Constelaciones

Revista de Comunicación y Cultura

N° 7 2022

Política

. Política de corazones o la infantilización de lo político

. **Foto documental**
Los inmigrantes de principios del Siglo XX en Argentina

. Pandemia en el siglo XXI:
La utopía tecnológica en el barro.

Fundación Walter Benjamin
Instituto de Comunicación y Cultura Contemporánea

Fundamentos

La Fundación Walter Benjamín obtuvo su personería jurídica el 13 de julio de 1998 (Inspección General de Justicia Nº 653). Según su Estatuto, los objetivos, misiones y funciones son los siguientes:
La idea central que animó a constituir una Institución de esta naturaleza fue la de estimular estudios, investigaciones y vinculación con la comunidad que alentaran la calidad y creatividad en materia de Comunicaciones Sociales.Al emplear este concepto nos referimos tanto a los llamados Medios de Comunicación como a todo el tejido de mediaciones existentes en las prácticas sociales, el horizonte de lo simbólico, la construcción de identidades, los intercambios entre diferentes grupos humanos, las historias, políticas y tradiciones que contribuyeron a legitimar solidaridades y cuestionar individualismos y totalitarismos.

Objetivos

1.Promover la investigación creativa en las llamadas Ciencias Sociales y Humanas, y, en especial, en Comunicación.

2.Estimular los valores de la vida y organizaciones democráticas.

3.Contribuir a extender y profundizar la investigación en ciencias humanas desde perspectivas transdisciplinarias.

4.Colaborar para la realización de estudios en Ciencias Sociales y Humanas que tematicen y cuestionen un eje básico de las sociedades contemporáneas : la dupla inclusión/exclusión, que se concreta en formas de segregación, segmentación, cuando no en estímulo de guerras entre pares, diferentes formas de fundamentalismos, etc.

5.Poner de relieve, en el ejercicio de la docencia, la producción, la investigación, que debería ser prioritaria la idea de que la destrucción injusta de uno es vivenciada y rechazada por el conjunto, precisamente como una amenaza a la especie.
6.Contribuir, en especial, al mejoramiento de la enseñanza e investigación en las diferentes áreas de la Comunicación Social, las Artes, y las Ciencias Sociales en general.

7.Apoyar proyectos de extensión de actividades comunicacionales, culturales, artísticas en interacción con la comunidad.

8.Apoyar proyectos culturales de rescate de la memoria colectiva.

9.Repudiar explícitamente toda forma de segregación.

Actividades

La Fundación desarrolla actividades de docencia, de extensión ,de investigación , de experimentación o innovación ,de consultoría en gestión comunicacional .
- Dentro de las tareas docentes se priorizan el dictado de seminarios , la realización de coloquios nacionales e internacionales y el desarrollo de actividades de posgrado ,talleres y seminarios dentro de las siguientes líneas:
·Comunicación política e institucional
·Comunicación y creación cultural
·Medios y educación
·Comunicación visual
·Información, tecnología, geopolítica
·Periodismo
·Arte y sociedades mediatizadas
·Comunicación y salud
- Dentro de las tareas de extensión se priorizan actividades en instituciones públicas y organizaciones de la sociedad civil (escuelas, hospitales, asociaciones vecinales) para el fomento de la comunicación solidaria; capacitación a docentes de diferentes niveles en producción, lenguajes y usos de los medios
-Con respecto a la investigación se desarrollan principalmente en las líneas esbozadas. Algunas variantes ya iniciadas:

·Estudios sobre pensamiento crítico

·Comunicación y estudios urbanos

·Nuevos modos de la política

·Transformaciones en los sistemas de medios

·Arte y Comunicación visual

Como si el tiempo se alargara

Este número tardó mucho tiempo en concretarse. Pretextos se pueden encontrar muchos: que los pares que han juzgado las obras tardaron, que todo se demora en este mundo. Pero no. Sería poner el obstáculo afuera. Contiene artículos de prepandemia y otros de plena situación pandémica. Algún día se estudiará en profundidad qué le pasó a gran parte de la humanidad durante este período, más allá de las anécdotas, de la tragedia de las muertes, de la enorme desigualdad que evidenció. Me refiero especialmente a cómo se conformaron las subjetividades, cuánto miedo quedó grabado, qué fue del aislamiento, cómo el tiempo parecía estirarse y los fenómenos que creíamos superados volvían una y otra vez. Y una y otra vez gran parte de la humanidad repetía los mismos errores, las mismas miserias, y casi excepcionalmente las solidaridades.

Pero bueno, concretamos un número más de la revista Constelaciones, quizás constelando un poco, rodeando con múltiples preocupaciones, el mundo y las situaciones contemporáneas. Se han incluido unos hermosos artículos sobre imagen producto de investigaciones fotográficas. Pero no pudimos eludir los avatares pandémicos, la situación de las ciudades, la nube de una cierta infantilización de la sociedad muy acompasada por los medios y los nuevos modos de la política conservadora, y un estigma no dicho pero que pesa como una sombra: la conciencia del fin del mundo. O al menos de este mundo, o de este modo de ser el mundo. ¿Catástrofe o esperanza? Catástrofe y esperanza.

Me gusta sí decir que gran parte de los trabajos seleccionados corresponden a personas que cursan o han cursado las maestrías de convenio universitario que se dictan en la Fundación Walter Benjamin. Verdaderamente un orgullo. La apuesta por la investigación ha dado sus frutos. Y habrá muchos trabajos más.

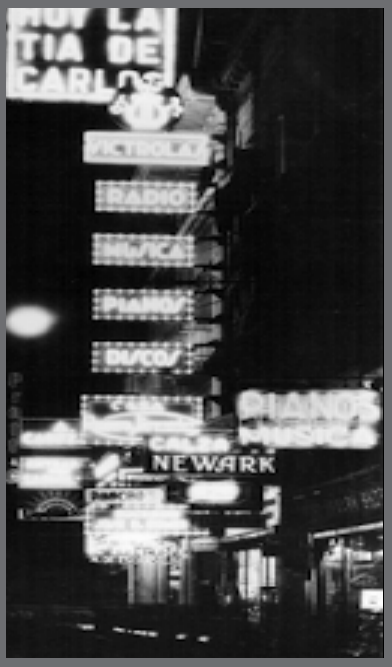
La vida continúa….

A. E.

Imágenes

Constelaciones
Revista de Comunicación y Cultura
Política
Fundación Walter Benjamin

BLACK LIVES MATTER


NEWARK

Sumario

Constelaciones
Revista de Comunicación y Cultura
Nº 7 2022

Es una publicación de la
Fundación Walter Benjamin
Instituto de Comunicación
y Cultura Contemporánea

En este número:
Alicia Entel, Elena Maidana, Guillermina Di Pietro,
Melisa Berlín y Mariana Pinotti, Sofía Lope de Vergara,
Marcela Martino y Vanesa Vicencio Dubost.

Imagen de tapa:
Collage DCH

Diseño y maqueta
Diego Choclin

Fundación Walter Benjamin
Instituto de Comunicación
y Cultura Contemporánea
Gorriti 4482 (1414)
Ciudad de Buenos Aires, Argentina
(5411) 4832-8696 - info@walterbenjamin.org.ar
www.walterbenjamin.org.ar

ISSN 1515-5099
Reg.de la Propiedad Intelectual en trámite
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Los textos publicados en Constelaciones son de la exclusiva responsabilidad de los autores y no expresan necesariamente el pensamiento de los editores.
No se permite la reproducción total o parcial de esta revista ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos sin el permiso previo de los editores.

Los artículos son sometidos a evaluación por dos especialistas externos, uno de los cuales obligadamente lo es en el área de conocimiento en el que se inscribe el trabajo.

