican a Frege su desinterés por el estudio de los actos intencionales, sin considerar primero adecuadamente los motivos de dicho desinterés. Necesitamos introducirnos en las tradiciones, incluida la propia, adoptando el punto de vista del intruso, esto es, asumiendo el compromiso suficiente como para llevar a cabo una tarea de aprendizaje, pero de ninguna manera un compromiso permanente, mucho menos patriótico.

Respecto de la pregunta por el surgimiento de estas dos tradiciones tan diferenciadas, como

dije, seguramente intervienen aquí causas de distinto tipo. No creo que se pueda buscar una explicación total de este fenómeno en el análisis de las teorías de Frege y Husserl, sin embargo, podemos extraer de ello algunas pistas. Para esto, tendríamos que indagar en las diferencias de sus respectivas críticas del psicologismo. En la anterior presentación del tema, decidí enfocarme en las similitudes, que son numerosas. La principal diferencia tiene que ver con las concepciones del significado. Si bien ambos autores comparten la idea de que los significados son objetivos y que, por lo tanto, no pueden ser representaciones mentales, definen esta objetividad de maneras muy diferentes. Para Frege, el significado remite en última instancia a las propiedades lógico-inferenciales, mientras que para Husserl remite a modos objetivables y analizables comparativamente de trato con el mundo. Por eso, para Frege no hay diferencia objetiva entre “el cuchillo está sobre la mesa” y “la mesa está debajo del cuchillo”, mientras que para Husserl sí la hay.

No puedo entrar en detalles aquí, pero es notorio que el estudio del significado a partir de las condiciones de verdad en sentido lógico-inferencial ha tenido una relevancia enorme entre los continuadores de Frege, mientras que los continuadores de Husserl han considerado al significado más bien en términos de una mediación o de un modo de relación con las cosas. En términos de la distinción entre sentido y referencia, los continuadores de Husserl se han obsesionado con el sentido, perdiendo el interés en la referencia, mientras que a los continuadores de Frege les ha sucedido lo contrario. Estoy proponiendo aquí varias simplificaciones un tanto temerarias, no tengo una respuesta completa y satisfactoria a la pregunta por la división de tradiciones, simplemente tengo algunas conjeturas y sospechas.

A propósito de tu pregunta sobre las representaciones mentales en Frege, diría que el autor no niega que éstas tengan una conexión con el mundo, lo que niega es que puedan funcionar como significados. Del mismo modo, nuestras sensaciones de frío y calor tienen conexión con el mundo. Sin embargo, las mediciones objetivas de la temperatura no remiten a ellas. Podríamos conceder incluso que existen relaciones entre un fenómeno y el otro, pero eso no afecta la distinción. El punto de vista de Frege puede resumirse del siguiente modo: los ámbitos del sentido y de la referencia son ámbitos públicos, no así el ámbito de la representación. Por eso el autor no profundiza demasiado en el vínculo de las representaciones con el mundo o con el significado. No desconoce que estos vínculos puedan suscitar interés, pero ciertamente no un interés lógico-epistemológico. Esta rigidez del enfoque fregeano se expone a numerosas críticas, pero tiene la ventaja de aspirar a una clara distinción entre lo subjetivo y lo objetivo.

— *Florenca Quiroga*: Estamos de acuerdo con las fortalezas inherentes a la claridad con la que Frege establece la distinción entre los ámbitos público y privado, o siendo más precisos, entre lo objetivo y lo subjetivo. Asimismo, considero interesante la posibilidad de vislumbrar, entre los resquicios que ambas tradiciones dejaron entreabiertos, los puntos de contacto existentes entre ellas, los cuales no son pocos ni menores. La actitud más conciliadora asumida en los últimos años evidencia la riqueza de poner en diálogo ambas corrientes, salvando las múltiples diferencias que mantienen entre sí, por demás conocidas. Es decir, durante varias décadas la rivalidad entre lo que podríamos resumir como el debate filosofía analítica vs. fenomenología tuvo demasiada influencia en el quehacer filosófico y, como bien se sabe, las escisiones radicales de cualquier tipo y la asunción incuestionable de ciertas dicotomías, al parecer, tiene más costos que beneficios. Creo que no hay duda de que las postrimerías del siglo XX y los albores del XXI trajeron consigo más instancias de diálogo y una actitud más conciliadora en la manera de concebir la tarea de la filosofía. La recuperación de la crítica del psicologismo proporciona un claro ejemplo de esto último. Sobre la cuestión de las representaciones, el esquema fregeano parece no mostrar fisura alguna. Sencillamente, los significados pertenecen al reino de la objetividad en tanto que las representaciones al ámbito de la subjetividad, hoy diríamos quizás al plano de lo mental. Sin embargo, resulta interesante preguntarnos qué hubiera sido de la cuestión de la intencionalidad si Frege hubiera ofrecido una postura al respecto. Nos queda el beneficio de la duda y la posibilidad de conjeturar.

## Referencias bibliográficas

- Bell, D. (1990). *Husserl*. London: Routledge.
- Dummett, M. (2014). *Origins of Analytical Philosophy*. London: Bloomsbury.
- Frege, G. (1993). *Logische Untersuchungen*. Göttingen: V&R.
- Frege, G. (2008). *Funktion-Begriff-Bedeutung*. Göttingen: V&R.
- Hanna, R. (2008). “Husserl’s arguments against logical psychologism” en V. Mayer (comp.), *Edmund Husserl: Logische Untersuchungen*. Berlin: Akademie Verlag.
- Husserl, E. (1975). *LU I (Husserliana XVIII)*. La Haya: Nijhoff.
- Husserl, E. (1984). *LU II (Husserliana XIX)*. New York: Springer.

Mensch, J. R. (1981). *The Question of Being in Husserl's Logical Investigations*. Dordrecht: Springer.

Michalski, K. (1997). *Logic and Time*. Dordrecht: Kluwer.

Mohanty, J. N. (1982). *Husserl and Frege*. USA: Indiana University Press.

Vigo, A. G. (2013). *Juicio, experiencia, verdad*. Pamplona: EUNSA.

# Reflexiones en torno a la normatividad de lo intencional

*José Giromini*

*Nicolás Sánchez*

El siguiente escrito retoma algunos de los problemas que suscita la conexión entre *intencionalidad* y *normatividad*. Esta conexión, presentada como conceptual y sumamente explotada en la filosofía contemporánea, suele expresarse por la tesis de que lo intencional es normativo. Para desplegar en algo esa sucinta formulación: (i) lo intencional designa al rasgo de lo mental de *ser acerca de algo*; (ii) lo normativo involucra una conexión con alguna forma del *deber*, y (iii) el “es” que vincula a las dos dimensiones es *constitutivo*. De modo que esa misma idea podría formularse como la pregunta de si -y en qué sentido- pensar

es constitutivamente una cuestión de deberes. El escrito ensaya diferentes movimientos conceptuales alrededor de esta conexión: presenta diferentes formas en que esta puede ser entendida, señala problemas, desecha otros tantos, responde quizás alguno, ordena autores y tradiciones, expresa dudas y formula preguntas. Los movimientos se realizan alrededor de tres temas generales: (1) cuál es la estructura conceptual de la conexión intencionalidad-normatividad, (2) cómo entender los problemas suscitados por esta conexión a la luz de los grandes movimientos teóricos del pasado siglo, y (3) si es posible seguir trabajando con una idea unitaria de normatividad, o si hay que distinguir tipos muy diferentes de normas o, más profundamente, fenómenos de naturaleza distinta.<sup>31</sup>

El formato que el escrito respeta es el de un borrador colaborativo. Remite a un borrador por el modo en el que están expresadas las ideas, bajo la forma de notas escritas por alguno de los dos autores, vertidas de modo tosco, como en una primera versión escrita. Sobre estas notas emerge el principio de lo colaborativo: intervenciones del otro autor, identificadas por marcas tipográficas distintivas (\* y #). Así, queda claro para quien lee que hay notas e intervenciones, sin que sea transparente cuál es el rol de cada autor en cada una.

## \* Una versión epistémica y una versión directamente normativa

¿Por qué *ser acerca de algo* tiene algo que ver con *ser correcto o incorrecto*? Muchas veces, repetimos esto: si algo representa otra cosa, esa relación se puede evaluar; lo que representa puede representar bien la cosa, y entonces ser verdadera, o puede representarla mal, siendo falsa. El resultado de la evaluación de la relación representacional arroja, entonces, *valores epistémicos*. Parece entonces que la conexión intencionalidad (o semántica) y normatividad está mediada por la epistemología: toda representación, para serlo, tiene que ser susceptible de ser caracterizada como verdadera o como falsa (vamos de la semántica a la epistemología) y a su vez, caracterizar algo como verdadero o falso, es evaluarlo (vamos de la epistemología a la normatividad).

En estos lugares comunes, no hay nada demasiado sustantivo en el vínculo semántica/normatividad. E incluso parece haber algo de inconsistencia. La relación representacional se puede evaluar, perfecto; pero se evalúa en términos de verdad/falsedad. Como si dijéramos: *primero se da una relación entre una representación y una cosa*, una relación representacional que es inteligible independientemente de su valor epistémico, y después

---

31 Escrito derivado de la conversación disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5uErCW1Lv9A>



vemos si es correcta o no. En otras palabras, el proceso mediante el cual se forma una representación no sería normativo, apenas el resultado. Antes de establecer verdad o falsedad, ya tenemos algo: una relación entre una representación y una cosa.

# No estoy seguro de que un representacionista acepte esta lectura de desdoblar la relación representacional de la evaluación. Creo que diría que en donde hay una relación representacional hay, *en principio*, posibilidad de evaluación. Podría sostener que establecer una relación representacional es decir qué cosas quedan por dentro y qué cosas quedan por fuera de esa relación #

Si esto es así, aparece el siguiente problema: ¿en qué sentido se da *la misma* relación entre la representación y la cosa en ambos casos, es decir, cuando la representación es verdadera y cuando es falsa? Uno se siente tentado de decir: cuando es verdadera, la relación representacional *se consiguió* y cuando es falsa, se intentó, pero se falló. Esto, identificar la relación representacional con la verdad, tiene un problema obvio: que sólo tendrían sentido (o significado, o intencionalidad) las creencias o las oraciones *verdaderas*. Sin embargo, hay representaciones falsas.

# Esto me suena al problema de distinguir entre la falsedad y el sinsentido en semántica. Mientras que la falsedad sería del mismo género que la verdad, una forma de ser -por ponerme metafísico-, el sinsentido sería una forma de no ser. Creo que la historia representacionista para evitar ese problema es la siguiente: primero, se postula una clase de evento o estado de cosas “adentro” del organismo (disposición conductual o estado cerebral, para simplificar) que rastrearía lo que ocurre “afuera”. Luego, se especifican las condiciones en las que la relación representacional se da: acontecen tanto el estado de adentro como el de afuera. En el caso de la representación errónea, tenemos la ocurrencia del adentro, pero la ausencia del estado externo. Y el “no ser” sería cuando no ocurren ninguno de los dos. #

Volvemos entonces a la misma pregunta: ¿qué es esa relación que hay entre una representación y una cosa tal que ésta se mantiene *aun cuando la representación es falsa*? Peor aún, ¿qué es esa relación que hay entre una representación y una cosa tal que ésta es la misma (o al menos de la misma naturaleza) *tanto* cuando la representación es verdadera como cuando es falsa? Por supuesto que para entender esto hace falta, entre otras cosas, una suerte de clasificación de la falsedad (no es lo mismo describir mal una cosa que más o menos capturamos, que afirmar que se da un estado de cosas que no se da en absoluto, por ejemplo).

# Un comentario antes de pasar a la versión normativa: habría que ver si el punto central de desacuerdo es con respecto a que la evaluación se realice en términos epistémicos o que se haga depender a la semántica de la epistemología. Creo que lo que se propone en adelante es que las evaluaciones son las que tienen un rol central en la determinación del contenido. Si esto es así, quizás la alternativa central a esta perspectiva normativista sean las que no toman en cuenta a las evaluaciones, o a la normatividad más en general. Me refiero a teorías naturalistas que hacen énfasis en ciertas relaciones metafísicas como la causalidad. Quizás eso permita categorizar a los oponentes como participando en la misma contienda: la semántica y la metafísica. #

Sea como fuere, hay otra alternativa: una forma más fácil, *directamente normativa*, de pensar la relación representacional. En esta versión, no hay anterioridad lógica del *contenido*. El problema de la versión anterior era especificar una idea de contenido representacional tan amplia como para ser la misma (o más o menos la misma) en los casos de falsedad, verdad o correspondencia parcial. En vez de pensar la relación representacional como una que se da entre una suerte de contenido que más o menos se corresponde con una cosa, en vez de evaluar esa relación según el más o el menos de esa correspondencia, sacamos los contenidos del medio. La relación representacional se da entre un ítem (un estado psicológico, un ordenamiento de símbolos) y una cosa cuando *la cosa sirve como estándar* para evaluar la corrección del ítem. Acá la evaluabilidad viene primero: no hay primero un contenido que evaluamos después, decir de algo que tiene contenido intencional (o significado, o sentido, o lo que sea) es una forma, medio rara, de decir que según lo que haya en el mundo, lo voy a evaluar. Aquello a la luz de lo cual evalúo la formación de un estado mental o la producción de una cadena de símbolos es aquello que *ese estado mental o esos símbolos representan*. En este esquema, no hay espacio lógico para preguntarse “¿qué cosa representa este estado mental o estos símbolos?” porque *individúo* el estado mental o los símbolos *como cosas con contenido* (como estados propiamente mentales o como símbolos propiamente dichos) sólo cuando tengo ya una cosa que sirve de estándar.

# Hasta aquí veo cierta continuidad con el representacionalismo. El representacionista suscribiría a esta última afirmación y eso le vale los reproches de quienes creen que requiere una perspectiva del “ojo de Dios”: para especificar la relación hace falta el estado mental, la cosa que sirve de estándar y el observador que chequea si aconteció o no la relación. Creo que la diferencia clave es que las evaluaciones que constituyen los estándares son procesos socialmente instituidos. #

Ya no hay un contenido constituido de antemano y una evaluación epistémica *externa*, hay

una relación normativa entre cosas distintas que deviene una relación representacional en la medida en que *una* sirve de estándar para la otra. La cosa representada y la representación asumen esos estatus (de ser representado y de representar) en virtud de que la primera es un estándar para la segunda.

Esto acomoda *un poco* las cosas. Medio nos deshacemos del contenido, reduciéndolo en una relación normativa. El problema ahora es entender *qué es esa relación normativa*. ¿Qué significa que los siguientes dibujitos \*la planta está floreciendo\* sean evaluables a la luz de la planta?

## \*\* Un poco de “historia”

A grandes rasgos, el siglo XX se movió (en el primer tercio) desde las ideas mentales a los significados lingüísticos. Y después (hacia la mitad), de los significados lingüísticos a las reglas del lenguaje. Expresando estos movimientos -metodológicos, si se quiere- en términos ontológicos: no se puede tener mente si no se tiene lenguaje, ni se puede tener lenguaje si no se siguen sus reglas. Ninguna de estas dos tesis es particularmente problemática filosóficamente: la segunda es suficientemente clara, la primera, parece que es *empíricamente falsa*. Lo que *sí es problemático* es querer usar las intuiciones que se derivan de la segunda tesis para intentar explicar algunas cosas acerca de la mente *una vez que se abandonó la idea de la constitución lingüística de lo mental*. Porque nos vamos a encontrar movilizándolo un aparato *hecho para otra cosa*, en el marco de ciertos compromisos teóricos más o menos caducos.

# Este es un problema serio, por un lado, porque involucra “importar” intuiciones de debates, digamos, foráneos. Por otra parte, puede ser una dificultad por no contar con los propios elementos conceptuales para resolver los propios problemas. O quizás los elementos conceptuales estén y lo que falta es la confianza para usarlos. #

Siendo más claros: ahí están Sellars o Brandom explicándonos cómo es que el significado está determinado por las reglas del lenguaje. Nos dicen cosas como éstas: el significado de la oración “la planta está floreciendo” se deriva de las reglas de inferencia que determinan *qué se sigue, qué no se sigue y de qué se sigue* esa oración. Decir “la planta está floreciendo” es decir, entre otras cosas, “la planta está viva”, “la planta presenta ciertos capullos”, “la planta responde a ciertos estímulos del entorno”, “la planta está llevando adelante su proceso reproductivo”, etc. Que una oración signifique lo que significa está dado por todo

aquello de lo que, inferencialmente, se sigue y por todo aquello que, inferencialmente, se sigue de ella. Las reglas de inferencia, después, son simples reglas de transformación para pasar de una serie de símbolos a otras. ¿De dónde salen? Las hicimos nosotros. ¿Cómo las hicimos? Hablando entre nosotros, discutiendo entre nosotros y corrigiéndonos entre nosotros. ¿Están totalmente determinadas? No, pero no hace falta. Aunque no esté claro *para todos los objetos* si, por ejemplo, es correcto o no aplicarle el término “planta”, hay un núcleo bastante claro de casos. No hace falta mucho más.

# Entiendo que el inferencialismo es *normativo* porque son las evaluaciones intersubjetivas y colectivas las que determinan qué inferencias son aceptables y cuáles no. Esto le da un carácter dinámico a la determinación semántica: cuando cambian las evaluaciones cambian los significados. Por contraste, en la perspectiva representacionalista de más arriba, la evaluación semántica estaba separada de la determinación: eran dos etapas definidas y estáticas. Ahora bien, si la determinación que provee el representacionalismo puede pecar de demasiado estática, la que provee el inferencialismo normativo puede pecar de demasiado dinámica. En la medida en que no se privilegien evaluaciones que determinan o constituyen el significado y sobre otras que no lo hacen puede caer presa de los mismos problemas que Kripke señalaba al disposicionalista. A la vez, qué determinan las evaluaciones intersubjetivas y colectivas resulta un proceso complejísimo de desentrañar. Un ejemplo en el que pensaba el otro día: un rasgo particular de las sanciones es que pueden favorecer la determinación de una regla existente a la vez que pueden favorecer la abolición de la regla. Pensemos en una sociedad con un gobierno autoritario donde las manifestaciones pacíficas son reprimidas salvajemente. Supongamos que un día determinado, después de años de la misma práctica, la policía se niega a reprimir. ¿Qué estaba ocurriendo hasta el día anterior a esta “rebelión”? Podía ser que las sanciones estuvieran “acumulando” -término que tomo prestado del coautor de este artículo- en dos direcciones contrarias: la de reforzar un estado de cosas existente y la de abolir ese estado de cosas. Estos procesos complejos también requieren su propia teorización. #

Todo este aparato, sumamente conveniente, ¿cómo lo trasladamos a la mente? Y, más difícil, ¿cómo lo trasladamos a la mente de animales que no hablan? Hay un ítem en la cabeza de un animal, ese ítem genera que aparezca otro. ¿Cómo entender que esa transición está gobernada por una regla de inferencia si todo lo que tenemos son *procesos internos, en principio no instituidos por nadie (sino naturales) y que no se prestan a la corrección por parte de otros*? La idea de que el significado lingüístico está constituido por reglas, que anda bastante bien, supone todo un aparato de interacciones sociales que instituyen y hacen

valer normas que, en el ámbito solitario de la mente de los que no hablan, no sabríamos cómo movilizar.

# Es cierto que tratar de explicar las mentes animales en términos de contenidos intencionales presenta muchas dificultades si se le aplica el marco que fue pensado para el lenguaje. Sin embargo, y en relación al comentario de más arriba, si el mundo social nos sorprende por su dinamismo, el mundo animal nos sorprende por su estabilidad. Por su consistencia. Si el problema para el representacionista era que ofrecía herramientas de determinación que hacían de la determinación y la evaluación dos etapas estáticas y separadas, no sería un problema para el caso de las mentes animales, donde la determinación no pareciera tener mucho dinamismo. Es cierto que el vocabulario intencional y el del seguimiento de reglas está asociado a los comportamientos inteligentes y flexibles. Creo que la movida más promisoria aquí es no tomarse este criterio demasiado en serio, y evaluar al vocabulario por sus réditos explicativos con respecto a otros vocabularios. También puede encontrarse una movida similar en el componente historicista del pragmatismo: en algún momento existieron las primeras evaluaciones. #

## # Intencionalidad, normatividad y explicación

En las siguientes líneas, me gustaría abordar la conexión conceptual entre normatividad e intencionalidad centrándome en la noción de explicación. Es decir, qué nos ayuda a comprender o a hacer inteligible esa conexión conceptual. El objetivo de esta breve reflexión sería utilizar la idea de explicación como un modo de pensar distintas posiciones normativistas, posiciones que aceptan el slogan “lo intencional es normativo”.

Al proferir esa frase se está pretendiendo decir algo sustantivo y constitutivo de los fenómenos intencionales. La normatividad aquí prestaría el servicio de iluminar otro rasgo de esos fenómenos, uno adicional al tradicional de “ser acerca de algo”. Así, al proyecto filosófico de explicar cómo un ítem puede ser acerca de otra cosa se le suma otro aspecto: que ese “ser acerca de” contiene -de algún modo- reglas o deberes.

\*Me parece que el chiste es justamente que *no* sea otro aspecto: la normatividad no es un rasgo diferente, o nuevo, que descubrimos que tienen los contenidos intencionales *además* de su ser acerca de algo; el proyecto es analizar “ser acerca de algo” en términos de deberes\*.

Entender que estamos en este proyecto permite diferenciarlo de otros en los que la normatividad también figura de modo esencial: no es lo normativo *en sí* lo que se pretende explicar. Esa podría ser una tarea de la metaética: caracterizar a las propiedades normativas y especificar en qué se distinguen de las no normativas. Queremos explicar lo intencional, fenómenos tales como creencias, aserciones o representaciones mentales.

*\*Esto está muy bien, y es un problema: porque quizá uno puede tener una hermosa teoría acerca de lo normativo que después no le sirva en absoluto a la filosofía de la mente. O peor: una hermosa teoría acerca de lo normativo que presuponga contenidos intencionales. Así, después un tipo como Searle tiene que inventar que hay dos tipos de normatividad, la de las cosas sociales, que presuponen intencionalidad, y la normatividad lingüística, que es única y anterior a todas las demás y que sale de la biología\*.*

Ahora bien, ¿qué rol puede jugar la normatividad en este proyecto? De acuerdo con una clasificación estándar, el rol de un concepto en una explicación puede tomar uno de dos lugares: el de *explanans* o el de *explanandum*. Estos términos se usan para distinguir entre el lugar de lo que explica o lo que es explicado, respectivamente. Comencemos por la idea de la normatividad como un *rasgo* del *explanandum*. Lo que querríamos explicar serían ciertos fenómenos mentales, o cierta propiedad de esos fenómenos, y dado que lo intencional es normativo, también deberíamos explicar ese rasgo normativo.

*\*Yo lo diría así: al *redescribir* el *explanandum* como normativo, parece que se vuelve más claro y más accesible a la explicación\*.*

En la segunda mitad del siglo XX, se reparó en la normatividad de lo intencional como un rasgo que permitiría clarificar algunos fenómenos que motivan la reflexión filosófica: distinguir lo mental de lo no mental, o distinguir ciertos estados mentales de otros. Así, por ejemplo, la idea de la normatividad se pone en juego al caracterizar a la creencia como algo que “apunta a la verdad”. La creencia, como estado epistémico, le “debe” cosas al mundo: su estándar de corrección no proviene de quien posee la creencia, sino del objeto, evento o estado de cosas acerca de lo que la creencia es. Esto la diferencia de los estándares de corrección que regirían para estados conativos como los deseos.

*\*Acá está lo que decía más arriba: es *más claro*, para distinguir creencias de deseos, entender estos estados como involucrando tipos de estándares diferentes. De todos modos, en general, la línea entre *afinar* o *redescribir* lo que se quiere explicar, para*

tener más claridad sobre él, y *dar una explicación* sobre él parece bastante difusa. Al menos en filosofía. ¿No podría uno pensar que se está *explicando* la diferencia entre creencias y deseos usando conceptos normativos? \*

Este rasgo, el apuntar a la verdad, es algo sustantivo y esencial de la creencia. A su vez, en ese “apuntar a la verdad” hay contenida una evaluación positiva de la verdad y una negativa de la falsedad. De modo que, si bien toda creencia puede ser evaluada como verdadera o falsa, esos polos no son simétricos. La verdad tendría preeminencia. *\*Esto no me queda claro\** A partir de este señalamiento, puede considerarse que la normatividad juega un rol al especificar un rasgo de un *explanandum* al que una teoría de las creencias debería prestar atención.

Otro caso es el de la normatividad del significado, popularizado por Saul Kripke en una original lectura de Wittgenstein. Lo que buscan mostrar sus reflexiones acerca de la conexión entre semántica y reglas es que es ese componente reglado el que explicaría una brecha insalvable entre lo semántico y lo no semántico. Quizás el modo más simple de plantearlo sería considerar una serie de números que alguien ha proferido: “2, 4, 6, 8”. Si nos preguntamos qué regla está siguiendo ese hablante, intuitivamente podríamos decir que sigue la regla de suma (“*sume dos al anterior*”). Sin embargo, si quisiéramos especificar *a partir de* esos números proferidos qué regla está siguiendo el hablante, sería más difícil decir que esos números *esa serie de números* especifican esa regla. Después de todo, antes de “2” podría haber dicho “82”, o “130” después de “8”. La serie, por sí misma, no nos dice *cómo se debe* seguir. La idea que está de fondo es que un conjunto de hechos no semánticos nunca va a alcanzar para especificar una regla. Si el significado tiene una conexión esencial con la idea de reglas, parece que tenemos una brecha insalvable. *\*¿Cómo sería la idea? ¿Sólo con alguna noción de seguimiento de reglas podemos salvar la brecha entre lo no semántico y lo semántico?\** Aquí nuevamente, tenemos la especificación de un *explanandum* en términos normativos: una teoría del significado debe dar cuenta de la noción de regla.

Por un lado, entonces, la normatividad de lo intencional figura como parte de un *explanandum* cuando se considera un *desiderata* o *restricción* a la que una teoría de lo intencional debe ajustarse. Sin embargo, postularlo y ofrecerlo como el rasgo distintivo para distinguirlo de otras clases de ítems o fenómenos, no es decir todo o lo más importante. En muchos casos, la tarea teórica consiste en especificar el *explanandum*, o en sostener por qué sería uno central antes que otros. Como ocurre también en las disciplinas científicas, la tarea de precisar un *explanandum* es ardua. Usualmente, se comienza con una caracterización tosca que debe precisarse ulteriormente. Los debates posteriores en torno a los dos ejemplos

que mencioné pueden tomarse como precisiones ulteriores de ese *explanandum*. Que una creencia apunte a la verdad, ¿quiere decir que quien posee las creencias tiene un deber subjetivo hacia la verdad? ¿Quiere decir que el agente debe tener una tendencia o disposición a “apuntar a la verdad”? \*Obvio que no; están buenas las preguntas, porque si no es eso, ¿qué es que la creencia “apunte” a la verdad? \* En el caso de la normatividad del significado, ¿quiere decir simplemente que a cada ítem con significado le corresponde un estándar determinado? ¿O quiere decir que hay ciertas prescripciones que se siguen de usar a un ítem con significado? Lo normativo, en cada caso, ¿sería externo o interno? De ser interno, ¿qué requiere del sujeto? Si es externo, ¿cuál es la fuente apropiada para constituir el estándar?

El otro rol explicativo que puede tener la idea de “lo intencional es normativo” es tomando a la normatividad como parte del *explanans* para una teoría de lo intencional. Este sería un proyecto sobre los fundamentos de la intencionalidad. Un modo usual de expresar esto es a partir de la pregunta *¿en virtud de qué* un estado es intencional? Es decir, ¿cómo puede especificarse la relación intencional a partir de otras relaciones? La prueba para una teoría fundacional de esta clase es que provean la *determinación* adecuada para un estado intencional. Esto quiere decir que, si entendemos a la relación intencional a partir de las relaciones causales de un organismo con su entorno, ese conjunto de relaciones debería bastar para determinar un estado intencional que sea acerca de, por ejemplo, árboles y no pedazos-interconectados-de-árbol, o árbol y no imágenes-de-árboles-que-impactan-mi-retina.

Es en el punto de la determinación de los estados intencionales que la normatividad juega un rol central. Una idea mencionada a menudo es que la determinación de qué está pensando una criatura depende, esencialmente, de qué reglas es capaz de seguir. Por ejemplo: sólo de una criatura que pueda inferir “A” de “A^B” puede decirse que comprende la idea de conjunción. Si no fuera capaz de hacerlo, deberíamos decir que no está usando los símbolos del mismo modo que nosotros. Para alguien que sostiene esa posición, una criatura incapaz de seguir ninguna regla constitutivamente asociada al uso de ciertos símbolos sería, por lo tanto, incapaz de pensar. Esta idea, muy difundida, es fácil de postular por la negativa, pero difícil de especificar como una teoría de la intencionalidad. Un problema, por ejemplo, es una idea familiar de regreso vicioso. Si son las reglas las que determinan el significado de los símbolos, parece que esas reglas no podrían tener contenido, pues si tuvieran contenido tendría que haber otras reglas que determinen el contenido de las primeras, y otras ulteriores para el contenido de esas últimas. Y así.

\*Este es un problemón: uno puede ser todo lo pragmatista que quiera y decir “no



hacen falta contenidos para seguir reglas”, “es todo actividad”, bla bla bla. Pero después involucrarse en actividades *tan complejas* como las que uno postula para explicar en qué consiste seguir reglas -reaccionar a otros buscando corregir aspectos específicos de lo que hizo, por ejemplo, centrar la sanción en la palabra que dijo y no en cómo estaba vestido, recibir reacciones de otros, reaccionar ulteriormente a reacciones, etc.- involucrarse, repito, en *actividades tan complejas* no parece ser algo que uno pueda hacer sin pensar un poquito\*.

Por otra parte, postular reglas “pre-intencionales” parecería involucrar cierta regulación ciega por parte de la regla, algo que parece un contrasentido.

Recientemente, algunos proyectos han citado a la normatividad como el rasgo central que permitiría explicar la determinación de los estados intencionales. Como mencionamos en el párrafo anterior, si la normatividad es parte de lo que explica a la intencionalidad, no puede ser ella misma especificada en términos intencionales. A su vez, para que opere como *explanans*, debe ser informativa con respecto al *explanandum*. Y quizás este sea el punto central de estas líneas: no existe mucho acuerdo acerca de qué resulta informativo decir sobre la normatividad. Sea a la hora de utilizarla como *explanans* o cómo *explanandum*, suele ser más postulada que explicitada. Los proyectos fundacionales mencionados tienen, ciertamente, una mayor presión para decir en qué consiste seguir las reglas que determinan lo que se piensa. Esta tarea involucra precisar la norma en cuestión, qué se requiere de un agente para seguirla, qué compromisos metafísicos involucra. Al ser la normatividad una noción que requiere ulterior elucidación, resulta prioritario determinar qué dominios de conceptos son útiles y cuáles no para hacerlo: ¿es la metafísica, la historia o las ciencias naturales la que nos dirá en qué consiste la normatividad?

\*Dos comentarios. (1) Tenés toda la razón, el punto es fino y el más importante: la normatividad que te da la metafísica (= semántica pura, “condiciones de verdad”) no es igual ni a la que te da la historia (llena de normas instituidas a sangre y fuego) ni mucho menos a la que te dan las ciencias naturales. Evidentemente, hay un asunto hasta diría sociológico: un grupo de gente, que pensaba en temas de la mente y el lenguaje, *construyó* un concepto de normatividad que después se dispara para todos lados. Desde las reglas eternas del pensamiento racional, a las reglas violentas de las sociedades concretas, a las reglas *super* interesadas de los animalitos que quieren comer y que no se los coman. Sobre esto, uno podría decir dos cosas, que van en sentidos contrarios: primero, ¿no pasa con todos los conceptos lo mismo? ¿No pasa que empieza como una masa indiferenciada y después los vamos afinando, dejando de ponerle el mismo nombre a cosas distintas? Si esto fuera así,

uno podría esperar que, en el futuro, veamos que simplemente no hay tanto en común entre esos tipos de reglas, ni siquiera hablaríamos de distintos *tipos* de reglas, sino simplemente de *cosas* distintas. Segundo, en el otro sentido, ¿no somos acaso, nosotrxs, todxs, *esas tres cosas juntas*? ¿No somos animalitos que quieren comer, y también participantes de sociedades violentas y también, por qué no, testigos y seguidores de las reglas eternas de la racionalidad? Acá las expectativas respecto al futuro son exactamente las contrarias: entender en qué sentido *las tres cosas están juntas* en nosotrxs, dar con una idea unificada de normatividad. Segundo comentario: (2) Me encantó, ¿sabés por qué? Porque lo muestra al *concepto vivo*, evidentemente está lleno de huecos\*

Si estas observaciones se toman seriamente, podríamos parafrasear las reflexiones de Fodor acerca de la intencionalidad y decir que, si la normatividad es algo real, realmente debe ser alguna otra cosa.

# Conversaciones en torno a la ponencia “La experiencia del dolor y la enfermedad en Jean-Paul Sartre”

*Dra. Paula Diaz Romero (UNC, IDH, CONICET)*

*Prof. Alan Patricio Savignano (UBA, ANCBA, CONICET)*

Felizmente, el diálogo entablado en unas jornadas académicas en torno a un problema filosófico en ocasiones no concluye con el fin de la ponencia. A veces resurge en futuras conversaciones, si los participantes son colegas que mantienen el contacto por fuera del

evento, y más aún si la problemática tratada es tan profunda –o tan urgente– que no puede ser liquidada en un solo intento. Por lo habitual, los nuevos intercambios son fugaces y se restringen a la esfera privada. El siguiente texto es una tentativa de remediar estas dos limitaciones. La Dra. Díaz Romero y el Prof. Savignano han elaborado en conjunto el siguiente escrito donde retoman las cuestiones abordadas el día de su participación en las jornadas de Interpelaciones: a saber, la objetivación, la violencia, las relaciones intersubjetivas, la escucha, la comprensión, la empatía y el valor del diálogo en el tratamiento médico y clínico de las enfermedades. El texto fue confeccionado simulando una comunicación epistolar: uno de los participantes depositaba en un archivo de texto compartido en línea un comentario, una acotación o una pregunta y el otro, en el plazo de unos días, respondía repitiendo el ejercicio. De esta manera, se fue tejiendo en un constante ida y vuelta la siguiente secuela del diálogo por videoconferencia que los autores habían tenido un año atrás acerca de la experiencia del dolor y la enfermedad en Jean-Paul Sartre.<sup>32</sup>

— *Alan Savignano*: A partir de la lectura de tu artículo “La mirada sobre el cuerpo y la injusticia epistémica en el marco de una fenomenología de la enfermedad” (Díaz Romero, en prensa), estuve recapacitando sobre la tesis sartriana que proponés según la cual la mirada objetivante de los médicos sobre los cuerpos de los pacientes enfermos es el origen de una injusticia, en el sentido preciso de injusticia epistémica de Miranda Fricker. Estoy de acuerdo con vos en que en las prácticas de la salud predomina la visión cosificante y paternalista sobre los enfermos: según esta visión, el cuerpo del paciente es una máquina orgánica averiada que debe ser reparada ajustando los desequilibrios o remediando los traumas sufridos. Así, se desestima la experiencia íntima que el sujeto tiene de su cuerpo en una situación de enfermedad, situación caracterizada por la disminución de sus posibilidades normales de ser en el mundo. Me parece muy interesante la importancia que le otorgás a la escucha de los profesionales de la salud de los testimonios de los pacientes para rescatar en un nivel comunicativo esa experiencia privada del cuerpo-para-sí, que desde el punto de vista de Sartre es originaria en contraste con la representación externa y científica del cuerpo-en-sí. Sin embargo, quería preguntarte acerca de qué lugar le asignarías a *la palabra* de los médicos. ¿Hay posibilidad de que esta no sea siempre la ocasión de un acto violento e injusto de alienación del cuerpo-para-sí? A propósito de este interrogante, pienso ahora en las veces que el discurso de los médicos ayuda a comprender qué sucede en nosotros mismos en el contexto de un padecimiento y el sosiego que genera saber que ellos tienen un conocimiento y una técnica capaces de curar nuestros males.

— *Paula Diaz Romero*: La respuesta amerita un sí y no. Hay dos aspectos que creo que pueden ser tenidos en cuenta a la hora de ponderar la mirada de la tercera persona. Por un lado, como decís, el conocimiento científico, y el de la medicina fundamentalmente, ha logrado garantizar la supervivencia y, en muchos casos, la calidad de vida de quien padece una enfermedad crónica o atraviesa un gran sufrimiento debido a una patología o trauma. Existe un fuerte interés, dentro del área de la salud, en reforzar la idea de “informar” a los pacientes sobre los procedimientos, tratamientos y sobre las causas de las enfermedades, no sólo como deber del médico sino en tanto derecho de los pacientes. Sin embargo, la relación paciente-profesional de la salud en el momento de brindar información opera, generalmente, de manera unilateral: el profesional habla, el enfermo calla y escucha. Si bien el acto de informar no constituye un acto violento en sí, no podemos ignorar el hecho de que ha sido una conquista en el área de la salud que se reconozca al paciente como un sujeto de derechos, lo cual obliga a los profesionales a explicar, comunicar e informar (pensemos en el consentimiento informado como su forma legal última). Por otro lado, esta dinámica unilateral de dar información ha generado un silenciamiento de la experiencia vivida de quien sufre. Es en este sentido que pienso que la relación se establece en términos de violencia. Por eso, como establezco en el artículo que mencionás, esta violencia que se origina en la mirada objetivante, esa mirada de medusa, que solo se puede “resolver” si se comprende que hay un proyecto común: la experiencia existencial del paciente. La palabra del profesional cobrará un papel fundamental y positivo para quien está enfermo, pero sólo cuando el profesional logra *escuchar* (atender, comprender) la experiencia del paciente. Pensemos en lo contentos que salimos cuando un médico nos escucha, nos “saca dudas”, nos explica con detalle lo que no comprendemos. Su palabra es vital, sí. Pero es significativa sólo cuando se rompe la barrera de la objetivación.

Creo que una pregunta queda pendiente: ¿todo acto objetivante de la experiencia subjetiva implica un acto de violencia? En ese sentido, ¿qué entendemos por violencia? Considero que Sartre nos da elementos para responder a esto, no sé qué te parece.

— *Alan Savignano*: Entiendo los puntos que señalaste. Es cierto que recientemente fue cobrando fuerza un cambio de paradigma en las prácticas médicas. Pienso en las discusiones actuales que se dan en el campo de la bioética alrededor de la violencia obstétrica, que considero un caso ejemplar en nuestro asunto. Si no me equivoco, el término surge para dar nombre a todas esas experiencias clínicas de personas gestantes que han sufrido un trato deshumanizado por parte de médicos y profesionales de la salud a la hora de ser asistidas en el parto. Esas experiencias comprenden la falta de contención, la administración

de medicamentos o la práctica de una intervención quirúrgica sin solicitud de consentimiento previo, la recepción de comentarios descalificatorios, el aislamiento respecto de los familiares y otros acompañantes, la ausencia de información acerca del procedimiento, la inducción al parto, la rotura artificial de bolsa, entre otras. Creo que a partir de nuestra discusión podemos interpretar la violencia obstétrica en términos de la metamorfosis del cuerpo-para-sí en puro cuerpo-para-otro o, en otras palabras, el cambio de ser sujeto a ser objeto a causa de la mirada y las acciones del personal de salud de una clínica. Coincido con la opinión de que esto ocurre cuando las condiciones de asistencia sanitaria imponen de antemano un mutismo total para las pacientes: no dan espacio para el diálogo y la escucha. El *summum* podríamos ubicarlo en los casos en los cuales se aplica anestesia total con la única intención de hacer que la paciente pierda por completo la conciencia de sí y de este modo llevar a cabo una cesárea sin ninguna resistencia de su parte.

Por otro lado, me parece fundamental el interrogante que planteaste acerca de la esencia de la violencia. Creo que es uno de los grandes problemas que abordó Sartre a lo largo de su obra. Esto se comprueba en el gran número de textos dedicados a entender el origen de actos violentos, como el antisemitismo, el racismo, el colonialismo, la opresión capitalista, el sistema penitenciario, las prácticas psiquiátricas, etc. No está mal entonces que nos detengamos a conversar sobre cómo Sartre entiende la violencia.

Mi pregunta inicial acerca de si todo acto objetivante es violento tenía la intención de evitar un lugar común para mí erróneo en la interpretación de la filosofía de Sartre. Se trata de la idea de que toda experiencia de la mirada debe entenderse como un acto de violencia y que todas las relaciones humanas son conflictivas. Por supuesto, estas afirmaciones se encuentran *literalmente* en los textos sartrianos redactados en los cruentos años de la Segunda Guerra Mundial, como el ensayo *El ser y la nada* o la pieza teatral *A puerta cerrada*, pero en obras posteriores son revisadas. Por ejemplo, en *Cahiers pour une morale*, la violencia es algo más que la simple vivencia original y afectiva de la alienación de sí mismo ante la presencia del Otro. Traigo a colación una cita de estos cuadernos inconclusos y publicados póstumamente:

Así, por el Otro estoy enriquecido por una nueva dimensión de ser: por el Otro empiezo a existir en la dimensión del Ser, por el Otro me vuelvo objeto. Y esto en sí mismo no es de ninguna manera una degradación o un peligro. Sólo así resultará si el Otro se niega a ver también en mí una libertad. (Sartre 1983: 515)

Esta cita nos lleva a considerar que el ser-para-otro no es siempre “degradación” y “peligro”, asimismo que las relaciones de violencia entre los seres humanos tienen caracterís-

ticas particulares que las distinguen de otros géneros de relaciones interpersonales. Entre estas características, Sartre destaca: la imposición de un sistema propio de valores a otra libertad (que en cuanto tal también es fuente espontánea de valores), la autoasignación de un derecho de superioridad sobre el otro, la renuncia de un reconocimiento mutuo, la intransigencia de lograr los fines personales por cualquier medio, el rechazo del llamado del otro por comprensión y asistencia. Este último punto me parece fundamental, como ya te he dicho en charlas anteriores que tuvimos en privado. La violencia implica una elección por no querer hacer el esfuerzo de ponerse en el lugar del otro y comprenderlo *desde adentro* –en el mismo sentido que Jaspers usa la expresión *von innen* para hablar de la comprensión empática en la psicoterapia– en cuanto libertad en situación que lleva a cabo un proyecto individual, el cual por su finitud y fragilidad requiere de mi ayuda para que logre realizarse. A partir de lo anterior quería saber tu opinión acerca del papel de la comprensión empática en el acto de escucha de los médicos y otros profesionales de la salud. Creo que esta noción, aunque no aparezca así expresada en tu artículo, está claramente presente y tiene una gran relevancia.

— *Paula Diaz Romero*: Creo que la lectura que hacés es muy interesante y que aporta mucho al estudio de Sartre ya que, como decís, la lectura errónea de la intersubjetividad está vinculada fundamentalmente al escaso estudio de obras como los *Cahiers*. En ese sentido, considero que tu estudio es fundamental para el acceso a la obra de Sartre en habla hispana. Ahora bien, de acuerdo con lo que planteas me surge la siguiente reflexión. Tal vez podemos pensar en dos sentidos de violencia: (i) una violencia constitutiva de la existencia del para-sí, que se origina en el corazón mismo de la espontaneidad de la conciencia, del movimiento de la existencia. Y (ii), la violencia que se funda en la vivencia original y afectiva de la alienación de sí mismo ante la presencia del Otro. Esta última forma de violencia, que es constitutiva del encuentro conflictivo con la mirada del Otro, puede ser superada y trascendida hacia un nuevo posible vínculo -vínculos que permitan un atender a la necesidad del Otro- hacia un horizonte donde la empatía dé lugar al compromiso. En este sentido, esta distinción permitiría pensar en posibles relaciones intersubjetivas que impliquen no solo un proyecto común en el que se unen los *para-síes* concretos, sino que permitiría pensar en un modelo de empatía en sentido profundo. Creo que la violencia, que está tan presente en el pensamiento sartriano, tiene su contracara en el concepto de libertad como su reverso (estoy pensando en el prólogo a *Los condenados de la tierra*). Solo el reconocimiento de la libertad del otro permite una comprensión de su existencia *conmigo*, del mundo compartido, del horizonte común. Por eso, en el trabajo que mencionaste, intenté buscar en el concepto de libertad un fundamento del concepto de autonomía que aparece mucho en el campo de la ética de las ciencias médicas, asociado a la capacidad del paciente

de tomar sus propias decisiones. El sentido de la empatía en el contexto de la relación médico-paciente es clave, como vos decís. No lo enuncié así, pero sí creo que es un lugar vital hacia donde me dirijo. Y para ello creo que es necesario pensar en la *escucha* como modo fundamental de acceder al otro sin objetivarlo.

Me interesa mucho, sobre todo porque vos te especializas en esto, saber tu opinión al respecto. ¿Cómo se piensan las relaciones intersubjetivas en los *Cahiers*? Me importa, sobre todo, volver a la idea de que “por el Otro estoy enriquecido por una nueva dimensión de ser”. Entiendo lo que se está planteando, pero me gustaría profundizar en ello para comprender mejor en qué sentido la empatía podría superar o directamente reemplazar el carácter conflictivo de las relaciones intersubjetivas.

— *Alan Savignano*: Respondo tu pregunta sobre el tratamiento de las relaciones humanas en los *Cahiers*, aunque nos desvíe de momento del tema central de la discusión. Tal vez nos sirva luego para volver a la enfermedad y la atención médica desde una nueva óptica.

Los *Cahiers* son unos borradores redactados por Sartre entre 1947 y 1948 y publicados póstumamente en 1983 por su hija adoptiva Arlette Elkaïm-Sartre. Están organizados en dos cuadernos que suman aproximadamente seiscientas páginas de anotaciones. Se trata, entonces, de una obra inmensa. Tenemos el problema de que fue abandonada y no adoptó una forma definitiva. Prácticamente no hay una división temática de secciones, sino un aglomeramiento de notas de distinta extensión consagradas a temas de relevancia variable, como, por ejemplo, la historia, el derecho, el mal, la violencia, el *Potlatch*, la creación, los tests de inteligencia, la verdad, la dialéctica, entre una multiplicidad innumerable de otras cuestiones. Estos borradores iban a dar lugar a la continuación de *El ser y la nada*, en cuya conclusión el autor justamente promete un próximo trabajo sobre moral donde examinará el género de existencia humana que por medio de una reflexión pura y no cómplice elige tomarse a sí misma como valor último. Por lo tanto, los *Cahiers* exponen en algunas de sus páginas las condiciones de una existencia auténtica. La primera de estas condiciones es la conversión radical de uno mismo que modifica la relación que tengo con mi contingencia, con el ser, conmigo mismo y con los otros. Quizás la conversión se puede definir de manera simple por la negativa en términos del abandono de la búsqueda fallida del ser, esto es, llegar a ser en-sí-para-sí, de alcanzar la identidad del sí de la ipseidad o volverse Dios. Esta renuncia conlleva una toma de conciencia temática y reflexiva de la comprensión preontológica de nuestro modo de ser ek-stático y diaspórico, una concienciación que es al mismo tiempo redescubrimiento y aceptación.



Ahora bien, dado que las relaciones humanas agonísticas de *El ser y la nada* (amor, deseo, sadismo, masoquismo, etc.) estaban sostenidas por la tentativa general de apropiación del otro para realizar el valor, todas ellas pierden sentido (o son transformadas) desde el momento que se emprende la conversión. La metamorfosis existencial implica la superación del plano de la lucha de las conciencias. Esto tiene varias consecuencias. Entre ellas está la aceptación de mi ser-objeto que emerge de la mirada del otro. Dejo de comprender mi yo alienado como una degradación y un robo; comienzo a considerarlo como un enriquecimiento y un don. Tal como dijimos antes, el otro me otorga una nueva dimensión de ser. Me revela mi facticidad. Recordemos que una de las cosas que representa la facticidad es el hecho de que existo en un cuerpo con características contingentes, es decir, no elegidas originalmente (ej. una enfermedad congénita). Además, el cuerpo está sobre todo definido de modo esencial por las propiedades de la finitud y la fragilidad. En sentido inverso, comprendo al otro en calidad de proyecto libre encarnado y situado que se esfuerza por trascender el presente hacia sus posibles futuros. Esta comprensión es de naturaleza empática y hermenéutica. Hago un esfuerzo por entender qué es lo que quiere, cuáles son sus deseos, sus valores e intenciones personales. Es el mismo tipo de comprensión que hallamos en forma de método en la práctica del psicoanálisis existencial de Sartre.

Sucede que para el otro la situación puede ser propicia o adversa. Yo estoy en condiciones de ofrecérmele en mi objetividad para ayudarlo a superarla. Como cuando estoy en la plataforma del autobús y tiendo la mano para ayudar a subir a alguien que corre detrás del autobús. El ejemplo es de Sartre y está en los *Cahiers* (297 ss.). Yo transformo mi mano y el resto del cuerpo en un útil para que el otro pueda trepar. Esto conlleva en cierta medida dejarse alienar por el otro: ella o él me usa como medio para su fin. Pero aquí estamos ante la presencia de una ayuda auténtica. La clave está en que yo no busco con mi dimensión enajenada apropiarme de mi ser-para-otro, esto es, no trasciendo los fines del otro hacia algún objetivo personal manifiesto u oculto, tal como sucede en el amor posesivo de *El ser y la nada*. Si me doy al otro como don en mi corporalidad es simplemente por el deseo de hacer que su proyecto gane realidad en el ser. La ética sartriana aboga por un altruismo asistencial que dé lugar a un pluralismo de proyectos de vida, pluralismo que significa un enriquecimiento de valores y modos de revelación del mundo. Por ello, la generosidad es considerada el máximo valor moral: permite que la libertad se manifieste efectivamente en su máximo esplendor.

Hay otros puntos importantes que podríamos discutir sobre los *Cahiers*, pero no quiero excederme con mi intervención. Para regresar a nuestro tema principal, quisiera dejarte la siguiente pregunta: ¿las discusiones contemporáneas en bioética sobre la atención sanitaria tienen alguna afinidad con las reflexiones morales de Sartre en 1947-8? Intuyo que las cuestiones de la fragilidad del cuerpo, la comprensión empática del otro y la generosidad

quizás tengan sus correlatos correspondientes.

— *Paula Diaz Romero*: La pregunta por cómo se comprende las relaciones intersubjetivas en los *Cahiers* me surge a partir de una lectura prematura de sus primeras páginas. En ellas me dio la sensación de que las posibilidades de las relaciones auténticas son frágiles y no muy comunes. Traigo esto a colación porque me quedé pensando en el caso de violencia obstétrica que mencionaste. Ese tipo de violencia tiene que ver con la objetivación del cuerpo de la persona gestante y, a su vez, con una patologización del cuerpo gestante que no coincide con el proceso fisiológico que ocurre no solo durante el embarazo sino durante el parto también, lo cual agudiza la violencia ejercida sobre la “presunta” paciente (pensemos que el proceso fisiológico que implica el parir requiere un cuerpo agente más que un cuerpo paciente). En este sentido, la utilización de las descripciones sartrianas sobre las relaciones intersubjetivas fundadas en el conflicto, permite describir con mucha fidelidad -por decirlo de algún modo- las relaciones asimétricas entre el o la obstetra y la persona gestante. La experiencia superadora del conflicto entre conciencias que mencionás respecto al desarrollo de una perspectiva ética no la veo tan operativa para el análisis. Aun así, es muy interesante la perspectiva de Sartre en los *Cahiers*, ya que, como explicaste, parece un intento auténtico de captar y describir modos de relaciones que logran romper el conflicto.

Desde nuestra primera conversación en las jornadas Interpelaciones, y de aquellas charlas que surgieron con motivo del artículo que compartí con vos, estuve pensando en la relación entre ese encuentro auténtico, presente en los *Cahiers*, y mi propuesta de resolver la brecha entre médico y paciente a partir de un concepto de autonomía existencialista, o mejor, del reconocimiento mutuo de la autonomía del paciente. Me da la impresión de que esta dimensión ética es un trabajo, o una constante búsqueda. Considero que los modos de relaciones intersubjetivas que describe en *El ser y la nada*, dan cuenta de la existencia humana concreta y brinda elementos para pensar vínculos concretos como el del médico y paciente. Considero también que la violencia surge en estos vínculos como un momento original. Pero existen otros vínculos en el campo de la salud parecen acercarse más a los propuestos en los *Cahiers*. Estoy pensando en las relaciones entre profesionales de la enfermería y los pacientes. Hay en estos vínculos un tipo de relación original distinto que tiene que ver con el cuidado que parece ajustarse más a las descripciones que caracterizaste como fundadas en el *don* y la *generosidad*.

En este sentido, la respuesta a tu pregunta es que se pueden establecerse vínculos entre discusiones contemporáneas en bioética sobre la atención sanitaria y las reflexiones morales

de la obra de Sartre, pensando una perspectiva bioética de corte existencialista. De hecho, dentro de los marcos bioéticos generales, la gran preocupación es cómo humanizar las prácticas en el campo de la salud. Se apunta hacia un ideal humano basado en la empatía y el reconocimiento de la humanidad del paciente. El papel de la autenticidad y “la metamorfosis existencial implica la superación del plano de la lucha de las conciencias”, podría dar cuenta de modos de relación que se fundan en un reconocimiento de la *llamada* del Otro.

Sin embargo, cuando pienso en el reconocimiento de una autonomía en clave existencialista, lo estoy pensando en clave de *trabajo*, de movimiento constante, ya que considero que el conflicto, y no el don, está a la base del vínculo original con el *Otro*. Por ello, me sirve más para el análisis de las relaciones intersubjetivas que se dan entre profesionales del área de salud y los pacientes, pensar en la experiencia del *nosotros-sujeto* que implique un *esfuerzo* por comprometerse con el *Otro*, pero como un proyecto político más que moral. Pienso esto ya que mi preocupación está centrada en identificar la injusticia que se establece en los contextos de atención sanitaria, la cual agrava y profundiza una experiencia que ya por su propia característica implica una vulnerabilidad de la persona enferma.

Quisiera saber tu opinión al respecto ya que tenés un estudio mucho más profundo de los *Cahiers* y de la obra de Sartre en general. ¿Este intento de pensar en un esfuerzo por ser auténtico es posible de caracterizarse en término sartrianos como lo estoy proponiendo?

— *Alan Savignano*: Personalmente, creo que las investigaciones morales de los *Cahiers* representan una profunda revisión de la tesis de *El ser y la nada* según la cual la violencia -Sartre allí dice “el conflicto”- es un elemento constitutivo de las relaciones humanas. En primer lugar, como mencioné más arriba, los *Cahiers* dan cuenta por primera vez en el *corpus* sartriano de un *ethos* humano no agonístico caracterizado por el reconocimiento recíproco de las libertades y la asistencia mutua en la realización de sus proyectos individuales. Se trata de una apuesta por la convivencia pacífica en la diversidad o, como dice Sartre, asumir la totalidad destotalizada de la cual formamos parte. Sin embargo, este *ethos* de autenticidad se presenta en términos de un horizonte prácticamente utópico, debido a que las personas de hecho tienen una visión alienada de sí y entablan relaciones de opresión entre sí. El esfuerzo de explicar esta situación es una de las razones de por qué Sartre abandona el proyecto moral de 1947-8, que en una entrevista en 1979 con Michel Sicard tacha de “idealista”; luego de su abandono decide consagrarse al estudio de la economía, la historia y, en particular, la doctrina de Marx. La detención de los *Cahiers* es el comienzo del camino hacia la *Crítica de la razón dialéctica*.

Considero que la lección que nosotros podemos extraer de lo anterior es que la violencia en la atención sanitaria clínica no debe comprenderse como una configuración *natural* de la relación médico-paciente, cuyo origen radicaría en que la mirada del médico tiene un ineludible efecto enajenante sobre el cuerpo del paciente. Esta clase de violencia no es un fenómeno ontológico, sino institucional. Las relaciones de los sujetos están medidas por sistemas institucionales que predeterminan las actitudes, conductas y modos de comprensión que pueden establecer entre ellos. Esta consideración no estaba presente en *El ser y la nada*, donde, a pesar de la relevancia de la noción de situación en la 4<sup>ta</sup> Parte del ensayo, las relaciones interpersonales eran retratadas como el encuentro conflictivo de dos sujetos ahistóricos, esto es, dos *para-sies* etéreos desenraizados de toda comunidad, clase social, cultura, institución, etc.

Volvamos una vez más al asunto de la violencia obstétrica. Creo que tal fenómeno sólo puede tener lugar en una sociedad donde la salud es considerada una actividad lucrativa, hay una profunda desigualdad socioeconómica en la población, se persiguen criterios de eficiencia utilitarista en la atención hospitalaria, el personal sanitario trabaja en condiciones precarias (mal equipados, remunerados, reconocidos), hay desigualdad de género y predomina la ideología patriarcal, entre otros factores. Por ello, la posibilidad de que hoy día se den relaciones humanas auténticas como las descritas en los *Cahiers* depende de la realización de cambios sociales e institucionales. La vía jurídica es una opción, aunque tiene sus limitaciones. Contamos en Argentina con el ejemplo de la Ley 25.929 denominada “Ley del parto respetado” o “parto humanizado”, sancionada en 2004, aunque regulada en 2015, donde se establece una serie de derechos a los padres y recién nacidos en el momento de nacimiento que garantizan la no discriminación, la intimidad, la información clara, la autonomía, etc. Por otra parte, podríamos traer a colación la figura de la doula, quien, por fuera del campo de la profesión médica tradicional, suele establecer un vínculo con la gestante no signado por la violencia epistémica que denunciás en tu trabajo. El acompañamiento de la doula comprende la escucha atenta y empática del discurso del otro sobre la experiencia subjetiva e íntima del cuerpo propio. Esta práctica se opondría a la de objetivación y patologización del embarazo sobre la cual con buenas razones alertás.

En fin, aprovecho mi última intervención para decirte que aprecio mucho tus trabajos sobre la violencia médica pensada desde una fenomenología de la enfermedad de corte sartriano. No está de más repetirte que coincido con vos en que la distinción de *El ser y la nada* entre cuerpo-para-sí y cuerpo-para-otro representa una herramienta conceptual muy poderosa a la hora de dar cuenta del malestar que sufrimos en ciertos contextos institucionales de atención médica. En este intercambio quise humildemente aportar algunas sugerencias con el fin de profundizar tu línea de investigación desde mis conocimientos del pensamiento ético de Sartre acerca de los orígenes de la violencia y la posibilidad de esta-

blecer lazos sociales por fuera de ella. Te agradezco tu generosidad por haberme concedido esta chance.

— *Paula Diaz Romero*: Me parece interesante el énfasis que ponés en la distinción entre violencia ontológica y violencia institucional, así que me concentraré en ese punto. Creo que el nudo álgido de la cuestión de la violencia en el ámbito de la salud tiene que ver con el modo de comprensión del cuerpo humano. El cuerpo comprendido solo como objeto de estudio, observación y escrutinio del personal sanitario deja a la persona enferma, o paciente en general, en un estado de profunda vulnerabilidad. Esta forma de objetivación del cuerpo es propia de la comprensión biomédica. En este campo, se pone de manifiesto un tipo de violencia que no puede ser reducida a una violencia institucional. La violencia de la mirada sobre el cuerpo enfermo (o patologizado, como en el caso de las personas gestantes) tiene su base en la violencia ontológica, cuyo fundamento es el cuerpo humano definido como cuerpo-objeto-máquina.

Si bien entiendo tu propuesta de no considerar la relación de violencia como una configuración *natural* de la relación médico-paciente, creo que la mirada objetivaste de la perspectiva biomédica determina un tipo de relación violenta estructural, ya que, al desatender los otros aspectos de la vida del paciente –la dimensión afectiva, emotiva, social– se pierde de vista al ser humano como tal. La reducción del cuerpo de la persona a un cuerpo físico-material-biológico como único objeto de interés determina relaciones violentas que, aunque puedan ser invisibilizada por la “ganancia” que implica un diagnóstico y tratamiento médico –objetivo y científico– de las patologías, están latentes en gran parte de las instituciones sanitarias.

En este sentido, vuelvo a tu pregunta inicial sobre el lugar que se asigna a *la palabra* de los médicos. A pesar de que en mi trabajo apunto al médico como agente objetivante, esto se plantea solo en sentido general y solo en el marco de la biomedicina. Esto se debe a que es el discurso biomédico, llevado a la práctica por el médico, ejerce un efecto de violencia, objetivación y radicalización de la alienación (propia de la experiencia de la enfermedad). La experiencia de la enfermedad implica un quiebre con la forma habitual de actuar y modifica, sobre todo cuando se trata de una enfermedad grave, el horizonte de sentido del mundo de la persona enferma. Por eso, es tan urgente repensar los modos de vínculos que se establecen, no solo por las lógicas institucionales –las cuales agravan la situación–, sino por el modo en que se comprende al Otro. Si en la relación médico-paciente, el único que tiene algo que decir “con verdad” sobre la enfermedad del paciente, es el médico, esto

se debe a (i) una comprensión del cuerpo del paciente como una cosa averiada, rota o que falla y, (ii) a una mirada objetivante (violencia ontológica) y paternalista (violencia institucional) de la enfermedad tal como la vive el paciente y de la capacidad del paciente para dar cuenta de su propia experiencia.

Me preguntaste si hay posibilidad de que “esta no sea siempre la ocasión de un acto violento e injusto de alienación del cuerpo para-sí”. La respuesta es que sí, la hay. Pero solo si se reconoce al enfermo como persona y no como mero cuerpo objeto. Esto se puede ver muy bien en el caso de la eutanasia y la resistencia a aceptar la práctica. La resistencia de la biomedicina a dar lugar a los deseos y voluntad del paciente y de la familia, brinda elementos suficientes para ilustrar cómo una comprensión del cuerpo humano como objeto, cosa, res extensa, etc., funda modos de relación intersubjetivas que producen una re-alienación de la persona enferma.

Sin dudas, podríamos seguir abriendo horizontes de debate en torno a la experiencia de la enfermedad, la relación médico-paciente, la teoría sartriana y su presencia en los debates actuales. La conversación queda abierta, y al igual que vos, quiero agradecer la posibilidad de pensar en compañía todas estas temáticas. Creo que en algo coincidimos, y es que el pensamiento de Sartre conserva una actualidad que se evidencia en la aplicación de sus conceptos a las más variadas situaciones y temas.

Te agradezco la compañía en estas reflexiones y espero que éste solo sean el inicio de un diálogo constante.

## Referencias bibliográficas

Diaz Romero, P. (En prensa) “La mirada sobre el cuerpo y la injusticia epistémica en el marco de una fenomenología de la enfermedad”, Revista Tópicos.

Sartre, J.P. (1996) *El Ser y la Nada*. Buenos Aires : Altaya.

Sartre, J.P. (1983), *Cahiers pour une morale*, Paris : Gallimard.

# Registros, archivos y memorias

---



# La creación (colectiva) del archivo y la memoria

*Silvana Melisa Herranz (CONICET, CIFYH - UNC)*  
*silvana.melisa.herranz@unc.edu.ar*

*Sofía De Mauro (CONICET, IDH - UNC)*  
*sofia.de.mauro@unc.edu.ar*

¿Cuánto soporta un archivo? ¿Qué trazos, qué huellas, qué líneas superpuestas dibujan un mapa posible de lo que puede ser dicho sobre algo? ¿De qué manera se interviene un archivo? ¿Cuáles son las vías posibles para hacer del archivo un recurso de memoria de lo cotidiano y efímero? En esta sección, las tres conversaciones que siguen están atravesadas por estos (y otros) interrogantes en, por lo menos, dos niveles diferentes. Por un lado, el nivel de fondo, que indaga acerca del archivo en sus distintas dimensiones y las propuestas



teórico-metodológicas de las investigaciones. Por otra parte, de manera superpuesta, la conversación desde la que parten estas conversaciones genera un matiz interpelador que nos transporta a las disputas en la investigación de archivo desde aportes disciplinares a un campo indisciplinado. A la vez, desde un comienzo, transmiten la urgencia por sus preguntas y el sentido de su formulación e insistencia.

Como lectoras y comentadoras –que a la vez trabajamos con el problema del archivo–, reconocemos el esfuerzo de los artículos en transparentar estas preguntas que impulsan los procesos de investigación, que tienen la valentía de pararse en el borde de lo conocido para activar un pensamiento con otros en el encuentro. Así, ¿cómo nos involucramos con ese archivo que investigamos? ¿El archivo *está ahí* o lo vamos conformando?

Y más allá de nuestras propias preguntas, las que nos hacíamos de antes y las que formulamos a partir de la escucha y lectura de estas conversaciones, hay algunos interrogantes que quedan resonando en un eco que a veces se suspende, pero que no se apaga: ¿cuál es la vía para develar la insostenible dicotomía entre trabajo de archivo y trabajo de campo? ¿Qué gestos hacen posible la construcción de un archivo? Las posibles respuestas a estas preguntas se encuentran en los tres trabajos a fin de tematizar un camino metodológico para canalizar una inquietud activista. Un propósito que se vale de la investigación como herramienta para impulsar procesos políticos y producir visibilidad “de la potencia de lxs chicxs y del hacer cosas juntxs”, de un colectivo Marika que se monta a la par de fragmentos de acciones de irrupción en el espacio público, de la trama que produce la fotografía como recurso estético y político en un momento de cambio social categórico a inicios del siglo XX.

Con Lucía Tamagnini y María Celina Chocobare somos invitades desde hipervínculos y relatos situados a conocer un archivo que se propone pensar la historia como un montaje. Así, optan por este recurso para contar la historia del colectivo Tarde Marika en un juego con el montaje drag. Una de las interrogaciones que surge de acá es si armar un archivo sería una manera de jugar al *como sí* de la Historia con mayúsculas.

En el trabajo de Luz Gómez interpelado por Soledad Boero, el archivo es pensado en su dimensión activa. Esto es, en tanto “nos provee una forma sensible de cuestionamiento a los regímenes de visibilidad y enunciabilidad, a las superficies de aparición y distribución de las voces que cuentan”. En su investigación acción participativa, Luz propone un archivo nómada que dé consistencia a la historia de un territorio, de un espacio institucional, de una ciudad y sus políticas de segregación, historia de un grupo de trabajo e investigación activista en sus múltiples cruces e intersecciones.

En ambas investigaciones, podemos decir que la tajante separación entre trabajo de campo y trabajo de archivo se desvanece en un movimiento que implica, necesariamente, un

posicionamiento político por parte de las autoras: estar ahí y formar parte de eso mismo que cuentan. Hay también una reflexión acerca del tiempo y el devenir materializado en la construcción colectiva de una línea del tiempo en el caso del archivo de Tarde Marika y en una máquina del tiempo en el caso del Museo de la Memoria.

Renata Finelli y Pablo Sachis, desde la filosofía, hacen una incursión en el campo del arte con un fuerte compromiso de análisis histórico. Se preguntan por los usos de las producciones de imágenes en el contexto de un hecho histórico de trascendencia a inicios del siglo XX: sean retazos efímeros cotidianos o instantáneas de hechos que cambiaron el curso de la historia mundial, la atención se vuelve sobre las formas de “volver al hecho para descifrar el presente y orientar el futuro”, desde la construcción de documentos. En el diálogo, refuerzan y retornan a la “vital importancia de historizar”: esa capacidad de dejar plasmado de una manera unificada con los objetos de la vida cotidiana una Revolución.

De este modo, el archivo se separa de la idea de construcción cristalizada de un pasado para ser aspiración a futuro, gesto activo de enlazar fragmentos de experiencias en una memoria colectiva cargada de sueños. Una manera activa y creativa de gestionar la memoria, dirán, para habilitar un “espacio tiempo por venir”.

Las interpelaciones también “rompen” la escritura académica que estamos acostumbrados a leer. Las voces tienen lugar de otra forma: los turnos de habla de interpeladore e interpelade fueron traducidos al papel de distintas maneras. Y en esas formas diferentes también hay una escritura performática que desborda los lugares asignados y que, de alguna manera, acompaña la polisemia acerca del *archivo*. El lugar de la primera persona del singular fluctúa en derivas bien interesantes. A veces es parte de un compromiso autoetnográfico, otras veces se corre para dar lugar a la voz colectiva desde la que emerge nuestra propia voz.

En ese cuestionar constante, parte inevitable de las interpelaciones, nos preguntamos a nosotras mismas: ¿por qué incluir estas conversaciones en esta sección? ¿Qué sucede, además, con este archivo presente, del que formamos parte en este momento, este que junta en una misma sección estos tres documentos? La respuesta siempre es provisoria y nos inquieta, pero sí podemos afirmar que estas conversaciones robustecen la idea de que hay algo a preservar en el devenir cotidiano, aquel que transcurre constantemente. Y que las preguntas activistas y las preocupaciones situadas abren –a veces el telón, a veces pequeñas rendijas– para reconocer el alcance histórico de procesos colectivos que se encuentran germinando o que transformaron la historia para siempre.

# Pensando juntas: preguntas para montar y desmontar prácticas de archivo y memorias

*María Lucía Tamagnini (IDH, CIFYH, CONICET,  
UNC) lucia.tamagnini@gmail.com*

*María Celina Chocobare (FCEJS, UNSL)  
celinachocobare@gmail.com*

## Cómo surgió esta conversación

Los diálogos que aquí compartimos comenzaron con una invitación, una tarde de agosto de 2020, durante una “visita” telefónica –Celina desde San Luis, Lucía en Córdoba–. “Para participar como expositora en el ciclo” –dijo Lucía– “necesito una interpeladora”. Alguien que haga preguntas y multiplique las reflexiones. En medio de una coyuntura compleja signada por la pandemia, el aislamiento preventivo y la virtualización de gran parte de la vida cotidiana/laboral, el ciclo *Interpelaciones* se presentó como una posibilidad de (re)encuentro para seguir pensando juntas (Becker y Faulkner 2015). El texto sobre el que tendríamos que conversar, comentó Lucía, recoge parte de un proyecto de investigación posdoctoral en curso enfocado en una etnografía sobre experiencias activistas de la colectiva de inspiración *drag* Tarde Marika, de la que forma parte desde sus inicios.<sup>33</sup> “Como parte de la etnografía –agregó– estoy organizando un archivo de la colectiva. Es sobre eso que escribí, y es sobre eso que me gustaría que conversemos”. Inmediatamente, Celina aceptó el convite y, después de continuar derivando en otras cuestiones del orden de lo amical y cotidiano, dimos fin a la visita telefónica y comenzamos el trabajo.<sup>34</sup>

Esta conversación se inscribe en un intercambio de más larga data. Se remonta a nuestra formación de grado compartida en la licenciatura en Historia (UNC), que luego fue desplazándose –no sin vaivenes– hacia la antropología y la etnografía. Ambas hemos trazado y continuamos trazando recorridos disciplinares híbridos entre el *campo* y el *archivo*. Será por ello que una de las preguntas sobre la que volvemos una y otra vez en nuestras charlas es: ¿qué concepciones de tiempo sustentan la división entre procedimientos disciplinares y objetos de pesquisa?

Dicen Rufer y Gorbach (2016) que campo y archivo son figuraciones que remiten a prácticas contrapuestas. Al campo se sale, al archivo se entra; el campo es aquel lugar abierto al que se viaja y donde se vive al menos por un tiempo; por el contrario, el archivo es un lugar “cerrado, oscuro, iluminado artificialmente y en el que hay que guardar silencio” (Rufer y Gorbach 2016: 12). Y, “aun cuando las fronteras disciplinarias estén desdibujadas, el archivo sigue siendo la razón de ser de la historiografía y el campo la piedra angular de la

---

33 De acuerdo a presentaciones públicas de la colectiva, a través del arte *drag* Tarde Marika “celebra las disidencias de género y sexualidad y propone un juego de exploración, autopercepción y liberación”. Su propuesta, iniciada a comienzos de 2017 en la ciudad de Córdoba, busca “irrupir en el espacio público de manera lúdica”, desarrollando para ello diferentes líneas de acción: ciclos de cine, clases de danza, festivales, pasarelas en las calles y tardes de encuentro para compartir e intercambiar saberes en torno al arte *drag*. Puede consultarse más en sus redes sociales: @tardemarika en Instagram y TardeMarika en Facebook. Gracias infinitas a las marikas por su apoyo en este proceso de investigación/acción. Nada sería posible sin su afecto y empuje cotidiano.

34 Escrito derivado de la conversación disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=EmVl0eqyHmY>

disciplina antropológica” (Rufer y Gorbach 2016: 12). De este modo, continúan los autores, preguntarse por los problemas de la relación campo/archivo es un modo de interrogar por las implicaciones que para la práctica disciplinar (ya sea de la historia o la antropología) tiene “vieja separación entre el Tiempo y el Espacio, el Pasado y el Presente, lo Muerto y lo Vivo, lo Escrito y lo Oral, “Europa” y el “resto” del mundo” (2016: 16).

Las reflexiones que compartimos a continuación siguen la forma de preguntas en proceso. Sobre ellas, no buscamos ofrecer respuestas; antes bien, las pensamos como hilos por los que seguir tirando juntas para alcanzar nuevas preguntas.<sup>35</sup>

## Montar un archivo

¿Por qué y cómo tornar archivables experiencias (que en principio parecerían no serlo)? ¿Cómo tornar algo archivable? Ni los archivos ni los documentos existen, hay que construirlos. En la acción de *montar el archivo*, papeles, fotografías, fragmentos de chats, *e-mails*, folletos, entradas a una fiesta, se tornan documentos. ¿Podría pensarse entonces que estos documentos, en tanto artefactos de prácticas de conocimiento (Lowenkron y Ferreira 2014), median en la archivación de experiencias? Si es así, ¿cómo podríamos conocer y describir esas mediaciones? ¿Qué efectos produce la producción, clasificación y ordenamiento de esos materiales en la narración de una historia propia de la colectiva? ¿Cómo se crea cada material/pieza para ocupar un lugar en esa historia? ¿Qué motivaciones las acompañan?

Siguiendo la estela señalada por antropólogas argentinas y brasileñas preocupadas por el trabajo de campo con/en/sobre documentos y archivos, quisiéramos tomar en serio sus interpelaciones para interrogar nuestros propios procesos de pesquisa que involucran “actuaciones archivísticas” como apunta Lugones (2020).

**Cómo ponderar y hacernos cargo de la incidencia de esas actuaciones “archivísticas” en la constitución o consolidación de colectivos sociales, activismos pro-derechos, causas políticas, luchas ambientalistas, re-emergencias étnicas, organizaciones de defensa de identidades no heteronormativas y un largo etcétera. Cómo asumir y calibrar nuestra intervención en la institución de archivos no solo cuando imantamos**

---

35 Nuestra conversación se desarrolló durante el 3er encuentro del ciclo, el día 3 de septiembre de 2020. La grabación del encuentro está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EmVIOeqyHmY> [Consultado en agosto 2021]. Agradecemos a los organizadores por el espacio que coordinaron amorosamente y por instarnos a publicar una versión escrita de aquellos diálogos. También, agradecemos a los tres expositores y a quienes asistieron al ciclo por las preguntas, comentarios y sugerencias recibidas.

elementos del más diverso orden para convertirlos en fuentes, corpus, evidencia, referencia empírica, prueba documental. (Lugones 2020: 5)

¿Qué sucede cuando un movimiento social o una colectiva decide conformar su archivo? ¿Cómo se transforma en ese proceso? ¿Qué correlaciones podríamos establecer entre “la constitución de repositorios y la institucionalización de colectivos y activismos” (Lugones 2020: 3)? ¿Qué *continuum* es posible trazar entre “prácticas de investigación en ciencias sociales y humanas y aquellas propias de movimientos sociales” (Díaz 2020: 13)? Lowenkron y Ferreira (2014: 5), retomando a Bruno Latour, llaman a restaurar analíticamente la visibilidad y el papel de mediación de los documentos. Explorar su dimensión material, las formas de manejo y manipulación, su capacidad de transmutar y transformar; en suma, “encararlos como más que instrumentos de registro” y “buscar aprehender de qué forma constituyen, jerarquizan, separan y relacionan personas” (Lowenkron y Ferreira 2014: 6. La traducción nos pertenece).

El proyecto de conformación de un archivo de Tarde Marika comenzó como un gesto, cuando aún la colectiva no cumplía un año de existencia. Y decimos gesto porque no se trató de un acto sistemático, ni con algún tipo de formación o expectativa profesionalizante respecto de cómo producir un registro archivístico de experiencias de acción colectiva. Fue, antes que nada, un gesto, un movimiento: comenzar a guardar en una bolsa de polietileno transparente algunas huellas materiales de la participación en eventos públicos, registros de acciones colectivas producidas “en vivo”: una entrada a una fiesta, un folleto, un *sticker*, un programa de un evento, un recorte de diario, cientos de fotografías digitales. Estas materialidades, en tanto “artefactos gráficos” (Hull 2012), estaban participando activamente en la producción de espacios y personas a las que referían. Paralelamente, la colectiva llevaba adelante otras actuaciones archivísticas que integraban su dinámica cotidiana: la administración de una cuenta de *email*, la utilización de un servicio de almacenamiento *on line* o en “la nube”, la publicación de contenidos para redes sociales. Todas estas plataformas digitales fueron (y continúan) generando archivos que se transforman al ritmo del hacer colectivo. ¿Cómo abordar estos artefactos y sus modalidades de archivamiento? Aquí recuperamos la interpelación de Lowenkron y Ferreira cuando llaman la atención sobre no concebir la “fabricación, circulación y archivamiento de papeles como procesos isomórficos a las estructuras organizacionales en las que tienen lugar” (2014: 7. La traducción nos pertenece).