Editorial.....Pág.3

Política de corazones
O la infantilización de lo político.....Pág.6
Alicia Entel

Escuchar para respirar.....Pág.14
Elena Maidana

La ciudad como espacio de representación fotográfica desde la mirada de Horacio Coppola.....Pág.24
Guillermina Di Pietro

Foto documental. Los inmigrantes de principios del Siglo XX en Argentina.....Pág.34
Melisa Berlín y Mariana Pinotti

La construcción de identidad
Grupo "GUIA - Patriarcado Unido Argentino".....Pág.46
Sofía Lope de Vergara

Pandemia en siglo XXI:
La utopía tecnológica en el barro.....Pág.52
Marcela Martino

De Venecia a Buenos Aires (y a todo el mundo).....Pág.56
Vanesa Vicencio Dubost

Reseñas de libros..... .....Pág.64
Futurabilidad
La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad
Franco "Bifo" Berardi

Política de corazones

O la infantilización de lo político*

Por Alicia Entel

Síntesis

En los Tiempos Contemporáneos, los discursos mediáticos, la aparente libertad de las redes sociales y sus peculiares modos expresivos así como formas de la impolítica que se recuestan en el lenguaje infantil, promueven veladamente no sólo la banalización de la política sino el requisito de obediencia para que cada ciudadano sea socialmente aceptado.

Palabras claves: aldea, medios, infancias, feminismo, política.

La frase de Marshall McLuhan "aldea global" tuvo en su momento y aún tiene, difusión planetaria. El acento por lo general se ha puesto en el adjetivo "global" que, con muchas mediaciones, dio pistas para pensar qué era eso de la globalización. Retrocedamos a los años 80, a ese tiempo que algunos críticos denominaron la década perdida, y más aún a comienzos de los 90: el capitalismo posindustrial promovía la producción globalizada, el planeta se convertía en una gran factoría con una enorme cadena de producción donde se podía extraer la materia prima de un lugar, elaborarla en otro porque la mano de obra era más barata, lograr la circulación de mercancías por infinitos mercados y contar con los recursos mediáticos y educativos para transformar a todos los ciudadanos en consumidores. Como señalan los manuales, la **globalización** es un proceso económico, político, tecnológico, social y cultural que ha transformado al mundo en un lugar cada día más interconectado y que ha afectado, de diversas maneras, los mercados, tecnologías, comercializaciones, comunicaciones, políticas y desarrollos industriales (o bien desindustrialización) a nivel global.

Sin embargo, de la frase de McLuhan mucho menos tematizada fue la palabra "**aldea**". Aníbal Ford (1994) en *Navegaciones* desarrolló de modo creativo la idea, prefirió en vez de "aldea" hablar de "conventillo" global; conventillo sería ese lugar de mezclas, pobreza, cruces, inmigraciones y migraciones de sentidos para que poblaciones hacinadas en la vida urbana de principios del siglo XX tuvieran, de modo precario, un lugar en el mundo , no sin enormes obstáculos.

Nosotros vamos a insistir en el término "aldea"- núcleo central por lo que a nuestro entender connota - de las presentes reflexiones. Aldea es asociable a lo local, a lo pequeño, a un conjunto de casitas con vecinos de amplio conocimiento mutuo. Las aldeas son telón de fondo de muchos cuentos infantiles. Aldea sabe a niñez. Sin llegar a las clasificaciones que tan minuciosamente realizó Propp sobre los motivos que se reiteran en los cuentos infantiles, podemos compartir lo siguiente: cuando se intenta explicar algo del mundo adulto que atraviesa la vida cotidiana de niñas y niños se lleva esa experiencia a una aldea donde quizás animalitos emblemáticos discuten acerca de derechos, paz, guerras etc[1]. También aparecen con frecuencia "aldea" o "pueblito" en los textos escolares de los primeros grados, ya que se parte del imaginario de que niñas y niños sólo pueden comprender lo ligado a su entorno más cercano y habitual. No está totalmente comprobado que sea así, incluso en los tiempos contemporáneos donde debido a medios y redes, las categorías de cercanía y lejanía tuvieron que, ser al menos, revisitadas.

Sin embargo, no sólo se ha continuado con esta actitud, sino que, desde que McLuhan inventó la metáfora hasta la actualidad, y a pesar -o quizás por- de que mucha agua ha pasado bajo los puentes, el discurso-aldea no sólo se propagó para las infancias sino que los propios discursos adultos han sufrido una suerte de infantilización. Entendemos por tal al uso y abuso de metáforas, símbolos, frases y modos lineales de comprensión que tradicionalmente se atribuyen a la niñez.

Trataremos de demostrar que la infantilización discursiva tiene múltiples aristas, a saber:

1. proviene de la intención mediática de producir discursos para una edad promedio de 12 años, y de las formas y o respuestas estereotipadas de las redes con sus consabidos corazoncitos, *likes*, y emoticones prefigurados etc.

2. resulta de la búsqueda de algunos feminismos por encontrar los lenguajes adecuados que rompan con la tradición patriarcal, pero que a veces, por tanto deseo de alejamiento, retoman la imagen de la mujer-niña que sus propios movimientos deniegan.

3. actuaría como un acto de resistencia en el modo "Tambor de hojalata" , hermosa novela de Günter Grass cuyo protagonista prefiere no crecer a partir de los tres años ya que el mundo que le espera es de violencia, nazismo y dolor.

4. expresaría - el modo aldea- al estar presente en el discurso político, una suerte de banalización y descontextualización de la política que tendría, como compensación, la facilidad para repetir slogans, seguir ritmos, sedimentar con cierta rapidez, siempre

1 Sugiero ver la colección La Aldea. Historias para pensar el país de la Agencia ClickArte. Así manifiestan: "La Aldea" es un proyecto para formar ciudadanos críticos y activos, capaces de entender y cuestionar la realidad del país y de imaginar nuevas formas de convivir y de solucionar los conflictos. El mundo que expone "La Aldea" es imaginario; sin embargo, tiene un espejo en la vida de los colombianos.

y cuando, al mismo tiempo se le opongan figuras y discursos abyectos, de ogros y malvados.

Nuestra indagación ha realizado un recorrido por los tópicos antes mencionados y que ponemos a consideración, con una salvedad importante: estas imágenes pretendidamente de imitación infantil en verdad resultan de lo que el mundo adulto cree que son las infancias y no necesariamente provienen de una profunda indagación sociocultural de lo que ellas son o puede ser o imaginar, con lo cual queda para las infancias la responsabilidad, a veces espontánea, de hacer la preguntas que el mundo adulto o desconoce o niega.

Medios, redes, memes

Una extensa bibliografía de casi medio siglo advierte que la crisis de la Modernidad ha venido acompañada de crisis e interconexiones entre diferentes esferas como por ejemplo la de lo público y lo privado, y hasta de lo íntimo. Tales afirmaciones que en una primera instancia dieron lugar a asombro y crítica social, actualmente se han naturalizado, a tal punto que con mucho gusto cantidades de personas de diferentes edades, y no sólo jóvenes, cuentan aspectos de su vida privada en redes como Facebook, Instagram etc., los acompañan con imágenes algunas posadas, otras instantáneas y hasta recuperan lo lúdico que ello implica al construir más que precarias "memes".

Si tales producciones agradan, se llenan de miles de corazoncitos, flores, labios en modo sonriente.

Por otra parte, se enseña a les niñes a no mostrar ni relatar demasiado de su vida privada por las amenazas de abuso sexual existentes en las redes. Sin embargo, el mundo adulto no teme desnudarse y desnudar su vida ante las pantallas. Corresponde señalar que no se trata de un fenómeno que acontece unicamente por la existencia de las pantallas. Estas abultan e incrementan predisposiciones ya existentes en la realidad. La división entre lo público y lo privado, como bien lo señalara Jürgen Habermas en su obra ya clásica de 1962 *Historia y Crítica de la Opinión Pública*, es una concepción crecida al calor del devenir de la burguesía y típica de la Modernidad. Resulta muy difícil saber qué es lo privado tanto en el feudo medieval como en una comunidad de pueblos originarios latinoamericanos. Sí podría señalarse, y hasta cierto punto, una división entre lo comunitario y lo íntimo teniendo en cuenta las diferencias entre jerarquías y papeles dentro del mismo escenario social. La privacidad por ejemplo, no era lo habitual en la vida cortesana del siglo XVIII donde los reyes hasta tenían su "mozo de las heces" (*groom of the stool*). Y salvando enormemente las distancias económicas, la privacidad tampoco es lo habitual para los 2400 millones de habitantes del planeta que carecen hoy de retrete. Asimismo, la privacidad tampoco parece importar a quienes muestran audaces imágenes de sí mismos en situaciones privadas.

¿A qué vamos con estos ejemplos? A por lo menos pensar que la mostración en pantallas de la vida íntima no obedece sólo a la espectacularización de la vida como tanto se comenta críticamente desde Guy Debord (1995) en adelante sino a la pérdida – o falta de acceso- de modo simbólico o real de costumbres o rutinas que la Modernidad ha considerado valiosas, expresión de sociedades maduras y con confort. La espectacularización sería una consecuencia y no una causa.

La dilución de la Modernidad no sólo hizo que se diluyeran, a su vez, las grandes narrativas ilusorias y tranquilizadoras sino que se volvieron sin sentido algunos pudores, ciertas enseñanzas de convivencia y muchas prescripciones del mundo adulto. Como hubiera querido Dadá, la expresión infantil, los juegos de espejos provistos por las selfies que reencarnan el momento del egoísmo infantil, supuestamente a los cuatro añitos de vida, o el relato de todo sin límites que con tanto ahínco recogen las redes y nos reproducen los pensantes algoritmos no hacen más que negar, casi en estado de burda y simulada rebeldía, los cánones que llevaron a la burguesía a proponer una moral universal y costumbres regladas.

Pero cuidado con los reduccionismos. No estamos diciendo que las redes o antes los medios fueran un espacio de rebeldía frente a los cánones de la Modernidad, sino que esos espacios actuaron para lograr una simulación de rebeldía acorde con ciertas sensibilidades que ya estaban presentes en lo real.

Medios y redes actúan y activan imaginarios de infancias sin la presencia paterna y materna. O como suele decirse, simulan dejar actuar a los usuarios casi sin filtro. Es reciente la conciencia de que tales redes censuran, y más reciente aún para las multitudes es saber que se trata de compañías que hacen ya impúdica ostentación de capital concentrado. Mientras a la vera del camino quedan los sin alimento, sin techo, sin baño.

A la ostentación impúdica en los medios se suma y complementa la ostentación trágica de cuerpos pobres y marginales en las grandes urbes. Si algo ha evidenciado la pandemia durante los años 2020 y 2021 ha sido la brutal inequidad que asola al planeta. Paradojalmente, como casi la mitad de los pobres son niños, éstos han

debido asumir tareas de adultos como ser sometidos a la explotación laboral para poder sobrevivir. En tanto muchos adultos, con capacidad de supervivencia, asumen actitudes infantiles comenzando por el negacionismo frente a los estragos de la pandemia, siguiendo por teorías conspirativas y todo un universo de creencias maniqueas en modo "aldea" donde ellos son los buenos y deben salvar al mundo de ogros y monstruos siniestros, tal como las culturas dominantes han entendido la palabra.

Damas de corazones

En términos de modos de protesta se suele hablar actualmente de oleadas o movidas. La historia del feminismo en la región registra varias y variadas oleadas que se extendieron en Argentina. Hay muchos ejemplos: desde la sufragista Julieta Lanteri, pasando por la concreción del voto femenino según la ley de 1947 durante el gobierno de Juan D.Perón a instancias de Eva, hasta las movidas de niñas y mujeres que con sus luchas, sus pañuelos verdes y las creativas performances callejeras supieron lograr derechos tan importantes como el del cuerpo y la reproducción responsable, el derecho al aborto. Así también en los últimos años, una cantidad de mujeres populares lograron mayor visibilización paradójicamente debido a la pandemia.

La pandemia puso en evidencia el enorme valor de los trabajos con centro en el cuidado y que protagonizan las mujeres (enfermeras, trabajadoras domésticas).

Es difícil pensar hoy en un fenómeno social o político que no aluda a la perspectiva de género. Ahora bien, en el camino hacia la consolidación de derechos, también las industrias culturales han entendido el mensaje y saben que no pueden operar excluyendo la perspectiva de género y el real o supuesto respeto por las diversidades. Entonces el mundo de Disney comenzó a tener mujeres como protagonistas que no sólo se mostraban como princesas o brujas; las publicidades debieron poner a los hombres no como quien "ayuda" en el hogar sino realizando tareas a la par, que antes sólo parecían pertenecer al mundo femenino. Sin embargo, media casi un abismo entre las luchas de los feminismos reales, sus representaciones, su creatividades y muchas expresiones que bajo la perspectiva de género, en verdad, parecen concretar todo lo contrario.

Hay valiosísimos ejemplos recientes. En el 2019 la manifestación del colectivo feminista chileno *Las Tesis*, 'Un violador en tu camino', se convirtió en la **lucha de las mujeres** con repercusiones en todo el mundo. Fue a partir del un acto ensayado de una veintena de personas en Valparaíso el 20 de noviembre de 2019, realizado en el marco de las protestas en oposición al gobierno de Sebastián Piñera. Por supuesto que la forma original de protesta superó lo esperado como crítica porque apuntó a una cuestión fundamental: la violencia machista, las violaciones, con acusación directa y sencilla al estado patriarcal, los represores y sus consecuencias en la cotidianeidad[2]. *Las Tesis* dicen haberse inspirado en las reflexiones de la antropóloga Rita Segato. En una entrevista realizada por la *Deustche Welle* el 8 de marzo del 2021, Segato se manifiesta asombrada por el impacto de sus reflexiones y enmarca la violencia dentro de un sistema mayor. Sostiene "el problema es la emasculación masculina. O sea, en un mundo marcado por la *dueñidad*, -porque hoy hablar de "desigualdad" es poco, hoy debemos hablar de *dueñidad*, "*lordship*" en inglés, señorío-, hay como una gran *refeudalización* del mundo, porque los dueños del planeta y los dueños de la riqueza, son muchísimos menos en proporción. Nunca la concentración tuvo el ritmo que tiene en el presente. Entonces, es un momento de *dueñidad*, y la *dueñidad* de algunos hombres, lleva al *desadueñamiento* de otros hombres. O sea, los hombres están *desadueñados*. Y "masculinidad" y "*adueñamiento*", son casi sinónimos.

El patriarcado es un orden de dueños y de soberanía sobre los cuerpos y sobre los territorios. Y las mayorías masculinas han perdido esa soberanía, por la propia fase del capital que atravesamos. A esa mayoría masculina le queda sólo la violencia como recurso para

2 Así recitaban este poema que se convirtió en un Himno:

El patriarcado es un juez/que nos juzga por nacer,
y nuestro castigo
es la violencia que no ves.

El patriarcado es un juez
que nos juzga por nacer,
y nuestro castigo
es la violencia que ya ves.
Es feminicidio.

Impunidad para mi asesino.
Es la desaparición.
Es la violación.

Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía.
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía.
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía.
Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía.
El violador eres Tú.

el adueñamiento de un mundo, como digo, adueñado por pocos, un mundo con pocos patrones. A muchos hombres solo les queda la violencia como recurso de proclamación de su posición masculina.

Es un problema del contexto histórico y económico por el que atravesamos, que yo llamo "fase apocalíptica del capital", porque lleva a formas de violencia tan extremas, y a un desprecio por la vida tan grande, que vemos la muerte llegar como consigna, como sucedió en los años 40 del siglo pasado. Estamos al borde de una catástrofe. Tanto ambiental como social. Mi lectura de la violencia de género, es que es un síntoma que permite diagnosticar una situación que es social y general. O sea, la idea de que se trata de un problema de las mujeres es falsa. Como también es falsa la idea de que las mujeres somos una minoría. Lo que les pasa a las mujeres, le pasa a la sociedad. ¿Cómo se ha separado eso? ¿Qué error cognitivo se ha promovido -y los feminismos lo han aceptado-, para pensar que hay problemas que son de las mujeres? Los problemas de las mujeres, son problemas de la sociedad entera. Es un drama social general."[3]

Hemos incorporado esta extensa cita ya que resulta muy interesante advertir cómo la antropóloga reflexiona acerca de algunos prejuicios, como que las mujeres constituyen minorías, o como que la causa de la violencia contra las mujeres correspondería a que ellas han conquistado más derechos o logrado mejores posiciones sociales que los hombres. Resulta contundente la afirmación de que estamos viviendo un capitalismo catastrófico que afecta a toda la sociedad. A su vez, esto no significa que no deba continuar la lucha por evitar los feminicidios y toda forma de violencia, pero el enmarcar tal violencia en las formas más catastróficas del capitalismo da otra profundidad al tema y también permite reflexionar acerca de los mandatos hacia las masculinidades.