La tarea de “montar” un archivo de Tarde Marika podría considerarse como un primer movimiento táctico hacia la pregunta por cómo contar la historia de la colectiva. Montar un archivo sería también una forma de construir una narrativa sobre “la historia” del grupo, una manera de comprender y documentar quiénes somos, qué hacemos, cómo

lo hacemos, para qué y para quiénes. ¿Cómo se gesta/gestiona un pasado/memoria de la colectiva construyendo un archivo? En esta pregunta resuenan las interpelaciones de la antropóloga Cecilia Díaz sobre la conformación de *archivos activistas*. A partir de una pesquisa etnográfica entre activistas cannábicos y sus acciones colectivas para la reforma de las políticas de drogas en Argentina, Díaz (2020: 12) explora las implicancias de indagar etnográficamente procesos de archivo en una doble dirección: la confección de un acervo propio, motivado por los objetivos de su pesquisa antropológica, y la producción de investigaciones, documentos y archivos por parte de sus interlocutores. Las operaciones de archivación, nos dice, están en relación con la construcción de distancia física y temporal involucrada en la configuración y transmisión de un pasado activista común. “¿De qué manera preservar todo lo que hemos hecho es una forma de preservar la memoria, la colectividad y proyectarse a futuro?” (Díaz 2020: 13). Nosotras agregamos: ¿cómo es posible materializar esa preservación? ¿Bajo qué formas estéticas y políticas?

En el mundo del arte *drag* el término montaje/montarse designa el proceso de producción corporal de les artistas en pos de la construcción de un personaje mediante la hiperbolización de determinados rasgos que pueden considerarse “femeninos”, “masculinos”, “andróginos”, etc. (Brollo 2018). La forma reflexiva que adquiere el verbo para designar este procedimiento (*montarse*) indica que el resultado de la acción recae en le propio sujeto. La transformación es operada en la propia cuerpo a través de maquillaje especializado, vestuario, pelucas, *padding*/relleno/panchos para generar volumen en determinadas zonas: caderas, glúteos, busto. En el procedimiento de montaje es fundamental “crear la ilusión”, como repiten insistentemente las integrantes de Tarde Marika. Jugar al *como sí*, en un pacto que compromete a le artista *drag* tanto como a le espectadore. A su vez, una de las principales líneas de acción de la colectiva para la irrupción en el espacio público es la organización de encuentros vespertinos abiertos en los que ponen a disposición de les asistentes maquillajes, vestuarios, pelucas para que cada quien pueda “montarse”, “dragarse” y crear un personaje a través del cual explorar lúdicamente la maleabilidad de las construcciones genéricas<sup>36</sup>.

¿Cuáles serían las implicancias de trasladar estos sentidos y procedimientos de montaje a los procedimientos y prácticas de archivación? ¿Acaso yuxtaponer estos procedimientos permitiría evidenciar su artificialidad, su carácter construido y por lo tanto, social e históricamente situado? ¿Sería montar un archivo una manera de jugar al *como sí* de la Historia con mayúsculas? Algo así como gestar y gestionar un pasado sin intentar fijarlo ni asumiendo continuidades, comprendiendo seriamente el relato histórico como un montaje

---

36 Con la pandemia de Covid-19 esta línea de acción fue suspendida y, hasta el momento de la publicación de este artículo, no ha podido reactivarse. Dado que implica compartir maquillajes, vestuarios y otros accesorios, resulta muy dificultoso –casi imposible– adecuarla a las medidas de bioseguridad.

(Rufer 2014: 91). Una de las primeras tareas para la conformación del archivo fue realizar una línea de tiempo de Tarde Marika.<sup>37</sup> La línea fue organizada como una secuencia cronológica de “eventos” en los que se fue detallando –de acuerdo a las posibilidades de TimeToast, la herramienta virtual utilizada– fecha, breve descripción, participantes, organizaciones y/o instituciones involucradas, lugar<sup>38</sup>. La línea muestra gráficamente una narrativa autobiográfica<sup>39</sup> de Tarde Marika que reconoce como primer mojón en “la historia” de la colectiva un encuentro en la Marcha del Orgullo 2016 en la ciudad de Córdoba entre varias de quienes después seríamos sus integrantes (la llamada “línea fundadora”). Los “eventos” inscriptos en la línea fueron principalmente dos: acciones públicas promovidas/ producidas por Tarde Marika y participaciones de la colectiva en actividades organizadas por otras entidades (como por ejemplo: instituciones universitarias, productoras de fiestas y festivales, centros culturales municipales). Esta manera de montar/contar la historia a través de “eventos” privilegia la existencia activista de Tarde Marika, colectiva artística que, como reconocen sus integrantes, se fue moldeando/modelando en el hacer. Ya sea siendo convocada a participar en una fiesta instalando un puesto de maquillaje o bien produciendo sus propias actividades (por ejemplo, la celebración de aniversario).

Al compartir la línea de tiempo en el grupo de WhatsApp de Tarde Marika, MadameAnal escribió: “Amooooooooo!! Se siente muy fuerte leer la historia de tarde marika como si fuera Historia [emoji de asombro con humo que sale del cerebro]” (7 de mayo 2020). Encontramos en la doble grafía historia/Historia una potente interpelación para reflexionar respecto de los efectos performativos de determinados modos visuales o estéticos de organizar una narrativa histórica/autobiográfica. La línea de tiempo y su ordenamiento cronológico convertía las derivas de un grupo de personas que se encontraron, comenzaron a organizarse y hacer cosas (una historia con minúscula) en Historia (con mayúsculas).

Al mismo tiempo, “la línea” –que aquí pensamos también como artefacto gráfico que conforma el archivo– tornó visible una red de relaciones y territorios en la que se mueve Tarde Marika, compuesta por organizaciones, productoras, instituciones estatales y mediada por los distintos documentos conservados. Como argumenta Díaz (2020: 13), “los documentos y su articulación entre archivos activistas (...) median las actuaciones de las agrupaciones, la configuración de causas y argumentos y la posibilidad misma de realizar trabajo de campo”.

---

37 La organización del archivo viene siendo realizada bajo la asesoría de la artista y técnica archivera Ana Volonté. Para conocer más sobre su trabajo, consultar <https://www.instagram.com/jacuzzideiones/>. Un agradecimiento especial para Ana, por su acompañamiento afectuoso y paciente, y por el aliento para continuar con una tarea que a veces resulta abrumadora.

38 Eventos [events] es la categoría que ofrece TimeToast para adicionar acontecimientos a una línea de tiempo.

39 Al crear una línea de tiempo, TimeToast incluye un casillero para completar la “categoría” de la línea. De entre las opciones ofrecidas, se seleccionó “Biografía”.



Finalmente, compartir la línea de tiempo propició también pequeños ejercicios de memoria entre las integrantes, quienes después de ver la línea mandaron mensajes con datos para completar algunos “huecos”. “Ahí vi que falta la fiesta Plop Bandana que fue el primer escenario que pisamos como tarde marika y la fiesta Plop Plopflix que fue la despedida de la Betty”, escribió Santa Rita. ¿Será que estos ejercicios nos permiten pensar en una forma de gestionar el pasado ligada a lo afectivo, en la que se yuxtaponen lo personal y lo colectivo, lo estético y lo político, vida emocional y vida política (Cvetkovich 2018: 26)?

## El archivo como herramienta de acción colectiva

Si montar el archivo de Tarde Marika comenzó como un gesto, ¿qué generó esa pulsión a documentar las experiencias de Tarde Marika? El gesto de preservar las acciones de la colectiva a partir de la idea de montar un archivo conduce a reflexionar sobre las implicancias de esa acción. La iniciativa de archivación nos remite a ese gesto, a esa pulsión por guardar algo que valoramos, que deseamos en primera instancia preservar ¿De qué? ¿Para qué? ¿Para quién?

En un ensayo del año 2004, publicado en castellano en 2005, el antropólogo indio Arjun Appadurai realiza una revisión crítica de las concepciones del archivo y nos propone mirarlo como una “herramienta colectiva”. A la comprensión humanista del archivo, que lo considera una herramienta neutra para preservar un pasado considerado sagrado, Appadurai contrapone las críticas foucaultianas que destruyeron “la inocencia del archivo” y forzaron a “preguntarnos sobre los designios por medio de los cuales todos los rastros son producidos” (2005: 130). Despojada de toda su inocencia y su misión ética sagrada, ¿cómo volvemos a mirar el archivo? pregunta de manera interpeladora. En principio, reconociendo que la creación de documentos y su almacenamiento en archivos es también una parte de la vida cotidiana por fuera de la esfera del Estado-Nación. Por ello, es que

deberíamos empezar a pensar toda documentación como intervención y al archivo como parte de algún proyecto colectivo. Más que ser la tumba del rastro, el archivo es más frecuentemente el producto de la anticipación de la memoria colectiva. Entonces el archivo sería en sí mismo una aspiración más que un recuerdo (...) el sitio físico de la voluntad colectiva de recordar. (Appadurai 2005: 130)

Si damos una mirada hacia el mundo de las artes y de los activismos LGBTIQ\* en los últimos 10 años, encontraremos numerosas iniciativas que involucran explícitamente la

noción de archivo. Ya sea porque se apropian libremente del archivo como metáfora para conducir procesos artísticos, o porque consisten explícitamente en la acción de fundar archivos/repositorios documentales de distintas comunidades y colectivos sociales<sup>40</sup>. Estas empresas evidenciarían que la construcción de archivos de las vidas de las gentes estaría profundamente conectada con el trabajo de la imaginación y el ejercicio de la “capacidad de aspirar” (Appadurai 2005: 132). El archivo deviene potencia y sitio para la imaginación de otros futuros, para la construcción de comunidad articulando memoria colectiva y deseo.

La noción de aspiración remite a pensar la centralidad de la actividad humana en el montaje de un archivo como acción de memoria. Jelin nos recuerda que la memoria es una herramienta con la que intervenimos en diversos planos de la vida social. Señala que en los procesos de memoria es preciso reconocer que la existencia de documentación, archivos, información o conocimiento no garantiza su evocación. Sino que las experiencias pasadas solo pueden cobrar centralidad en la medida en que son activadas por medio de acciones individuales o colectivas para otorgarles un sentido y traerlas al presente (Jelin 2017: 15-17). ¿El archivo incipiente podría acompañar la “irrupción” de la colectiva en las tardes, pensándolo de este modo como proceso abierto, móvil, manipulable, en construcción?

La operación archivística permitiría poner en relación las actividades de Tarde Marika con las experiencias pasadas propias y ajenas. En cada “nueva” actuación se actualizarían y resignificarían las experiencias de la colectiva, enlazadas con conocimientos y trayectorias previas de quienes la conforman, junto con sus demandas y deseos en el presente. En esta dirección, el montaje de un archivo de las experiencias de Tarde Marika podría tornarse en herramienta para la producción de memorias, motorizado por el deseo de evocar experiencias que se encontrarían acompañadas de una carga afectiva que las enlaza con el presente (Bal 1999: viii), las vuelve narrables y con aspiraciones futuras.

## A modo de cierre

La antropóloga mexicana Elsie Rockwell (2009) dice que, entre otras cosas,

---

40 En una lista que no pretende exhaustividad, podemos mencionar aquí el Archivo de la Memoria Trans, “espacio para la protección, la construcción y la reivindicación de la memoria trans” (<https://archivotrans.ar/index.php/acerca>); el proyecto Moléculas Malucas, archivos y memorias fuera del margen (<https://www.moleculasmalucas.com/>); el Archivo de Culturas Subterráneas, “proyecto colectivo de archivo y catalogación de producciones culturales de carácter alternativo y periférico en la historia de la noche” (<http://www.archivosubteraneo.com.ar/>); el proyecto Archivos en uso de la Red Conceptualismos del Sur y del “Grupo de Estudios sobre Arte, cultura y política en la Argentina reciente” (<http://www.archivosenuso.org/>); el Archivo oral de Performance Art en Argentina (<https://www.argentinaperformanceart.com/archivo-oral>); el archivo e instalación multimedial sobre Laura Dominique Pilleri, “la Condesa”, travesti, activista, escritora, estudiante universitaria, trabajadora sexual cordobesa ([www.la-condesa.com](http://www.la-condesa.com)); y el archivo documental digitalizado de activismo lésbico “Potencia Tortillera” (<http://potenciatortillera.blogspot.com/>).

la etnografía se ocupa de documentar lo no documentado de la vida social. ¿Cómo llevar adelante esa documentación? ¿Qué hacemos cuando “documentamos”? ¿Qué debería documentarse? ¿Cómo incide esa documentación en los mundos sociales dónde pesquizamos? ¿Es la creación de archivos públicos una posibilidad de documentar junto a otros? ¿De qué manera montar un archivo puede tornarse una vía para construir memorias? ¿Qué relaciones socio-temporales se tensan en la construcción conjunta de memorias y archivo? Las reflexiones y preguntas que hemos esbozado aquí partieron de problematizar las relaciones (a veces planteadas como dicotómicas) entre campo y archivo, considerando la posibilidad de hacer del archivo un campo etnográfico, y no simplemente un espacio metafórico de extracción inagotable (Rufer y Gorbach 2016: 19).

A través de interpelaciones recogidas de otros investigadores, de nuestras interlocutoras y de nuestras propias prácticas de pesquisa, intentamos interrogar juntas algunos momentos del proceso de conformación de un archivo de una colectiva activista local. En ese devenir, nos preguntamos por cómo documentar experiencias sin evocar un sentido unívoco, sino habilitar una manera activa y creativa de gestionar la memoria que permita explorar usos, debates, sentidos, sentimientos implicados en la vida de colectivos y agrupaciones sociales.

Mirar al archivo como herramienta de acción colectiva conduce a la pregunta por sus usos para disputar memorias. ¿Qué y cómo recordar? Quizá la acción de montar un archivo de Tarde Marika cobre otros sentidos si volvemos a ponerla en relación con uno de los objetivos de la colectiva: irrumpir, a través del arte *drag*, en el espacio público, en las calles, durante la tarde. En un movimiento estético y político que busca expandir la escena *drag* local –principalmente localizada en espacios de divertimento nocturno– hacia nuevos públicos, espacios y tiempos. Estas acciones y sus públicos “resultan difíciles de archivar porque son experiencias vividas” (Cvetkovich 2018: 25), por lo cual es preciso apelar a materiales diversos y asumir su carácter fragmentario como rastros de lo que pasó. Entonces, el archivo de Tarde Marika no solo buscaría “conservar” sino “convocar”, a través de operaciones de documentación, actos, gestos y afectos que tanto significaron para la colectiva (Muñoz 2020: 144).

Esta búsqueda conlleva una preocupación por los usos y accesos al archivo. ¿Para qué recordar? Jelin advierte que “las marcas ligadas al pasado tienen inscripto un horizonte de futuro, una idea de que lo que se inscribe hoy (en relación con el ayer) carga un mensaje para mañana, una intención de intervenir para que el futuro sea mejor” (2017: 265). Esta idea de pensar el montaje de un archivo “desde el futuro” nos ayuda a seguir reflexionando acerca de la construcción de memorias como proceso que articula múltiples temporalidades y que habilita imaginaciones sobre un espacio-tiempo por venir.

## Referencias bibliográficas

- Appadurai, A. (2005). Memoria, Archivo y Aspiraciones. En M. Gutman (Ed). *Construir Bicentenarios: Argentina*. (pp 129-134). Buenos Aires, Argentina: The New School y Caras y Caretas.
- Bal, M. (1999). Introduction. En Bal, M. Crewe, J. y Spitzer, L. (Eds.) *Acts of memory. Cultural recall in the present*. Hanover-Londres, UK: University Press of New England.
- Becker, H. y Faulker, R. (2015). Pensando juntos: la historia de un proyecto de investigación. *Apuntes de investigación del CECYP*, 25, 149-171. <https://apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/538>
- Brollo, D. (2018). Reinas de la noche. Performances trans(formistas) y mundos artísticos en un pub nocturno de la Ciudad de Córdoba. *Revista Síntesis*, 8, 4-16. [https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2020/06/SINTESIS\\_08\\_2017.pdf](https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2020/06/SINTESIS_08_2017.pdf)
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona, España: Ediciones Bellaterra.
- Díaz, M.C. (2020). Comentario de María Cecilia Díaz. En: F. Gorbach, J. Rodríguez, M. G. Lugones, V. Añón, Z. Tortorici y M. C. Díaz. “Intervenciones – Primera Ronda”, *Corpus [En línea]*, (10) 2, 11-13. [https://doi.org/10.4000/corpus\\_archivos.3818](https://doi.org/10.4000/corpus_archivos.3818)
- Hull, M. (2012). *Government of paper: the materiality of bureaucracy in Urban Pakistan*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Jelin, E. (2017). *En la lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Lowenkron, L. y Ferreira, L. (2014). Anthropological perspectives on documents. Ethnographic dialogues on the trail of police papers. *Virtual Brazilian Anthropology*, 11(2), 76-112. <https://doi.org/10.1590/S1809-43412014000200003>
- Lugones, M.G. (2020). Comentario de María Gabriela Lugones. En: F. Gorbach, J. Rodríguez, M. G. Lugones, V. Añón, Z. Tortorici y M. C. Díaz. “Intervenciones – Primera Ronda”, *Corpus [En línea]*, (10) 2, 3-6. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.3818>
- Muñoz, E. (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Rockwell, J. E. (2009). *La experiencia etnográfica: historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Rufer, M. (2014). Memoria y política: anacronismos, montajes y usos de la temporalidad en las producciones de historia. En J. González, L. J. Galindo Cáceres y N. Yehya (Eds.) *Historia, memoria y sus lugares. Lecturas sobre la construcción del pasado y la nación en México*, 89-118. Baja California, México: Instituto de Investigaciones Culturales-Museo.

Rufer, Mario y Gorbach, Frida. (2016). Introducción. En M. Rufer y F. Gorbach (Eds.) *(In)disciplinar la investigación: Archivo, trabajo de campo y escritura*, 9-24. D.F, México: Siglo XXI.

# Impulsar un archivo

*María Luz Gómez (CIFYH, UNC. Escuela J. R. Recalde)*  
*luz.lila.gomez@gmail.com*

*María Soledad Boero (Escuela de Letras. CIFYH. FFYH,UNC)*  
*mariosoledadboero@gmail.com*

¿De qué hablamos cuando hablamos de archivo? ¿Qué saberes son los que establecen qué puede ser archivable y qué no? ¿Cómo desarmar el concepto de archivo en tanto reservorio inmóvil y jerarquizado de aquello que debe ser signado o archivado desde ciertas coordenadas establecidas? Los trozos de experiencias que resuenan en esta conversación nos van mostrando otros gestos, otras libertades y saberes en torno a la creación de una noción de archivo que apela a experiencias situadas y fuerzas vitales en movimiento. ¿Un archivo activo, abierto, en movimiento? ¿Nómade ? Veamos...<sup>41</sup>

Imaginemos una maleta que se despliega en una serie de talleres. En un taller hay niñxs de un espacio barrial, educativo o comunitario. En el otro, lxs adultxs que suelen acompañar a esxs niñxs. En el tercero, todxs. El taller hace eje en pensar con niñxs, con adultxs y juntxs la experiencia de niñez en ese espacio. La maleta se abre y hay imágenes, visuales y textuales, en las cuales niñxs de distintos territorios cuentan algo de sí, de su vida, de su comunidad. El taller busca hacer hablar acerca de las experiencias de niñxs, tanto a niñxs como a adultxs. Invita a registrar estos diálogos y que en cada lugar les niñxs produzcan nuevas imágenes, sobre sí, sobre su espacio colectivo. Lxs invita a sumar lxs a la maleta que seguirá circulando.

Imaginamos que puede funcionar como un archivo en torno a experiencias situadas de niñxs, desde la creación, exposición, circulación de imágenes. Imágenes de niñxs situadas conformarían el archivo nómade y serían creadas en su activación. Imaginamos que se trata de una máquina de investigación con otrxs. Es un deseo que funcione como una máquina de investigación acción, viajera, nómade, con poder de hacer un espacio para el pensamiento en torno a la vida en común y la niñez.

Lo que sigue es una conversación. Más bien, el resultado de un trabajo de modelado a partir de una serie de conversaciones. María Luz empezó a compartir su impulso investigativo, algunas compañeras la escucharon y junto a Soledad<sup>42</sup> les dieron forma a esas voces en una nueva composición. La voz de Soledad entreteje sus propias interpelaciones con las de otras compañeras que escucharon y ofrecieron empuje al pensamiento. Entre ellas, Magalí Herranz, Pascual Scarpino, Sofía De Mauro, Renata Finelli y Mirta Antonelli.

*Empezamos a conversar a partir de tu fuerza. Nos contaste de un estado de percepción, de un impulso, de la imaginación de un archivo nómade y del deseo de darle forma, de un estado creativo a partir de tus recorridos de investigación. Nos gustaría conocer un poco más los hilos de esta historia, que nos hagas entrar de alguna manera en aquella trama en torno a una percepción o a otro modo de percibir y abordar la elaboración de un singular archivo a partir de procesos creativos andados. Sabemos que se trata de una historia que se mueve*

---

42 María Soledad Boero es docente en la cátedra Teoría de los Discursos Sociales II de la Escuela de Letras (UNC). Algunos de sus recorridos exploran las relaciones entre archivos, afectos y memorias traumáticas de la última dictadura argentina en materiales estéticos contemporáneos. María Luz Gómez realiza experiencias de Investigación Acción Participativa (IAP) con niñxs y forma parte del Museo de la Memoria de la escuela primaria J.R. Recalde de la ciudad de Córdoba. Comparten el espacio de cátedra y se convocaron a este ciclo que, a partir del trabajo de Luz, las reúne para volver sobre ciertos ejes y preocupaciones teórico críticas en común. El modo de titular la conversación, de alguna manera, ofrece una resonancia hacia cierta zona del pensamiento y prácticas contemporáneas en el uso del archivo, de ciertos impulsos de archivo y anarchivo, que forman parte tanto de las escrituras como de las experiencias de ambas.

*en las vueltas que van entre un museo-archivo y un archivo-nómade, de una modalidad de trabajo que vienen configurando.*

Hace un tiempo venimos activando movimientos de Investigación Acción Participativa (IAP) con niñxs. Se trata de aventuras metodológicas que entendemos, desde su vertiente latinoamericana y crítica, como un proceso de indagación y creación colectiva que crece cíclicamente entre mirar, pensar y hacer juntxs algo del mundo. Se aventura a hacer del movimiento entre lo que hay y lo que puede ser, un movimiento investigativo colectivo que se experimenta y documenta. Movimiento que tiende, desea, busca activar y se compromete de alguna manera con aquello que aparece como posible. Un colectivo que se arma e investiga de manera colaborativa algo de la vida en común para imaginar respuestas, problematizar algo del mundo y transformarlo en alguna medida desde nuestra cercanía, situada, comunitaria. Hace un tiempo venimos experimentando este modo siempre singular y situado de hacer investigación participativa a partir de los propios aprendizajes, armando cierto compostaje de lo que iba dejando cada experiencia, entre ellas.

Nuestro andar se sitúa en barrio Sol Naciente de la ciudad de Córdoba y su escuela primaria, J. R. Recalde, espacios donde hace más de diez años compartimos la vida y la amistad, talleres de murga, educación popular, investigación militante, proyectos, espacios educativos en la escuela y fuera de ella. Estas historias nos remontan a un traslado, a una villa en la que acompañábamos un taller de murga, a la política habitacional de Córdoba que operativizó la erradicación hacia la periferia de la ciudad y a nuestro seguir estando allí desde distintos lugares, haceres, trabajos.

En un primer ciclo investigativo con niñxs, allá por el año 2012, nos preguntamos acerca de la experiencia del traslado y la vida en el nuevo barrio con eje en la cartografía social y el mapeo colectivo. Desde su campo de efectos, los movimientos investigativos que siguieron se desplegaron a partir de una serie de preguntas sobre la experiencia de un grupo de chicxs de la escuela en relación al barrio que habitan. Investigamos la historia del barrio, cómo vivimos, cómo queremos vivir, qué podemos hacer juntxs y se armó un grupo de historiadores entre lxs chicxs de cuarto grado con quienes inventamos y construimos un museo en uno de los pasillos de la escuela: el museo de la memoria “La máquina del tiempo”.

Apenas hace tres años empezamos a hacer andar este espacio del museo, a imaginar un modo de existencia en tanto propuesta educativa, institucional, comunitaria enfocada en la niñez y con lxs chicxs de la escuela. El museo expone y empieza a archivar tanto imágenes como textos en torno al pasado, el presente y el futuro –tales son sus sitios– elaborados por lxs chicxs. Expone cartografías sociales y mapeos colectivos que cuentan cómo fue vivido



el traslado por lxs niñxs, mapeos colectivos del barrio ciudad, una pequeña biblioteca con producciones realizadas por ellxs y los sueños que se trazan de manera efímera en un pizarrón.

Para conocer un poquito de la historia de la escuela podemos escuchar aquellos pedacitos de memoria que cayeron en el espacio del pasado:

El barrio se inauguró en el 2008, eso significa que vinieron algunos gobernantes y les dijeron unas palabras a los nuevos vecinos y vecinas. Trajeron a familias que vivían en 8 villas o que no tenían casa. Estos son los nombres de las Villas y barrios de donde vinieron los niños y las niñas: Villa Canal de Las Cascadas-villa marta, Los Infiernillos I y Los Infiernillos II, Villa Tersuave, Villa Costa Canal-Saldán, Villa Warcalde, San Francisco, Villa Rivera Indarte. Cuando los trasladaron no estaba construida la escuela y los niños y las niñas no sabían a dónde iban a estudiar. La escuela se terminó de construir un año después. (texto de la exposición permanente del museo de la memoria “La máquina del tiempo”, Escuela J.R.Recalde)

En el espacio del presente y en el del futuro se encuentran pizarritas, hojas para escribir y colgar en distintos soportes, pregunteros en torno a cómo viven y cuáles son sus sueños. En el medio, hemos colocado un mapeo colectivo del barrio, el primero que hicimos con lxs chicxs en el año 2012, y un juego con imanes en base al mapa de la ciudad de Córdoba.

Cuando nos sumergimos en el trabajo de escribir, pensar y repensar en torno a esta serie de movimientos investigativos, así como en el modo de hacer andar el museo<sup>43</sup>, se fue dinamizando cierta sinergia entre museo y archivo, material y activo, posible dispositivo de participación, enunciación y escucha *de y a lxs niñxs* de la escuela. El museo, en tanto museo y archivo activo, se nos presenta hoy como una máquina de visibilidad posible, al igual que los movimientos de investigación participativa que le dieron origen, máquinas que en su andar parecen haber ido trastocando gramáticas escolares y del mundo adultocéntrico que tanto nos empezó a inquietar.

Esta conceptualización resulta de plantearnos incisivamente qué implica, qué se juegan

---

43 Me remito especialmente al trabajo de escritura final de mi investigación doctoral en Letras que se encuentra en curso desde el año 2015 y aborda una serie de experiencias investigación acción participativa con niñxs desde la escuela sobre la historia barrial, la construcción de lo común y el archivo (FFyH, UNC). He contado con una Beca Interna Doctoral otorgada por CONICET para realizar dicha investigación y la dirección de la Dra. Mirta Antonelli que nos viene acompañando desde ciclos investigativos antecesores. Actualmente formo parte del Museo de la Memoria de la escuela así como del espacio barrial Casita Comunitaria La Soñada. Desde los movimientos que suscita la escritura, deseo compartir en esta ocasión un estado creativo emergente vinculado a la percepción de un nuevo movimiento investigativo posible, que me jala y deseo, línea de creación que nombraría, por ahora, niñes/niñeces, experiencias, archivo.

en el *con niñxs* de la Investigación Acción Participativa, en aquella P de participación. Todos estos años nos vienen enseñando que nuestro modo de andar con lxs niñxs, desde la modalidad taller, buscando pensar juntxs cómo estamos, cómo vivimos, choca con ciertas lógicas escolares y adultocéntricas que empezamos a visibilizar. Parece que este modo de hacer investigación fue configurando otros repartos de lo sensible para hablar de lo social, otra cuenta para hablar de lo común, tomar parte, como decimos con Jaques Rancière. Las experiencias de IAP y el museo hablan de regímenes de enunciación y visibilidad que se trastocan, formas de aparición de lxs chicxs en el espacio público escolar, con su palabra y acción, formas de habilitarlxs en la construcción de lo común escolar y de hacer ver al entorno adultx su capacidad. Me parece importante considerar que hubo un posicionamiento, una convicción de nuestra parte, que fue buscar modos de poner el *con niñxs* en relieve, formas de investigación y de hacer escuela, de habitar y habilitar los encuentros y talleres con niñxs donde invitar, proponer y reflexionar en torno a este *con*. Investigar de alguna manera las formas y posibilidades del *con* que se distancien del *sobre*: de investigar *sobre* lxs chicxs, a investigar *con* chicxs.

*Entiendo que este modo de investigación acción con niñxs, con niñxs y no sobre lxs niñxs, como sueles decir, puso en suspenso algunas certezas y saberes que heredamos en relación al archivo, la investigación y el lugar de la niñez en ellas. Una exploración que apuesta por un “no saber” de antemano que posibilita la emergencia de saberes experienciales y que habilita, además, una proliferación de voces y acciones que, de otra forma, no se harían visibles. Entonces, hay también una historia para contar acerca de la percepción del museo archivo como máquina de visibilidad que se vincula a percibir un archivo nómada en potencia: una historia que evidencia una dimensión procesual de los territorios en que irrumpen la creación*

Me gusta decir que siempre se trata de recomenzar: estamos inmersos en una historia de más de diez años. Si retomamos algunos hilos, contábamos que se trata de experiencias de investigación que nos fueron abriendo posibilidades. Uno de los primeros descubrimientos fue en torno a la potencia de la investigación-acción con niñxs, el mapeo colectivo y la cartografía social, la exposición en el espacio escolar de estos materiales. Hablamos de un primer momento de hacer-ver, a lxs adultxs de la escuela principalmente, acerca de la experiencia de la niñez, de su lectura de la realidad, de sus reflexiones y sueños. También, de activar espacios de diálogo y escucha con lxs chicxs acerca de su experiencia en el devenir del mapeo, producir experiencia, presentificarla en distintos soportes materiales. Hacer ver nuestra capacidad de hacer cosas juntxs como mejorar un espacio común, la plaza.

Lo que resultó en el marco de lo imprevisto fue el hecho de empezar a reconocer la potencia de los materiales producidos por lxs chicxs, de su exposición, por un lado, y la potencia de los espacios de taller que activamos en la escuela, por otro. En este reconocimiento surge tanto la motivación de continuar realizando experiencias de investigación con niñxs como de imaginar qué podemos hacer con los materiales producidos, pivotes de los movimientos investigativos que siguieron desde el año 2015 en el marco de la escuela y derivaron en la creación del museo. En estos nuevos movimientos empezamos a pensar en que activamos máquinas: máquinas de visibilidad, escucha y enunciación de lxs niñxs.

Hablamos de máquina de enunciación pues nuestros movimientos investigativos y el museo en funcionamiento buscan poner en marcha situaciones de producción de material discursivo en distintos soportes para disparar diálogos de sentidos a partir de las historias de cada unx. Las producciones pueden entrar en un circuito de valoración, el museo archivo, donde aspiramos a que lxs niñxs puedan decidir acerca de lo que se expone y cómo se expone, de lo que se guarda y cómo se guarda, de lo que se comparte y de lo que no, de lo que se desecha, de sus usos posibles. Para eso, ha de haber escucha, entendida no solo del lado de la voz que cuenta para construir lo común, sino como atención a la construcción de climas donde se pueda decir.

Máquina de visibilidad de la potencia de lxs chicxs y del hacer cosas juntxs, pues se trató de promover instancias de co decisión, co construcción, resolver problemas juntxs, co construir el aula, los itinerarios, la escuela, el barrio. Experiencias pequeñas, con un grado, un grupo, unas maestras, que generó intereses en algunas otras, que generó algunos otros espacios en otros grados. Lo he podido reconstruir, visibilizar, a partir de los diálogos reflexivos con las docentes y equipo directivo involucrado. Desde las reflexiones docentes podemos decir que los movimientos de investigación acción participativa que desencadenaron en el museo, en sus ciclos casi ininterrumpidos desde el año 2012, habilitaron a lxs niñxs que formaron parte como interlocutores válidos para co construir lo escolar, tanto los proyectos, lo que se puede realizar cada día, el abordaje de situaciones problemáticas y la espacialidad misma. También habilitaron, de alguna manera, a que algunas docentes se abran a esta posibilidad.

Antes de la llegada de la pandemia provocada por el COVID-19, situación que trastocó el proceso de despliegue del museo-archivo, nos habían quedado en el tintero algunas inquietudes para seguir pensando su potencia. Por un lado, en cuanto a la circulación- uso activo de las producciones que se empezaban a organizar como archivo (cartografías sociales, mapeos colectivos, libros de cuentos, álbumes de fotos, revistas, etc.): ¿cómo hacerlas circular y activar diálogos de sentidos? ¿Cómo organizar el archivo y las prácticas de archivamiento *con lxs chicxs*? Por otro, en relación con la posibilidad de suscitar

reflexión, problematizar minuciosamente, acerca del vínculo entre niñxs y adultxs, acerca del vivir juntxs. Pensar juntxs, con niñxs, sus derechos desde un lugar de agencia. Más aún, se nos habían empezado a disparar nuevas preguntas: ¿y si este archivo sale de las paredes y circula? ¿Qué pasaría si busca hacer circular imágenes (visuales y/o textuales) de niñeces posibles? ¿Si, a donde llega, no solo comparte imágenes sino que propone generar nuevas, en cada lugar y con quienes participan? ¿Podríamos explorar la potencia de las imágenes y su circulación para pensar la niñez y sus posibles? ¿Y de un archivo viajero, en movimiento? ¿Qué lugar tendrían lxs chicxs en su dinámica?

Empecé a percibir una línea que me jalaba a un nuevo despliegue investigativo, esta vez, haciendo foco en la niñez, el archivo y la experiencia: indagar en una serie de experiencias situadas de niñez en relación a la comunidad que habitan al modo de una cartografía expresiva no representativa, como me inspiró un trabajo de Marta Malo sobre experiencias de investigación militante, que permita dar cuenta de ellas, visibilizarlas y hacerlas circular en un horizonte de problematización en el que nos interesa poner en cuestión, en el foco de la cuestión, la infancia hegemónica.

*Al entramarnos en esta historia fuiste arrojando algunos conceptos y herramientas a la luz de una apuesta fuerte a la experiencia situada, en una suerte de retroalimentación siempre abierta y en constante experimentación. Te pregunto, entonces, cómo funcionaría eso que denominás el “archivo nómade”. Sabemos que la noción de nómade alude a muchos sentidos, entre ellos, a la idea de movimiento, no solo físico sino también de pensamiento y creación. Desde ciertas reflexiones, lo nómade es también una exploración en el mismo espacio que se habita, abrir líneas de fuga o creación a partir de lo que está dado, podríamos sugerir. ¿Cómo funcionaría con la idea de archivo en que venís trabajando y en el marco de la investigación acción?*

Lo nómade surge en principio en relación al desplazamiento y al viaje. A diferencia del museo, el archivo nómade no tendría un sitio estable de localización sino que se encontraría en desplazamiento, más bien, sería su modo de existencia. En ese sentido, pensar un proceso de investigación acción va a ser un desafío ¿Cómo formar parte y aportar en procesos que tendrían otra duración, diferente al modo sostenido en el tiempo en que venimos trabajando en Sol Naciente y en la escuela J. R. Recalde? El nomadismo, en tanto modo de existencia y funcionamiento, nos arroja a imaginar otro tipo de procesos y vínculos con los espacios. No puedo no mencionar en ese sentido dos experiencias que han abonado la imaginación. Se trata de dos valijas viajeras que sin lugar a dudas vienen arrojando luz en la vislumbre

de posibles y que también nos ayudan en la configuración de nuestra singularidad. Las Valijas Viajeras por la identidad, un proyecto de Abuelas de plaza de Mayo de Córdoba que promueve encuentros de memorias, y las valijas “Entonces Libro” de Alex Appella. Ambas funcionan como bibliotecas ambulantes que llegan a un espacio educativo de la mano de una propuesta de trabajo-activación desde la literatura incitando diálogos de sentido en torno a la identidad, las experiencias de vida, nuestras historias singulares y las tramas en común.

Estoy imaginando el archivo nómade, en principio, como un objeto material, una valija o museo portátil. Archivo nómade también nombra una propuesta de movimiento investigativo, participativo y creativo. Imagino en voz alta, dibujo un boceto. La valija-museo-archivo portátil tanto guardaría las imágenes de niñxs para ser desplegadas cada vez, en cada puesta en funcionamiento, en cada taller, como contendría elementos para montar formas de exposición de imágenes. Ahora bien, como me interpelaron hace poco: ¿cómo los guarda? ¿Habría un orden o elementos para configurar un orden posible de archivo? ¿Orden y desorden? Pienso que el objeto maleta constituye un archivo material en su sentido de poner al resguardo ciertos objetos que consideremos valiosos, las imágenes de lxs niñxs, y se configura con una lógica anómala en tanto el orden en que se expongan y guarden podría ser objeto de reflexión en cada taller y con quienes participen.

Volviendo sobre la noción de nomadismo, voy a apuntar algo que mencionaste, su sentido de fuga. Lo pienso en torno al lugar donde se monte cada taller, lo pienso en la posibilidad que queremos dar de que el remontaje que cada vez se haría de las imágenes, en cada taller, pueda habilitar otros modos pensar, otras experiencias, en torno a la niñez, a la adultez, al convivir, a lo que aún no sabemos. En ese sentido, me abre a pensar si el modo de construcción, anómalo, abierto, activo, en remontaje constante, acaso se pueda configurar como condición para habilitar cierto nomadismo a nivel de la experiencia. Lo estoy pensando ahora, gracias a tu conexión. Y sigo pensando. ¿Cómo lo podríamos registrar?