La antropóloga Segato reconoce que el feminismo ha ganado gran parte de la batalla discursiva pero estaría bastante lejos de haber ganado en los procesos de refeudalización de la sociedad. Como ya había señalado Jurgen Habermas (1997) en los años 60 intereses privados han colonizado la esfera pública con todo lo que ello implica. Las ideas de "dueñidad" y "refeudalización" expresan con palabras tradicionales – porque siempre cuando un fenómeno es nuevo en primer lugar hacemos uso del saber conocido – la novedad de un sistema que, por su enorme nivel de concentración de riqueza y territorio, por su capacidad de exclusión de grandes masas de población, por la devastación que ocasiona en el planeta donde aún todavía vive esa minúscula parte de privilegiados, parecería atentar contra los propios valores que sostiene: consumismo, competencia etc.

Por eso mismo las expresiones de descontento y lucha de los feminismos, cuando asedian precisamente el punto nodal del capitalismo salvaje, cobran una fuerza transformadora importante.

Por eso mismo también, existen velados o expresos procedimientos para que su potencia aminore o se disimule tras los velos de discursividades que a veces operan a puro significante vacío. Como señalábamos previamente, es difícil encontrar hoy a intelectuales y/o empresarios que nieguen la existencia de los feminismos, o de las diversidades e incluso a veces en los ámbitos de sociabilidad se copian sus tips más frecuentes y epidérmicos.

También ocurre que bienintencionadamente grupos de mujeres, muchas veces de un progresismo burgués manifiesto, en pos de la autodefensa o de competir por quién está más imbuida de la investidura feminista, se cierren en cantones de iguales creando mundos alternos poco cercanos a la realidad y muy diferentes también de sus propias vidas reales, donde habitan otras mujeres trabajadoras gracias a las cuales, ellas logran cierta libertad de acción y hasta disfrutan en una suerte de apariencia de mujeres-niñas.

Nancy Fraser (2019) precisamente se ha pronunciado sobre este tema. Sostiene que, frente al patriarcado antiguo, se ha instalado en los Tiempos Contemporáneos un patriarcado que, bajo la apariencia de aceptación de los movimientos feministas, en verdad los asimilan a una etapa depredadora del capitalismo que rechaza a las mujeres populares, pero que intenta integrar a la empresarias, a las eficientes del sistema. Es el feminismo de una Mme Lagarde, de Hillary Clinton y de muchas otras mujeres que desde organismos internacionales o posiciones de poder han incorporado las competencias que sólo parecían pertenecerles a los varones de dichas organizaciones. "El papel de ese feminismo corporativo – sostiene Fraser - fue una forma de "pinkwashing" (lavar de color rosa) ese neoliberalismo, para darle una especie de rostro amigable para la mujer."[4]

Y hay una segunda vuelta de tuerca, la de quienes , como en actuaciones defensivas, se nuclean en hermandad o sororamente como dirían y sólo se vinculan con

3 https://p.dw.com/p/3qMk8, Drazer, Maricel, entrevista a Rita Segato, 8/3/2021.

4 Entrevista a Nancy Fraser a propósito de la presentación de su libro Contrahegemonía ya, Infobae, 12 de julios 2021.

iguales, es decir con quienes aparentemente han llegado al mismo nivel de conciencia que ellas. Discuten arduamente matices lingüísticos acerca de sus acciones, pero en los comportamientos parecen asimilarse al momento adolescente por la búsqueda de socialidad e incluso justicia pero sólo entre pares. No forman parte de sus temas habituales las cuestiones que hacen a la geopolítica, los conflictos, las relaciones del capital, como si eso aún fuera sólo patrimonio del colectivo varones. Entonces, lenguajes cándidos, interpelaciones exageradamente afectivas, cierta deshistorización en torno a la memoria de las luchas feministas y gran validación de logros presentes componen unas identidades que por momentos sedimentan como valiosas, pero en otros parecen sólo actuaciones no encarnadas. Como la ropa que hoy se luce en un escenario, como jugando, pero tal vez en otro escenario - por ejemplo el hogareño - no.

En modo "Tambor de hojalata"

La idea de que crecer cuesta y duele no es nueva. La novela de Günter Grass *El tambor de hojalata* (1959) expone en la forma de una ficción hasta qué punto un ser humano viendo y viviendo los estragos del nazismo y las guerras prefiere no crecer, quedarse en la edad de cuando le regalaron un hermoso tambor a los tres años. El protagonista es visto como un loco, incluso relata desde un psiquiátrico, pero, como sucede con muchos personajes de esta índole, termina sabiendo y viendo más que los demás. Y es tan horroroso todo, que prefiere bastante tiempo no crecer.

El vértigo, la incertidumbre acerca del futuro, la falta objetiva de trabajo para los jóvenes, o bien los altos niveles de explotación en el primer trabajo, parecieran crear una plataforma donde la permanencia en un estado infanto-juvenil, aunque sea boyando, resulta la contrapartida casi necesaria que muchos ciudadanos comparten y creen como lo único posible.

Si a esto se le agrega que el capital cada vez más concentrado de los últimos tiempos donde parecen perdidos los derechos laborales más elementales, pone en el brete de obligar a muchas infancias, por ejemplo, las de sectores populares, a que nazcan adultas, que sean explotadas como adultos, en definitiva, que la infancia no exista. Paradójico escenario es el contemporáneo. Desde las exigencias para la supervivencia se tiende a anular la infancia pero desde la marginalidad, los medios y los discursos sociales se crean y reconocen unas infancias que no son las reales sino las imaginarias: están configuradas como comportamientos infantiles en la vida adulta, son pseudo lenguajes infantiles en los medios y las redes, es el simple no querer crecer porque para qué. Se ha producido un deslizamiento muy peligroso de la infancia. No está en el momento infantil correspondiente sino en otra parte de la vida. O a veces nunca.

Cabe detenerse un momento en eso por la importancia que reviste la infancia en la vida humana, en la condición humana.

Giorgio Agamben (2003) reflexiona acerca de que lo que distingue al ser humano es tener infancia, es decir ser "infans", experiencia sin palabra .Otros seres vivientes no entran en la lengua: están desde siempre en ella. El ser humano, en cambio, en tanto que tiene una infancia, en tanto que no es hablante desde siempre, escinde esa lengua una y "se sitúa como aquél que para hablar, debe constituirse como sujeto del lenguaje, debe decir yo" (:72) .La naturaleza del hombre está escindida de manera original, porque la infancia introduce en ella la discontinuidad y la diferencia entre lengua y discurso[5]." Y agrega Agamben "En esa diferencia, en esa discontinuidad encuentra su fundamento la historicidad del ser humano. Sólo porque hay una infancia del hombre, sólo porque el lenguaje no se identifica con lo humano y hay una diferencia entre lengua y discurso, entre lo semiótico y lo semántico, sólo por eso hay historia, sólo por eso el hombre es un ser histórico…" .(:73) Sin infancia no hay historia. La historia entonces no es un camino lineal ni de progreso continuo sino que es discontinuidad y *epokhé*. Y agregaríamos, como reflexiona Agamben, si la historia tiene su patria original en la infancia, necesita volver cada tanto a ella para preguntarse, para detener la incertidumbre, para volar.