Como nos ha compartido Magalí invocando toda la belleza y el fragor que acontece en el aula, el archivo nómade podría alcanzar a registrar cierto estatuto de lo efímero, volver registro aquello que se evanece, aquellas formas en que lxs chicxs nombran el mundo, se nombran, hablan sobre los vínculos, reaccionan ante lo que unx les propone en el taller, las formas de decir de lxs niñxs que nos enfrentan a nuestro propio adultocentrismo.

*En ese sentido me preguntaba, cuando hacías referencia a los talleres en que se desplegaría el archivo y su construcción, ¿Cómo los estás imaginando? ¿Cómo vienen abordando el registro para este tipo de prácticas en sus experiencias? En este proceso de creación que has narrado hay toda una apuesta por la inmanencia, esto es, una apuesta a la potencia de lo que va aconteciendo en ese momento, a lo que deviene en ese movimiento expresivo y despliegue de voces, palabras e imágenes que van conformando una singular coreografía. Inmanencia y cartografía, puesto que de lo que se trata va más allá de la imitación o la copia y tiene que ver más con un trazado de creación con los diferentes medios expresivos que cada niñx posee. Inmanencia, como decíamos, que deposita su confianza en aquello que lxs niñxs van a producir. ¿Hay una caja de herramientas para bordear esa inmanencia, qué cuidados habría que tener para pensar estrategias de intervención o no intervención de les adultxs en el acto de creación?*

A partir de la pregunta por el registro me gustaría abrir a pensar la metodología, la metodología como una oportunidad creativa, un campo de inquietudes que atraviesan toda la investigación y que aquí cruzan campos de indagación particulares. La metodología, también, como un lugar donde pensar incisivamente acerca de nuestros vínculos o cómo ese *con* se lanza, se configura, transcurre.

Pensando en el archivo nómada, lo primero que podríamos decir es que existe una necesidad de registro de aquello que se dialoga, emerge y acontece durante el trabajo con imágenes así como al producirlas desde el espacio situado donde acontece el taller. Estos registros serían una fuente para abordar los sentidos que aparecen, sus tensiones y movilizaciones en torno a la niñez, adultez, sus relaciones y el vivir juntxs. Ofreceríamos imágenes, produciríamos imágenes, conversaríamos, registraríamos y analizaríamos sentidos emergentes. Juntxs.

En nuestras experiencias de investigación acción participativa apelamos a un repertorio de formas y dinámicas. En principio, procuramos tener cierto ritual de inicio y de cierre de los talleres en los cuales se consensuan algunos de los sentidos emergidos, existen superficies donde se van registrando palabras y dibujos de lo que emerge en cada momento y quienes se abocan a esa tarea, entre niñxs y adultxs. Por ejemplo, un cuaderno común del espacio, paredes empapeladas para intervenir. Pero también hay otros modos de registrar lo espontáneo, espacios de intervención libres que pueden ser activados por cualquiera en cualquier momento, celulares disponibles para que niñxs fotografíen y graben videos o audios. Aquí emergen otras fuentes para elaborar y hacer circular sentidos. Me viene funcionando pensar en diferentes superficies de inscripción-registro de las experiencias,

como espacios preparados para que pueda acontecer de la mano de ciertos rituales donde nos abocamos a configurar cierto relato de lo que hacemos. Creo que el archivo nómada estaría pensando en esta conjunción.

Hay algo más. Pensar en los registros en la trama singular de esta investigación, nos vincula con desafíos en dos ámbitos. Desde el campo de estudios de las infancias contemporáneas, nos topamos con un ámbito de discusiones en relación con el modo de preguntarnos por la experiencia de lxs niñxs para problematizar la vida en común. Aparecen problemas a abordar en torno a las metodologías de investigación participativas que, en nuestra propuesta, se articulan con cierto campo de pensamiento en torno al archivo y la imagen desde las tensiones entre prácticas artísticas e institucionales, estética y política, representación (irreductible) y exposición.

Desde los principales nudos críticos en el campo de la investigación de la infancia se vinculan a las pretensiones de conocer, comprender, visibilizar la perspectiva de las infancias o darles voz, lo que implica situar relaciones asimétricas de poder que de alguna manera las propuestas de investigación deberían poder abordar críticamente desde la práctica. Además, algunas investigaciones añaden cierta consideración ética vinculada a si la investigación o la intervención logra en alguna medida efectuar alguna diferencia en relación al fortalecimiento de la posición social de lxs niñxs o de los grupos específicamente involucrados en la investigación. Desde aquí se vienen explorando formas de investigación no directivas, flexibles y abiertas con el fin de restringir lo menos posible el espacio de expresión de los universos de significación de lxs niñxs.

Buscamos entonces afirmar cierta localización, la localización de las voces de lxs niñxs en los campos discursivos de poder dentro de los cuales emergen para evitar una noción excesivamente romántica de las mismas como únicas, de una manera que ni exotice ni ignore sus opiniones. En nuestras investigaciones que buscan configurarse de manera participativa, nos enfrentamos constantemente a la cuestión de cómo abordar los desequilibrios de poder entre niñxs, por un lado, y entre niñxs y adultxs investigadorxs, por otro.

Al situarnos en el espacio escolar, asumimos las relaciones constitutivamente asimétricas que vinculan a niñxs y adultxs para buscar de manera estratégica modos de redefinir y replantear ese vínculo. Como suelo decir, tomando el aporte de los trabajos de Valeria Llobet, podemos pensar que nuestra función estratégica se enmarcó en la comprensión de que era necesario realizar operaciones que habilitaran la participación entendida como agencia o capacidad de lxs niñxs de incidir en las relaciones sociales de las que participan

con su acción transformadora. Entendemos este movimiento desde una responsabilidad, la de practicar, o al menos afirmar, un paradigma *otro* en relación a la infancia vinculado a un lugar de co protagonismo en la transformación social.

Y entonces aparece el taller. Al lado de la palabra *habilitar*, como un modo de vitalizarla, se ubica la noción de *taller*. El taller, en el aula, pone a funcionar un movimiento de hacer ver cierto poder, como potencia, de lxs chicxs y del hacer cosas juntxs. Habilitar va de la mano de revisar los lugares de saber-poder (cómo circula la palabra, cómo decidimos lo que vamos a hacer juntxs, quiénes, por pensar en algunas prácticas), promover modos de intercambio que habiliten un espacio-tiempo donde sea posible asumir la palabra, la puesta en juego de preguntas, intereses, de modos singulares de interpretar el mundo, inquietudes, preocupaciones y puesta en discurso con otrxs. Disponer un espacio para interrogar el mundo.

Un taller es, ante todo, un espacio de encuentro o, mejor, de deseo de encuentro, de movimientos *para* encontrarnos. El motor de nuestros movimientos *con* niñxs, de *co construcción-co creación*, es el espacio de taller. Ponemos en la mira cómo nos relacionamos, cómo y qué preguntamos, qué y cómo escuchamos. Desde los aportes del filosofar con niñxs como práctica política, compartimos la idea de pensar el taller como un dispositivo que busca una puesta en escena de una experiencia de pensar juntxs y generar un espacio para que se produzcan experiencias. En nuestro caso, la IAP despliega una experiencia de pensar juntxs algunas cuestiones que nos interpelan, partiendo de interrogar la realidad cercana, así como la puesta en acción de alguna iniciativa colectiva. Busca generar condiciones para su emergencia y acompaña dichas propuestas. El taller, en este sentido, se nos fue vislumbrando como una máquina de enunciación y escucha focalizada en la niñez o un articulador de diferentes dispositivos.

*Hablaste de máquinas de “hacer ver”, máquinas de visibilidad vinculadas a los desplazamientos de los lugares convencionales que requiere una investigación acción participativa. También, de una escuela que está construyendo un museo-archivo y un archivo nómada en estado de invención, experiencias que muestran otros sentidos a la concepción de museo como espacio institucional reglado y cerrado, formas de abrir el funcionamiento del archivo y el uso del museo. ¿Cómo pensar específicamente un archivo en tanto máquina de visibilidad? Máquinas con funcionamientos singulares y lógicas vinculadas a la escucha y a la participación, que buscan alejarse de la expectación pasiva, más vinculadas a cierta fuerza de la igualdad que trastoca lógicas escolares.*



Como venimos pensando, la noción de máquina de visibilidad fue algo que se nos hizo presente en uso, en funcionamiento, y desde allí que durante la investigación doctoral pudimos avizorar el concepto de archivo, material y activo, como un concepto eje del museo. Avizoramos la idea de una escuela-archivo que hace emerger, inscribir, circular, rescatar, producciones y materialidades que configuran las experiencias de lxs chicxs. En esa superposición es donde la lógica del museo y la del archivo activo se empezaron a cruzar. La lógica del archivo lo impregnó todo, me gusta decir. Durante la creación del museo de la memoria con lxs chicxs, en medio de este proceso, nos empezamos a preguntar sobre las maneras en que se decide en la escuela qué y cómo guardar, qué y cómo mostrar lo que hacen lxs niñxs.

La idea de archivo como dispositivo de valoración e irrupción de las experiencias empieza a configurarse como una lógica que trastoca lo escolar. Aquí se nos presentaba el enlace entre memoria y experiencia, archivo y museo: ¿cuándo, cómo, dónde emergen y circulan las experiencias de lxs niñxs sobre la vida en común? ¿Quiénes y cómo las hacen circular? ¿Qué pasa cuando hay quienes escuchan y asumen su resonancia?

El archivo activo, su lógica activa, nos provee una forma sensible de cuestionamiento a los regímenes de visibilidad y enunciabilidad, a las superficies de aparición y distribución de las voces que cuentan. La idea de *activación* que tomamos de un trabajo de Santiago Martín nos hace pensar en la implicación de recuperar o generar un archivo como modo de observar lo que queda excluido de lo que las instituciones deciden estructurar, es decir, de volver visible aquello que todo archivo concebido desde la lógica institucional, de control y administración, arcóntica, siempre oculta. Como dijera Foucault, su ley, la ley de lo que puede ser dicho. Un *principio activo* en vez del principio inerte del archivo convencional. Podemos pensar que desde este principio se despliega una dinámica y una forma, en la coordinación de cierto corpus a partir del principio de incorporación y reorganización continua de los materiales, así como en el establecimiento de nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro que se puedan experimentar en el contacto con ellos. El archivo activo, así como rescata ciertos materiales que se podrían haber perdido, despliega estrategias creativas para que la posibilidad de nuevas combinaciones entre los elementos acontezca en un proceso de valoración.

La lógica del archivo activo, más allá de las diversas formas que experimenta en este tipo de creaciones, desarrolla una organización, orden en reconfiguración permanente, orden que se puede desordenar, para hacer memoria y rescatar del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación. También, de la quietud y el desuso. Hace pensar: ¿qué se quiere archivar? ¿De qué manera lo vamos a hacer? ¿En qué espacios?

Si durante la invención del museo exploramos una noción de archivo como trabajo de rescate y multiplicación de materiales ligados a las experiencias de lxs niñxs, un nuevo movimiento investigativo nos incita a producir un archivo nómade que ponga a circular, exponga a quienes interactúen con él, una serie de imágenes que soporten –habiliten– cierta compartición, en torno a experiencias situadas y posibles de niñez. Es decir, estamos pensando en un dispositivo artístico que disponga un tiempo de observación-interacción con imágenes (visuales y/o textuales) y active un espacio para la producción de nuevas imágenes que podrán ser incorporadas al archivo. Este espacio, pensado desde una dinámica de taller, buscaría registrar la experiencia de interacción y creación de las imágenes en lxs participantes a partir de dinámicas o preguntas que tiendan a enunciar sentidos.

*Me interesa que volvamos sobre la cuestión de las máquinas de visibilidad, a lo que dejan ver o lo que queda por fuera, o en estado de latencia. Porque también sabemos que lo visible se tensiona con aquello que no lo es, con aquellas imágenes que no están, que faltan. ¿Es necesario crear más imágenes o recuperar las que ya existen? Cómo pensar la creación, no como algo original o fundante sino, quizá, como un entre, como un modo de relación. Relaciones entre aquellas cosas existentes pero que ingresan en una forma novedosa de relación o vinculación. Cómo pensar la imagen, en estas nuevas coordenadas de acción, creación y relación.*

Por un lado, estamos pensando en la imagen y su elaboración, una materialidad visual y/o textual, que se elabora para el archivo activo. Esta elaboración intencionada, la imagen como praxis, nos interesa en tanto superficie de inscripción-registro de las experiencias de niñez sobre la cual lxs niñxs puedan, de alguna manera, decidir. Pensamos la decisión en el sentido de la *forma* en que van a aparecer, *costrar figura*, en aquella imagen, a partir los abordajes que venimos vislumbrando en Didi Huberman en torno a la imagen, como *gesto* y *decisión* configurada siempre en campos de conflicto. Las imágenes no son tanto, no son solo lo que representan sino el gesto que las constituye, afirma Huberman. La batalla no pasa solo por una lectura crítica que reconstruya estos campos de batalla, ponga en jaque los *clichés*, sino también por la creación de imágenes. Una instancia donde crear condiciones para la decisión acerca del modo de aparecer, entendiéndola en tanto *toma de posición*, devenir figurante, pues entendemos la imagen como una multiplicidad sensible y, al mismo tiempo, una decisión singular y estratégica sobre las formas y tiempos de lo que aparece o cómo aparecemos.

Las imágenes puestas en relación hablan en su relación-montaje. Para nosotrxs, el archivo nómade, activo y material, dinamizaría esta puesta en relación crítica a la hora de leer y construir imágenes. De alguna manera, nuestra investigación podría explorar un modo de atravesar el problema de “la representación de lxs niñxs” a partir del *medium* de la imagen como auto-exposición, modo de aparecer ante otrxs, devenir figurante, no del lado del paradigma de la representación como totalidad o imposibilidad sino de la exposición-aparición de lo múltiple y singular, un posible siempre en tensión. Quizás, replantear el problema de la representación por el de la exposición, al menos, experimentarlo.

Si pensamos en que nuestro modo inicial de desenvolvemos en la complejidad del abordaje de la perspectiva de lxs chicxs y su voz que mencionamos como desafío metodológico fue recurrir a un concepto de *experiencia* vinculado a la máquina de enunciación y escucha que la investigación participativa pone a funcionar, nos vamos a cierto desplazamiento de sentido para pensar los dispositivos como máquinas que proponen cierto campo de trabajo en torno a la intervención grupal. Entendemos desde ahí nuestra IAP como una máquina de visibilidad, es decir, una construcción intencional de una singular máquina para hacer ver en el marco de un proceso de reflexión de lo social y una estrategia para la acción. Se trata de una invención flexible, móvil y hueca, por lo singular de su creación en función del grupo específico con el que se va a trabajar, e impredecible. *Máquina de visibilidad* de ciertas zonas de la experiencia social contemporánea que interesa indagar y producir sentido sobre ella. No develan sentidos sino que ponen en marcha situaciones de producción de material discursivo soporte para operaciones de significación: espacios de diálogo, participación, expresividad colectiva. Resultan indefectiblemente co-creados con la grupalidad que los experimenta, aunque exista una posición diferencial de coordinación por parte de quien investiga de manera profesional o activa el movimiento. Permanecen en construcción constante durante la intervención y buscan introducir a quien investiga en un campo de reflexión compartida en vez de extraer información del campo.

En esta conjugación, volvemos otra vez a la imagen como forma de pensar no solo cierta producción discursiva que dé lugar al diálogo, a la problematización, sino como forma de registro. La puesta en funcionamiento del archivo y sus imágenes, una propuesta anómala-lúdica creativa, buscaría habilitar un espacio de experiencias *con* imágenes, *entre* imágenes así como ciertas inscripciones, análisis y puestas en común de sentidos. El nodo de nuestras preguntas gira en torno a la experiencia de niñez y sus posibilidades –potencias, efectos– de aparición o com-partición. Un pensar juntxs que ya nos venía sumergiendo en un territorio minucioso de tensiones y desafíos vinculados a las relaciones de poder que se traman en el pensar *con* niñxs, las cuales parecen disolverse en un deseo hacia donde la experiencia o aprendizajes vividos parecen tambalear ¿Cómo pensamos juntxs, hoy, *con* lxs chicxs?

Nuestro archivo nómada funcionando podría quizás proponerse expandir o explorar otros modos de conceptualizar la noción de experiencia de lxs chicxs a partir de poner el foco en la imagen. ¿Qué tipo de experiencia política inauguran? ¿Cuál puede ser su potencia destotalizadora de imágenes *clichés*-totales de infancia? ¿Interrumpen algo? ¿Podríamos indagar en una agencia de la niñez a través de las imágenes /en las imágenes? ¿Y una agencia de las imágenes?

*Una y otra vez has desplegado momentos de interrogación e inquietud en tus movimientos investigativos que nos hacen volver a pensar en la noción de experiencia y en la de infancia, en sus desplazamientos y lazos con los diferentes reales que las atraviesan. Me moviliza a repensar una vez más los modos de “representar” la experiencia, en estos casos, experiencias socio comunitarias situadas, experiencias de niñxs, experiencias de investigación y creación. Percibo a la imagen en ese punto: la imagen como una oportunidad. Las imágenes disponibles y las por crear.*

## Referencias bibliográficas

- Andrade, S. (2017). “Filosofar en la peligrosa infancia”. *Artilugio*, (3). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/17821>
- Deleuze, G., Guattari, F. (2008) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre textos.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Buenos Aires: Macba.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Foster, H. (2016). “El impulso de archivo. *Nimio*, (3), 102-126. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>
- Foucault, M. (1996). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Liebel, M. (2020). *Infancias dignas o como decolonizarse*. Buenos Aires: Ifejant y El colectivo.

- Llobet, V. (2016). *Infancias, políticas y derechos. Clase III*. Diploma Superior en Educación, Infancia y Pedagogía. Cohorte 6. Flacso. Argentina.
- Malo, M. (2004). “Prólogo” en Malo, M. y otros (2004) *Nociones Comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Madrid: Traficantes de Sueños. Pp 13-40.
- Martín, S. (2020). “Archivar. Las tensiones de la estética archivística”. *Artilugio*, (6), 9-23. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30031>
- Ranciére, J. (2010). *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Salazar Villava, C. M. (2004). “Dispositivos maquínicos de visibilidad”. En: *Materiales de discusión interna*. Maestría de Psicología Social en Grupos e Instituciones, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México.

# La fotografía como índex en los primeros años de la Rusia revolucionaria

*Renata Carla Finelli (ANPCYT, CIF, UNSAM, UNC)*  
*renatafinelli@mi.unc.edu.ar*

*Pablo Ezequiel Sachis (SECYT, FFYH, UNC)*  
*pablo.sachis@mi.unc.edu.ar*

## Introducción

Las preguntas en torno a la Revolución rusa continúan siendo en nuestros días múltiples y variadas. Es uno de los grandes hitos que marcó la historia de la humanidad y particularmente del siglo XX. Una y otra vez volvemos a este acontecimiento buscando respuestas que descifren el presente y orienten el futuro. Su complejidad como hecho histórico ha generado que las problemáticas más básicas sigan siendo cuestionadas. ¿Cuáles eran los fines de la revolución? ¿Podría afirmarse que, efectivamente, se llevaron a cabo y cumplieron las expectativas, las intenciones y los objetivos revolucionarios? ¿Aquellos acontecimientos continúan teniendo algún impacto en la actualidad? Y lo que más nos interesa en la presente conversación: ¿Qué tipo de expresiones artísticas adquirieron relevancia en torno a la acción revolucionaria? ¿Qué rol tuvieron las vanguardias artísticas? ¿Cómo fue concebida la fotografía?<sup>44</sup>

En 1921 se instaló en la Rusia revolucionaria la Nueva Política Económica (NEP, por sus siglas en ruso, *Nóvaya Ekonomícheskaya Polítika*), una política económica mixta que permitió reavivar el comercio privado en las ciudades, a la vez que habilitó la importación de ciertos productos, entre ellos, los técnicos y tecnológicos utilizados en las pequeñas y grandes industrias. Esta política fue entendida por el leninismo como una retirada estratégica para recuperar fuerzas y renovar el asalto revolucionario (Fitzpatrick 2005), pero también para otros significó un retroceso respecto a las conquistas adquiridas. Para 1924 y 1925 la recuperación económica había alcanzado una respuesta veloz y la NEP ya contaba con la aprobación de la mayoría de los bolcheviques.

En el ámbito de la cultura, estos años significaron la reactivación de la industria fotográfica afectada por la hambruna de los años imperiales y de la Guerra Civil. A partir de 1921, comenzaron a ingresar productos técnicos y de laboratorio que incentivaron la producción fotográfica. Entre 1922 y 1926 se publicaron nuevas revistas especializadas, se formaron los primeros círculos sindicales de fotografía, la Sociedad de Amigos del Cine y la Fotografía y se abrió la sección de Fotografía en la Academia Estatal de Bellas Artes. Dentro de este ambiente artístico y revolucionario, la actividad fotográfica tomó relevancia convirtiéndose en la herramienta artística y técnica elegida por *amateurs* (*fotolubitel*, en ruso), periodistas, artistas plásticos, trabajadores y campesinos. ¿Por qué despertó interés durante estos años la fotografía? ¿Qué cualidades la destacaban frente al resto de las herramientas de representación?

En el marco del cumplimiento de los cien años de la instauración de la NEP, hemos aprovechado para conversar sobre estos temas con el afán de profundizar en los interrogantes que dejó uno de los grandes acontecimientos del siglo XX.

– *Pablo Ezequiel Sachis*: Estamos acostumbrados, en términos generales, a que se relacione la estética en cuanto disciplina filosófica con las categorías tradicionales de lo bello, lo sublime, el gusto. Se concibe a la obra de arte como objeto de estudio y se distingue al artista, como su genio creador, del espectador, en el que se hace posible la contemplación y el deleite. Si bien el campo de estudio de la estética se ha diversificado y ampliado profundamente, en gran parte estamos atravesados por –y quizás atrapados en– aquellas categorías clásicas. Ahora bien, esto habilita –y simultáneamente exige– la necesidad de una crítica constante y punzante respecto de los estudios tradicionales, con el objetivo de poder comprender y gozar de la complejidad y la diversidad con sus apropiados matices.

Por otra parte, los acontecimientos de los inicios de la Rusia soviética son nombrados con frecuencia y conocidos teóricamente, pero la narrativa construida nos llega, por diversas razones, con cierta opacidad. Las diferencias culturales y de lenguaje, la distancia y la relativa lejanía espacio-temporal, los diversos y extraños modos de expresión, nos imponen sus barreras. A esto se suma una densa narrativa direccionada a la falta de interés o hacia el simple rechazo irreflexivo, sin conocimiento de causa, del mundo soviético. Entiendo que estas son algunas de las razones, entre tantas otras, por las cuales resulta complejo abordar el problema de la experiencia estética de la actividad fotográfica en la década de 1920 en la Rusia soviética.

Considerando que la fotografía es un ámbito de la experiencia y un campo de estudio comúnmente relegado por la filosofía, pero que se encuentra en vías de exploración y de expansión, ¿cuáles son los desafíos y dificultades que se presentan en la reflexión estética en general, y particularmente en tu investigación, a la hora de analizar y comprender el impacto de la cámara fotográfica como artefacto técnico y el rol de la imagen fotográfica en la vida artística, social y cultural de la Rusia soviética en la década de 1920?

– *Renata Carla Finelli*: La obra de arte rusa como objeto de estudio se encuentra atravesada por diferentes dificultades o desafíos. Uno de ellos es, sin duda, el acceso al idioma. En nuestro país son pocos los lugares donde podemos aprender el idioma ruso, sumado al



hecho de que lleva mucho tiempo de estudio por las grandes diferencias con el español. En este sentido, el acceso a la cultura rusa está, casi siempre, mediado por traducciones, la mayoría de estas, en inglés, lo que hace que el primer contacto con el objeto de estudio sea, por lo general, de manera indirecta.

Otro gran desafío es el conocimiento de los hechos sociales y políticos que dieron marco a las obras de arte –sobre todo en este período de Rusia– y que son muy importantes para el estudio de la estética. Durante mucho tiempo, tanto la cortina de hierro como las políticas del propio Estado hicieron que la información que circulaba sobre el país fuese acotada y que su historia sea un enigma para gran parte de Occidente. Hoy en día, Rusia ha adoptado otra actitud respecto a su propio pasado y comienzan a circular materiales de investigación que muestran nuevos acontecimientos o perspectivas de abordaje agregando matices a las viejas categorías de estudio soviéticas/anti soviéticas. Sin lugar a dudas, esta nueva apertura ha enriquecido muchísimo el campo y todavía sigue siendo un terreno fértil para la investigación.

Y, por último, el imaginario que comúnmente se tiene respecto a los rusos, atravesado por prejuicios que obstaculizan el acceso a los datos. La falta de información sobre la historia cultural rusa ha sido ocupada por diferentes preconceptos e historias que se repiten en las investigaciones dando lugar a equivocaciones o malentendidos. Uno de ellos, por ejemplo, y que atañe al campo específico de la estética, es el que analiza los movimientos estéticos rusos desde la óptica de los hechos europeos. Es el caso del constructivismo, el simbolismo o el futurismo. Sin embargo, cuando estudiamos estos movimientos desde el contexto cultural ruso encontramos particularidades que los diferencian de aquellos que les dieron origen. Rusia creció viendo a las grandes urbes occidentales como París o las ciudades de Alemania; sin embargo, su aparato social y cultural nunca se comportó como el parisino ni el alemán. Las corrientes artísticas o filosóficas occidentales de moda que llegaban a suelo ruso eran reapropiadas por la cultura, filosofía y costumbres locales, desarrollando movimientos similares a los occidentales, pero muy distintos a la vez.

En el caso de la fotografía de primeros años del siglo XX, sucede algo más o menos similar. Los puntos de vistas elevados, picados, o los contrapicados, el trabajo con las sombras y la multiexposición, son características de la fotografía moderna europea; sin embargo, en Rusia, este tipo de composiciones se corresponden con las búsquedas de lo que se conoció como el nuevo arte soviético. El Constructivismo, particularmente, fue el movimiento artístico que llevó adelante esta indagación. Singular, heterogéneo y atravesado por las disputas de su propio contexto político y social, concibió la obra de arte como un objeto que unificaba la forma, la materia y su función social.

Más allá de los cuestionamientos que se desprenden del propio objeto de estudio, la estética también puede cuestionar fenómenos más globales, como la inserción de la técnica en el mundo del arte y su influencia en categorías más tradicionales como lo bello o el gusto. En este sentido, uno de los desafíos que se le presentan, a mi modo de ver, es el de considerar estos dos niveles de análisis, el de los fenómenos estéticos que se dan a gran escala y lo que sucede con aquellas expresiones particulares de estos fenómenos. En el cruce de estas dos consideraciones, aparecen espacios intermedios de reflexión en los que emergen nuevos cuestionamientos y nuevos objetos de estudio –como el caso de la fotografía rusa– que aportan variables que enriquecen el campo de investigación estética.

– *Pablo Ezequiel Sachis*: Queda claro que hay mucho por explorar y se trata de un campo de estudio fértil para reflexionar acerca de la relación entre estética, expresiones artísticas, obra de arte y los usos de la fotografía en contextos histórico-sociales determinados.

Para despejar un prejuicio generalizado. Considero que cuando se habla desde el sentido común o desde una *doxa* no especializada, se suelen repetir y reproducir concepciones sesgadas sobre determinados acontecimientos históricos. Sin tener en cuenta la complejidad de los procesos políticos, económicos y sociales acontecidos; sin considerar, en este caso, la variedad y diversidad de las expresiones artísticas en el contexto de los primeros años de la Rusia revolucionaria, se puede llegar a la conclusión –por cierto, errónea– de que operaba una intencional y planificada politización de la estética. Esta concepción reduccionista y simplista sobre el impacto de las decisiones políticas en el ámbito de la estética, que en algunos casos pretende denunciar una especie de manipulación política e ideológica respecto de las expresiones artísticas, genera confusiones que deben ser esclarecidas. Por ejemplo, uno de los equívocos reside en el hecho de concebir a la experiencia estética como ineludiblemente atravesada y determinada por los objetivos de la propaganda.

Tal como se advierte en tu estudio (Finelli 2018): la fotografía, en virtud de su expansión luego de la implementación de la NEP en 1921, se convirtió en un nuevo arte de masas moderno de fácil acceso y también en una herramienta técnica que posibilita una consumación unificada de la producción artística en línea con las ideas revolucionarias. Aunque es una frase más bien descriptiva, por un lado, puede mal interpretarse concluyendo que la fotografía estaba –o era susceptible de estar– atravesada por intereses políticos y partidarios, o, cuanto menos, que una gran parte de la producción fotográfica estaba supeditada a mera propaganda. Como si la producción artística y, en este caso, la fotográfica, fueran un reflejo distorsionado de la vida social, cargado de sesgos ideológicos intencionalmente orientados

a que manifiesten un recorte de la “realidad” soviética accesible a las masas. Por otro lado, está la perspectiva según la cual la fotografía sería un “fiel reflejo” de la realidad soviética, que muestra y representa sin engaños, directa y nítidamente, la vida de la época. Evidentemente, la cuestión es más compleja.

No es cuestión de negar por completo que haya operado una cierta politización de la estética, pero tampoco puede reducirse toda experiencia estética a una utilización con fines político-ideológicos. Además, considero que no hay algo así como un “fiel reflejo” de la realidad de una época: hay representaciones e interpretaciones de los fenómenos, especialmente en el campo de la estética. Reitero, al menos en lo que atañe a la década del 20, sería erróneo decir que la fotografía estaba subordinada al rol de propaganda, como podría vulgarmente afirmarse desde el desconocimiento de la vida social y artística de la Rusia revolucionaria. De todos modos, usualmente se identifica al régimen soviético con la manipulación ideológica y la reducción de las expresiones artísticas a mera propaganda. ¡Como si desde 1922 que se conforma la Unión Soviética hasta 1991 hubiese sido siempre “lo mismo”, un régimen uniforme, sin rupturas ni mutaciones! Entiendo que resulta necesario esclarecer por qué razones la fotografía no debería concebirse como supeditada al mero rol de propaganda de la *praxis* revolucionaria; a la vez, habría que explicitar cuáles eran los diversos campos de uso de la práctica fotográfica en aquella década de 1920.

– *Renata Carla Finelli*: Estoy totalmente de acuerdo con tu percepción, existe una falta de conocimiento respecto a los hechos históricos de Rusia que ha sido ocupada por la imaginación. La Revolución estuvo atravesada por diferentes períodos o momentos. No es lo mismo la conformación del Estado Soviético en sus primeros años que en los últimos, como tampoco el ánimo y la percepción social de ese Estado. Cuando se realizó la Revolución de 1905 y luego, en 1917, la mayoría de los trabajadores, campesinos y militares estuvieron a favor del cambio de gobierno, no tan así con la toma del poder del Partido Bolchevique. Cuando llegó el Partido Bolchevique al poder, el desconcierto y las expectativas de los revolucionarios respecto a lo que podría suceder eran grandes. Para mitigar la pobreza que se había incrementado por los tres años de Guerra Civil, el gobierno bolchevique estableció la NEP, una política económica intermedia que serviría para incrementar el nivel económico de la población. Esta política tuvo éxito entre los años 1924 y 1925; sin embargo, no debe leerse como una recuperación total de la actividad sino como una revitalización de la vida económica, social y política. En este contexto, es que la actividad fotográfica comenzó a tomar protagonismo en la sociedad. En el campo del arte ya se venía utilizando, sobre todo, como fotomontaje, y, a partir de 1923, comenzó a ser utilizada socialmente, es decir, como

una herramienta que elevaba el nivel cultural y permitía alejar a los rusos de los vicios que habrían ocasionado los años de hambruna, como el alcohol. Por esto, tanto fotógrafos reconocidos –como el retratista Moisey Nappelbaum– como nuevos fotorreporteros enseñaron fotografía en las fábricas y talleres sindicales.

Los años 1926 y 1927 pueden considerarse los de apogeo de la fotografía rusa en el sentido de que era una herramienta de gran uso social. La fotografía se manifestó de diversas maneras y con distintos usos. En estos años, hubo también un fuerte debate acerca de cómo debía utilizarse la cámara fotográfica, es decir, qué tipos de encuadres y composiciones eran las que mejor representaban al nuevo arte socialista. Esta discusión puede leerse en las páginas de la revista *Novyy Lef*, donde teóricos del arte como Osip Brik criticaron el trabajo de Alexandr Ródchenko por su formalismo o artificialidad. Para una parte del campo fotográfico, la verdadera fotografía socialista debía tener encuadres abiertos porque de esa forma se mostraba al objeto con todas sus vinculaciones, es decir, como parte de un todo material y social. Este grupo estaba en contra de los puntos de vista elevados y del uso de encuadres cerrados y sombras porque los consideraban elementos formales y artificiales que deformaban al objeto. Este debate se pudo ver encarnado en la famosa disputa entre el grupo Octubre (*Oktyabr*, en ruso) y la Unión Rusa de Fotorreporteros Proletarios (ROPF). Los miembros de la ROPF acusaban a Ródchenko y sus compañeros de izquierdistas, burgueses y de ir en contra de los objetivos de la Revolución.

Sin embargo, una vez que Josef Stalin se consolidó en el poder, en 1928, se centralizó la producción y reproducción de la fotografía a través de los organismos estatales, prohibiendo, incluso, ciertas prácticas como la fotografía en espacios públicos. Los fotorreporteros soviéticos empezaron a utilizar estas herramientas formales, que antes eran criticadas, a favor del gobierno y del comunismo. Esto se puede ver en las imágenes de una de las revistas emblemáticas del período estalinista, *URSS en Construcción* (1930-1941) en la que participaron tanto miembros de la ROPF como de Octubre. En estas imágenes, se utilizó abiertamente el fotomontaje, los encuadres cerrados y la perspectiva en picado con fines propagandísticos a favor del gobierno estalinista. Por lo general, se asocia la fotografía rusa a este período y a estas publicaciones, y se desconoce el debate de los primeros años en los que la fotografía buscaba, en palabras de Walter Benjamin en su texto de 1931, experimentación y enseñanza (Benjamin 1989).

La fotografía rusa suele ser denostada por la marcada función de propaganda que cumplió durante los años del estalinismo y posteriormente. Esta creencia suele estar acompañada del prejuicio de que la imagen fotográfica debe mostrar objetivamente la realidad y de que el arte no debe cumplir una función social. La pregunta acerca de si la fotografía es un

medio de expresión o no y la pregunta por la funcionalidad del arte no son nuevas. Estetas, críticos de arte e, incluso, artistas, han analizado estas cuestiones en diferentes períodos históricos y han respondido de distintas maneras. La promoción de un régimen a través de obras de arte o imágenes no es algo que haya inventado el estalinismo. La historia del arte está llena de ejemplos. A mi juicio, esta valoración de la fotografía y esta denostación de la obra de arte por su función social tiene que ver con desinformación. Pueden ser también preguntas para la estética, ¿qué es la fotografía? ¿Se reduce el valor de una obra por su función social? No creo que la funcionalidad o el uso sea un valor que determine si un objeto o una imagen es un objeto artístico o que pueda producir una sensación en el espectador y que, por esto, no pueda ser sometido a los cuestionamientos de la estética.

– *Pablo Ezequiel Sachis*: He aquí la vital importancia de historizar. Una de las riquezas del ejercicio de contextualizar y periodizar reside en que nos permite entender los acontecimientos de la época en su complejidad y, en este caso, la experiencia estética y las expresiones artísticas en sus múltiples dimensiones y con sus diversos matices. En este sentido, no puede obviarse el hecho de que el nacimiento y el despliegue de las vanguardias impactaron fuertemente en la historia cultural, social y estética europea.

Los movimientos vanguardistas marcaron un antes y un después en las concepciones clásicas de lo bello. Hay innumerables estudios sobre las vanguardias, en los que se analiza su impacto en la vida cotidiana, su carácter eminentemente histórico e innovador, la crítica social y la ruptura con la tradición; se hace hincapié en las ideas revolucionarias que en muchos casos orientaban las prácticas artísticas, los matices entre las diversas escuelas, entre los artistas, sus técnicas y modos de expresión, la experiencia artística entendida como *praxis* vital (Bürger 2000). Sin embargo, en muchos casos la reflexión estética se atiene exclusivamente o, cuanto menos, coloca en el centro de la discusión a las denominadas bellas artes o artes mayores; la categoría de lo bello continúa operando, ya sea para reivindicarla, criticarla, deconstruirla, renegar de ella o simplemente rechazarla de manera escéptica (Genette 1997). Además, cabe destacar que hay escasos estudios –o quizás poco difundidos– que aborden la cuestión de los diversos modos de expresión artística y el despliegue de las vanguardias en Rusia, centrándose generalmente en las vanguardias europeas occidentales (vanguardias históricas).

Considerando que la práctica fotográfica en aquellos años 20 se hallaba en una etapa de exploración experimental, ¿qué rol jugaron los movimientos artísticos rusos, particularmente las vanguardias pictóricas, en los movimientos vanguardistas fotográficos? Con el objetivo

de profundizar algo que has mencionado y teniendo en cuenta continuidades, rupturas y desplazamientos, ¿qué elementos teóricos, técnicos y compositivos utilizados por las vanguardias pictóricas se incorporaron en el campo de las vanguardias fotográficas rusas?

– *Renata Carla Finelli*: Estos primeros años conformaron un período de fuerte experimentación y renovación, sobre todo, artístico. Entre los rusos, se hablaba de Rusia como una *sociedad en reparación* (обществом ремонта: *obshchestvom remonta*, en ruso). Como señala Benjamin (1990), en *Diario de Moscú*, escrito entre los años 1926 y 1927, no había organización ni organismo que no estuviesen sometidos a este proceso que, en sí, tenía mucho de experimentación. El campo del arte también se encontraba bajo este proceso y su rol fue fundamental para fomentar el clima de cambio revolucionario. El arte se debatía en los salones privados, en los Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica (*Visshie Judózhestvenno-Tejnícheskie Masterskíe*: VJUTEMAS, en ruso) o en el Instituto de Cultura Artística (*Institut Judózhestvennoi Kulturi*: INJUK, en ruso). En este clima, surgió la vanguardia fotográfica, llevada adelante por Alexandr Ródchenko, Lyubov Popova, Gustav Klutssis, Mijail Kaufman, El Lissitzky, Varvara Stepánova, entre otros.

A grandes rasgos, se pueden distinguir dos momentos de la vanguardia fotográfica, que no necesariamente se continúan uno de otro, sino que se van dando paralelamente y que, en ciertos periodos, se puede decir que uno toma mayor preeminencia que otro. Un primer momento, el del fotomontaje, en el que hubo ciertas continuidades entre los movimientos de vanguardia pictóricos y los fotográficos, sobre todo, con el Suprematismo y el Futurismo, en el uso de los colores puros, las líneas rectas, los círculos, en la intención de la obra, etc. Y un segundo momento, en el que la vanguardia fotográfica se trasladó hacia el campo de la fotografía directa y comenzó un período de exploración con las herramientas técnicas propias de la cámara. Durante este segundo momento, la vanguardia fotográfica se separó de la pintura y comenzó a explorar el dispositivo técnico, aparecieron los elementos compositivos propios de la imagen técnica como los desenfoques, contrastes, doble exposición, etc.