La infancia entonces constituye una experiencia fundacional del humano y de ninguna manera un momento ignorante a superar. Para Freud, en la infancia se elabora y consolida el psiquismo humano, para el crítico de arte Aby Warburg (en Burucúa, 2002) el "asombro" típico de las infancias es el gran dato que permite desplegar la curiosidad y el conocimiento del entorno. Prohibida o negada, antes, en su momento o después, la infancia está. ¿Pero a cuál infancia nos referimos? Tiene poco que ver con la estereotipia creada acerca de cómo niñas y niños son ingenuos, crédulos, que sólo requieren ser referidos en

5 Agamben aquí o se refiere a la distinción saussuriana entre lengua y habla sino en la idea de que los seres vivientes tienen un lenguaje que les es natural, en tanto que el ser humano "infans" no posee lenguaje, lo aprende, y así elabora discursos.

diminutivo y con boberías, que son hiperconsumistas, etc. Una dimensión fundamental de la infancia es que niñas y niños asocian palabra a verdad; niñas y niños quieren saber sobre su entorno y sobre sí mismos, el juego y la dramatización, constituyen, por momentos, ensayos miméticos importantes para la vida. Pero la banalización no es intrínseca de las infancias.
Sólo que, como sucede en los tiempos donde lo simbólico está tutelado y hasta colonizado por grandes poderes, el sabor a infancia no queda afuera y también es herido. Más aún, se simula el retorno a la nobleza y veracidad infantil usando de modo estereotipado lenguajes de la niñez para desterritorializar, para despolitizar, para fingir aldea.

La política como juego

Decíamos al comienzo que la palabra clave era **aldea**. Si la Modernidad había consagrado un modo de ser los Estados, las Naciones, la representatividad, la ciudadanía, la política, la descomposición también parecía arrastrar a sus instituciones y vínculos. Tardó casi un siglo el logro del deterioro total de la Modernidad, en el que nos encontramos.
La pandemia planetaria de 20-21 constituyó la frutilla que faltaba al postre de la destrucción. En esta coyuntura, las soluciones para la supervivencia se configuraron inicialmente en un regreso a prácticas casi ancestrales de Occidente: uso de tapabocas, aislamiento, cierre de todos los lugares donde pudiera reunirse población, desde las fábricas hasta las escuelas. Parálisis laboral y necesidad de que los Estados volvieran a su función de Bienestar y contención de la población.
No es nuevo decir que un sentimiento imperante era el **miedo**, que se agravaba al no encontrar con claridad el objeto de ese miedo: sería un virus nuevo?, una zoonosis?, un complot chino? Mientras la ciencia apuraba sus investigaciones casi con desesperación – y aún lo hace- se producía desde diversas usinas de información y elaboración de discursos sociales, por un lado, la localización del ogro o monstruo culpable de tantos daños. Y por otro, también se desplegaban, con más fuerza, prácticas, semiosis mediáticas, discursos políticos con una fuerte impronta de lo que el mundo adulto imagina que es la infancia.
Como señalábamos en el apartado sobre medios y memes, las lógicas y representaciones icónicas de las redes colaboran para infantilizar los mensajes y hasta para que abunden los relatos que recuerdan cuando los adultos eran niños , los ritos de festejos familiares y de amigos, y, sobre todo, una fácil y contagiosa emotividad que se extiendía y se extiende. Pero sería reduccionista explicar esto sólo porque el formato de las redes lo propicia o por el enorme poder de quienes desempeñan el rol de titiriteros y sus astucias para lograr el perfecto desempeño de sus títeres. En la aldea están, estamos, también les aldeanes. Sí, dicho así.
Ya desde hace tiempo el discurso político dejó de contener ideas para centrarse principalmente en experiencias personales, relatos visuales de gran emotividad, glorificación de la vida cotidiana y hasta uso de palabras vacías cuyo único mérito era sonar llamativamente al ser pronunciadas a repetición por diferentes actores de un mismo grupo[6]., lo que humorísticamente se ha dado en llamar "nado sincronizado". Esta modalidad también está presente de modo intenso en los relatos pseudoperiodísticos de operadores mediáticos. El procedimiento es básico: un medio gráfico inventa una narración acerca de algún personaje que quieren denostar, o de alguna acción puntual. Se incluye una palabra clave que puede ser: "corrupción", " autocracia", el resto de los operadores la repite hasta el cansancio y sedimenta el efecto credibilidad aunque resulte una mentira y luego sea desmentida. A veces ni siquiera es una palabra de fácil comprensión pero lo que se busca es el sonido acompañado quizás por el gesto enojado y que el término pueda ser reiterado fácilmente de la misma manera y con la misma tonalidad. Las animalitos domésticos no entienden exactamente las palabras sino más bien las tonalidades de nuestra emisión. Así se procede.
Otra variante muy frecuente es la del relato personal. En el foro del miércoles 21 de julio de 2020 por la CNN el presidente de los Estados Unidos Joe Biden se encontró con un público aparentemente diverso, de diferentes proveniencias territoriales y políticas. Llamó mucho la atención que frente a cada demanda – por ejemplo, la del dueño de un restaurante que había sufrido mucho por la pandemia y sus trabajadores no cumplían con sus expectativas- respondió a cada uno con experiencias personales, lo que le había pasado a él, a su hijo fallecido, a su familia. Ninguna respuesta tuvo que ver con una discursividad más general o bien de política a largo plazo, tampoco con el explayarse de un plan económico o propuesta más abarcadora que la respuesta puntual a caso por caso. En términos de teoría del conocimiento diríamos que en todos los intercambios abundaba lo que se denomina

6 Recordemos que el empresario Francisco de Narvaez le ganó al oficialismo en la provincia de Buenos Aires en el 2009, en elecciones de medio término con la repetición de dos palabras "alica-alicate"

pensamiento lógico concreto, es decir aquel que puede realizar operaciones lógicas sólo contando con la presencia de los objetos o fenómenos sin posibilidad de abstraer[7]. El silencio de la reflexión se hacía cada vez más evidente como una suerte de bloqueo a la abstracción: todo lo que se narraba, además de estar a veces en primera persona, también se ponía en el modo del cuento infantil.

Por eso, es posible advertir que las narraciones de discurso político, en modalidad infancias, no sólo remiten al clima de aldea sino que también se traman como las narraciones maravillosas donde prevalece finalmente en los logros el arte de magia, los protagonistas son esencialmente buenos, pero lo más importante, siempre deben luchar contra los malos transformados en ogros, brujas, monstruos, cucos. Para lograr este modo discursivo infantil, hay que difamar y estigmatizar al adversario, ya que no sólo lo necesitan como tal sino con atributos tan supuestamente terribles, tan amenazantes que combatirlos, impedir por todos los medios –incluso la mentira y la violencia- su circulación, se convertirá en un éxito y no en un acto vandálico. Durante este proceso, también, como ocurre en los cuentos infantiles tradicionales, se promueven sentimientos de miedo, odio, y la creencia en que los "buenos" siempre vencerán, que el cuento terminará bien, que hay que sumarse para estar del lado del bien y supuestamente, de la víctima. Como lo que predomina es el imaginario de fe y creencia, no se promueve ninguna reflexión y mucho menos un distanciamiento. Más aún, se exagera la empatía, la adhesión obediente, y se considera abyecto no sólo todo cuestionamiento sino las preguntas previas a cualquier toma de decisiones. Como las cosas "son así", como la memoria no juega y mucho menos la historia, la promesa de felicidad va de suyo si se está de modo obediente con los buenos. No es posible augurar que toda política a futuro sea así, existen otras perspectivas, otras propuestas, y una extensa tradición de la política transformadora como parte de la condición humana. Pero dialécticamente la amenaza de banalización existe y es en estos tiempos contemporáneos de crisis y fuerte desigualdad mundial, donde se diseñan dispositivos cada vez más sofisticados para que impere.

El país "jardín de infantes" del que hablara la enorme poetisa María Elena Walsh termina siendo puesto en práctica sin armas por activas consultoras de marketing político.

7 El pensamiento lógico concreto según la psicogénesis piagetiana corresponde a la cognición de infancias de 6 a 9 años aproximadamente.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2003) *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Berardi, F. (2021) *La segunda venida*, Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Burucúa, E. (2002). *Historia, arte y cultura*, De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Debord, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.

Entel,A. (2008) *Dialéctica de lo sensible*, Buenos Aires: Aidós.

Ford, A. (1994) *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos. Aires: Amorrortu.,

Fraser, N. (2019) *¡Contrahegemonía ya! Por un populismo progresista que enfrente al neoliberalismo*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Habermas, J. (1997) *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona: Gustavo Gili.

Zipes, J. (2014) *El irresistible cuento de hadas*, Buenos Aires: FCE.