– *Pablo Ezequiel Sachis*: En lo que sigue nos dirigimos al corazón del asunto. La implementación hacia 1921 de la Nueva Política Económica posibilitó y estimuló, como hemos mencionado anteriormente, la importación de diversos productos y artefactos técnicos, entre ellos la cámara fotográfica. De este modo, la fotografía y la industria

cinematográfica se irían situando poco a poco en el centro de la escena social y artística de la Rusia soviética, fomentando la discusión teórica, la experimentación y la exploración de modos de representar la realidad.

La fotografía, a grandes rasgos, podría ser considerada como una herramienta de producción y a la vez de representación de las dinámicas revolucionarias que se propagaban en el tejido social. De manera simultánea, la extendida práctica fotográfica (que iba desde los círculos artísticos, pasando por los fotorreporteros, los registros documentales, la fotografía obrera, hasta el uso amateur) posibilitaba diversos modos de *visualizar* y entender la compleja realidad simbiótica que operaba entre las dinámicas socioeconómicas, la representación artística y la vida de los trabajadores soviéticos. Ahora bien, ¿por qué la fotografía, particularmente en el período recorrido entre 1921 y 1929, fue concebida como signo indéxico y no como una simple representación mimética de la realidad, ni tampoco como un símbolo icónico de la Rusia revolucionaria?

– *Renata Carla Finelli*: La diferencia entre la representación icónica y la indéxica es la conexión que guardan con lo real. Mientras la representación icónica no necesita de su objeto para existir –como en el caso de la pintura realista–, la representación indéxica necesita sí o sí del hecho u objeto. Este vínculo necesario con lo factual, esta característica propia de la imagen fotográfica de dejar huella de los hechos –el “esto ha sido” barthesiano (Barthes 1980)– es lo que hizo que la fotografía sobresalga por sobre los demás tipos de sistemas de representación.

Para entender este fenómeno, se deben tener en cuenta algunos factores. En primer lugar, la extrema pobreza material y educativa que atravesó el pueblo ruso hasta 1924, cuando comenzó a verse cierta mejoría económica por los resultados de la NEP. No es un factor menor ya que muchas personas que comenzaron a utilizar la fotografía como *amateurs* (*fotolubitel*) o fotorreporteros no habían tenido contacto con la imagen fotográfica anteriormente. Si bien la imagen fotográfica se utilizó en revistas o diarios desde fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, era sólo una pequeña élite ilustrada la que podía acceder a ella. Cuando comenzó a popularizarse en 1921 con la llegada de material fotográfico, con los talleres sobre fotografía que se organizaban en las fábricas, con la promoción de la fotografía por parte de la vanguardia y con la formación de los grupos de fotografía *amateurs*, sobresalió entre los soviets por ser un sistema de representación técnico absolutamente novedoso –desconocido– capaz de reproducir imágenes parecidas a lo real; sin embargo, este parecido se daba no por inventiva o por la imaginación de un

artista sino por medio de una máquina. La intervención de la técnica en la reproducción y el desconocimiento sobre el procedimiento interno de la máquina, le daban a la fotografía cierto carácter inexplicable. Lo que sí era evidente, para ellos, es que la cámara fotográfica como elemento técnico les permitía mostrar, sin intervenciones de otros, su vida o sus seres queridos.

El segundo factor que hay que tener en cuenta es el contexto en el que se insertó la fotografía, un contexto revolucionario y de grandes cambios para el pueblo ruso. No olvidemos que fueron momentos en que todo se hacía “por primera vez”: la primera vez que se llevó luz eléctrica a las casas, la primera vez que votaban los empleados de las fábricas, los primeros tranvías, las primeras asambleas, etc. Todo era nuevo en la Rusia revolucionaria y, en cierto modo, digno de fotografiarse. La fotografía adquirió un gran papel atestiguando los hechos y documentando los cambios que se iban produciendo para transmitirlos a las siguientes generaciones. En ese momento, lo que importaba eran los hechos de la Revolución. Vitaly Zhemchuzny, cineasta y fotógrafo *amateur* revolucionario, decía:

Nosotros, testigos directos de unos grandiosos cambios sociales, tenemos la tarea de crear una historia documental de esta primera Unión de Repúblicas Socialistas. Nuestros días festivos y laborales, nuestros éxitos y fracasos, nuestra lucha, nuestro trabajo, nuestra forma de vida, todo ello, con el tiempo tendrá un especial interés histórico ( ) La fotografía (junto al cine) debe captar “la vida soviética cogida por sorpresa” y transmitirla a las próximas generaciones. (Zhemchuzny 2010: 53)

Y, por último, hallamos las tensiones teóricas que había dentro del campo constructivista sobre la fotografía. Cuando leemos los documentos teóricos en ruso sobre los diferentes puntos de vista acerca de la imagen fotográfica –ya sea en el grupo Octubre o bien en la ROPF– vemos que ninguno de ellos ponía en duda la capacidad de la fotografía de captar y guardar los hechos, es decir, su factualidad. Encontramos diferencias en cómo debía hacerse esa captación –con encuadres abiertos o cerrados, con diferentes puntos de vista o no, más o menos fidedignas, etc.– pero no había duda de que la fotografía era capaz de captar y guardar los hechos de la Rusia soviética.

La fotografía se insertó en el ambiente revolucionario no como un mero sistema de representación capaz de imitar lo real. No fue esto lo que sobresalió en ella, sino que era una herramienta técnica que documentaba y atestiguaba lo que se vivía en la Rusia soviética. La máquina fotográfica les permitía dar cuenta de la vida revolucionaria, de lo que estaba sucediendo. No fue su similitud con lo real lo que le dio preeminencia, sino esa capacidad misteriosa del aparato técnico de dejar plasmados los hechos en una imagen, en



una hoja. A su vez, la vanguardia creía que el aparato técnico les permitía hacer un tipo de arte siguiendo los principios artísticos del constructivismo, es decir, de una manera unificada con los objetos de la vida cotidiana (быт: *byt*, en ruso).

La imagen fotográfica es un objeto complejo que puede ubicarse de distintos modos dentro de lo social y que puede cumplir diferentes funciones. Durante estos primeros años revolucionarios, su capacidad indéxica de capturar y almacenar el hecho, y el modo técnico como se producía la representación, estuvieron en el centro de interés de los soviéticos. Luego de 1927, comenzaron discusiones enérgicas sobre cómo debía ser capturado ese hecho y cuán fidedigna debía ser la imagen al hecho, que quitaron el encantamiento por el carácter indicial de la imagen fotográfica y pusieron en escena los distintos modos de codificación de la imagen.

– *Pablo Ezequiel Sachis*: Considero que a partir de la explicación del carácter indicial y factual de la fotografía puede comprenderse que el objeto participa necesariamente en el proceso de elaboración de la imagen, en contraste con lo que podría concebirse como una codificación intencional de esta. Es decir, la fotografía entendida como técnica indicial y signo indéxico mantiene de modo necesario una conexión física con el objeto. Como bien ha expresado Peirce en sus estudios semióticos, el ícono representa a su objeto por similitud –tal es el caso de las imágenes pictóricas–, mientras que el índice debe tener un contacto directo con el objeto para existir. Parafraseando al autor, el signo indéxico está en conexión dinámica (incluida una conexión espacial) tanto con el objeto como con los sentidos o memoria de la persona para la que funciona como signo (Peirce 2012). La fotografía en Rusia, al menos en sus primeros desarrollos a gran escala, donde no era preponderantemente un signo que podía ser codificado, necesitaba de la presencia real del objeto frente a la cámara. Esta conexión necesaria entre el objeto físico y la cámara fotográfica es lo que comporta la factualidad y el carácter indéxico de la imagen.

Quizás queden diversos asuntos y variadas palabras en el tintero, más toda comunicación necesita de límites para ser comprendida. Aunque resten problemas por explorar y profundizar, considero que hemos abordado lo más relevante de la cuestión de la fotografía como signo indéxico en la Rusia revolucionaria del período que recorre desde 1921 a 1929. Para finalizar esta conversación, quisiera hacer un paralelismo un tanto anacrónico entre los usos de la fotografía en aquellos años 20 en la Rusia revolucionaria y lo que sucede en la actualidad.

En aquel entonces, la fotografía y el cine se erigieron como modos novedosos de documentar y representar la vida de la sociedad rusa. La cámara, tal como expresó Vertov, posibilitaba profundizar en la *byt*, es decir, en la vida cotidiana de la Rusia soviética. Era una herramienta que no sólo captaba momentos, sino que permitía atestiguar, estetizar e inmortalizar lo real, como también investigar y reflexionar sobre los modos de vida cotidianos. Nos separa un siglo de aquellos acontecimientos, las experiencias estéticas se han ido transformando, existen profundas diferencias socio-históricas y avances tecnológicos significativos (por ejemplo, el auge de lo digital). Sin embargo, ¿puede concebirse actualmente a la fotografía como herramienta de reflexión profunda sobre los problemas y acontecimientos de nuestro presente?

–*Renata Carla Finelli*: Por supuesto, la imagen fotográfica está íntimamente relacionada con su contexto. Es un mecanismo técnico que desde su presentación en 1839 hasta ahora ha variado mucho en sus materiales; sin embargo, una fotografía sigue siendo una fotografía más allá de sus variantes técnicas y eso es lo interesante. La máquina fotográfica no sólo es un aparato técnico que nos permite ver de un modo distinto lo real, su producto dice mucho de su contexto y de nosotros mismos.

Pensemos en las fotografías de Instagram, en su formato y en su estética. Las imágenes de esta plataforma han impuesto modas y tendencias, no sólo por los productos que venden y promocionan sino porque sus imágenes transmiten colores, estilos de vida e incluso, modos de ver. El ojo, la mirada que tenemos de las cosas y el modo de representarlas está formado por diferentes agentes, entre ellos, por las imágenes que nos rodean. Éstas influyen en nuestro modo de ver y en nuestro gusto por las imágenes. No quiere decir que seamos autómatas, pero hay influencias, gustos de moda. Muchos adolescentes, por ejemplo, cuando sacan fotografías “buenas”, repiten el modelo de Instagram.

También podemos reflexionar sobre la gran proliferación de muestras fotográficas sobre mujeres que ha habido en los últimos años, y en el lugar que ocupamos las mujeres en esas imágenes. En este sentido, la fotografía está mostrando una de las batallas más importantes que se está dando en las sociedades actuales respecto al rol de la mujer. Muestra y oculta. Inventa e interpreta, pero también, da cuenta de hechos, de luchas, temores y prejuicios sociales. La fotografía no es solo una imagen virtual o en papel que podemos analizar por la calidad de su técnica. Tampoco es solamente un documento que da testimonio o dice algo de una época o un determinado momento, ni solo un elemento que influye en nuestra mirada de las cosas, los espacios y las personas. En ella confluyen todas estas perspectivas

a la vez y, por eso, es tan difícil su análisis... Pensemos que, tanto en la Rusia revolucionaria con sus *posters* y revistas, como en la actualidad, en un posteo de alguna red social o en la calle, todos nos detenemos en algún momento de nuestro día, por al menos unos segundos, en una fotografía.

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil.
- Benjamin, W. (1990). *Diario de Moscú*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1989). "Pequeña historia de la fotografía". En *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Aguirre, J. (Trad.). Buenos Aires: Taurus, 61-84.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Finelli, R. C. (2018). "La fotografía soviética como índice de la Revolución (1921-1929)". *Boletín de Estética del Centro de Investigaciones Filosóficas*, N. 43, 43-70. ISSN 2408-4417.
- Fitzpatrick, S. (2005). *La Revolución Rusa*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Genette, G. (1997). *L'Oeuvre de l'art. La Relation esthétique*. París: Éditions de Seuil.
- Peirce, Ch. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Peirce, Ch. S. (2012). "¿Qué es un signo? (1894)". En *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. México: Fondo de Cultura Económica, 51-58.
- Zhemchuzny, V. (2010). "¡Fomentemos la afición a la fotografía!". En Ribalta, J. (2010). *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*. Madrid: TF Editores, 52-53.

Parte IV

---

# Escribiendo desde el Sur

pensamientos feministas,  
descoloniales, comunitarios  
y situados

---



# Escribir de noche y ser consciente de la luna: feminismos, arte y filosofía desde el Sur Global

*Pascual Scarpino (CONICET - IDH / UNC)*

*pascual.scarpino@unc.edu.ar*

En el prefacio de su último libro, *Light in the Dark* (en castellano, *Luz en lo oscuro*) Gloria Anzaldúa señalaba que al escribir de noche ella podía ser consciente de que la luna colgaba en el cielo, sobre su casa. Aunque al comienzo la imagina sin vida, decapitada y con los ojos cerrados, nos decía Anzaldúa, ella sabía que en un momento particular algo sucedía:

When writing at night, I'm aware of la luna, Coyolxauhqui, hovering over my house. I envision her muerta y decapitada (dead and decapitated), una cabeza con los párpados cerrados (eyes closed). But then her eyes open y la miro dar luz a los lugares oscuros, I see her light the dark places. Writing is a process of discovery and perception that produces knowledge and conocimiento (insight) (2015, p. 1)<sup>45</sup>

Acto seguido, una vitalidad comunicativa la habitaba como una necesidad imperiosa, y su proceso escritural abrazaba todo. Anzaldúa, habitante de las fronteras, filósofa, escritora y teórica cultural supo denominar a ese gesto como *la imperativa Coyolxauhqui*: un impulso que mientras acontecía, suturaba y aunaba los pedazos desparramados de su alma. De a uno, palabra a palabra, iba juntándolos para trabajar sobre las heridas, mientras producía saberes y conocimientos desde su propia piel, deviniendo objeto y sujeto de esas mismas búsquedas.

Este cuarto y último capítulo tiene algo de ese impulso de nuestra querida poeta chicana lesbiana: en cada uno de estos textos encontraremos la presencia indeleble de un presente que aqueja a los autores de modos muy distintos, pero que comparten el gesto de recibir la noche y ensayar historias que permiten narrar salidas, intentos y preguntas situadas en el Sur Global. ¿Cómo lo hacen? Escribiendo desde un cuerpo, desde una pluralidad corpórea, que cuando se pregunta reflexivamente por categorías teóricas lo hace sensible y afectadamente. En cada una de las propuestas el cruce corporal se anuda a la crítica contra la matriz del sistema/mundo moderno-colonial y, en su mayoría, está fundada a partir de un modo feminista de abordar y sentir los problemas que ocupan a las autoras.

Es el caso de “La industria del sexo en el capitalismo gore: cuerpos mercancías para comercializar entre hombres”, donde Gabriela Bard Wigdor y Gabriela Cristina Artazo articulan capitalismo gore e industria del sexo. Trazando un borde, tornando asible una discusión histórica al interior de los feminismos, nos invitan a contextualizar el problema de la tría-da entre colonización de corpo-subjetividades, capitalismo y patriarcado, esgrimiendo una

---

45 “Cuando escribo por la noche, soy consciente de que la luna, Coyolxauhqui, se cierne sobre mi casa. La veo muerta y decapitada, una cabeza con los ojos cerrados. Pero luego sus ojos se abren y la miro dar luz a los lugares oscuros, la veo iluminar los lugares oscuros. La escritura es un proceso de descubrimiento y percepción que produce conocimiento y comprensión”.

crítica medular contra la subjetivación de una masculinidad hegemónica fundada en un comercio de muerte a escala transnacional. Con una impronta materialista histórica crítica, feminista y descolonial, logran definir un mercado donde distintos elementos cobran –material y simbólicamente– un valor de uso y de cambio particular, y de este modo señalan la existencia de una serie de operaciones de poder/saber y género que terminan instalando la lógica bélica como regla de juego. A lo largo de su texto, Bard Wigdor y Artazo descomponen la industria del sexo y nos acercan reflexiones en torno a la prostitución, la pornografía y las técnicas de reproducción humana asistida como dimensiones de análisis y, principalmente, acervo contra el cual se traza un concierto de activismos y militancias feministas desde el Sur Global.

Por su parte, en “Agencia y resistencia de las mujeres de color: una estrategia coalicional desde los márgenes”, Sofía Zurbriggen, Julieta Pereira Crespo y Lucía Busquier, planteando un recorrido que articula contextos sociohistóricos y debates en torno a la categoría de identidad, nos advierten sobre las derivas del feminismo afrolatinoamericano y afrocaribeño y sus estrategias de lucha contra el racismo y sexismo. A partir de ello, las autoras habilitan el encuentro reflexivo en torno a la Red de Mujeres Afro Americanas y de la Diáspora desde distintos enclaves que nos permiten mirarla como experiencia coalicional. Recuperando aportes feministas del Sur Global, retoman las categorías de *interseccionalidad* y *colonialidad del género* para señalar los solapamientos de opresiones que acontecen sobre los cuerpos de las mujeres de manera diferencial según clase, raza y género, en el marco de un sistema/mundo moderno-colonial devastador. En este marco, preguntándose –y preguntándonos– cómo pensar a las mujeres en la dinámica histórica de las luchas en Latinoamérica y el Caribe, las autoras enfatizan la necesidad de provocar condiciones de audibilidad de experiencias diversas y, al mismo tiempo, generar coaliciones para resistir.

En “Nuevas narrativas negras: Aportes decoloniales para un diálogo entre las danzas afro y la danza contemporánea”, Carlos Santos y Héctor Arévalo retoman los aportes del giro decolonial para centrar la mirada sobre los cruces y diálogos entre la danza afro y contemporánea. Es preciso indicar que el aporte de las reflexiones de los autores no sólo aloja una potencia en función del problema/objeto sobre el cual indagan y conversan, sino fundamentalmente, por el desmantelamiento que construyen sobre la pregunta en sí para llegar a respuestas tentativas. Cuestionándose en torno al propio sitio de enunciación en contexto –esto es, reconociendo una tradición vinculada a las culturas afrodescendientes de América Latina que les excede a la vez que los habita– producen anudamientos entre un pasado y un presente que se intersectan y discuten con la idea moderno-colonial de lo folklórico. En su recorrido, Santos y Arévalo proponen el *bailar con los antecedentes* como gesto de restitución de la herencia afro que se expresa en la danza y, de este modo, tensionan con presupuestos morales, estéticos, epistémicos y metodológicos sobre el movimiento y lo escénico.

En “La resignificación de la teoría del reconocimiento desde Latinoamérica: saberes y sentires comunitarios para una vinculación otra con la naturaleza”, Catalina Tassin Wallace y Julieta Pereira Crespo dan forma a un problema poco explorado y profundamente necesario: el de re/pensar los aportes de la teoría del reconocimiento a partir del análisis de la experiencia producida por el Feminismo Comunitario. Tassin Wallace y Pereira Crespo nos invitan a reflexionar sobre la filosofía como práctica situada y, mediante la presentación de tres claves de lectura sobre las discusiones elaboradas por Axel Honneth, se preguntan por las particularidades del vínculo dado por el mutuo reconocimiento, y las posibilidades de comprender al Feminismo Comunitario como su expresión. Retomando a Lorena Cabnal, las autoras nos recuerdan la crítica anticolonial que aloja el Feminismo Comunitario como así también el lugar del cuerpo-territorio y su unicidad con la naturaleza como ser viviente. En estos cruces y desplazamientos, sin dudas, el texto emerge como una vía posible para resituar y resignificar aportes filosóficos desde un punto de vista feminista latinoamericano y caribeño.

Finalmente, a partir de su texto “Reflexiones feministas en torno a la profesionalización de una escultora cordobesa. Un diálogo wasapero entre colegas y activistas”, Sofía Gabriela Menoyo y Fabiana Navarta Bianco nos invitan a dislocar los modos de leer(nos) a partir de un trabajo de reconstrucción auto/etnográfico común. Lejos de ser la escultora cordobesa Martha Besano el denominador común, es el propio lugar de enunciación que ambas autoras construyen en donde se asienta la potencia mayor del texto. Se tensiona, interpela y reflexiona sobre los modos de pensar un problema, el campo del arte y la masculinización de este. Sin lugar a dudas, este texto nos permite relevar cómo, mediante el diálogo afectuoso, dos mujeres que intersectan posiciones de investigadoras y artistas, producen un saber común en torno a su marco de inquietudes desde un senti-pensar feminista situado.

Sean bienvenidos a este cuarto y último capítulo que titulamos “Escribiendo desde el Sur: pensamientos feministas, descoloniales, comunitarios y situados”, a percibir la escritura orgánica, el tejido vivo, como nos enseñó Gloria Anzaldúa (1988) que es mucho más que el mero papel intervenido por la tinta y que, sin dudas, nos presta luz de luna para iluminar nuestras preguntas en la noche.



## Referencias bibliográficas

Anzaldúa, Gloria (1988). Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas. *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*.

Anzaldúa, Gloria (2015). PREFACE: Gestures of the Body—Escribiendo para idear. En A. KEATING (Ed.), *Light in the Dark/Luz en lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality* (pp. 1–8). Duke University Press.

# Agencia y resistencia de las mujeres de color: una estrategia coalicional desde los márgenes

*Sofía Zurbriggen (CEA-CIFFYH)  
sofiaz972@gmail.com*

*Julieta Pereira Crespo (CIFFYH-UNC)  
julicres.33@gmail.com*

*Lucía Busquier CIECS (CONICET-UNC)  
lu.busquier@gmail.com*

## Introducción

A fines del 2020, atravesadas por la pandemia y la virtualidad que se volvió cotidianeidad, el Ciclo Interpelaciones –organizado por el CIFFYH/IDH– se presentó como una propuesta alternativa que nos incentivó a exponer nuestras investigaciones, discutir las y someterlas a interpelación. Esto promovió un diálogo entre los análisis que veníamos promoviendo y dio lugar a un espacio donde las preguntas y los intercambios cobraron el mismo valor que las respuestas y los contenidos. Así, construimos puentes entre temáticas que ya se encontraban vinculadas, con el objetivo de acortar distancias entre aquellos lugares que son cercanos en el mapa.<sup>46</sup>

Si quisiéramos armar una cartografía o dar cuenta de un recorrido en común, sin duda podemos partir del marco que nos proporciona la modernidad/colonialidad. Es muy difícil comprender los procesos identitarios que se dan en América Latina y el Caribe sin pensarlos en este contexto. La identidad como una herramienta política y como espacio de disputa tiene que ser leída dentro de este mapa. De esta manera, las estrategias de resistencia en contra de las diversas opresiones cobran un nuevo sentido.

La colonialidad no es una contingencia histórica superable por la modernidad (Castro Gómez y Restrepo 2008). Por el contrario, la colonialidad es inmanente a la modernidad, es decir que la colonialidad es articulada como la exterioridad constituyente de la modernidad. Hablamos así del principio de la heterogeneidad estructural como central en nuestros análisis. El vínculo entre modernidad y colonialidad nos permite pensar cómo las formas del presente son afectadas por una situación histórica legada a través de prácticas coloniales que se han naturalizado mediante la imposición de formas del poder cristalizadas con el paso del tiempo. Desde este posicionamiento es posible avanzar hacia una episteme descolonial en clave feminista.

En este plano, nuestras interpelaciones apuntan a no dar por sentado el carácter históricamente situado de las identidades. Estas “son construcciones históricas y, como tales, condensan, decantan y recrean experiencias e imaginarios colectivos. Esto no significa que una vez producidas, las identidades dejen de transformarse” (Castro Gómez y Restrepo 2008: 26), al ser procesuales constantemente están modificándose. Su potencia como estrategia política surge del hecho de que pueden adaptarse al contexto y así fortalecerse. En efecto, las identidades constituyen amalgamas concretas que varían de acuerdo a cada momento, conformando identidades múltiples. De esto se deriva que en una persona o colectividad

---

46

Escrito derivado de la conversación disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=\\_EXj99mEfuM](https://www.youtube.com/watch?v=_EXj99mEfuM)

específica siempre operan diferentes identidades al mismo tiempo y de forma conflictiva. A veces de forma más o menos articulada, otras veces en franca tensión y hasta abierto antagonismo. De ahí que en el estudio de cualquier identidad sea importante dar cuenta de las amalgamas concretas en las cuales esta opera. De lo contrario, corremos el riesgo de idealizar las identidades, obliterando la complejidad en la cual esta de hecho existe (Castro Gómez y Restrepo 2008).

A partir de la experiencia de la Red de Mujeres Afrolatinoamericanas, Afrocaribeñas y de la Diáspora (RMAAD), nacida en 1992 en República Dominicana, en este trabajo reflexionamos y ponemos en tensión la idea de identidad propuesta por el feminismo negro afrolatinoamericano y afrocaribeño. Con esto visibilizamos las relaciones de poder en la que los procesos identitarios se inscriben, dando cuenta de los ensamblajes a través de los cuales se ejerce dominación, explotación y sujeción, como así también prácticas de resistencia y contrahegemonía frente a esa dominación. Asimismo, la categoría de colonialidad de género propuesta por María Lugones nos permite comprender estas articulaciones de manera más abarcativa a lo que se ha propuesto desde la perspectiva de la interseccionalidad y brinda herramientas para comprender el paso de una lógica de la opresión a una lógica de la resistencia.

Estos “pliegues de sentido” (Castro Gómez y Restrepo 2008) son campos de batalla, escenarios de disputa, donde las relaciones de poder y las de contrapoder se imbrican generando identidades complejas y heterogéneas. Así, las luchas por políticas públicas, reconocimiento, derechos y participación siempre tienen una instancia que encarna las confrontaciones y los disensos (Flórez Flórez 2015) al interior de cada colectivo.

A partir de algunas preguntas que nos hicimos durante el Ciclo Interpelaciones -y que aún nos movilizan-, en este escrito póstumo quisiéramos exponer posibles respuestas que siguen complejizando nuestra manera de leer la “coalición de mujeres de color” (Lugones 2018) en América Latina y el Caribe así como los distintos entramados de sus procesos identitarios. Para ello, en primer lugar, abordaremos la cuestión de la identidad como estrategia política proponiendo algunos puntos claves para reflexionar en torno al interrogante ¿herramienta de lucha o ficción represiva? a partir de los aportes de lxs autorxs Yuderks Espinosa Miñoso, Ochy Curiel y Santiago Castro Gómez. En segundo lugar, ante la pregunta ¿cómo pensar a las mujeres y resistencias en Latinoamérica y el Caribe? nos proponemos indagar sobre los enunciados de la filósofa feminista María Lugones y su categoría denominada “colonialidad del género”. Por último, nos referiremos a los aportes que nos brinda la autora para entender las luchas y resistencias de las mujeres de color en la región lationamericana y caribeña.

## Identidades políticas: ¿herramienta de lucha o ficción represiva?

A la hora de hablar de identidad resulta interesante la propuesta que Yuderky Espinosa Miñoso (1999) ofrece a partir de la pregunta “¿Quién soy yo?”. Allí la autora responde que la identidad funciona desde una lógica binaria de oposición, es decir, afirmar lo que unx es, a partir de lo que no es. Teniendo en cuenta la variable racial “una es negra en la medida en que no es blanca” (Espinosa Miñoso 1999: 3). Además, la autora agrega que esta identidad está en permanente construcción, es cambiante y es heterogénea donde las exigencias de pertenecer a una identidad son tan diversas y múltiples como las reglas que rigen las distintas subordinaciones. Así, raza y género, se constituyen como ficciones y construcciones culturales, las cuales “solo tienen sentido dentro de un marco de regulación de los cuerpos y sus significados, para su control” (Espinosa Miñoso 1999: 5).

No existen, entonces, identidades naturales u originales ya que son el resultado de un proceso de construcción que, a su vez, este se encuentra en constante movimiento. Sin embargo, estas ficciones actúan como “la verdad” generando mecanismos que perpetúan la determinación y causalidad entre sexo-género y fisonomía-raza. La identidad se constituye a partir de una multiplicidad de interacciones donde resulta imposible trazar los límites del espacio donde se producirían dichas interacciones. Esto permite entender que las identidades se construyen en el marco de un complejo entramado de discursos y relaciones de poder donde se ponen en juego resistencias y complicidades (Mouffe 1996: 9). De esta manera, según palabras de Castro Gómez (2019) las identidades no poseen una esencia ni un “origen” último que anularía el juego de fuerzas, sino que por el contrario, estas no pueden ser pensadas por fuera de un sistema de relaciones de poder (Castro Gómez 2019: 65-66).

En el terreno político, la identidad fue utilizada de diversas maneras por parte de las mujeres afrodescendientes como estrategia política. En primer lugar, en términos subjetivos e individuales, es decir, identificarse como “negra” o “afrodescendiente” en un contexto específico como lo es el latinoamericano y caribeño, atravesado por acontecimientos como la conquista, la esclavitud y el sistema Moderno/Colonial. Segundo, para identificarse de manera colectiva, no sólo para encontrarse con otras mujeres afrodescendientes, sino también para delimitarse de otros colectivos en términos raciales, de género, de clase y de sexualidad (Curiel 2002: 97; Espinosa Miñoso 1999: 2).

Estos debates y discusiones en torno a la identidad marcan el primer momento o periodo

del feminismo afrodescendiente en América Latina y el Caribe a comienzos de la década del ochenta. Allí, a partir de los intercambios con el feminismo blanco, se buscó reafirmar una subjetividad propia a partir de identificarse no solo como mujeres, sino también como negras. Eso significó, además, una reflexión sobre la historia oficial que invisibilizaba su existencia y una búsqueda por recuperar la herencia cultural y política africana, lo que les permitió construir una *identidad colectiva* (Curiel 2007: 259).

Una vez delimitados los márgenes del feminismo afrolatinoamericano y caribeño, se dio inicio a un segundo momento caracterizado por exteriorizar y visibilizar aquellas formulaciones y reflexiones internas las cuales habían vehiculizado aquella identidad colectiva. Así, la tarea principal estuvo centrada en visibilizar el racismo y el sexismo, atravesados por un contexto de internacionalización de los Derechos Humanos y las problemáticas raciales. Allí comenzaron, también, diversos tipos de vínculos y articulaciones con organismos estatales y no gubernamentales como las ONG (Curiel 2007: 260).

En esos mismos años, el contexto de globalización y transnacionalización llevó a que los diversos movimientos sociales repensaran y resignificaran sus herramientas políticas generando nuevas alternativas de articulación local, regional e internacional. El feminismo afrolatinoamericano y caribeño no estuvo al margen de dicho proceso, lo que lo llevó a impulsar nuevas formas de enfrentar las políticas de ajuste económico, la pobreza y la discriminación racial y de género. Este proceso fue el que Ochy Curiel caracteriza como el tercer momento y fue donde se enmarcó el nacimiento de diversas redes de articulación, siendo una de ellas la RMAAD nacida en el I Encuentro de Mujeres Negras de América Latina y el Caribe celebrado en 1992 en República Dominicana (Curiel 2007: 261).

La RMAAD no solo funcionaba como un espacio de encuentro entre dichas mujeres, sino también como un medio para visibilizar y poner en las agendas estatales las problemáticas que debían enfrentar en tanto mujeres y negras. Así, este encuentro y la consecuente conformación de la RMAAD funcionó para fortalecer una identidad política común y una coalición colectiva. En dicho encuentro, la prioridad fue realizar un análisis de la situación de las mujeres afrodescendientes para luego llevar adelante un proyecto de visibilización de dichas realidades permeadas por el racismo y el sexismo. En ese sentido, las líneas estratégicas que se propusieron en el I Encuentro tuvieron que ver con sostener de manera periódica el contacto entre los diversos países, llevar adelante investigaciones sobre la situación puntual de las personas afrodescendientes en sus países, exigir a los diversos países la aplicación de leyes y políticas públicas específicas para las mujeres afrodescendientes, establecer vínculos con otras organizaciones y colectivos y llevar adelante estrategias de visibilización como marchas, conferencias, coloquios, conmemoraciones, etc.

De esta manera, la cuestión de la identidad se convirtió en algo clave en las trayectorias del feminismo afrolatinoamericano y afrocaribeño. Así, las articulaciones entre el género, la raza, la clase, la sexualidad y la colonialidad, entendidas como categorías conceptuales y políticas, sirven para pensar diversos tipos de estrategias y herramientas para combatir las opresiones y sus entrecruzamientos. La política de la identidad, fue una de las vías primordiales elegida por diversas organizaciones de mujeres negras que buscaban erradicar los diversos sistemas de dominación.

Asimismo, la política de la identidad generó ciertas tensiones en el interior del movimiento de mujeres negras en tanto podría ser una estrategia útil a la hora de reafirmar la negritud como una herramienta necesaria en la lucha política o, por el contrario, reforzaría los estereotipos y generaría autoexclusiones, perdiendo de vista las causas reales del racismo. En lo que respecta a la primera postura, Curiel (2002) explica que para quienes buscan reafirmar las identidades sostienen que funciona como una estrategia de sobrevivencia humana y política y que permitirá realizar una verdadera transformación social. Sobre la segunda, es decir, quienes consideran que las identidades son ficciones represivas, estas terminan funcionando como generadoras de esencialismos, estereotipos y generalidades, atravesadas por el etnocentrismo. Así, para esta postura, las identidades se convierten en errores políticos las cuales invisibilizan las verdaderas causas de la subordinación y la explotación (Curiel 2002: 103).

Sin embargo, la estrategia de rescatar elementos propios de la herencia cultural africana a modo folclórico, para Curiel (2002) sirve para recrear la cultura africana pero no funciona como una herramienta capaz de combatir las diversas opresiones y desigualdades sociales y políticas generadas por el racismo. Esto, a su vez, podría llevar a una autosegregación, sectarismo y un nacionalismo radical que no logrará enfrentar la idea de “lo negro” construida como una representación homogénea, generalizada y estereotipada. Además, quedan excluidas otras categorías que también forman parte del sistema de opresiones como las de género, clase y sexualidad (Curiel 2002: 108).

La propuesta política será, entonces, exeder los límites de ese binarismo entre “lo negro” y “lo blanco” el cual refuerza una lógica binaria y no se pregunta por las bases de ese racismo. Tampoco se trata de rechazar las identidades o asumirlas por completo, pero si visibilizar esas diferencias y esas pluralidades que atraviesan a “lo negro” y al mismo tiempo, reconocer la existencia de ciertas experiencias comunes como la conquista, la esclavitud y la colonialidad (Curiel 2002: 110-111).

Para Santiago Castro Gómez (2019), las identidades no se construyen en relación consigo

mismas, a partir de su propia tradición cultural y un origen ancestral común, ya que esto reproduciría una lógica jerárquica de inclusión/exclusión, sino que por el contrario, la importancia de reconocer una particularidad solo tendría sentido si, de la misma manera, se reconoce la existencia de un sistema de relación de fuerzas en el que esa particularidad de ubica. No será posible, entonces, derribar al sistema de relaciones de poder que define a ciertas identidades subalternas, a partir de la estrategia de la diferencia cultural y del particularismo de las identidades, sin cuestionar el sistema de relaciones que engloba a esa particularidad (Castro Gómez 2019: 66-67). En este sentido, poner el foco en el particularismo perdería de vista aquellas diferencias que se ponen en juego en el complejo entramado de relaciones sociales y de poder donde se producen las diversas jerarquías, opresiones y exclusiones. Lo que impediría llevar adelante una verdadera política decolonial que busque contrarrestar los efectos de la matriz de dominación.

En síntesis, siguiendo los aportes de Curiel, Espinosa Miñoso y Castro Gómez antes señalados, a la hora de hablar sobre las identidades, en este caso en el feminismo afrolatinoamericano y caribeño, es importante entender a estas como algo cambiante, dinámico, heterogéneo y en constante conflicto, evitando caer en esencialismos. Sin embargo, estas identidades deberán ser pensadas en el marco de un sistema de relaciones de poder particular lo que obliga a, también, contemplar aquellas experiencias comunes y cómo se vinculan aquellas identidades atravesadas por las relaciones de género, de clase, de raza, de sexualidad y de colonialidad.

Si bien no se debe descuidar el carácter plural, multidireccional y diverso que atraviesa al feminismo afrolatinoamericano y afrocaribeño en tanto sus diferentes luchas y estrategias fueron variando en cada contexto geopolítico e histórico, lo que nos permite hablar en la actualidad de un gran campo de disputas, tensiones, diálogos, encuentros y desencuentros. Tampoco debe ignorarse la recuperación de una identidad histórica común, atravesada por el sistema Moderno/Colonial de género (Lugones 2008) la cual es clave para entender la propuesta política impulsada por el feminismo afrolatinoamericano y caribeño, en tanto buscan recuperar los procesos que permitieron la conformación de identidades particulares atravesadas por la esclavitud y el sometimiento, y sin descuidar dicha identidad colectiva histórica.



## Anudando dos versiones del enfoque interseccional: ¿cómo pensar a las mujeres y resistencias en Latinoamérica y el Caribe?

Dentro de las discusiones acerca del feminismo latinoamericano y caribeño, más específicamente del feminismo descolonial, se encuentra la filósofa argentina María Lugones que, en su intento de realizar una crítica al denominado “feminismo hegemónico”, anuda dos versiones del enfoque interseccional, perspectiva que se propone problematizar las intersecciones producidas entre las diversas opresiones tales como género, raza, clase y sexualidad que lxs sujetxs enfrentan.

La primera versión, sostenida por la feminista filipino-americana Yen Lee Espíritu (1997) y la historiadora feminista negra Barkley Brown (1991), busca reconocer la relación de poder que existe entre mujeres blancas, mujeres de color y hombres de color, para dar cuenta de la manera en que la categoría de “Mujer” esconde esas relaciones de poder cuando apunta a una univocidad de sentido, de condición y de dirección. Eso se produce al mostrar que “Mujer”, entendida en términos de “mujer-blanca”, no puede ser intercambiada por “mujer-de-color” precisamente porque el modo en que se entiende “Mujer” denota un tipo de relación de poder distinta a la de “mujer-de-color”. Esto se debe a que no es el mismo modo en que las opresiones se intersectan y oprimen a la “mujer-blanca” que a la “mujer-de-color”. A partir de allí, lo que estas autoras intentan visibilizar es: una lógica de separación, fragmentación, simplificación, impermeabilización, que sin una historicidad no se verían.

En la segunda versión se encuentra la académica estadounidense Kimberlé Crenshaw (1995), quien introduce cómo el enfoque interseccional puede revelarnos una ausencia. Concibiendo a raza y género como inseparables, categorías que no se excluyen, más bien se intersectan y oprimen conjuntamente. Entender así a esas categorías llevó a esta autora a revelar la ausencia que se da al intersectar “mujer” y “negros”, ya que las mujeres negras no se encuentran reconocidas en esa intersección. En donde “mujer” contiene solo a la mujer blanca, burguesa, heterosexual y “negro” a un hombre negro, allí no hay lugar ni soporte para la “mujer negra”.