Escuchar para respirar*

Por Elena Maidana

Síntesis

En tiempos de asfixia real y simbólica, de silencios impuestos por la dominación, de incertidumbre epistemológica, el artículo enfatiza en el valor de la escucha, describe hasta qué punto las mujeres han sido las primeras víctimas del silenciamiento y aborda minuciosamente qué significa la comunicación con perspectiva de género..

Palabras claves: silencio – comunicación – escucha – feminismos - lucha

No puedo respirar" dice con un hilo de voz George Floyd. La banalidad del mal es la respuesta que recibe. 8 minutos, 8 minutos, 8 minutos. 8 minutos. 8 minutos. 8 minutos. 8 minutos. 8 minutos pasan. La presión sobre su garganta no cede. Queda su cuerpo exánime bajo la rodilla asesina. Nadie lo evita. Cámaras lo registran. Redes lo viralizan. Racismo al palo (¿Sólo en "el país de la libertad"?) Sigue que te sigue desde hace siglos ¿Se hará justicia esta vez? [1]

"No puedo respirar. Me dicen que tengo la Covid 19. Y seguimos sin agua. Y no tenemos comida. Y los techos no alcanzan para cobijarnos. Y nos dicen que nos quedemos en casa. Y nos dicen que seamos higiénicos. Y nos dicen que nos lavemos las manos. Y nos dicen y nos dicen y nos dicen ¿Alguien nos escucha? ¿Alguien nos ve? " Repite, pregunta, interpela Ramona Medina, Comunicadora de *La Garganta Poderosa*; pero muere sin respuestas, sin caravanas en su nombre ni en el de su villa, la 31. Entonces, sólo entonces, el show mediático de los medios concentrados la pone en foco. Así se cierra la crónica de su muerte anunciada, la exhibición de su muerte evitable.

"No puedo respirar. Me quebró las costillas esta vez. Se reinició el círculo violento. Y la pandemia me arrincona en el doméstico espacio, donde la muerte acecha tras el umbral. Para mí, para tantas, nuestro hogar no es dulce, es amargamente violento. Fisurada quedo una vez más. Así me deja él, mi amor femicida; entre muros que mis hermanas sanadoras no pueden hoy atravesar. Y no quiero terminar cifra macabra, no quiero engrosar la lista fatídica que no cesa de crecer ¿Quién escucha mis gritos? ¿Quién percibe mi dolor agigantado?"

"No puedo respirar. No podemos respirar. El fuego arrasa el monte. Luego vendrán las topadoras. No quedará vestigio alguno: de nuestra aldea, de nuestros cultivos, de nuestros animalitos, de nosotros. Expulsados seremos otra vez de nuestros territorios. Nosotros somos el monte pero monte ya no hay. Sólo ceniza y humo. Y una nueva peste que suma desolación. ¿A dónde iremos a parar? ¿Alguien escuchará nuestro clamor?"

"No puedo respirar. Corro, el barbijo no me sirve, corro, me protejo los ojos. Los cegadores profesionales me persiguen. Corro entre gases que vuelven intransitables las alamedas. Como en todos lados la pandemia no frena a los carabineros, es más, los envalentona. Y como en el norte guerrero, también aquí, el poder no vacila con la represión. Pero la lucha continúa y de nuevo los sin derechos ocupamos el centro de la escena. ¿Recién nos ven? ¿Podrán escucharnos esta vez?"

¿Podemos seguir viviendo como si nada pasara entre tanta asfixia?

Nuevas escuchas desde los territorios y más allá

Dijo Omar Rincón en la Inauguración de los Diálogos Divergentes de la Comunicación, organizados por CIESPAL:[2]

"La comunicación está de moda, todos nos nombran, todos nos dicen, todos quieren estar en la comunicación... en velocidad digital. Pero la complejidad, lo político, lo tenso, las preguntas están en el territorio y en la diversidad de saberes que nos habitan. En América Latina hemos construido una teoría de la comunicación, con conceptos propios, inscriptos en lo popular, en el territorio, en la política latinoamericana. Este tiempo que estamos viviendo nos lleva a nuevas escuchas, a pensar el mundo de nuevo. Y en esas nuevas escuchas tenemos que imaginar otros futuros para la comunicación; que están por fuera de nuestro campo; por otros universos como el arte, el diseño, las culturas ancestrales, los feminismos, el medio ambiente. Tenemos que escuchar al mundo"

Al respecto de lo que plantea, pregunto: ¿acaso venimos escuchando lo que habla el afuera de nuestro campo de estudios? ¿acaso nos interpela –en nuestras propias prácticas y discursos- la rapiña de los dueños, la crueldad de los profanadores de territorios y de cuerpos; el dolor de los demás; las luchas de tantos y tantas? ¿Podemos seguir enseñando, investigando,

* Debo aclarar que en lo desplegado confluyen fragmentos textuales de mi autoría, entre ellos: 1) Apuntes para seguir el debate: conjugaciones y transitividades para el florecimiento de la vida en una tierra dañada, expuesto on line en el 1º Coloquio Internacional de Investigación Crítica de la Comunicación; realizado el 21-22 de Octubre de 2020; organizado por el Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL), la Cátedra Mattelart de CIESPAL, el Grupo de Investigación YLLANAY y la Red AMLAT; 2) Comunicación y Género, compartido en conversatorio virtual en el marco de la Ley Micaela. Universidades Nacionales del NEA-NOA. 2020

1 Al respecto vale señalar que el 26 de Junio de 2021 se dio a conocer la noticia de la condena a 22 años y medio de cárcel al expolicía Dereck Chauni por "abuso de posición de confianza y crueldad". Gesto de justicia más que necesario pero insuficiente para erradicar el racismo en EE.UU.

2 Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=wvPZEe-27TA

produciendo conocimiento como si no pasara nada, mientras la asfixia crece a nuestro alrededor y no sólo por la pandemia sino fundamentalmente por las condiciones bio-psico-políticas del capitalismo que la hicieron/hacen posible?

En cuanto a lo que sostiene Rincón sobre que la densidad /intensidad de lo político está en los territorios, pienso más bien que ello radica en lo que atraviesa y signa –a la vez y no sin contradicciones- a territorios, medios y redes: la posibilidad y las formas del estar juntos –de los humanos entre sí y de éstos con los demás seres vivientes-, las incesantes y más de una vez cruentas disputas por el sentido, las conflictivas dinámicas sociales, el movimiento de la vida, en suma. Comprender lo que la comunicación hace posible demanda moverse; ir sí hacia los territorios, hurgar en la complejidad, heterogeneidad, conflictividad de sus decires y silencios; pero no para estacionarse sino para seguir las huellas de lo allí surgiente que siempre se sale de cauce, cruza calles, irrumpe en medios, desborda redes, para volver transformado transformando todo a su paso. ¿Hará falta, además de los pluriversos saberes que nos habitan, un nuevo "mapa nocturno" para no perdernos en esa travesía hoy más riesgosa aún por la pandemia?

¿Podremos hacerlo cuando andamos conectados entre compulsiones y protocolos de excitación permanente mientras el tejido social se vuelve cada día más una red de agujeros? El aluvión big data tampoco da respiro y lo sensible gestionado por algoritmos reconfigura subjetividades, signa relaciones, marca agenda, compra-vende, premia-castiga, mueve-inmoviliza, activa-desactiva…y por momentos se siente no poder ya hacer pie, ni real ni simbólicamente ¿Cómo contrarrestar entonces tamaña confusión y desolación? Las preguntas que se formulan en tiempos como éstos en los que la única certeza que tenemos es la confirmación de la incertidumbre que somos difícilmente obtengan respuestas, aunque tal vez abran senderos para seguir pensando/imaginando/proponiendo juntos futuros otros, mejores, más justos y equitativos.

En pos de esos senderos, tal vez valdría -a contrapelo de tendencias hegemónicas- empezar por los territorios, agudizar la escucha e indagar los silencios para poder así escuchar lo que las silenciadas/los silenciados de la historia vienen diciendo.

Silencios de dolor y cautiverio

A comienzos de siglo preguntaba y proponía Rossana Reguillo: "Cómo trazar un mapa para no extraviarse en el mundo contemporáneo, con qué certezas colocar lo que está arriba y lo que está abajo, cuál es el aplomo que se requiere para establecer fronteras, límites, qué es lo que queda dentro, qué lo que está afuera. Cómo dibujar un mapa en el que pueda verse lo que se desploma, lo que emerge, lo que brinca, lo que grita, lo que permanece en silencio. Sobre todo el silencio. Hacer un mapa de los silencios. ¿Por qué un mapa de los silencios en medio de tanto ruido?, ¿por qué ocuparse de los silencios cuando la tónica de la época es más bien consignar el exceso, de vociferaciones, de decibeles, de confusiones?[3]

Desde esos interrogantes y desde una hipótesis de fondo: "Las violencias acrecientan sus dominios alimentándose del silencio, los miedos y la incapacidad política para dejar atrás proyectos que privaron de la palabra a tantas y tantos"; busca dar cuenta con su texto cómo tanto el silencio obligado de los otros dominados como la posterior habilitación de sus discursos siempre y cuando siguieran reglas ajenas e impuestas; son parte de los juegos estratégicos de los poderosos para sostener sus privilegios y dominios.

Ya lo dijo Foucault: no hay poder sin poder del discurso, aquello por y con lo que se lucha. De allí la importancia estratégica de la gestión y regulación de los decires y silencios –propios y ajenos. El poder social es inseparable del derecho a hablar, del dejar hablar y del hacer callar. Importa por tanto atender cómo opera lo dicho/no dicho en la sociedad y la cultura, indagar su performatividad para la continuidad y/o transformación del orden social.

El silencio como gesto de poder, como privación de la palabra de los dominados es intrínsecamente violento y acompaña violencias que más de una vez terminan en muertes cruentas. Por eso aún hoy en medio de tanta exacerbación discursiva y polución sonora sigue resultando vital focalizar en los efectos sociopolíticos de los silencios; indagar la gravitación de los mismos en la persistencia de asimetrías y desigualdades de género, clase, raza y más.[4]

3 Reguillo, R. (2000) Identidades culturales y espacio público. Un mapa de los silencios. En Revista *Diálogos de la comunicación*. Nº 59-60. ISNN 1813-9248. FELAFACS. Lima.Pp.75-86

4 Dada la importancia estratégica de los silencios, además del "mapa de los silencios" planteado por Reguillo, queda abierta otra propuesta: reescribir la historia de la comunicación en clave de política sonora, no solamente visual; o sea emprender una economía política de las voces y los silencios en la historia.

Callad las mujeres en el templo

Las mujeres han sido las primeras silenciadas de la historia. Han crecido y sobrevivido entre silencios y violencias. Su silenciamiento milenario, propio de la división sexual de la comunicación, ha jugado siempre a favor del dominio patriarcal.

El patriarcado[5] -sistema milenario de organización social basado en la dominación masculina sobre las mujeres, viene operando hace siglos como administrador de la palabra y el silencio tanto de los hombres como de las mujeres. Y han sido éstas las primeras en ser expropiadas del poder de comunicar, las primeras en ser condenadas al silencio.

Ese enmudecimiento forzado desencadenó otras violencias comunicativas / simbólicas para ellas:

1) la domesticación y minorización de su palabra que sólo podía circular y trascender recintos más allá del hogar como "tutelada" –con permiso y enmarcada por la voz del varón- siempre y cuando siguiera reglas ajenas e impuestas; 2) su expulsión de los espacios de "aparición" ante los otros, de decisión en los asuntos de la polis. Silenciamiento, confinamiento doméstico, ausencia pública como correlatos de la regulación patriarcal del derecho a hablar, se volvieron marcas del género femenino.

Luego, desigualdades comunicativas fueron presentadas –para justificar lo injustificable- como "discapacidades naturales", como "limitaciones propias de las mujeres". "No saben hablar y menos en público" sentenciaba una y otra vez la voz del amo. Y los mismos que les negaban la oportunidad para hablar después las acusaban de no saber hablar y menos en público. Ya lo advirtió Sor Juana Inés de la Cruz: "Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón sin ver que sois la ocasión de lo mismo que culpáis". Por eso cuando las dejaron hablar, el uso de la palabra regulada y calificada como menor sirvió para estigmatizar y discriminar a sus portadoras. Las mujeres han sido por lo tanto incluidas como excluidas en el espacio social. El poder patriarcal ha intentado siempre –no sin resistencias y luchas- alejarlas de la política devenida en práctica masculina y de la conversación democrática; limitarlas por lo tanto en el ejercicio de toda ciudadanía –empezando por la comunicativa-, negarlas en suma como personas diferentes, como sujetos de derechos y como actoras políticas.

El considerado espacio público pasó entonces a ser percibido, vivido, experimentado por ellas como sitio de la exclusión de su diferencia no asimilada; cuando no de riesgo para su vida. No dejó asimismo de devenir paulatinamente en la vidriera irrespetuosa para la exhibición y mercantilización mediatizada de sus cuerpos.

Pero esa historia de violencias patriarcales no siempre ha terminado en las pantallas. Ese silenciamiento milenario sigue conduciendo más de una vez al silencio definitivo de la muerte. Privadas de voz, quedan las mujeres expuestas a las peores violencias machistas; esas que se ensañan con los cuerpos hasta el femicidio; crimen de género con el que se engrosa estadísticas macabras, que deja una voz menos en el mundo, que provoca un silencio sin retorno. Y entonces, otros silencios hacen sentir sus efectos:

1) el de las víctimas, quiénes frente al control de los cuerpos y la letalidad patriarcal, no siempre encuentran las palabras ni el modo de decir su dolor, de contar lo que les pasa (con el agravante de que cuando pueden hacerlo pocos las escuchan, pocos las creen, pocos actúan para defenderlas); 2) el de la cofradía-fratría de los machos con su pacto de silencio cómplice y de lealtad mafiosa que une a los sujetos masculinizados en la impunidad de sus violencias; 3) el de la sociedad insensible frente al dolor de los demás, que escucha los pedidos de auxilio, pero calla y no hace nada para evitarlo; que no logra salir de una indiferencia activa con la excusa vil de que ciertas violencias contra las mujeres son problemas del orden privado en los que no vale entrometerse. Y entonces ¿Quién escucha a las víctimas? ¿Quién es interpelado por sus sufrimientos? ¿Alguien responde, acude en auxilio, acompaña, cuida, sana, evita muertes evitables, siempre evitables?

Claro que, frente a esas manifestaciones de la violencia patriarcal, las mujeres con sus desobediencias y luchas, con sus astucias e inteligencia política, con su imaginación y creatividad desbocada; con sus reflexiones, denuncias y críticas nunca dejaron de resistirlo, denunciarlo, erosionarlo.

Ellas dijeron lo suyo. Si se las escucha tenemos el reverso de la historia.

5 El patriarcado en tanto "estructura elemental de la violencia" (Segato:2010) propone un sistema de estatus, de lugares/posiciones tanto para los hombres como para las mujeres; de acuerdo con el cual los hombres - autopercibidos como superiores mantienen entre sí relaciones de paridad signadas por la competencia y la alianza; mientras que con las mujeres -heteropercibidas como inferiores, pasivas, minorizadas, del orden de la naturaleza, apolíticas- instauran relaciones de privilegio y dominio. La feminización es el recurso estratégico del patriarcado. (No se nace mujer, nos hacen mujer) Los géneros masculino y femenino son una de sus magistrales construcciones.

De cuando las enmudecidas hablan

Si contra el silenciamiento milenario buscaron y encontraron formas de decir NO y de expresar lo propio, aunque circularan en el espacio social como palabras minorizadas, devaluadas, producidas casi siempre según propuestas de participación regulada, hoy cuando los femicidios engrosan cifras de espanto, cuando la muerte arrecia con su manto de silencio definitivo; salen de sus casas, se juntan y expresan a viva voz: "SOMOS EL GRITO DE LAS QUE YA NO TIENEN VOZ", "NI UNA MENOS", "VIVAS NOS QUEREMOS!"