Es así que María Lugones articula esas dos formas del enfoque interseccional para reconocer la inseparabilidad de las categorías hegemónicas y las ausencias que nos deja su intersección. De modo tal que se desenmascara que “mujer” es mujer blanca, heterosexual, burguesa, católica, y que el feminismo que hace uso de la figura de “mujer” para referir a todas las mujeres, aunque en realidad solo representa a un grupo acotado y hegemónico

(Alvarado 2016). Es por eso que la autora afirma que estas dos versiones constituyen una crítica central a cualquier forma de feminismo que sostenga la categoría de mujer sin reconocer las relaciones de poder que yacen en ella. El feminismo que no visibilice esas relaciones de poder y que, por ende, ignore cómo “Mujer” es una creación social que surge de la fusión entre occidente, colonia, raza, género y capital, estará siendo cómplice de los procesos de colonización y dominación capitalista que hacen a la constitución de esa categoría (Mendoza 2010).

Desde esa base, aunque Lugones (2012) resalta la importancia que tiene la interseccionalidad, considera que la *colonialidad del género* nos muestra grados de opresión y complicidades mayores que este enfoque. La *colonialidad del género*, una categoría propia de Lugones y que consiste en: “la introducción con la Colonia de un sistema de organización social que divide a las gentes entre seres humanos y bestias” (Lugones 2012: 13). Es así que la autora, a partir de esa categoría, establece que género y raza se co-constituyen. Sumado a eso, la *colonialidad del género* es un aporte que la autora realiza al grupo Modernidad/Colonialidad por el hecho de que nos introduce en la complejidad de las relaciones coloniales desde la cuestión del “género”, lo cual no había sido pensado hasta el momento en los términos que plantea la autora.

La *colonialidad del género* nos habilita ver un ser que es deshumanizado y negado por un sistema de organización social generado por esa misma categoría. Es así que el feminismo descolonial requiere de esa categoría, pues sin ella no explicaría de forma adecuada cómo han sido sometidas las “mujeres” no europeas por el “género” en tanto dicha categoría no opera independientemente de la “raza”. Por esa razón la colonialidad de género nos muestra cómo hay una fusión entre el “género” y la “raza”, lo que nos da una lectura continua del modo en que históricamente han oprimido. En ese sentido, esta categoría contribuye al feminismo descolonial en la producción de nuevas epistemologías y marcos teóricos en pos de “pasar de una vez por todas a producir y visibilizar de forma amplia nuestra propia interpretación del mundo, como tarea prioritaria para los procesos de descolonización” (Espinosa Miñoso 2014: 8). Es así que, tanto para Lugones como para el feminismo descolonial, es necesario visibilizar los sentipensares de las mujeres de color, que no se encuentran reflejados en la categoría de “Mujer”.

Además, con la *colonialidad de género* Lugones produce un cambio de paradigma al hacer hincapié en los seres que resisten a la imposición que implica esta categoría. Comprender a los seres solo como oprimidos nos lleva a una mirada simplista y unilateral de la situación. En contraposición a ello, la autora focaliza el paso de una lógica de la opresión hacia una lógica de la resistencia, atendiendo a los modos en que las mujeres colonizadas resisten

a la *colonialidad del género* a partir de lo que ella denomina como “diferencia colonial” (Lugones 2011). De esa manera, la autora no se queda en una visión donde únicamente se considera el modo en que las mujeres son oprimidas y va más allá al resaltar la articulación política que hay después de eso. Esa articulación se posibilita o comienza con el acto de resistir. En otras palabras, la resistencia es para la autora lo que da pie a las diferentes luchas políticas.

Por consiguiente, resistir se torna como el punto de partida para construir un feminismo descolonizador, pero eso no se efectúa desde un yo individual, más bien se da a partir de la coalición de las mujeres de color. De modo tal que resistir es con el otro y su posibilidad es la lucha política que se da de forma coalicional entre las mujeres de color. Es ese acto de resistir y en esa estrategia coalicional que surge lo que Lugones denomina como “*subjetividad resistente*”, una subjetividad activa que se presenta frente a la subjetificación que se impone desde la *colonialidad del género*. Esa subjetividad resistente se manifiesta comúnmente de manera infrapolítica, es decir, para dentro y se constituye a partir de los significados que le dan aquellos sujetos resistentes que luchan en contra del capitalismo, el racismo, el sexismo, entre otros. Otro punto para resaltar es que esta autora, a partir de la coalición de las mujeres de color, está intentando dilucidar los distintos modos en que las mujeres articulan y se escuchan entre sí. De esa manera, Lugones intenta que el feminismo no hable “por” los otros, sino “con” los otros.

Partiendo de lo planteado, ¿cómo es posible pensar a las mujeres, resistencias y luchas en Latinoamérica y el Caribe?, lo anteriormente esbozado visibiliza que es necesario escuchar las diferentes voces de las mujeres, ya que no se encuentran incluidas cuando se habla de “Mujer”. Reconocer esas ausencias y la inseparabilidad de las categorías es lo que nos amplía la mirada para situar las distintas luchas que llevan y han llevado a cabo las mujeres. Particularmente en América Latina y el Caribe las mujeres se encuentran atravesadas por la cuestión colonial. Es por esa razón que la perspectiva de Lugones nos lleva a pensar cómo las mujeres de la región han generado coaliciones entre sí y construido infrapolíticamente sus resistencias.

En ese sentido, la RMAAD puede ser pensada como un claro ejemplo de una estrategia coalicional y de la resistencia impulsada por mujeres afrodescendientes en nuestra región. La RMAAD se definía como un espacio de articulación que buscaba combatir las opresiones producidas por el racismo, el sexismo y la pobreza exigiendo a los Estados y a los colectivos feministas que incorporasen en sus perspectivas y en sus agendas una mirada hacia las intersecciones y sus efectos en la producción y reproducción de desigualdades sociales. A su vez, entendía que las causas de dichas desigualdades eran históricas y provenían de

una estructura socioeconómica que favorecía una distribución desigual de las riquezas y la violación recurrente de los derechos humanos básicos en lo que se refiere al acceso a la salud, la educación y la vivienda para determinados sectores de la población.

Esta postura de la RMAAD se apoya, de algún modo, en el planteo propuesto por Lugones en relación a que género y raza son co-constitutivas e indisolubles (Lugones 2008: 84-85). Pero, a su vez, la autora sostiene que es necesario concebir a dichas categorías de manera situada y no estancas para así poder comprender críticamente las relaciones de poder que expresan. Para transformar esas relaciones de poder, propone Lugones (2005), se torna necesario adoptar una estrategia coalicional de las mujeres negras que promueva la resistencia a partir de una práctica política concreta (Lugones 2005: 70). La RMAAD, en este marco, puede ser pensada como una herramienta coalicional en tanto permitió no solo una articulación y un espacio de encuentro entre mujeres negras, sino que a su vez llevó adelante alianzas estratégicas con otros movimientos sociales que también se encuentran afectados por las discriminaciones producidas por la raza, la clase, el género y la sexualidad.

Finalmente, y a modo de cierre, resulta importante destacar que a la hora de hablar del enfoque interseccional, éste no puede ser pensado al margen de las luchas y resistencias protagonizadas por las mujeres de color quienes desde el periodo colonial han desarrollado diversos tipos de estrategias coalicionales las cuales buscan combatir los distintos regímenes de poder. Recuperar estas experiencias de prácticas políticas concretas, como es el caso de la RMAAD, será fundamental, no solo para evitar que este enfoque se cristalice y vacíe de contenido político, sino que también será clave a la hora de construir nuevas epistemologías críticas y saberes situados que contribuyan hacia una episteme descolonial en clave feminista.

## Referencias bibliográficas

- Alvarado, M. (2016). Epistemologías feministas latinoamericanas: un cruce en el camino junto-a-otras pero no-junta-a-todas. *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidad*. 1(3). Quito: Religación, 9-32.
- Brown, E. (1991), Polyrhythms and Improvization. Lessons for Women's History. *History Workshop Journal*, 31(1). Oxford University Press, 85-90.

- Crenshaw, K. (1995), Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color. En K. Crenshaw, N. Gotanda, G. Peller y K. Thomas (eds.), *Critical Race Theory*. New York: The New Press, 357-383.
- Castro Gómez, S. (2019). *El tonto y los canallas. Notas para un republicanismo transmoderno*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Castro Gómez, S. y Restrepo, E. (2008). *Genealogías de la colombianidad: formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Curiel, O. (2002). Identidades esencialistas o construcción de identidades políticas: el dilema de las feministas negras. *Otras Miradas*, 2 (2). Universidad de Los Andes, Venezuela, 96-113.
- Espinosa Miñoso, Y. (1999). ¿Hasta dónde nos sirven las identidades? Santo Domingo: Casa por la Identidad de las Mujeres Afro, 1-9.
- Espinosa Miñoso, Y. (2014). Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El Cotidiano*, (184). Distrito Federal, México, 7-12.
- Espiritu, Y. (1997). Race, class, and gender in Asian America. En E. H. Kim, L. V. Villanueva y Asian Women United of California (eds.), *Making More Waves*. Boston: Beacon, 135-141.
- Flórez Flórez, J. (2015). *Lecturas emergentes. Subjetividad, poder y deseo en los movimientos sociales. (Vol. II)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Lugones, M. (2005), Multiculturalismo radical y feminismo de las mujeres de color. *Revista Internacional de Filosofía Política*, Madrid, (25). Traducción de Joaquín Rodríguez Feo, 61-75.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*. (9). Bogotá, Colombia, 73-101.
- Lugones, M. (2011), Hacia un feminismo descolonial. *Revista La manzana de la discordia*, 2(6), 105-119.
- Lugones, M. (2012). Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples. En A.A.V.V. *Pensando los feminismos en Bolivia*. La Paz: Conexión Fondo de Emancipaciones, 129-139.
- Lugones, M. (2018). Hacia metodologías de la decolonialidad. *Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras*. Chiapas: CLACSO.
- Mouffe, Ch. (1996). Por una Política de la identidad nómada. *Debate Feminista*. Año 7. Vol. 14. México, 1-12.
- Mendoza, B. (2010) Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano. En Y. Espinosa Miñoso (Ed.) *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico políticas del feminismo latinoamericano*. Buenos Aires: La frontera, 19-36.

# La industria del sexo en el capitalismo gore: cuerpos mercancías para comercializar entre hombres

*Gabriela Bard Wigdor (CIECS, CONICET, FCS, UNC)*

*[gabrielabardwigdor@unc.edu.ar](mailto:gabrielabardwigdor@unc.edu.ar)*

*Gabriela Cristina Artazo (CIECS, CONICET, FCS, UNC)*

*[artazogabriela@gmail.com](mailto:artazogabriela@gmail.com)*

## Introducción

Comprendemos que la mercantilización de la vida y los vínculos sociales que produce el capitalismo, se legitima y funda en dispositivos que parecieran ajenos a debates como el que vamos a plantear aquí, pero que paradójicamente son fundamentales para la reproducción de estos problemas, al negar ejes históricos, económico, políticos y sociales feministas claves sobre la Industria del sexo, como sucede con la ciencia social hegemónica de raíz liberal. <sup>47</sup> Siguiendo a Sayak Valencia (2016) creemos que “es pertinente que la filosofía no olvide la deuda que tiene con el discurso, el poder que ostenta también de crearlo y crear ideas e interpretaciones de la realidad que nos circunda” (27). En efecto, la autora habla de la epistemología que funda conocimientos útiles al capitalismo *gore* (haciendo referencia al género cinematográfico de terror) y entiende que se reproduce desde una

episteme de la violencia (...) como el conjunto de relaciones que unen nuestra época con las prácticas, discursivas o no, que se originan de esta, creando ciertas figuras epistemológicas contemporáneas que no guardan relación directa con lo que se había venido conociendo como los modelos adecuados de interpretación de la realidad; creando así una fisura en los pactos éticos occidentales y en la aplicabilidad del discurso filosófico occidental ante las condiciones económicas, sociales, políticas, y culturales del mundo actual. Así, deducimos que de la unión entre la episteme de la violencia y el capitalismo deviene un fenómeno que hemos denominado capitalismo *gore*. (2016: 28)

En este escenario, existen discursos feministas liberales que insiste en presentar a la globalización capitalista de la Industria del sexo como una realidad insuperable. De este modo dictaminan la lógica del mercado como la forma única de relacionarse entre personas, afirman deseos que instauran consumos acrílicos y cuestionables desde una ética feminista descolonial (Bard Wigdor 2021). Por tanto, se consolida una cultura del hiperconsumo de las experiencias y bienes que los empresarios ofertan sin límites y como captura de las emociones de las personas, ahora legitimados por sectores feministas académicos y activistas liberales. Así, en sus versiones más crudas, el neoliberalismo en su articulación con la ciencia apuesta a tomar las emociones, las experiencias, el sentir de las personas como una mercancía, crea una “*sensibilidad Snuff*” en el capitalismo *Gore* (Valencia 2016).

---

47

Escrito derivado de la conversación disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8SymJVyPGm0>

En ese sentido, los dispositivos sexo-género son parte de una estrategia de colonización de los cuerpos y subjetividades para la producción de ganancias económicas extraordinarias de diversos actores como son los Estados, sectores empresarios y grupos paraestatales de poder. Las grandes corporaciones y transnacionales se benefician de este flujo económico financiero extraído de los cuerpos feminizados de Nuestra América hacia los países centrales y al interior de estos. Además, son los varones cisgénero los principales consumidores de los cuerpos que circulan y se usan como mercancías en negocios como la prostitución, la maternidad subrogada o la pornografía. En este mercado los varones tienen la voz y el voto, son quienes se hacen la guerra desde los cuerpos de las mujeres y establecen una necropolítica como forma de gobierno sobre los sectores subalternos. Para Valencia (2021), la necropolítica se vuelve un fundamento de las democracias occidentales modernas.

En consecuencia, la industria del sexo se ha convertido en un actor político relevante de los sistemas de gobierno, donde el capital financiero fluye libremente y anuda el mercado legal e ilegal de mercancías. Así, el capitalismo que llamaremos *gore* desde los aportes de Valencia (2016-2021), se alimenta de la explotación y aniquilación de cuerpo feminizados como espectáculo (Alejandro 2020). Al decir de la autora, los Estados Nación se encuentran significativamente generizados hacia la masculinidad y construyen un modelo de ciudadano como “minisoberanos que suscriben un pacto patriarcal metaestable” (párr.2) que implica la dominación de los cuerpos feminizados. Por eso, la Industria del sexo expresan el avance radical del *capitalismo gore* en la sujeción de las mujeres y cuerpos plurales feminizados, lo que demanda desarrollar perspectivas que superen miradas dicotómicas e identitarias sobre el tema (como los debates universitarios entre abolicionistas o regulacionistas de la venta de cuerpo-sexo por dinero) y contextualizar de modo global, nacional y local el fenómeno en cuestión.

## Capitalismo gore e Industria del sexo

*“Que nos atraiga lo que nos destruye nos aparta siempre del poder”*

*Teoría King Kong (2006)*

*Virginie Despentes*

Sayak Valencia (2016) propone el término *capitalismo gore* para interpretar la



economía global en espacios geográficamente fronterizos. En efecto, los cuerpos que alimentan la industria del sexo circulan entre fronteras nacionales e internacionales de modos legales como en el caso de algunas migraciones para trabajar o ilegales como en el tráfico de personas para explotación sexual o laboral (dentro de las diferentes economías de cuidado y domésticas). En efecto, son cuerpos feminizados los que circulan como bienes de intercambio y perturban las formas habituales de producción capitalista, en tanto “subvierten los términos de éste al sacar del juego la fase de producción de la mercancía, sustituyéndola por una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana, a través de técnicas predatorias de violencia” (Valencia 2016: 16)

El concepto de *capitalismo gore* nos permite visibilizar la articulación entre economía legal y economía ilegal, así como la violencia que tejen las relaciones comerciales y fundan los procesos de subjetivación de quienes circulan y consumen en el mercado de la Industria del Sexo. Si bien Valencia (2016) analiza especialmente los movimientos del tráfico de drogas, armas, cuerpos, etc. y todo el negocio de la muerte rentada que se produce en la frontera entre México y EE. UU., también nos ofrece una mirada global sobre la subjetivación de una masculinidad que se funda en la necropolítica como es el comercio de la muerte. Son masculinidades que desafían los conceptos de lo aceptable y lo normativo “por medio del necroempoderamiento y las necro-prácticas. Acciones que reinterpretan y crean campos distintos a los válidos y que influyen en los procesos políticos, públicos, oficiales, sociales y culturales” (21).

En el *capitalismo gore*, la vida ya no es importante sino es en relación con un precio o valor de cambio en el mercado. Un ejemplo de las subjetividades necropolíticas que se producen es que con solo colocar *porno gore* en el buscador de Google, automáticamente aparecen imágenes de mujeres desnudas, mutiladas, violadas y asesinadas, presentadas como excitantes y eróticas. En efecto, para Rita Segato (2015), la violencia por medios sexuales es un arma de guerra y una escuela de crueldad donde se enseña material y moralmente una lógica de exterminio del/la otro/a. La autora caracteriza como “pedagogía de la crueldad” al trabajo sistemático de enseñar a gozar de la violencia, a través de imágenes crueles y sexuadas. También, podemos retomar la idea de *sensibilidad Snuff*, en tanto se relaciona con el consumo de imágenes, prácticas y productos audiovisuales que tratan de exhibir situaciones de violencia extrema ante la cámara, para capturar la escena con propósitos financieros, sexuales y políticos, presentándola como reales o siendo reales (Astley 2016).

En ese sentido, la industria del sexo se asienta sobre la producción de *sensibilidades Snuff*, relaciones económicas imperialistas, colonialistas y de género heteropatriarcales. Crea dispositivos como los audiovisuales, que conforman subjetividades/cuerpos sometidos a

la explotación de la producción capitalista del sexo comercial, en un orden que aniquila a las mujeres y cuerpos plurales feminizados bajo una narrativa liberal y heterosexista. Así, produce que las y los sujetos toleren e incluso a veces deseen su propia opresión. En esta fase del capitalismo se advierte la maquinaria de producción de deseos que instituyen los dispositivos del poder. Preocupante cuando advertimos que la pornografía hegemónica en sus diversas versiones y en la actualidad, tiene un efecto socializador de la sexualidad patriarcal, heteronormada, mercantilizada y violenta a través de Internet. Según Alario Gavilán (2018), el acceso a la pornografía desde Internet carece de restricciones de edad y el promedio de inicio de su consumo es de 11 años.



*Ilustración 1: Hotel 2, poster promocional, 2007*

De este modo, estamos ante una pedagogía de la sexualidad violenta, heteropatriarcal y capitalista que se impone en el mundo por medio de la digitalización de imágenes y prácticas que imponen un guion violento a la sexualidad (Bard Wigdor y Artazo 2020). Así, en el *capitalismo gore* la violencia es tanto una tecnología de control, como un instrumento político para que los cuerpos deseen el lugar que se les asigna en el orden social.

En ese sentido, los dispositivos de sexualidad heteropatriarcal se explican siguiendo a Foucault (2010) como un conjunto heterogéneo de discursos, instituciones, formas arquitectónicas; leyes, enunciados científicos, posiciones filosóficas y morales, entre otras. El dispositivo es una red que interactúa entre estos elementos, como una formación que, en una coyuntura dada, tiene la función estratégica dominante. Para el autor, el dispositivo incide en las relaciones de fuerza para direccionarlas, bloquearlas o estabilizarlas y

utilizarlas en un campo de poder. Se constituyen en estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber y mantenidas por ellos (Foucault 2012). Así, el patriarcado capitalista, heteronormado y heredero de instituciones de la colonización, hace de todas las opresiones el eje fundamental de constitución de lxs sujetxs que se vinculan en el mercado y se justifica con discursos académicos, médicos y políticos.

Al mismo tiempo, Mbembe (2006) desarrolla la articulación entre dispositivos que podemos denominar siguiendo a Valencia (2016) como necropolíticos y las formas de la colonialidad del poder. Para Mbembe (2006), la colonia representa un lugar “en el que la soberanía consiste fundamentalmente en el ejercicio de un poder al margen de la ley y donde la paz suele tener el rostro de una «guerra sin fin» (...) Las colonias son parecidas a las fronteras” (Mbembe 2006: 39).

Al respecto, Boito reflexiona sobre la creciente mercantilización del deseo y señala que

(...) en lugar de los procesos de plus/represión vinculados al desarrollo del capitalismo, de lo que se trata es de organizar el esquema del deseo desde la forma mercancía, por lo cual -y esto se manifiesta claramente en nuestro presente- más que identificar modalidades de represión creciente, es necesario exponer la orden/ el mandato a gozar, que nos interpela insistentemente y cotidianamente “sin tregua y sin pausa” en tanto dictum del capitalismo como religión, en el sentido benjaminiano (Boito 2016: 15)

Asimismo, a modo de ilustración de la dimensión de la Industria del Sexo en el *Capitalismo Gore*, según datos de la ONU del año 2018, la prostitución generaba unos 108.000 millones de dólares anuales, aunque no es un cálculo exacto por la forma paraestatal con la que se mueven estos negocios. No caben dudas de que sociedades capitalistas como las nuestras se organizan en torno a dispositivos sexuales legales o no, dependiendo de la legislación del país en cuestión, que reproducen relaciones de género, clase, racialidad, capacitimos, etnicidad, entre otras, para la explotación legitimada del cuerpo feminizado. Por ejemplo, en Austria, Alemania y Suiza la prostitución es regulada desde el año 2002, mientras en América lo es en Uruguay y en ciertos sectores de México donde regularon lo que llaman “Trabajo Sexual” (los Estados tienen normas diferentes), hace menos de 5 años. Mientras, es generalizado que se mantiene oculto y en la ilegalidad el modo en que las mujeres son incorporadas a estas redes de venta y consumo de prostitución, cómo se maneja las relaciones entre los actores de este negocio y cuáles son los efectos de este. Además, poco se habla, estudia y pretende regular sobre la masculinidad que organizan esta industria y la consumen.

Al igual que con la prostitución, lo que se conoce como “vientre de alquiler”, “renta de úteros”, “gestación por contrato” o “maternidad subrogada” es regulada solo en algunos países. Por ejemplo, es legal en Estados Unidos, Rusia, Ucrania, Tailandia e India, con diferentes grados de permisividad y decisiones formalizadas sobre el embrión-feto, que una vez nacido es una persona con derechos, entre ellos a la identidad, lo que causa obstáculo éticos y legales para su consolidación. En México se establecen algunas regulaciones para la gestación subrogada y es legal en los Estados de Tabasco y Sinaloa. Este mercado, junto con la pornografía y la prostitución, se basan en la mercantilización del cuerpo de las mujeres y producen una renta significativa dentro de los grandes flujos de las corporaciones transnacionales. En efecto, es necesario resaltar que gran parte del PBI (Producto Bruto Interno) de los Estados a nivel global se compone del ingreso económico de la explotación sexual de las mujeres, tanto en términos de mercantilización del cuerpo en la Industria del sexo, como por los trabajos de cuidado y reproducción de la fuerza de trabajo en un sentido biológico y cotidiano.

Finalmente, la industria del sexo se constituye en un dispositivo de poder que no solo refleja mecánicamente lo que los varones quieren consumir, sino que genera el deseo y la demanda.

## La organización, demanda y el consumo masculino en la Industria del sexo

La masculinidad es una ficción colonial con fuerza material y política que se inscribe en la racionalidad político-sexual de occidente. Los países periféricos de las grandes economías mundiales han quedado sujetos a las relaciones instituida por el *capitalismo gore*, lo que inevitablemente nos hablar de un *consumidor Gore*,

un ciudadano geopolíticamente ubicado en los países desarrollados, con un nivel medio adquisitivo que demanda y consume mercancías ofertadas en el mercado gore, productos de la violencia ejercida sobre miles de víctimas en los países subdesarrollados: drogas, prostitución infantil, trata de personas, órganos humanos, violencia intimidatoria, asesinato por encargo, etc. (Alejandro 2020: párr. 15)

En ese sentido, los varones son tanto consumidores como empresarios de la producción y ganancias que ofrece la Industria del sexo. Por eso, esta problemática es más compleja que demandar que las personas que ponen el cuerpo para el sexo comercial lo hagan de manera

autónoma y con derechos laborales. La misma supuesta voluntad de vender el cuerpo no es suficiente para separar la problemática de la explotación sexual estructural que recae sobre las mujeres y colectivos feminizados. En efecto, el entramado comercial del cual es parte el mercado del sexo se constituye dentro de sus circuitos de venta que combinan trata de personas y captación de mujeres vía otras estrategias como es el usufructo de la situación de vulneración por desigualdades de clase, racialidad, edad, capacitismos, etc. En este punto es necesario advertir que no pretendemos incluirnos en el debate sobre aquellas personas que eligen vender sexo por dinero, eso es un asunto de índole personal que nada debería tener que ver con el estado ni las empresas. Al contrario, en este capítulo insistimos en pensar en la maquinaria capitalista de organización de los dispositivos sexuales hegemónicos como la prostitución, pornografía y alquiler de vientre (entre otros) para ganancias extraordinarias de dueñidad masculina (Segato 2015).

Igualmente, insistimos con que es necesario analizar el modelo de masculinidad consumidora y empresaria de la Industria del sexo, en tanto son los ciudadanos modelos de los Estado Nación modernos. Por ello, Valencia (2016) nos propone pensar la masculinidad como una cartografía política de gobierno sobre los cuerpos de los varones, quienes están apresados por la necesidad de ser legitimados como hombres ante el *discurso del amo* (Lacan 1969: 70). Soberanos del estado-nación, los varones deben detentar valores como la potencia, el honor y la cultura del aguante. Masculinidad hegemónica que se sostiene sobre la institucionalización de una jerarquía de poder debido al género, la clase y todas aquellas ficciones coloniales.

De esta manera, la masculinidad hegemónica que deviene necropolítica en el *capitalismo Gore* (Valencia 2021), organiza y consume productos como los audiovisuales de la pornografía dominante, sostenidos en prácticas de violencia sexual explícitas, tratos humillantes y modelos de belleza heteronormativos, racistas y capacitistas. En la pornografía es el varón el sujeto que tiene un deseo y la norma central es que se satisface accediendo al cuerpo de una mujer o una niña de modo predominante (Alvario Gavilán 2021). Como guion oficial de estas películas, aparece que cuando ellas dicen que no, igualmente es sí y los varones avanzan con violencia sobre la ausencia de consentimiento que nunca parece necesaria. De hecho, lo erotizante es que no sea necesario el consentimiento explícito de las mujeres para tocarlas, penetrarlas, etc. Sobre todo, porque no respetar su deseo explícito, violarlo, es lo erótico de todo el asunto.

En ese sentido, encontramos similitudes con la prostitución que se ofrece en la industria del sexo, en tanto no es relevante ni necesario que las mujeres y cuerpo plurales feminizados deseen sexualmente a la persona que va a hacer con ellas lo que le plazca (siempre

que pague, se puede todo). Incluso el consentimiento no es un tema relevante para la prostitución regenteada y no escasean anécdotas del estado psicológico y físico deplorable de los cuerpos feminizados ofertados como mercancía en diversos escenarios de la vida social (Bard Wigdor y Artazo 2020).



*Ilustración 2:* Foto sin autor/a/e recuperada de la web el 10 de junio del 2021

Al mismo tiempo, la práctica del vientre de alquiler cuando es regulada, contempla el derecho de la familia que paga por este servicio a violar el derecho del niño/a/e a conocer su identidad y le prohíbe a su gestante el poder arrepentirse o negar la entrega del/la/el recién nacido/a/e que llevó 9 meses en su vientre, así como a tomar contacto una vez entregado/a/e. De manera que una vez que la práctica de la gestación subrogada ha sido realizada, el niño/a/e nacido/a/e también es portador de derechos humanos que le son inherentes e irrenunciables, pero que son vulnerados en forma habitual en esta práctica.

García Rubio, M. y Herrero Oviedo, M. (2018) reflexionan que, aunque no es fácil encontrar estadísticas sobre los números reales de este negocio ni siquiera en los países cuyos ordenamientos jurídicos la reconocen, es un hecho que se expande de modo constante en mercados ilegales. Además, sobre el debate ético que supone esta práctica, las autoras explican que

se ha denunciado que la figura en cuestión supone la mercantilización inicua del cuerpo de la mujer gestante, quien a la postre resulta tratada como un medio para obtener los fines de otros (...) En lugar de como una persona revestida de la dignidad humana que le es inherente, la mujer es considerada como una cosa reducida a su valor de mercado lo cual, en definitiva, ha de ser considerado como una forma más de explotación y violencia contra las mujeres, así como una peligrosa alianza entre patriarcado y capitalismo del que puede derivar la pérdida de los derechos que las mujeres hemos tardado tanto en conquistar (Salazar 2017) (García Rubio y

Herrero Oviedo 2018: 70)

Finalmente, queremos destacar que este sistema de gestación subrogada se aleja de la habitual y conocida práctica de que una mujer gesticione para otra mujer o para una comunidad o familiar un hijo/a/e, desde un enfoque de maternidad compartida que no guarda relación con la industrialización de los vientres de alquiler.

## Reflexiones finales

*“Lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee, es algo que se es”*

*Pierre Bourdieu (2007: 118)*

*“Y qué quieren que les diga, ya sé que el falo no es el pene, que la castración simbólica no es la castración real, que una mujer no es su óvulo, que la reproducción de dos padres biológicos es un atentado al patriarcado, estructura que naturalizó hasta hacer ley lo que en la infancia se traduce como ‘nena/nene con agujero/palito’ y no un reforzamiento pero, en tiempos de femicidio incluye la eliminación de las mujeres reales por sus patriarcas particulares y mediante la acción ritual de mafias paraestatales en una nueva configuración de la guerra, una práctica que elimina todo elemento femenino salvo como matriz gestante (¿un container palabra que alude a tantas mujeres asesinadas y escondidas entre la basura?) no me llevo al regocijo democrático sino a la vieja risa histérica, de nervios, como decía catita”*

*“Panfleto, erótica y feminismo” (2015)*

*María Moreno*

La colonización de Nuestra América y la instauración del capitalismo implicó la ruptura con una ontología relacional entre las personas y su reemplazo por otra en esencia individualista, abriendo la puerta a la mercantilización de la vida. En esta estructura

patriarcal, occidental y moderna, las mujeres hemos aprendido sobre nuestra sexualidad y cuerpo desde los condicionamientos del heteronormativos, sin poder pensarnos/sentirnos como sujetos con derechos al placer, al sexo no procreativo o siendo protagonistas de los vínculos sexuales. Aun hoy es difícil representarnos por fuera de las normas heterosexuales que determinan que el cuerpo de la mujer debe estar al servicio del varón. En efecto, esto sucede porque el género es la sexualización del poder (Hierro 2003) que regula las relaciones entre los y las sujetos desde una doble moral para mujeres y varones, así como desconoce intencionalmente la existencia de otros modos de sexualidad no heterosexual, que llamamos junto a Flores (2015) como la *pedagogía del closet* (una política intencional de desconocimiento de las sexualidades diversas).

Por consiguiente, las relaciones de género heteropatriarcales se organizan en dispositivos como la familia nuclear, una estructuración psíquica del poder que supone la superioridad de lo masculino por sobre lo femenino. Desde el entramado de poder que es la familia, como sostiene Rutenberg (2019), se maternaliza a las mujeres desde la niñez para la división sexual del trabajo de cuidados y domésticos. Además, se las educa en normas y “prohibiciones a gozar que tiñen que todo en la vida de las mujeres, no solamente el acto sexual. No gozan de su sexualidad y por tanto no gozan de la vida” (Rutenberg 2019: 36).

En ese sentido, la Industria del sexo se trama en dispositivos como la familia nuclear y su discurso moral, así como la designación heteropatriarcal y dicotómica de las mujeres como putas o madres. En efecto, la masculinidad hegemónica elige “una madre para casarse, pero desea sexualmente a una prostituta o amante se decía a condición de que el objeto esté rebajado moralmente” (Rutenberg 2019: 141). La prostitución, la pornografía y la maternidad subrogada son emergentes y dispositivos de la sexualidad feminizada, donde somos objetos para el placer/violencia del otro o contenedores de hijos/as/es deseados por otras/os/es. Ocurre que el mandato sobre toda mujer consiste en representar un personaje para la sociedad que al decir de Rutenberg (2019), tiene la finalidad de exteriorizar la situación social del hombre en todas sus potencias. El orden exige a las mujeres que sean objeto erótico de los hombres y no posean deseos de trascendencia.

En consecuencia, en este breve capítulo pretendimos mostrar la lógica heteropatriarcal y gore que organiza a la Industria del sexo para poseer los cuerpos feminizados debido a su género, clase, racialidad, entre otras intersecciones y siempre para un negocio del que se benefician los varones como empresarios, consumidores y proveedores. Por tanto, cuando en la academia se debate sobre estos dispositivos de la sexualidad capitalista, como feministas, militantes y mujeres nos preguntamos: ¿Por qué se habla de condiciones de enunciación de las mujeres comprendidas en la Industria del sexo y no por las condiciones



de audición? ¿Cómo y a quienes llegamos a escuchar? ¿Por qué dejamos de hablar de estructuración de las prácticas y los deseos para abrazar la teoría del consentimiento transparente y explícito? ¿somos las personas transparentes incluso para nosotras mismas? ¿Cómo obviamos el debate por las injusticias estructurales que alimentan la industria del sexo y la dominación masculina?

Consideramos que existe un filtro académico sobre quienes son las sujetas que se consideran legítimas para hablar dentro de los espacios feministas sobre el tema y una convicción no dicha, implícita o quizás inconsciente de que no es posible detener la avanzada mercantilista del capital sobre nuestros cuerpos. Al contrario, seguimos apostando a feminismos con horizontes de justicia social y sobre todo justicia sexual, porque las mujeres y cuerpos feminizados tenemos derecho a una vida sin violencias y al disfrute del sexo sin limitaciones morales, económicas, sociales ni de género. Una sexualidad libre implica relaciones tramadas en la ética de la elección y el deseo democratizado.

## Referencias bibliográficas

- Abelaira, P. (2015). "Reflexiones sobre maternidad subrogada". *VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXII*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en: [https://www.academia.edu/39856320/Abelaira\\_Paula\\_2015\\_REFLEXIONES\\_SOBRE\\_MATERNIDAD\\_SUBROGADA?auto=download](https://www.academia.edu/39856320/Abelaira_Paula_2015_REFLEXIONES_SOBRE_MATERNIDAD_SUBROGADA?auto=download)
- Alario Gavilan, M (2018) "La influencia del imaginario de la pornografía hegemónica en la construcción del deseo sexual masculino prostitúyete: un análisis de la demanda de prostitución". *Asparkia*, núm. 33; 61-79 DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2018.33.4>
- Alejandro, J. (2020) "A Serbian Film: víctimas y capitalismo en la era gore". *Blog filth*. 13 de noviembre. Disponible en: <http://filth.com.mx/a-serbian-film-victimas-y-capitalismo-en-la-era-gore/>
- Artazo, G. (2021) *Yo me voy a morir en una esquina": la industria del sexo desde una perspectiva feminista anticolonial y de caso*. Argentina, Córdoba. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba.
- Astley, M. (2016). "Snuff 2.0: Real Death Goes HD Ready". En: Jackson, N.; Kimber, S. Archambault. Barcelona: Melusina.

- Bard Wigdor, G. (2021) “Controversias y reflexiones feministas en el centro del Capitalismo Tardío”. *Sudamérica: Revista de Ciencias Sociales*. : 213 – 237. Disponible en: <https://fh.md.edu.ar/revistas/index.php/sudamerica/article/view/4260>
- Bard Wigdor G. y Artazo G. (2020) “Pornografía mainstream y su relación con la configuración de la masculinidad hegemónica”. *Atlánticas. Revista Internacional De Estudios Feministas*. vol. 4 : 325 – 357- Disponible en: <https://revistas.udc.es/index.php/ATL/article/view/arief.2019.4.1.3461>
- Bard Wigdor G. y Artazo G. (2021) subjetividades del capitalismo tardío: expresiones locales del neoliberalismo en su dimensión cultural y simbólica. *Revista Oikos Polis*; Lugar: Santa Cruz; Año: 2021 vol. 5. Disponible en: [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S2415-22502020000100003&script=sci\\_abstract](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S2415-22502020000100003&script=sci_abstract)
- Bard Wigdor, G. (2018) “Las violencias romantizadas: masculinidades hegemónicas en el capitalismo tardío y heteropatriarcal” *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*. núm. 77, p: 59-100,- Disponible en: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/4959/495957375002/html/index.html>
- Bard Wigdor, G. y Artazo G. (2017) “La venta de sexo por dinero: discusiones entre feminismos, activismos y la perspectiva del actor”. *Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología*. Maracaibo; Año: 2017 vol. 26 : 1 – 27. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/122/12252818008.pdf>
- Boito, ME. (2014) “Capitalismo/sensibilidad/violencia: forma mercancía y sensibilidad snuff”. *Fundamentos en Humanidades*. Universidad Nacional de San Luis – Argentina Año XV – Número I (29/2014) 19 - 44 p: [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/37026/CONICET\\_Digital\\_Nro.0424e933-aa67-46a3-abe0-f4f65d66e361\\_g.pdf?sequence=5&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/37026/CONICET_Digital_Nro.0424e933-aa67-46a3-abe0-f4f65d66e361_g.pdf?sequence=5&isAllowed=y)
- Cobo, R. (2016). “Un ensayo sociológico sobre prostitución”. *Política y sociedad*, Vol. 53 (3), 897-914. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9737-2015-05-30.html>
- Despentés, V. (2006) *Teoría King Kong*. Argentina: Literatura Random House.
- Federici, S. (2015) *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Foucault, M. (2010) *Sexualidad y poder. Obras esenciales. III Estética, ética y hermenéutica*. Trad. Ángel Gabilondo. España: Paidós.
- Foucault, M. (2012): *Nacimiento de la biopolítica: curso en el Collège de France*:

1978-1979. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura.

García Rubio, M. y Herrero Oviedo, M. (2018) “Maternidad subrogada: dilemas éticos y aproximación a sus respuestas jurídicas. Bioética y Bioderecho”. *Revista de filosofía jurídica y política*. Vol. 52 Páginas 67-89. DOI: <https://doi.org/10.30827/acfs.v52i0.6551>

<http://filth.com.mx/a-serbian-film-victimas-y-capitalismo-en-la-era-gore/>

Lacan, J. (1969-70). *El Seminario 17: El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

Mbembe, A. (2006) *Necropolítica*. Falomir México: Tusquets.

Moraga, K. (2021) “Panorama legal de la gestación subrogada en el mundo”. En *Idelaes.Press*. Miércoles, 4 de agosto de 2021. Disponible en: <https://idealex.press/panorama-legal-de-la-gestacion-subrogada-en-el-mundo/>

Rutenberg, S. (2019) *Hacia un feminismo Freudiano*. Buenos Aires: La docta Ignorancia.

Segato, R. (2015) “La pedagogía de la crueldad”. *Página 12*. 29 de mayo de 2015. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9737-2015-05-29.html>

Topete, L. (2014) “El porno como cultura”. *Cuicuilco*, Vol. 21, núm. 60, p: 293-298. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/351/35132801015.pdf>

Valencia Sayak (2021) “(Necro)Masculinidad. Estado-Nación y democracia”. Conferencia inaugural del ciclo de conferencia del Centro Cultural Nestor Kichner (CCK). Disponible en: <https://proyectoballena.cck.gob.ar/sayak-valencia/>

Valencia, Sayak. (2016). *Capitalismo Gore*. México: Paidós.

Zizek Slavoj (2021) *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan en Hollywood y fuera*. Buenos Aires: Egodot.

# La resignificación de la teoría del reconocimiento desde Latinoamérica: saberes y sentires comunitarios para una vinculación otra con la naturaleza

*Catalina Tassin Wallace (UNC, CIFYH)  
catutassinwallace97@gmail.com*

*Julieta Pereira Crespo (UNC, CIFYH)  
julicres.33@gmail.com*

## Introducción

En el transcurso del 2020 se hizo difícil encontrar espacios para debatir e intercambiar, el ciclo interpelaciones –organizado por el CIFYH/IDH– nos dio una oportunidad para encontrarnos mutuamente. Allí surgieron ciertas preguntas en relación al lugar y labor que compete a la filosofía, los cuales, a nuestro entender, refieren a una práctica reflexiva. Sin embargo, allí no se agota el trabajo filosófico, ya que este requiere de una localización socio-espacial que permanezca como un asunto no clausurable. En este trabajo trataremos de dar un acercamiento a este modo de entender a la filosofía, como una práctica localizada/situada.<sup>48</sup>

El intento de localizar a la filosofía tiende a ser una conceptualización que se inserta en lo que se conoce como filosofía práctica. Dentro de ella se sitúa lo que comúnmente se denomina “teoría del reconocimiento” o “camino del reconocimiento” (Ricoeur 2005). Esta última forma de comprender la teoría del reconocimiento implica un análisis agudo sobre el verbo “reconocer” desde la voz activa hasta la voz pasiva, entendiendo al primer polo como una pretensión de ejercer control sobre el mundo, y considerando al segundo como una cuestión de reciprocidad. De este modo, se identifican tres variantes o vías. El reconocimiento de nuestro interés corresponde al tercer camino de reconocimiento y se caracteriza por proponer el mutuo reconocimiento. La reflexión aquí se centra en el uso del reconocimiento en voz pasiva. No se trata de un “yo reconozco a” sino de un “yo soy reconocido por”. La particularidad de este uso es la imposibilidad de eludir el complemento agente.

Esta breve introducción al concepto de reconocimiento, con el que trabajaremos a lo largo del artículo, permite comprender de un modo más abstracto, la estructuración propia del concepto del reconocimiento en el contexto del mutuo reconocimiento. La actualización de esta propuesta se vislumbra principalmente en Axel Honneth (*Lucha por el Reconocimiento*, 1992). Se trata de un filósofo alemán perteneciente a lo que se conoce como tercera generación de la escuela de Frankfurt. El mismo comprende que la autorrealización depende de desarrollarse en un contexto donde el vínculo de mutuo reconocimiento prima. De este modo, uno se ve integrado a una comunidad.

Ahora bien, la pregunta que trabajaremos a partir de este marco conceptual será: ¿quién puede ingresar al vínculo signado por el mutuo reconocimiento? específicamente ¿el Feminismo Comunitario podría ser explicado como un vínculo de mutuo reconocimiento?

---

48

Escrito derivado de la conversación disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0oR7h6mrRFs>

Esta última pregunta será respondida a partir de lo planteado por Lorena Cabnal (2010, 2018). Según como se responda la primera pregunta se responderá la segunda.

En razón de tales interrogantes se organiza el escrito en tres partes. La primera de ella reconstruye brevemente la propuesta de mutuo reconocimiento honnethiana. La segunda trabaja con el Feminismo Comunitario. Finalmente damos una respuesta tentativa a ambas preguntas.

## 1. La teoría del mutuo reconocimiento y su sujeto

La propuesta de mutuo reconocimiento, de Axel Honneth, se contextualiza, como hemos dicho, en el tercer camino de reconocimiento. Esto quiere decir que los vínculos sociales se explican desde la voz pasiva, o, lo que es lo mismo, por la mutua dependencia. La capacidad de cada individuo de considerarse como tal depende exclusivamente de la relación que genere con sus cercanos.

Para ser capaces de dar cuenta, de un modo más preciso, del desarrollo de la propuesta honnethiana, dividimos el mismo en tres partes. La primera de ellas considera brevemente los inicios críticos de Honneth, principalmente de *Crítica del poder* (2009). La segunda retoma la propuesta positiva de Honneth desde *Lucha por el reconocimiento* (1997), con el objetivo de reconstruir la propuesta más conocida del autor. Finalmente se trabaja la etapa de revisión, retomando para ello *Reification* (2005).

### 1.1 Crítica del poder

A partir de *Crítica del poder*, Honneth realiza un trabajo crítico sobre sus predecesores, puntualmente Horkheimer, Adorno, Habermas y Foucault. Principalmente se centra en la problematización de diagnósticos unidireccionales de las relaciones sociales. Pues desde dicha concepción algunos individuos, que deberían ser comprendidos en el concepto de sujeto activo, quedan fuera, se convierten en “víctimas pasivas” (Honneth 2009: 157).

Desde esta interpretación, el problema se encuentra fundamentalmente en el vínculo que signa las relaciones, y a partir de ello, quiénes son sujetos. En el caso propio de Adorno y Horkheimer, la explicación a partir de la razón instrumental deja fuera de la consideración

a aquellos que no “dominan”. En el caso de Foucault la exclusión no se realiza a nivel de individuos sino de capacidades. Uno es sujeto únicamente en tanto afectado. Finalmente, en el caso de Habermas, el problema radica en el modo en que se refiere a las relaciones sociales, principalmente en dos puntos: su exclusión del conflicto de la ecuación y su limitación del sujeto al ámbito de la acción comunicativa.

Para pasar en limpio, o simplificar excesivamente el trabajo realizado en *Crítica del poder*, se puede decir que en definitiva el diagnóstico social no debe contar con un concepto que limite las relaciones sociales (que no sólo se desarrollan en ámbitos comunicativos) a instancias de dominación, lo cual tampoco supone que no haya conflicto.

Esta crítica implica, a su vez, un esclarecimiento de la postura de Honneth que se verá claramente en *Lucha por el reconocimiento*. Como adelanto es posible decir que el sujeto que puede ingresar en un vínculo de reconocimiento no solo entablará relaciones sociales en ámbitos comunicativos, ni se dedicará exclusivamente a “dominar” (accionar). El sujeto será aquel que en un contexto (conflictivo o no) inter(re)accione.

## 1.2 Lucha por el reconocimiento

El libro *Lucha por el reconocimiento* parece ser la reconstrucción positiva de las problematizaciones ya realizadas en *Crítica del poder*. Para ello a lo largo del texto, Honneth, se concentra en defender tres hipótesis. En primer lugar, la formación de la identidad y del “yo práctico” depende de una instancia de vínculo de mutuo reconocimiento. Sólo mediante dicha relación se puede llegar a un “yo individualizado y autónomamente activo” (Honneth 1997: 87). En segundo lugar, este vínculo o relación toma diferentes formas, particularmente tres (amor, derecho y solidaridad). Con esto se insiste en los diferentes modos de “autorreferencia práctica de los sujetos” (Honneth 1997: 173). En tercer lugar, en base a la necesidad intersubjetiva de los sujetos, ellos se entregan a relaciones conflictivas, en las que tensionan “pedidos de atención”. Esto último supone que ante instancias de falta de reconocimiento se desarrollen luchas por el reconocimiento.

Con respecto a la primera hipótesis Honneth afirma, haciendo uso de Mead (1953), que los individuos nos sabemos como tales en razón de las (re)acciones de los otros individuos que nos rodean. Dicha observación depende estrictamente de la carga normativa del ojo que observa, que determina mi existencia individual. Al mismo tiempo uno, como individuo, funciona como punto referente para el reconocimiento de otro individuo.

El sujeto, a partir de la incorporación de esta primera hipótesis, se constituye como una entidad que es a su vez activa y reactiva, es decir, entrega y recibe (inter(re)activa). Esta doble característica, de observador y observado, es lo que le permite ingresar al vínculo de reconocimiento. Ser invisible o estar cegado son dos formas de modificar esta capacidad matizando el vínculo de reconocimiento (el hecho de la invisibilidad o/y ceguera dependen de un contexto social).

Con respecto a la segunda hipótesis, el trabajo realizado por Honneth se focaliza en el análisis y la reactualización de la tripartición honnethiana. En su desarrollo teórico no deriva esta tripartición de una simple concordancia con los datos empíricos o de una determinación ontológico-social, sino “de la relación sobre las condiciones históricas de la formación de la identidad personal” (Honneth y Fraser 2006: 142).

Con respecto al amor o las relaciones amorosas (en *El derecho de la libertad* (2014a) se refiere a estos vínculos como vínculos personales o íntimos) afirma que debe concebírselas como todas las vinculaciones de carácter “primario”. Se trata de algo más que sólo una relación sexo afectiva satisfecha, supone lazos de autenticidad, confidencialidad, de cuidado y/o ayuda. Por ello, retomando la propuesta hegeliana, Honneth entiende que el reconocimiento por amor implica la afirmación de una naturaleza necesitada, de una entidad necesitada (Honneth 1997: 118). Consecuentemente el vínculo depende del carácter corporal de los sujetos.

En relación al reconocimiento jurídico, Honneth afirma que puede ser definido como “aquella que designa la específica constitución de las relaciones de derecho modernas cuya pretensión se extiende, por principio, a todos los hombres en tanto que seres iguales y libres” (Honneth 1997: 133).

Finalmente, con respecto al reconocimiento solidario, el filósofo alemán afirma que se trata del reconocimiento signado por la valoración de cualidades y capacidades socialmente asignadas e intersubjetivamente coaccionante (Honneth 1997: 149). Consecuentemente, se reconoce al individuo en tanto diferente, a diferencia del reconocimiento jurídico. Depende exclusivamente del autoentendimiento cultural o un “estatus culturalmente tipificado” (Honneth 1997: 151) y en tal sentido, de un determinado devenir histórico-social.

En relación a la tercera hipótesis Honneth afirma que, al igual que en el caso de reconocimiento positivo, el menosprecio tiene diferentes formas. La lesión o violencia sobre el cuerpo que imposibilita la libre disposición implica humillación, y la disminución en la confianza propia. El sentimiento, en base a la intersubjetividad, se traslada a otros



sujetos, generándose, de este modo, una vergüenza social. Esto supone la destrucción de la autorreferencia práctica (Honneth 1997: 162). Y, finalmente, la infravaloración en el ámbito social implica la imposibilidad de “la aquiescencia social” (Honneth 1997: 164).

A partir de esta reconstrucción es posible decir que el sujeto, que puede ingresar y, consecuentemente, generar vínculos de reconocimiento, no será un ser sólo, individual, sino parte de una construcción de relaciones de dependencia (sea del ámbito amoroso, jurídico o solidarios) que a su vez pueden ser positivas o negativas. Poniendo en juego esto, con lo dicho al respecto de *Crítica del poder*, es posible afirmar que el sujeto es inter(re) activo al interior de los ámbitos de reconocimiento, con respecto a otros sujetos entre los cuales se desarrolla una mutua dependencia que permite distinguirse, individualizarse.

### 1.3 Reificación

En *Reification*, como lo afirma Francisco Abril en *Repensar la dominación* (2013) y en *Dominación social y reificación en la teoría crítica de Axel Honneth* (2013), es posible observar un retorno a conceptos trabajados en un principio en sus primeros escritos, específicamente al de reificación o *Verdinglichung* lukacsiana (haciendo hincapié en Lukács 1970). Este retorno debe entenderse, y aquí nos distanciamos de Abril, como parte de un proceso de precisión de un proyecto filosófico que busca desarrollar, con mayor nitidez y fuerza, un concepto crítico de la realidad social, histórica y filosófica. En este sentido, obedece a un interés por trabajar un equilibrio entre las circunstancias socio-históricas y consideraciones racionales, entre concepto y realidad histórica (Honneth 2014b: 20; 82).

Allí, como resumen sucinto de su trabajo en dicho texto, reactualiza el concepto de reificación, entendiéndolo como una instancia de olvido de reconocimiento. Pero al mismo tiempo, Honneth, reconceptualiza el concepto de reconocimiento. El reconocimiento aquí implica un reconocimiento existencial, elemental, de carácter anterior (temporal y explicativo) en sentido genético y conceptual. En dicho sentido, implica una instancia previa al reconocimiento valorativo de *Lucha por el reconocimiento*.

Retomando el concepto de reificación, Honneth diferencia entre tres casos: el intersubjetivo, el subjetivo y el objetivo. En el primer caso la relación entre seres humanos se genera como una reificación directa, y en el último sólo se refiere a reificación en un sentido indirecto o derivado (Honneth 2008: 63) a entidades no humanas. Consecuentemente mientras que el sentido indirecto no implica una violación de ciertos requisitos prácticos del desarrollo de

la práctica social, en el sentido directo si implicaría tal violación. Aun cuando esto es así, Honneth afirma que:

Aunque no violamos ninguna condición previa práctica de nuestra relación cognitiva con la naturaleza cuando adoptamos una postura objetivante hacia ella, sí violamos requisitos indirectamente no epistémicos para nuestro trato con otros humanos. Después de todo, también “olvidamos” nuestro reconocimiento antecedente de otras personas si en nuestro comportamiento objetivante ignoramos los significados existenciales que estas personas han conferido a su entorno natural. (Honneth 2008: 64)

Debido a las anteriores especificaciones, el concepto de reificación honnethiano tiene en cuenta las relaciones sociales y físicas con entidades no humanas. Se plantea como una actitud de olvido, que desplaza a un segundo plano la identificación o los significados existenciales (Honneth 2008: 63), sean o no referentes a un ser humano.

Aquí el sujeto que puede ingresar en un vínculo de reconocimiento parecería ampliarse, dado que la naturaleza puede ser reconocida. Sin embargo esto no es lo que sucede, debido a que la naturaleza es reconocida elementalmente e incluso reificada, de un modo indirecto, siempre y cuando un sujeto, *stricto sensu*, la reconozca como valiosa. Sin la existencia de ese ser humano que dice “aquí vales”, el medio ambiente no tendría importancia.

#### 1.4. Concatenación de ideas

Como se ha visto, el sentido de sujeto que se defiende en los dos primeros escritos mencionados se relaciona estrechamente. Se trata de una alusión a un sujeto inter(re) activo. Es decir, se es sujeto en la medida en que uno depende de otros y otros dependen de uno. La propuesta de *Reification* desentona, parcialmente, con esta trama. Sin embargo, creemos que puede, y debe, entenderse como parte de un mismo proyecto. Allí no se trabaja explícitamente sobre el concepto de sujeto, pero si se matiza el sentido del reconocimiento, proponiendo una instancia previa al trabajado en un principio gracias al cual se concluye que el sujeto no solo debe ser inter(re)activo, sino también humano.

La unión y relación de la propuesta de sus primeros escritos y *Reification*, se observa cuando se comprende que el reconocimiento elemental es un modo de explicar el aprendizaje estructural de un sujeto, que le permite, incluso, conocer. Luego, sobre el mismo, se

desarrollan relaciones de reconocimiento valorativo. En consecuencia es posible decir que el reconocimiento elemental determina un ámbito estructural al interior del cual nos desplazamos y el reconocimiento valorativo se desarrolla a partir del mismo. Simplificando, el reconocimiento elemental es el par de ojos no físicos con los que miramos el mundo, y el reconocimiento valorativo el trabajo que hacemos sobre esa mirada que puede “mirar a través de” o “reconocer”.

De este modo, es posible validar la conjugación de conclusiones que se realizó con anterioridad, no solo el sujeto debe ser inter(re)activo, sino también ser humano. Debido a que el reconocimiento valorativo depende del reconocimiento elemental, solo habrá reconocimiento si es del tipo directo.

## 2. La propuesta epistémico-política del Feminismo Comunitario

¿El Feminismo Comunitario podría ser explicado como un vínculo de mutuo reconocimiento?

En el interior de los feminismos latinoamericanos y del Caribe se encuentra el Feminismo Comunitario, el cual está en una constante construcción epistémica y se va tejiendo desde la relación que mantiene con su territorio histórico, como así también se constituyen sus cuerpos y su conexión con la tierra. Dentro de este feminismo está Lorena Cabnal (2010), una feminista comunitaria de Guatemala y mujer maya-xinca, que elige contribuir con sus pensamientos al comunitarismo desde la posición de mujer indígena. Una posición como esta es la que le permite realizar un análisis de su realidad, partiendo de un enfoque antipatriarcal y anticolonial.

Aunque asumirse como feminista comunitaria no fue una tarea fácil para Cabnal, elegir esa identidad política significó para ella muchas pérdidas y duelos en su vida. Empero, esa fue una decisión emancipadora y autónoma, que le permitió poder expresar con libertad sus propios pensamientos, prácticas y caminos.

Por consiguiente, el Feminismo Comunitario para Cabnal es una recreación y creación constante del pensamiento político, ideológico, feminista y cosmogónico, que emerge de la reinterpretación de las realidades históricas y cotidianas de las mujeres indígenas. Es debido a eso que, la propuesta de este feminismo se elabora mediante los sentipensares de

las mujeres indígenas que eligen una vida comunitaria, de modo tal que a este feminismo lo conforman “las aymaras bolivianas de Mujeres Creando Comunidad y las mujeres xincas integrantes de la asociación de Mujeres indígenas de Sta. María en la montaña de Xalapán, Guatemala” (Cabnal 2010: 12). Con el propósito, de colaborar a la pluralidad de feminismos siendo parte de las distintas resistencias, transgresiones y epistemologías que impulsan las mujeres en Latinoamérica y el Caribe.

Sumado a lo anterior, Cabnal, al ser parte de este feminismo, se entiende como una sujeta epistémica, a partir de sus dos identidades: su identidad étnica (mujer indígena) y su identidad política (feminista). Ese entendimiento le da a ella una autoridad para compartir, crear, tejer sus propios conceptos y categorías, nombrar las opresiones históricas, ancestrales y coloniales y así proponer nuevas creaciones, prácticas y formas otras. Esto implica salir del lugar de victimización desde la osadía, el atrevimiento y la crítica a la autoridad ancestral patriarcal, como también a la autoridad epistémica heteronormada. Para replantear y repensar lo ancestral y la sacralidad fundante de los pueblos indígenas como primer paso para que las mujeres indígenas, asumidas como tales, puedan llegar a trastocar esa ancestralidad inamovible. A partir de lo cual empiezan a preguntarse y a sospechar “¿por qué es sagrado?, ¿por qué debes manifestar profundo respeto sin cuestionar?, ¿ha sido desde los tiempos de los tiempos así?” (Cabnal 2010: 13).

De esa manera, el Feminismo Comunitario intenta visibilizar cómo las mujeres indígenas vivieron los efectos históricos estructurales del sistema patriarcal en su forma ancestral, esto es, dilucidar cómo las mujeres indígenas vivieron un tipo de machismo indígena previo al colonialismo. A ese patriarcado ancestral se le suma el patriarcado colonial, que generó una reconfiguración de ese sistema ancestral. Ese encuentro de patriarcados es lo que el comunitarismo denomina como “Entronque de Patriarcados”, en donde las opresiones se intensificaron y arremetieron contra las mujeres indígenas. Con eso la autora quiere plantear la existencia de ciertas condiciones previas en las comunidades originarias que fortalecieron al patriarcado occidental. Ante eso las mujeres indígenas disputan el poder patriarcal ancestral y colonial desde la defensa del cuerpo-territorio-tierra.

Esa categoría del cuerpo-territorio-tierra altera el modo en que se entiende la relación que establecemos con la naturaleza, asumiendo sus cuerpos como un territorio histórico en disputa con el poder patriarcal, ancestral y colonial, pero también concibiéndolo como un espacio vital para la recuperación de la vida (Cabnal 2018). En ese sentido, para esta autora somos cosmosintientes y somos también cuerpos que son cosmopensantes, en donde el cuerpo tiene toda la vitalidad para recibir los estímulos del agua, del fuego. De ese modo, para Cabnal el primer espacio de experiencia y con el que nos aproximamos al mundo es la

corporalidad, por eso primero se siente y luego una construye a partir de eso que sintió, va sintiendo y dialogando. Cabnal nos invita a sentir desde una corporalidad consciente en el cuerpo que tiene una relación vital con el agua, el fuego, los afectos, en donde los estímulos que recibimos de la naturaleza no son pasivos, son más bien activos. Es así que tanto Cabnal como el Feminismo Comunitario le confieren agencia a lo natural, al reconocerlo como inter(re)activo.

Desde una mirada anticolonial el Feminismo Comunitario altera el modo en que se concibe a la naturaleza, como algo pasivo, meramente reactivo, instrumento del sujeto. Este feminismo le da acción y un lugar en la constitución de cada una. Dicho proceso se inscribe en lo que, desde una postura honnethiana, se entendería como una lucha por el reconocimiento (amoroso, jurídico y solidario) en la medida en que “sus objetivos pueden generalizarse por encima de los propósitos individuales hasta el punto en que pueden ser base de un movimiento colectivo” (Honneth 1997: 195). Esto quiere decir que nos encontramos frente a una propuesta conflictiva que disputa y busca reconocimiento de determinados saberes y sentires. En razón de ello, de la conceptualización de la triada cuerpo-territorio-tierra, se reconoce a la naturaleza como sujeto inter(re)activo, más allá de lo que un ser humano piense al respecto.

Para mostrar la relevancia de lo anterior recurriremos a una analogía. Les niños eran considerados, e incluso hoy en día se observan vestigios de dicho trato, como objetos de sus progenitores o tutores. Eran importantes en la medida en que fueran importantes para estos últimos. Hoy en día el trato instrumentalizado hacia los hijos no solo está mal visto (es criticado y no reconocido valorativamente) por la sociedad occidental, sino también es ilegal bajo ciertos tipos. La naturaleza se encuentra, hoy en día, en el primer peldaño. En el pensamiento generalizado, “real”, visible y colonial, se entiende que ella tiene importancia en tanto es importante para el ser humano. Proponer su importancia intrínseca, independiente, disputa paradigmas claramente hegemónicos.

### 3. Puesta en común

Como se ha mostrado con anterioridad, el término reconocimiento es utilizado por Honneth en dos sentidos distintos, pero relacionados. El primero de ellos refiere a un concepto valorativo de mutua relación entre sujetos. En dicho concepto se hace hincapié tanto en la dependencia de la identidad individual de otros sujetos, como de instancias de mal reconocimiento o menosprecio. Con ello se comienza a hablar de “conflicto” o “lucha” en un sentido anudado al desprecio. El segundo sentido refiere al reconocimiento de

carácter “previo”, de ponerse en el lugar del otro, observar desde, concebir afectivamente con anterioridad. Siguiendo la interpretación planteada aquí, el reconocimiento elemental determina los procesos de reconocimiento que se desarrollan con posterioridad.

¿Cómo interpretaría este posicionamiento la incorporación de la naturaleza como sujeto de reconocimiento? En consecuencia, retomamos las dos preguntas realizadas en un primer momento en este artículo: ¿quién puede ingresar al vínculo signado por el mutuo reconocimiento? Y el Feminismo Comunitario, ¿podría ser explicado como un vínculo de mutuo reconocimiento?

La naturaleza, como hemos visto, se entiende como un sujeto que ingresa en vínculos de reconocimientos elementales. Sin embargo su reificación sólo puede ser interpretada como tal en la medida en que un conjunto de seres humanos crea en que efectivamente están ocurriendo situaciones de carácter reificante. Es decir, la naturaleza es concebida, al interior de esta propuesta, como una instancia comodín que será sujeto (sólo indirecto) u objeto según la gracia e impresión humana. En relación a eso, el Feminismo Comunitario, mediante una propuesta política-epistémica, nos impulsa a reconocer a la naturaleza como un sujeto activo y que no hacerlo nos conduce a seguir perpetuando una mirada de menosprecio, occidental, moderna y colonial acerca de la naturaleza.

## Referencias bibliográficas

- Abril, F. (2013). *Dominación social y reificación en la teoría crítica de Axel Honneth. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Cabnal, L. (2010). *Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala*. En *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. Madrid. ACSUR Las Segovias. p: 11-25.
- Cabnal, L. (2018). *Tzk'at, Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo comunitario desde Iximulew-Guatemala*. *Ecología Política*, N° 54, 100-104.
- Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento: por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona: Crítica.
- Honneth, A. (2003). *Sociedad del desprecio*. Trotta, Madrid.

Honneth, A. (2008). *Reification. A new look to an old idea*. Oxford: Ed. Oxford University Press, 2008.

Honneth, A. (2009). *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una Teoría Crítica de la Sociedad*. Madrid: Mínimo Tránsito.

Honneth, A. (2014a). *El derecho de la libertad*. Madrid: Katz.

Honneth, A. (2014b). *Vivisecciones de una época. Retratos en torno a la historia de las ideas del siglo XX*. Berlín: Suhrkamp .

Honneth, A. y Fraser, N. (2006) *¿Redistribución o reconocimiento?: un debate político-filosófico*. Madrid: Editorial Morata.

Mead, G. H. (1953). *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*. Buenos Aires: Paidós.

Lukács, G. (1970). *Historia y conciencia de clase*. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales del Instituto del Libro.

Zamora, J. A. (2009). *Actualidad de la teoría crítica*. Constelaciones. Vol. I. Revista de Teoría Crítica.

# Reflexiones feministas en torno a la profesionalización de una escultora cordobesa. Un diálogo wasapero entre colegas y activistas

*Sofía Gabriela Menoyo (FA, CIFYH, UNC)*

*Fabiana Navarta Bianco (CIFYH, UNC)*



## Introducción

Somos Sofía Gabriela Menoyo, interpeladora y Fabiana Navarta Bianco, autora. En este trabajo a modo de conversación intentaremos hacer una reconstrucción sobre lo que fueron nuestros diálogos previos al encuentro del Ciclo Interpelaciones, realizado el 26 de noviembre de 2020, a partir del texto de Fabiana Los albores de la profesionalización de una escultora cordobesa. Nos proponemos trabajar a partir de los materiales producidos: mails, intercambios de facebook, y principalmente los mensajes por WhatsApp que sirvieron como espacio de diálogo para nuestra presentación durante el Ciclo. Recuperamos esa experiencia de intercambiar ideas, miradas y experiencias, motivadas por la lectura/escritura de un texto que nos revela nuestras inquietudes, dificultades e incomodidades en la propia producción intelectual. En este sentido, nuestra conversación estuvo atravesada por los enfoques de nuestras disciplinas, Sofía desde su lugar de artista, feminista y antropóloga y Fabiana también desde el feminismo y la Historia cultural del arte con perspectiva de género; pero también por nuestras experiencias y nuestros deseos. A partir de esos intercambios surgieron temas como: las implicancias de ser artista mujer en el mundo masculinizado del arte, la maternidad de las artistas y como interviene esta etapa vital en sus producciones, el vínculo de ellas con “sus maestros” (varones cisgénero), la carrera de obstáculos que atraviesan para poder ser reconocidas en el ámbito cultural. Al igual que, nuestras preocupaciones sobre los desafíos en el mundo del arte y la escritura académica en primera persona, como otro modo de abordar nuestros objetos de estudio sintiéndonos incluidas en el enunciado.<sup>49</sup>

## Iniciando el diálogo. ¿Nos conocemos?

*16/11/20: por red social Facebook*

— Fabiana Navarta: Hola Sofía! Mi nombre es Fabiana Navarta. Te conocí virtualmente en el conversatorio que compartimos en el Ciffyh hace unos meses. Te consulto por lo siguiente, envié hace unas semanas la primera parte del capítulo 1 de mi tesina para el ciclo interpelaciones. Es el abordaje de Martha Bersano, una escultora que dictó clases por casi 30 años en la Figueroa Alcorta. Te pregunto si te gustaría y podrías ser mi interpeladora de ese trabajo, ya que voy a participar en la mesa 9 y no había elegido hasta el momento a alguien quien me comentara. La idea es ver en qué puedo reforzar el escrito con respecto

---

49

Escrito derivado de la conversación disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=yAp\\_hRC12Bg](https://www.youtube.com/watch?v=yAp_hRC12Bg)

al género. Espero que estés bien. Besos, Fabi

— *Sofia Gabriela*: Hola Fabiana!! como estas?

— *Sofia Gabriela*: De una que me encantaría y no tendría ningún problema! lo único es que yo ya fui interpoladora en otro trabajo.

— *Sofia Gabriela*: deberías consultar si no hay problema con eso y también, antes que nada decirme que fecha seria para ver si no se me superpone con otra actividad

— *Sofia Gabriela*: pero desde ya que super encantada de poder dialogar con tu trabajo!

— *Fabiana Navarta*: Hola Sofía, recién revisé mi correo y cambiaron la fecha. Sería el jueves 26/11. Te agradezco un montón!!! Les consulto a lxs organizadorxs y te aviso. Abrazo!

— *Sofia Gabriela*: genial Fabi! justo el jueves 26 podría después de las 17hs, creo que la mesa es a las 17.30 verdad?

— *Sofia Gabriela*: si es asi, y te dicen que no hay problema conta conmigo. Abrazas

*17/11/20: por red social Facebook*

— *Fabiana Navarta*: Hola Sofi, la mesa arranca a las 17 hs en lugar de las 17:30. Si se te complica con el horario todo bien, igualmente desde ya te agradezco por tu escucha y predisposición

— *Sofia Gabriela*: Hola Fabi terminó Reunión de equipo a las 17hs.... no creo llegar. Que te dijeron les cumpas de que fuera figurita repetida?

— *Fabiana Navarta*: Hola Sofi, les consulto y apenas me respondan te aviso

— *Sofia Gabriela*: Genial! Quedo atenta

— *Fabiana Navarta*: Gracias Sofi!

*18/11/20: por red social Facebook*

— *Fabiana Navarta*: Hola Sofi, cómo estás? Desde el Ciffyh me dijeron que no hay problema en que vuelvas a interpelar. Te copio el email que me enviaron [se adjuntó el correo electrónico]

Segundo momento: envío de texto, formalizando la conversación.

*22/11/2020: comunicación por correo electrónico de Fabiana a Sofía*

Hola Sofi!

Por un lado, te agradezco por ser mi lectora y comentadora el jueves. Por otro, me disculpo por enviarte recién hoy el texto (un poco más pulido).

Nos vemos el jueves. Abrazos!!

Fabi

(se adjunta el texto para el Ciclo Interpelaciones en un archivo de word)

*24/11/2020: comunicación por correo electrónico de Sofía a Fabiana*

Gracias Fabiana!

Intento leerlo hoy, sino mañana! y te escribo para que vayamos intercambiando algunas cosas. Te parece?

saludos

Sofi

## Tercer momento: intercambio de número telefónicos. El paso al devenir de la conversación coloquial.

*Comunicación vía Whatsapp*

[9:12, 25/11/2020] — Fabiana Navarta: Hola Sofi, buen día. Cómo estás? Soy Fabi Navarta

[12:08, 25/11/2020] — *Sofía Gabriela*: Hola Fabi

[12:10, 25/11/2020] — *Sofía Gabriela*: Ahí abro el archivo y te mando audio.

[12:56, 25/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Dale, gracias!!!

[13:37, 25/11/2020] — *Sofía Gabriela*: audio: ¡Hola Fabi!! Perdón la demora. Quería agradecerte, antes que nada, porque una tiene a partir de esto la posibilidad de leer textos de las compañeres cercanas. Y agradecerte porque realmente no conocía a esta artista, la había escuchado nombrar, pero no conocía tanto. Solo conocía su obra *El Grito* pero no la tenía presente. Leer tu texto me dio esa posibilidad y la verdad es que lo agradezco mucho, me parece que es necesario y sumamente importante para poder reconstruir la historia de artistas cordobesas que están ocultas e invisibilizadas. Bueno, agradecerte por eso primeramente porque realmente lo disfruté muchísimo. Y me quedé pensando en muchas cosas con tu texto, algunas de esas van acá para que las podamos charlar y seguramente las podamos compartir también el jueves. Varias de las cosas en las que me quedé pensando tienen que ver un poco con lo que vos trabajas en esta idea de poder reflexionar en lo que sería el recurso material o aquello que refiere a las condiciones materiales de producción de las/les artistas. Ahí me quedé pensando mucho en la necesidad de poder contemplar que para las artistas mujeres, las condiciones materiales son diferentes porque están atravesadas por su condición de género y entonces pensar en las trayectorias de estas artistas, implica un derrotero o una travesía o como dice Germaine Greer *una carrera de obstáculos*. Entonces, por un lado, cumplir con esa carrera de obstáculos y por otro lado, lo que ha significado dentro del campo de la Teoría del arte y la Historia del arte lo que las críticas del arte feminista han llamado las restricciones dentro de la disciplina que son parte de esos obstáculos que atraviesan las mujeres en el campo. Esto nos obliga, como dicen las críticas de arte feministas y principalmente como dice Linda Nochlin en su texto *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?* (Nochlin 1977), nos obliga a pensar con qué parámetros, o si está bien que evaluemos o consideremos a las artistas

mujeres con los mismos parámetros que se consideran a los artistas varones. Nochlin dice que no podemos considerar eso precisamente porque las condiciones de producción y de existencia son diferentes. Y ahí aparecen las restricciones que, vos nombras algunas en tu texto, hay todavía seguir pensando e indagando. Las tres restricciones principales que desde la crítica del Arte feminista y desde la crítica a la Historia del arte desde el feminismo se toman, son las restricciones que se refirieren a condiciones del ámbito familiar, a cuestiones formativas y a aquellas que refieren a la legitimación y al valor de la obra. Me parece que eso es interesante porque hace a los recorridos y a la trayectoria de esta artista también. Las restricciones familiares están en eso que vos decís con respecto a la habilitación de su padre y sus hermanos [dos varones] a poder cursar una carrera, en realidad poder ser maestra. Y digo en realidad ser maestra que es un oficio más feminizado que el de ser artista y porque se cursa en Bell Ville. Es decir, en Bell Ville había una escuela para profesor/as de artes, ciudad que estaba a 20 o 25 minutos de donde ella vivía, en la localidad de San Marcos Sud, al sur-este de la provincia de Córdoba. Porque si no eso no hubiese sido posible, pienso yo. Entonces que se la habilitada a ser maestra de arte era una cosa, que por ahí no era que el padre y los hermanos la estaban habilitando a ser artista, pienso en esto intentando situarme en lo esperable para la época. Pero, de todas maneras, ese era parte del camino que ella va construyendo y esos obstáculos que ella va saltando. Después, en torno a los obstáculos que tiene que ver con las otras restricciones familiares, por ejemplo, la maternidad, los roles sociales de cuidado que implican el ser mujeres y que siempre son incompatibles con el rol del artista. Me quedé pensando un poco en eso porque ella un poco lo marca como un hito en su carrera a partir del nacimiento de su hija. No tenemos más datos de eso, digo respecto a su maternidad y su carrera, habría que ver a qué edad ella tiene su hija. Porque las trayectorias de las mujeres en lo profesional, incluso no solamente en el campo del arte sino en las últimas investigaciones que se hacen en torno a la universidad y a los trayectos laborales académicos, son trayectos que están fuertemente influenciados por el nacimiento de las hijas, les hijas, por las crianzas por el matrimonio. No así las carreras profesionales de los varones. Bueno las formativas que tienen que ver...

[13:43, 25/11/2020] – *Sofía Gabriela* (audio): ¡uhh!! Perdón es que estaba muy largo el audio y se cortó solo... Después me parece, respecto a las restricciones formativas que tienen que ver con el acceso a formarse en la disciplina, tiene en lo que refiere al área de la escultura una particularidad interesante, porque es dentro del arte la más masculina. Y eso se ve y vive claramente para quienes hemos atravesado, como en mi caso, la formación en escultura en la Escuela de Arte de la UNC, se percibe en el gesto cotidiano, en la palabra cotidiana de les y las docentes, de las y les estudiantes. Y también me parece, podemos percibirlo en eso que vos marcas con respecto a la premiación y con respecto a la necesidad de la propia artista de formarse doblemente. Porque no era suficiente que ella fuese maestra en artes y tenía

que recibirse en la Escuela Superior de Bellas Artes. Dr. José Figueroa Alcorta, para poder llegar a entrar a un salón. Porque una de las cuestiones a pensar es que para los salones hay una preselección y no todo el mundo entra a los salones, primero hay que entrar al salón para después dentro de ese grupo ya selecto, ser premiado. También preguntarse porque nosotros tenemos en Córdoba un montón de artistas varones que no han sido formados en la Universidad o en la Figueroa, que han sido autodidactas o que no han finalizado sus estudios universitarios, y que sí han recibido premios y no así mujeres. No tenemos o no conozco yo de lo que he rastreado, que tampoco ha sido mucho, mujeres autodidactas que hayan recibido premios o que hayan llegado al galardón de artista reconocida. Me parece que eso es un dato importante para pensar, porque pasa en todas las profesiones también y tiene su particularidad en el arte.

El aspecto de la legitimación, vos un poco lo decís, ahí también hay algo muy vinculado, por un lado a la categoría de genio creador que es una categoría conceptual de las más restrictivas porque es la que pone en evidencia que no hay posibilidad de otro sujeto que no sea el blanco, heterosexual, varón, europeo, capaz de ser productor de arte y cultura, entonces eso ya es una gran gran restricción. Después me parece también que es importante para pensar la legitimación y el valor de las producciones artísticas, y vos nombras un poco, la idea de la red de relaciones que se producen dentro del arte. Acá en Córdoba creo que ha sido muy fuerte esta idea de ser súbito o pertenecer al grupo de discípulos de. Es muy feo que lo diga, pero pertenecer al grupo de trabajo o ser ayudante de un gran artista, en este caso Horacio Suárez, es hacerte o construirte ese lugar de referencia dentro del campo artístico Cordobés. Y no es casual, yo conozco muchas escultoras que hoy son docentes de la facu de Artes, que se “formaron” en el taller de Suárez. Me parece que ahí hay que seguir esas pistas en torno a cómo se construyen y cómo son esos recorridos y esas trayectorias diferenciadas para varones y mujeres en la legitimación de su hacer. A eso sumar la docencia atravesando las trayectorias. Siempre me pregunto si es casualidad que la mayoría de las docentes en artes sean mujeres y que los artistas reconocidos sean varones. Yo creo que no [risas]. Porque para la sociedad es menos meritorio y menos reconocido ser docente de arte que ser artista. De hecho, dentro de la Facultad de Arte y dentro del espacio del arte hay frases o preguntas que te van marcando distancias... como un: A bueno, pero vos sos solo docente de arte... o pero también sos artista o solo docente. Hay como esa distinción que tiene que ver con el valor del supuesto don creativo, creo yo.

Bueno, estas son algunas de las cosas que estuve pensando a partir de tu texto y quería intercambiarlas y que empecemos a charlar porque me parecía que podríamos generar ahí una hermosa discusión. Contame qué te parece lo que estuve pensando a partir de tu escrito.

[15:28, 25/11/2020] — *Fabiana Navarta* (audio): Hola Sofi, ¿cómo estás? Te agradezco por haber aceptado leer el texto y por las observaciones, me parecen muy interesantes. Claramente que son cosas que no las vi, así que me vienen muy bien tus apreciaciones. Lo que me dijiste sobre las restricciones me parecen bastante importantes porque cambiarían el trabajo y te pregunto si tenés a mano bibliografía teórica para abordar el tema de la legitimación [de mujeres artistas]. Mejor te mando otro audio porque a veces me extiendo.

[15:32, 25/11/2020] — *Fabiana Navarta* (audio): En realidad en el capítulo 1 [del Trabajo Final de Licenciatura en Historia de Navarta Bianco, en adelante TFL] la idea era hacer la década de los 80 de [Martha] Bersano, en el [capítulo] 2 los [años] 90 y en el 3 los 2000. Lo que te mandé es la primera parte del capítulo, en la segunda parte abordó [la obra] *El Grito*, cuando se presenta Bersano en el '82 en el Salón y Premio Ciudad de Córdoba y después a su vez esa obra la compró la provincia en el 2016 cuando hicieron una exposición en homenaje a los 40 años del último golpe de Estado [organizada por el Espacio Cultural Museo de las Mujeres], que de hecho también expone junto a Pérez Esquivel, a Canavesi y a [silencio] Juan Longini. Ahí hago un pequeño análisis, más que nada para abordar la parte estatal ¿cuáles han sido los intereses estatales con respecto a la compra en sí [de la obra *El Grito*] y como fue el apoyo a los artistas, y a quienes apoyan y a quienes no? Y en eso no abordó la parte de género, la pierdo porque yo misma me doy cuenta que no la estoy trayendo a colación y que me estoy perdiendo de un montón de cosas y de preguntas con las que podría problematizar el texto y no estoy haciendo. Lo de la maternidad que vos me planteas está buenísimo, pero hay un tema. A Martha Bersano la conocí el año pasado en la presentación de un libro en la Ciudad de las Artes [Universidad Provincial de Córdoba]. Y para ese entonces ya venía con la idea de hacer la tesina sobre Bersano. A todo esto, este año [2020] me comunico con ella para hacerle un par de preguntas y me invita a su taller. Pero en realidad estuvimos más que nada viendo obras, no me dijo mucho sobre su vida privada. Y sobre el tema de la hija, me comentó que había estado en pareja, pero después no mencionó más nada. Entonces no sé hasta qué punto, sé que en algún momento le voy a hacer una entrevista, puedo seguir indagando en eso o no, es algo que tengo que ir pensando. Ella tiene a su hija en el 87 con 35 años y en el 86 gana la titularidad en varias cátedras en la Figueroa Alcorta o sea que cuando nace la hija tiene medianamente una estabilidad económica. En aquel momento también mencionó que su fuente de ingresos siempre fue la docencia, que eventualmente ha vendido obras, pero su fuerte no fue ese. De hecho, en el capítulo 2 lo que iba a abordar era la venta de obras a privados.

[15:38, 25/11/2020] — *Fabiana Navarta* (audio): Por otro lado, cuando vos mencionas el tema de su estudio en Belle Ville y que recibe el título de maestra, no había pensado que se forma como maestra y después necesita transitar otra carrera para tener más legitimidad. Cuando estuve reunida con ella, me mencionó que de chica había querido superarse, y

que por eso decide estudiar. Claro, pero yo no lo vi desde el lugar de la legitimidad. Porque claramente no es lo mismo ser profesora que ser maestra. El tema de Suárez, es todo un tema porque ella lo menciona, pero no demasiado, sé que trabajó mucho tiempo con él y no sabía que había docentes [mujeres] de la Nacional [UNC] que también habían trabajado con él. La verdad es que no había pensado que las mujeres necesitan transitar más tiempo, con una especie de tutor artístico por así decirlo, para después poder abrirse solas en el camino profesional de manera independiente. En realidad, la idea del capítulo 1 era otra, y me salió algo completamente diferente con esto del pensar el Estado y los recursos materiales. Porque lo que ella hace para su pueblo natal claramente que no es para nada disruptivo, más allá del contexto porque todavía seguían gobernando los militares. Pero en sí la obra de ella no es que marque una temática feminista, porque no es feminista. Tampoco es una persona que haya tenido alguna militancia política, no la tuvo porque me dijo que no. En algún punto siento que se me complicó el abordaje del trabajo, pero le encontrare la vuelta.

[15:38, 25/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Perdón Sofi x la extensión de los audios

[15:40, 25/11/2020] — *Fabiana Navarta* (audio): Otra cosa que me olvidé de comentarte. En el primer texto que había enviado a Interpelaciones, tenía una entrevista que Soledad González (2018) le había hecho a Bersano, para un artículo, en la cual comenta que para las escultoras no es lo mismo el trabajo que para los escultores, por cuestiones materiales. No habló de la maternidad, pero sí dijo “en mi caso yo no tengo ayudantes” y pensaba en relacionarlo con el concepto de trabajo, vincularlo con la división sexual del trabajo, la doble jornada laboral. Pero decidí dejarlo para el segundo capítulo. Como ella empieza a vender obras al sector privado, y de hecho me dijo que cada vez que vendía una obra era un alivio, en términos económicos, pesaba en engancharlo con eso. De hecho, a su taller siempre lo tuvo en la casa a donde iban arquitectes o ingenieros que buscaban esculturas para cumplir con la ordenanza municipal [8545] que regula la exhibición de obras de artistas cordobeses en edificios de la ciudad [de Córdoba]. Entonces me pregunto, ¿si ella es una escultora que tiene una salida tan importante en Córdoba o es que la buscan para cumplir con una ordenanza municipal? Porque esa es una cuestión que me quedó pendiente.

[16:11, 25/11/2020] — *Sofia Gabriela* (audio): ¡Hola Fabi!! No son largos los audios y me parece genial como una forma para empezar la conversación, que es re linda y súper interesante [suspiros]. Me quedo pensando también en varias cosas de las que decís. Una, con respecto a lo bibliográfico, vos decime si preferís que te lo pase por WhatsApp o por mail hay un libro que para mí es calve, que te va a servir un montón que es una recopilación de textos históricos, digo históricos porque son a partir de la década del ´70, son claves de lo que fue el inicio de la crítica feminista en la Teoría y la Historia del arte. Ahí vas a encontrar el texto de Linda Nochlin que yo te decía, de ¿Por qué no han existido grandes mujeres



artistas? (Nochlin 1977), y donde ella empieza a marcar el esquema de las restricciones. Y allí vas a encontrar también un montón de textos de Gisela Pollock, bueno de todo lo que sería la línea de la crítica del arte feminista, de las historiadoras del arte feminista. Después también hay una producción muy basta de críticas de historiadoras del arte feminista de México, incluso las dos compiladoras de este libro son mexicanas y si después buscas sus trabajos vas a encontrar buen material. En esa bibliografía, aparece lo del linaje paterno, o el linaje masculino y otras cosas que te pueden servir para pensar. También te va a servir si querés seguir trabajando con la representación de la figura femenina, algunas críticas al canon, y demás. No te digo que te leas todo el libro, sino para....

[16:14, 25/11/2020] — *Sofía Gabriela* (audio): uhh!! se cortó!! No es que te leas todo el libro, sino que vayas viendo que de eso te parece que te puede servir para lo que vos querés hacer. Quizás lo que yo te estoy proponiendo o la mirada que yo estoy haciendo es mucho desde la crítica feminista y la Historia del arte, y por ahí tu enfoque puede ser otro, o por ahí un capítulo puede ser desde ese enfoque y los otros no. Digo porque por ahí si a vos te interesa seguir pensando la vinculación con el Estado o la comercialización de obras. Después también pesaba con respecto a lo de si Bersano es feminista.. por supuesto que no es feminista! porque en ese contexto ser feminista más aún en los momentos de dictadura era de alguna forma ser antipopulares, clasista, pero además peligroso. Y significa para las mujeres en el arte ser más masculinizadas dentro del ambiente. De eso también habla un poco la teoría del arte feminista, de cómo las mujeres necesitaban de alguna forma justificar o acentuar su femineidad sino eran masculinizadas dentro del ambiente y a la vez esa masculinización era parte de la exclusión. Lo que quiero decir con esto es, que me quedo pensando que en realidad, desde la teoría feminista y la teoría incluso del arte feminista, pensar que cualquier persona haya saltado esos obstáculos para poder lograr su objetivo de ser artista y por lo menos poder vender obras, o por lo menos ser autónoma y autosustentarse, ya es toda una rebeldía ¿no? Ya es toda una subversión si una quiere ver. Vuelve a aparecer la idea de las condiciones materiales y reales diferentes con las que se cuenta y que pueden habilitar o no. Porque además, dentro del arte la perspectiva del arte feminista es muy posterior, pero en Argentina y Latinoamérica es aún más posterior. Quiero decir cuestiones como la representación, el cuestionamiento al canon o a los temas, tienen otro tipo de condimentos que requieren otros recorridos, cosas que recién estamos pensando dentro del mundo de las artes visuales... y que también, si se quiere, son parte de esas condiciones materiales de producción.

[16:17, 25/11/2020] — *Sofía Gabriela* (audio): Después con lo que vos me contás, también me quedo pensando. Ser madre a los 35 años no es algo muy común para la generación de ella, me parece, ¿no?. Y en todo lo que decís, que está re bueno, como se va colando, como se va atravesando la cuestión de género que tiene que ver con una mujer ocupando un lugar

masculino, de alguna manera usurpando un lugar...

[16:19, 25/11/2020] — *Fabiana Navarta* (audio): Genial Sofi!!! Si me podrías pasar los textos x email mejor

[16:17, 25/11/2020] — *Sofia Gabriela* (audio): Un lugar masculino y pensando para lo masculino desde la categoría de genio, desde atravesar estos que decimos las restricciones familiares pero que también hacen a la moralidad que implica la familia y las cuestiones formativas que hacen que las mujeres no fueran recibidas ni pensadas como sujetos de derecho a la educación y también las restricciones dentro de esa educación para acceder al modelo vivo, para acceder a otras instancias. Por ahí quizás, en una entrevista con ella sería interesante preguntarle cuestiones de su trayectoria en articulación con esta perspectiva.

[16:20, 25/11/2020] — *Fabiana Navarta* (audio): Me parece genial tu mirada!! Porque me falta eso en el trabajo

[16:30, 25/11/2020] — *Sofia Gabriela* (audio): Bueno Fabi, ahí te mando un par de textos para que vos vayas chusmeando y veas que te sirve y tengo un montón más que después podemos ir viendo. Eso, te voy mandando esto y vos después me decís y a estas autoras también las podés googlear y seguir buscando. También María Laura [Rosa] tiene otros textos muy interesantes específicamente sobre la crítica a la Historia del arte desde el feminismo.

[16:31, 25/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Genial!! Gracias Sofi

[16:31, 25/11/2020] — *Fabiana Navarta* (audio): Hola Sofi. Te agradezco un montón las observaciones que hiciste porque me hace pensar en otras posibilidades, y me doy cuenta de que me faltan un montón de herramientas. En realidad a la tesina la había pensado desde la perspectiva de género pero al momento de escribir esta primera parte me enfoqué en otros aspectos. Pensando en Bersano, para mí es una persona valiente porque ella siguió. Me contó que en los 90 había tenido un par de encargos que no se concretaron, también tiene faltantes de obras porque se las robaron, y a pesar de todo eso ella siguió adelante. Y lo de su maternidad, llegado el momento le preguntaré. Por otro lado, el reconocimiento por parte del estado provincial me parece importante, a pesar de que fue tardío. También está el tema de los lugares de exposición, qué espacios museísticos tuvo la posibilidad de habitar y cuáles no. Ella logró exponer recién en el 2016 en el [Museo Provincial de Bellas Artes Evita- Palacio Ferreyra] Ferreyra y anteriormente participó también en muestras colectivas en el [Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa] Caraffa. Y a todo lo sostiene [materialmente] a través de la docencia y de las obras que logró vender a particulares o constructores. Porque las únicas obras que ella logra venderle al Estado son las de principios de los '80 [El tambor de Tacuarí y Seis Relieves Alegóricos], que son

las que te mandé en el texto, que las encarga la Municipalidad de San Marcos Sud junto al Homenaje a los Inmigrantes [1995] y después *El Grito* [comparada por el gobierno de la provincia de Córdoba] en el '16, pero después no logra venderle más nada al Estado. Y ella siguió, eso sí me parece importante rescatar y todo lo que me dijiste se sacudió [risas] porque no lo había tenido en cuenta.

[16:37, 25/11/2020] *Sofía Gabriela* (audio): Bueno ahí te mandé [los textos por email] y pensado en esto último que dijiste, te mandé un texto de Teresa De Lauretis, que es un libro pero que tiene un texto muy importante en el último capítulo, que se llama *Sujeto Excéntrico*, y que te puede servir para pensar la excentricidad de esta artista. Por esto que vos decís, porque siempre fue luchadora, por siempre saltar obstáculos y poder decidir más o menos, dentro de lo posible, el ritmo de su vida. Eso fue y sigue siendo un privilegio para varones en esta sociedad. Entonces por ahí esa es una categoría que te puede servir para pensar... Y eso me recordó que tengo un libro sobre Sophie Calle que trabaja ese concepto de sujeta excéntrica, de artista excéntrica, que por ahí te lo puedo prestar, no lo tengo digital, lo tengo que buscar pero por ahí te puede servir... Me voy acordando de cosas mientras grabo el audio [risas] Ay!! perdón por los audios tan largos también [risas]. Bueno, me quedé pensando en eso de esto último que dijiste. Porque además ahora que me decís esto pienso: reconocimiento recién en el 2016 de una obra que obtuvo una mención en el premio de Ciudad de Córdoba de arte joven en el '86, y esta re bueno lo que retomas entorno a lo que plantea Sole Gonzáles del vínculo entre lo joven, lo femenino e innovador, que era aceptado en esos salones y, a pesar de ello, solo pueden obtener menciones. También pienso que ese reconocimiento en el 2016, está vinculado a un reconocimiento que empieza a haber a partir de esos años en la ciudad de Córdoba con algunas muestras retrospectivas de artistas mujeres cordobesas en museos provinciales y municipales... Más desde una política pública... Y que no puedo dejar de pensar que está relacionado con el impulso del movimiento feminista que permea todo, y se visibiliza fuertemente a partir del 2015 con el Ni una menos como unos de los hitos donde las demandas del movimiento empiezan a tener un fuerte reconocimiento y a transpolar, transpirar y atravesar todooooo. Me quedo pensando también en eso.

[16:41, 25/11/2020] — *Fabiana Navarta* (audio): Otra consulta Sofi. Empecé a escribir en primera persona del singular femenino. En Historia es más habitual escribir en primera persona del plural masculino, pero no me gusta, ¿tendrás por casualidad bibliografía para justificar eso? Me parece interesante empezar a escribir de otra manera, porque soy mujer, estoy escribiendo sobre una mujer y hacerlo con un nosotros no me representa para nada y hasta me parece que terminaría dañando el trabajo. No sé si vos compartís esta opinión, no sé si lo que has estado leyendo y escribiendo, no sé si acordás con esto o no.

[16:49, 25/11/2020] *Sofía Gabriela* (audio): Hola Fabi, vos sabés que me haces reír porque a mí me pasó lo mismo. En mi tesis de doctorado estoy escribiendo en primera persona del singular y hablo del nosotras cuando refiero a la colectiva o al demás. Y uso la X, entonces hice más que todo una aclaratoria, que estoy haciendo porque estoy escribiendo la tesis de doctorado. Pero puedo buscar porque hay muchas historiadoras del arte feminista que trabajan sobre esa posibilidad, como esa irrupción en la escritura. Y esa necesidad de sentirse incluida en el enunciado y demás. Así que bueno, por lo pronto decirte que me pasó lo mismo y acuerdo totalmente con vos [risas], y bueno veo, ahora no me acuerdo de ninguna en particular pero si la hay, la hay porque hay todo un recorrido sobre el trabajo del uso del lenguaje.

[16:49, 25/11/2020] — *Sofía Gabriela*: viste que parece que mañana es 17.30 al final?

[16:50, 25/11/2020] — — *Fabiana Navarta*: Si mejor!!!

[16:50, 25/11/2020] — — *Fabiana Navarta*: Me parece que avisaron ayer

[16:51, 25/11/2020] — *Fabiana Navarta* (audio): que responde a otro audio: Mira que zarpado, no me había dado cuenta que en esos años también hubo reconocimiento a otras artistas cordobesas y si claramente tiene que ver con el movimiento feminista y con la creación de Ni una menos. Si no es casual que también hay toda una movida política con respecto a eso. Con respecto a la redacción estuve hablando con una profesora que trabaja en Ciencias de la Educación y su recomendación es que me largué a escribir en primera persona del singular y después ver. En su momento hablé con mi directora pero solo sobre el lenguaje inclusivo y quedamos en escribir las y los artistas. Esa era mi duda epistemológica pero también es cuestión de animarse y hacerlo!! Es Realmente una placer hablar con vos, te agradezco por todas las recomendaciones que me hiciste, por los textos que me mandaste y por el tiempo que te tomaste para leerme.


[16:54, 25/11/2020] — *Sofía Gabriela*: Un placer para mi también Fabi, me encanta intercambiar y hacer complicidades feministas!! jaa jaaa!! Así que lo disfruto muchísimo! y me encanta que estés haciendo este trabajo que es super necesario y hay muy poco!! sobre artistas locales y desde una perspectiva feminista





[16:55, 25/11/2020] — *Sofía Gabriela*: así que es un placer y una alegría para mí

[16:55, 25/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Gracias Sofi por todo!!!

[16:57, 25/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Tenemos que ocupar de alguna manera distintos espacios. Siempre habrá críticas, lo importante creo que es no claudicar

[19:15, 25/11/2020] — *Sofia Gabriela*: Tal cual Cumpa  

[19:15, 25/11/2020] — *Sofia Gabriela*: 

[20:25, 25/11/2020] — *Fabiana Navart*: Nos vemos mañana     

[20:42, 25/11/2020] — *Sofia Gabriela*: hasta mañana     

[18:01, 26/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Hola Sofi!! Tuve todos los problemas técnicos habidos y por haber

[18:02, 26/11/2020] — *Sofia Gabriela*: Siii vi, Que nervios

[18:02, 26/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Si vos querés intervenir en cualquier momento hacelo con confianza

[18:03, 26/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Seguimos nosotras?

[18:03, 26/11/2020] — *Sofia Gabriela*: No, no vos presenta el texto y luego vamos contando y dialogamos sobre los intercambios que tuvimos.

[18:03, 26/11/2020] — *Sofia Gabriela*: Te parece?

[18:03, 26/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Bueno

[18:04, 26/11/2020] — *Sofia Gabriela*: De hecho pensaba que hasta podríamos transcribir nuestra charla por whatsapp y que estuvo buenísima

[18:04, 26/11/2020] — *Sofia Gabriela*: Jss jaa



[18:04, 26/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Si!!Me encantó!!

[18:05, 26/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Si vos querés hacerlo de una, lo hacemos

[18:05, 26/11/2020] — *Sofia Gabriela*: Lo hagamos! Incluso como una ponencia

[18:05, 26/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Genial la idea!!Gracias por todo!!!

[18:07, 26/11/2020] — *Sofia Gabriela*: Gracias a vos

[18:07, 26/11/2020] — *Sofia Gabriela*:  

[18:43, 26/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Gracias Sofi!!!Mil gracias!!

[18:43, 26/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Me encantaron todas tus apreciaciones, aunque me puse muy nerviosa!!

[18:44, 26/11/2020] — *Sofia Gabriela*: Creo estuvo genial!

[18:44, 26/11/2020] — *Sofia Gabriela*: Re lindo tu trabajo y todo lo que dispara

[18:45, 26/11/2020] — *Fabiana Navarta*: Gracias Sofi!!! Tu mirada me da otras posibilidades

## El inicio de otra conversación

[16:30, 7/5/2021] — *Fabiana Navarta*: Hola Sofi! Cómo estás? Nos mandaron un email desde la organización de interpelaciones y te quería consultar si te gustaría que escribiéramos nuestra experiencia. Todavía guardo tus audios que nos podrían servir de insumo. Espero que estés bien. Abrazo grande

## Reflexiones

En estas páginas, propusimos un ensayo de escritura a través del cual pudiéramos reconstruir ese universo que se abrió a partir de este diálogo previo al encuentro de Interpelaciones. Los modos, las formas, las texturas, los tiempos y las risas a través de las cuales producimos una conversación que nos permitió, no solo enriquecer lo escrito, sino y fundamentalmente generar un vínculo un intercambio de saberes, de recomendaciones bibliográficas, de análisis, de reflexiones, de miradas en torno las artes desde una perspectiva de género y feminista que nos enriquecieron mutuamente.

## Referencias bibliográficas

Cordero Reiman, Karen; Sáenz, Ina. (compiladoras) (2007) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana

De Lauretis, Teresa ([1990] 1993) “Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica”, en Cangiano, Ma. Cecilia y DuBois, Lindsay (com: ) *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Greer, Germaine (2005) *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid: Editorial Bercimuel S.L.

Nochlin, Linda ([1971] 2007) “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” en Cordero Reiman, Karen; Sáenz, Ina. (com: ) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana

# Nuevas narrativas negras: aportes decoloniales para un diálogo entre las danzas afro y la danza contemporánea

*Carlos Santos (FAD-UPC)*  
*carlosantos01@gmail.com*

*Héctor Arévalo (ENSF JMA)*  
*hectorusensei17@gmail.com*



Una danza no termina cuando la música se pausa, de hecho tampoco la danza empieza cuando la vemos ejecutarse sino mucho antes. El intérprete está mostrando solo el resultado de un largo proceso de aprendizaje y de interpelaciones a sus movimientos que decantan en los minutos en los que se le ve en escena y cuyos rezagos seguirán manifestándose en el tiempo posterior a dicha escena.<sup>50</sup>

De la misma manera un diálogo no termina cuando aparece una pausa o con un intercambio de palabras. Eso sería pensar que los procesos cognitivos no existen, sería dar por sentado que el intercambio termina con la ausencia de la otra parte. Sería creer que la danza muere con el silencio de una música. Contrariamente a esto los procesos continúan dejando rastros que vuelven a nosotros como huellas que nos marcan posibles nuevos rumbos. Volver sobre nuestros pasos, es reflexionar en clave de danza. Así la danza y así las interpelaciones.

Cuando culminó nuestra participación en el encuentro Interpelaciones (diciembre 2020) no acabaron nuestras dudas, por el contrario surgieron nuevas inquietudes. Habíamos hecho afirmaciones que, si bien estaban filtradas por los autores y las hipótesis revisadas, posteriormente necesitamos volver a pasar por el cuerpo, por la danza, para re preguntar e interpelar desde la piel, desde la experiencia, desde el cuerpo y desde la danza.

¿Qué clase de afirmaciones se puede hacer desde una limitada existencia de poco más de tres décadas como la nuestra para cuestionar prácticas que se remontan a varias generaciones anteriores a nosotros? ¿Qué necesitamos saber de la danza, de sus viejas estructuras, de su técnica tal vez o de la memoria de las culturas afro? Nosotros como herederos de las culturas afrodescendientes de América Latina, como investigadores y practicantes de sus costumbres ¿qué hemos heredado de ella? ¿Qué clase de herencia es la que recibimos?

Es necesario recordar que las danzas consideradas tradicionales tanto del mundo andino como en la cosmovisión afrodescendiente de América Latina están categorizadas bajo la denominación de folklore. Esta categorización que viene de Europa de principios del siglo XIX es el primer gran filtro a través del que se construye la mirada y el abordaje de las tradiciones culturales en relación a la música y la danza de América Latina. Si bien no pretendemos detenernos en una genealogía de las danzas afro latinoamericanas sí es importante señalar que la ausencia de un relato oficial sobre lo que es lo tradicional en torno a las danzas afro, específicamente, es parte fundamental de su construcción actual cuya característica es la multiplicidad de versiones o ideas que pueden surgir sobre su origen y la fundamentación de sus movimientos. Esta una ausencia teórica que permite llenar ese vacío con miradas subjetivas desde la perspectiva de los propios hacedores.

---

50 Escrito derivado de la conversación disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=\\_EXj99mEfuM](https://www.youtube.com/watch?v=_EXj99mEfuM)

A diferencia de técnicas como el ballet que son ampliamente estudiadas, organizadas y documentadas, para el caso de las danzas de categorización folklórica no existen consensos absolutos sobre sus técnicas de movimiento o sus orígenes, de hecho ha predominado un elemento fundamental y característico de sus narrativas estéticas: la tradición oral.

Esta tradición oral cumple un rol fundamental en las estéticas propias de las culturas de los pueblos originarios tanto originarios como en las culturas afro porque permite la re interpretación de los hechos fundacionales sobre el origen, la forma, lo que es tradicional y cómo debe ser aceptado por los círculos de transmisores, docentes o cultores.

Por otro lado, muchas de las danzas folklóricas que también se practican hoy como tradicionales fueron reconstruidas a partir de los manuales y de los registros que los curas y los visitantes europeos que llegaban a observar, sobre todo con desprecio, las expresiones populares de las culturas originarias y afro en América Latina. Se construye el folklore sobre los valores morales de una sociedad europea prejuiciosa.

En “Costumbres españolas del siglo XVII” de Julio Monreal se describen de manera peyorativa los ritmos que eran bailados por los villanos, expresiones influenciadas por las costumbres encontradas en América Latina. Ritmos como la chacona, el agua de nieve, la guaracha o la zarabanda:

Tan revueltos y desacompañados los otros, que el mismo diablo se jactaba de ser su inventor, teniendo en el infierno su origen y principio; y como cosa tan dañada y perjudicial en la república, llegaba á ser anatemizada por los timoratos y perseguida por los más altos tribunales, como a la Zarabanda, que compartió su celebridad muy principalmente con La Chacona. (Monreal 1878: 95)

Bajo estos prejuicios se construye hasta inicios del siglo XX un imaginario colectivo en relación a las presencias afrodescendientes que es eminentemente peyorativo y discriminante como podemos observar. Sumado al proceso de esclavización, todo lo vinculado a lo afro y sus símbolos era un defecto, o bajo cualquier circunstancia representaba vínculos con todo lo negativo para la sociedad además de estar penado legalmente. Todo esto cambia cuando en los primeros años del siglo XX aparecen los movimientos de reivindicación afro más importantes y relevantes del continente americano encarnados en las figuras de Malcolm X y Martin Luther King.

A partir de estos sucesos aparecen otras narrativas respecto de los afro para reivindicar sus aportes culturales. En las expresiones artísticas de las comunidades afro comienza un

proceso de rescate y de revalorización que hemos heredado en el último siglo. La nostalgia por África, las luchas raciales, la idea de no pertenencia al territorio y sobre todo el proceso de esclavización de los afro se plasman entonces como temas de las puestas en escena en general y la danza no fue la excepción. Si bien los temas antes mencionados son parte de la herencia cultural afroamericana otras problemáticas afectan hoy a las comunidades afro: la apropiación cultural, el racismo sistémico, los característicos problemas con las fuerzas policiales, entre otras temáticas.

Teniendo en cuenta todos los antecedentes mencionados y toda la información disponible ¿No sería necesario entonces revisar qué narrativas se ponen en escena también hoy a más de un siglo de aquellas estéticas fundacionales para el arte afro? ¿Qué distancia hay entre las cadenas de la esclavitud y el grillete que nos coloca la policía hoy?

Es en este punto que entran en juego las ideas de la decolonialidad. Cuestionar la normalización de los discursos que se reproducen en las expresiones folklóricas donde también:

Articulaban desigualdades de poder que eran parte constitutiva y particular de la cultura occidental. Al desmoronarse el ideal de la pureza absoluta de la objetividad científica heredado de la Ilustración, los viejos paradigmas de análisis cultural han tenido que ser nuevamente replanteados. (Castro y Grosfogel 2007: 195)

En este sentido es necesario volver a mirar aquello que hemos construido como folklore y cuestionar cuánto del condicionamiento colonial rige aún en las bases de nuestras danzas, de nuestras narrativas como afrodescendientes. En las expresiones folklóricas siempre predominó lo considerado criollo sobre las comunidades afro y las originarias.

Las narrativas se construyen en el tiempo, bajo este principio tomamos como referencia el análisis de Leda Martins en relación al teatro afro brasilero donde nos muestra que, a diferencia del teatro afro estadounidense, surge la composición de un nuevo rol para los afro en las narrativas que se construyen a mediados del siglo XX, esto como consecuencia del progresivo avance y notoriedad de las luchas antirracistas en todo el continente. Nos dice Martins sobre la revalorización de las personas afro en escena que se “reemplaza la alteridad como signo de valor positivo, rompiendo la invisibilidad y lo indecible retratados por la etapa tradicional” (1995: 87).

Este es sólo un ejemplo de todo el movimiento afrodescendiente que busca la reivindicación de su presencia en el territorio y su herencia cultural no solamente en el ámbito social sino

también en el arte. Hoy podemos ver en las danzas afro de cada país de Latinoamérica cómo han generado sus propias expresiones y cómo han constituido agrupaciones o símbolos que destacan en estas expresiones convirtiéndose en referentes actualizados de la danza y de la cultura afro de cada país.

En Brasil la capoeira es la danza afro más emblemática, en Perú la agrupación Perú Negro es la referencia más conocida, el ritmo tumbé en Chile es hoy su estandarte, en Bolivia la comunidad yunga es la centralidad de toda su cultura afro, en Argentina se reconocen el malambo o la chacarera como ritmos (entre muchos otros) con su propia impronta afro, en Uruguay el candombe y así podemos seguir la lista ya que cada país cuenta con muchas expresiones que reafirman la presencia afrodescendiente que nunca se extinguió de éstos territorios contrariamente a lo que muchos relatos ‘oficiales’ nacionales pretendieron hacer creer en el pasado.

Hoy el uso de herramientas de otros tipos de danza como la diversidad de técnicas contemporáneas, ya no eurocentradas, nos permite un abordaje variado de los elementos que componen a las estéticas afro. Sea que uno quiera entrar al trabajo corporal afro, identificado con el movimiento de cadera y hombros, o si es que uno interviene otros elementos que identifican a su estética como la percusión, sus ropas, sus rituales o sus referencias simbólicas. Los trabajos escénicos de artistas como Germaine Acogny, Fernando Anuáng'a entre otros intervienen no sólo una técnica de movimiento sino que actualizan sus vivencias, revisan sus antecedentes y los disponen en la escena.

Consideramos que bailar con los antecedentes, bailar consciente de la herencia afro que se representa en la interpretación, bailar con las experiencias actualizadas del tiempo que uno vive, bailar con la experiencia de llevar los rasgos y las cargas morales que la sociedad adjudica a los afrodescendientes dotan también de características propias a las experiencias de las danzas afro, forman parte fundamental de su interpretación. Esta danza nutrida de antecedentes plantea nuevas problematizaciones estéticas, epistemológicas y metodológicas para el análisis de nuestra práctica del movimiento y para su abordaje escénico.

El registro de esta experiencia que llamamos danzas afro ha desarrollado, aunque subjetivas, características propias para la ejecución de sus movimientos y estas son heredadas a través de las diversas interpretaciones de pasos y simbologías apoyados en la experiencia de la tradición oral que actualizan constantemente los denominados cultores. De hecho se clasifican algunas danzas afro como “tradicionales” y otras como “afrocontemporáneas” sin que haya acuerdos sociales respecto de qué identifica a una u otra.

Consideramos que no existen en este sentido significados únicos, no hay interpretaciones unívocas sino que, en línea con las ideas artísticas e históricas propias de nuestro tiempo, existen relatos contruidos a partir de la experiencia subjetiva de la danza afro mediada por la instrucción de varios docentes que asumen la voz autorizada de un relato en torno a la herencia cultural afrodescendiente. Esto es un legado de tradición oral, y por lo tanto, re interpretada y susceptible de modificaciones que se traducen en nuevas composiciones escénicas también. Versiones actualizadas sobre relatos considerados tradicionales con posibilidad de ampliar, a su vez, los límites de las narrativas escénicas afro.

Es adecuado decir que las estéticas de las culturas afrodescendientes han sido también actualizadas y modificadas tanto por la información global existente, por las nuevas tecnologías y por el contexto propio que cada nación afro ha re-construido y convertido como símbolo en el tiempo. Esto es “actualizar las formas de expresión rituales negras, religiosas y seculares, como contextos constitutivos del discurso teatral” (Martins 1995: 87).

Las narrativas que hoy se difunden como parte de la cultura afro han sido ampliadas y matizadas con diversas técnicas. Tanto así que hoy existen ritmos musicales, festivales, espacios de difusión así como agrupaciones que se dedican a trabajar exclusivamente con corporalidades identificadas como afro, esto es una danza basada principalmente en los movimientos de cadera y hombros y la aparición en escena de elementos propios de los mitos de la cosmovisión afro. Estéticas dedicadas solo a la temática afrodescendiente en ánimos de potenciarla.

Siendo que en el caso particular de la danza las técnicas de movimiento se asumen como símbolos que referencian las influencias de una comunidad o de un autor particular nos preguntamos entonces si es necesario establecer una técnica de movimiento afro para preservar su memoria. ¿Es necesario construir hoy una narrativa que pretenda ser oficial u oficializante del discurso identitario y estético de la cultura afro para darle un sustento teórico? Por supuesto nos negamos rotundamente a la creación de una narrativa oficial en torno a la cultura afrodescendiente.

Contrariamente a esto alentamos la existencia no de una sino de varias técnicas de danzas afro. Esto es, dejar de lado la singularidad del proceso de creación, echar por tierra la idea de que existe una sola manera de entender las narrativas que afectan a las diversas ciudadanías negras que han sufrido diversos tratos y que necesitan hoy más que antes ser escuchadas en toda la inmensa variedad de experiencias.

Sería un equívoco aceptar la idea de que exista ‘una’ técnica de danza afro, siendo que como

hemos expuesto se han ido construyendo, y seguirán generándose, narrativas propias en las culturas afrodescendientes de cada lugar. Aceptar la idea de una sola técnica implicaría establecer límites a las expresiones afro, a la manera de los colonizadores que llegaron al territorio latinoamericano, encerrando en categorías la infinita gama de posibilidades de elementos que la identifican, anulando su diversidad o relegándola a una categoría moral.

No estamos en contra de una categorización, no estamos en contra de la organización y la necesaria estructuración del conocimiento para que esta sea, de alguna manera, salvaguardada y transferida de generación en generación. Consideramos que el registro es esencial para capturar el momento actual que viven las culturas afro del continente así como la propia de cada nación. Sin embargo, esta no debe ser un catálogo o una estructura fija e inmóvil. Debemos dejar atrás la idea museológica de que las expresiones afro son caracterizadas sólo en la alegría o sólo en la exuberancia de los movimientos de caderas y hombros. Por el contrario, una estructura de sostén y organización de la cultura afro debería tener posibles piezas intercambiables, debe ser móvil, no debe estar restringida al movimiento de cadera u hombros, no debe ser una categoría sólida sino por el contrario debe ser un 'estado' del objeto artístico que pueda cambiar los patrones de comportamiento de su materia en función de las condiciones en que se encuentra, como el agua.

Es en ese sentido que volvemos a mirar las interpelaciones que hicimos en diciembre y damos cuenta que nuestro objeto de estudio, nuestra práctica de la danza de las culturas afrodescendientes, es una materia que está en constante reconstrucción o en constantes 'estados' según los estímulos que se configuren en el contexto en que se materializa o es analizada.

La tradición oral tanto como el registro de los antecedentes artísticos de las danzas afro y todas sus variantes artísticas construyen la forma en que hoy utilizamos las técnicas de danza y son a su vez el soporte de nuevas danzas afro o en todo caso de diversas narrativas afro que vendrán con el tiempo. No podrán ser capturadas sino vividas, y como tal serán materia que sólo la experiencia podrá habitar temporalmente.

La danza no terminará cuando la música se apague, las danzas continuarán cambiando de estado, de cuerpo, de narrativa, de técnica; pero seguirán ahí moviendo ideas, dejando huellas, dando pie a otros nuevos movimientos. Interpelando la realidad en que se hacen presentes.

## Referencias bibliográficas

Castro-Gómez S. y Grosfoguel R. (2007). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global (compilación)*. Bogotá, Colombia. Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos Instituto Pensar.

Martins, L (1995). *A cena em sombras*. Sao Paulo, Brasil. Editora Perspectiva S.A.

Monreal, Julio (1878). *Costumbres españolas de siglo XVII*. Madrid, España. Oficinas de la ilustración española y americana.

Entre tantas otras cosas más, este libro es también un espacio para revelar diálogos muchas veces subterráneos. Aunque nació en la formalidad de la academia, en él se encuentran insistentes intenciones de discutir con ella. En este libro recuperamos diversas voces sobre temáticas del área de las Humanidades y las Ciencias Sociales que fueron motivo de la participación de los autores en el “Ciclo Interpelaciones. Jornadas de diálogos entre jóvenes investigadores”, a lo largo del segundo semestre de 2020. Este Ciclo, organizado por un equipo de Becarías del Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichón” de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC) y del Instituto de Humanidades (CONICET), lo gestamos como un espacio de intercambio y encuentro en medio de la pandemia, el confinamiento y la incertidumbre. Los textos que aquí se alojan funcionan como mata, estera viva, para que nosotres y otras podamos nutrir conversaciones, hackear el mandato de la soledad investigativa, y desbordar lo indecible.



UNC

Universidad  
Nacional  
de Córdoba

IDH