Toman el espacio público por asalto: "las calles son nuestras", exclaman. Y allí, de donde fueron expulsadas, se vuelven visibles y audibles, proyectan sus voces, despliegan sus potencias discursivas, acaban con el mandato patriarcal de silencio, y dicen por calles, con sus cuerpos, en paredes, en medios, por las redes:

¡Llegó el tiempo de no callarnos, llegó el momento de gritar NO!

"El silencio, la culpa y la vergüenza han servido para dominarnos…¡Que se acabe el silencio, que se acabe ! ¡Que se caigan los muros de las casas, las cárceles, las calles!¡Que se acabe el silencio, que se acabe! ¡Que las vergüenzas mueran antes de nacer! ¡Que el ruido de las voces de mujeres apague los horrores del grito cotidiano!¡Que se caigan los muros de todas las cocinas donde haya sufrimiento! ¡Que se acabe el silencio, que se acabe! Hoy despertamos revoltosas, sacudimos las sábanas y apoyamos los pies firmes sobre la tierra. El corazón que parecía que nos iba a estallar, acaba de hacerlo. ¡Que se acabe el silencio, que se acabe!" [6]

El movimiento de mujeres viene, sobre todo en estas últimas décadas, alterando profundamente la temporalidad de los consensos patriarcales, profundizando su lucha contra el silenciamiento y la violencia machista milenaria; poniendo voz allí donde los silencios de los silenciados de la historia se entrecruzan, se oponen, se alían. Y cuando se juntan, cuando luchan, cuando se dejan ver, cuando hablan…rompen los supuestos equilibrios; fisuran lo normalizado; desgarran lo naturalizado por siglos, invierten el sentido de lo dicho, crean e instalan agenda, cuestionan lo público y lo privado; generan lenguaje, producen conocimiento. Nada queda en pie a su paso.[7] Así, entre debates y combates proponen una "comunicación con perspectiva de género".[8] Apuntan con ello a desnaturalizar los privilegios, opresiones y violencias del patriarcado; a cuestionar las múltiples, diversas y permanentes formas de comunicación machista, sexista, androcéntrica. Tal perspectiva crítica contra la diferenciación jerárquica de los sexos en el orden del discurso, contra la división sexual de la comunicación, abre instancias favorables a los intereses, necesidades, deseos y derechos de las mujeres concebidas con ciudadanía plena; habilita una comunicación-otra que valora sus prácticas comunicativas; que no jerarquiza ni discrimina sus modos de decir, que habilita que hablen de sus temas pero también de temas del común; que posibilita su participación directa y toma de decisiones -sin tutelaje ni representación masculina- en la política y en la construcción de la agenda pública. En suma, que promueve la gestión propia de lo que dicen/no dicen, piensan, creen, sienten, imaginan, en toda su compleja y conflictiva pluriversidad constitutiva.

Pero las mujeres en lucha contra el patriarcado capitalista y colonial no solo conciben a la comunicación

6 Poema de Sandra Morán, poeta guatemalteca, compartido a viva voz en una radio abierta realizada en la Plaza San Martín de La Plata, durante el Encuentro Nacional de Mujeres-2019

7 En Argentina por ejemplo el movimiento feminista –heterogéneo y no exento de contradicciones- viene impulsando transformaciones radicales desde espacios generados y sostenidos en el marco de sus luchas como los Encuentros Nacionales de Mujeres iniciados en 1986. En 2019, en el Encuentro que se llevó a cabo en la ciudad de La Plata, se realizaron más de 100 talleres, donde se discutieron y propusieron políticas en torno a temas tan diversos, como el trabajo, la política, la ciencia, los medios de comunicación, la naturaleza y el medioambiente, la alimentación, los cuerpos, la violencia, la representación y mucho más desde la perspectiva feminista. Acercarse a sus conclusiones permite no solamente dar cuenta de la riqueza y potencialidad de su profusa agenda; sino también reconocer formas otras-pluriversas- de acción política y de producción de conocimiento.

8 Sostiene Diana Mafía (2020) que la perspectiva de género como modo de explicación de las relaciones de poder entre los sexos y, en referencia a marcos teóricos adoptados para una investigación, capacitación o desarrollo de políticas o programas, implica reconocer: 1) las relaciones de poder que se dan entre los géneros (posiciones asimétricas nominadas); en general favorables a los varones en general y discriminatorios para las mujeres; 2) que estas relaciones han sido constituidas históricamente y son constitutivas de las personas; 3) atraviesan todo el entramado social y se articulan con otras relaciones sociales, como las de clase, etnia, edad, pertenencia sexual y religión (Maffía, D. 2020 "Feminismo y epistemología: un itinerario político personal". En AA.VV. Apuntes epistemológicos. Cuadernos feministas para la transversalización 1. Rosario. UNR Editora.Pp.17-29)

de tal manera, también le ponen cuerpo, la encarnan. Saben desde hace siglos que lo digan sus voces tiene que ser sostenido y defendido con sus cuerpos. Por eso marchan juntas, se vuelven visibles y audibles en sus diferencias por calles, medios y redes; se expresan, cantan, convocan contra todo dominio, interpelan: "pueblo que escucha, sumate a la lucha"

Cantos de vida y esperanza

Vengo a decir que en los rincones /más difíciles del planeta/ están cantando las mujeres/ con voz de pueblo escarmentado. /Se supone que vociferan / para morir un poco menos. María Elena Walsh

Desde y con sus luchas no sólo problematizan la comunicación. Van del dicho al hecho. Comunican como, donde y cuando quieren, sin pedir permiso, con lo que tienen al alcance y si no lo inventan. Otro es su modo de decir, signado por las condiciones patriarcales pasadas y presentes. Aparecen en territorios, modifican los paisajes urbanos, devuelven politicidad a plazas, calles y paseos. Se hacen visibles plural y diferencialmente: para el propio movimiento, para el público ocasional, para los medios que las cubren en su andar.

Sus apariciones en público desencadenan discursos *off y on line*, a favor y en contra; devienen en tema de conversación cotidiana, en relatos, dibujos, grabados, diseños, noticias, crónicas, informes, videos, twits, mensajes de textos; etc.; en interpretaciones múltiples que disputan en los medios y la web el sentido de lo actuado y visibilizado. Se produce así una reacción en cadena, un juego interpretativo abierto y sustentado en procesos de corto, mediano y largo plazo, que no deja de inscribir la singular, creativa y festiva puesta en escena feminista en matrices culturales [9] patriarcales, clasistas, racistas.

Su acción colectiva deviene en espectáculo mediático al circular como discurso en medios -privados, públicos, alternativos, comunitarios-, al expandirse a partir de usos sociales plurales, diversos, contradictorios de la web. Mediante ese singular pasaje de formas signan la cultura contemporánea –marcadamente tecnologizada- que las signa. Atraviesan territorios y pantallas, construyen acontecimiento, disputan sentido. Así, juntas y junto con "otres diverses" hacen visible / audible lo intolerable de este presente: los nefastos y cruentos efectos de la actual fase del capitalismo patriarcal, colonial en una pluralidad de actores devenidos en "sobras", "basuras", "vidas sacrificables": niños-niñas-jóvenes pobres; trabajadores precarizados, desocupados, migrantes, mujeres, diversidades sexuales, campesinos, indígenas, afrodescendientes… Pero no se quedan en la mera denuncia, abren nuevos posibles con la experimentación sobre la marcha de inéditas formas de acción política concretadas entre el activismo callejero, la cibercultura y la multi/transmedialidad. [10]

Para defender sus cuerpos de la crueldad capitalista patriarcal exponen en los territorios sus cuerpos congregados, desafían al poder con el poder performático de sus cuerpos. El cuestionamiento se corporiza, se encarna, se presenta mediante formas corporeizadas de la protesta social –tradicionales y/o inéditas- que demandan singulares ocupaciones de espacios públicos con fuerza referencial en lo que les pasa a sus cuerpos. Ponen el cuerpo contra las violencias machistas que sobre el cuerpo caen.

Lo que se dice con esos cuerpos exhibidos es lo que se sabe y calla: que los mismos son objeto del poder patriarcal, que están ahí como podrían no estarlo. Se busca hacer visible la violencia de las que son objeto: lo que les ocurre en la calle como detrás de las paredes, lo que no se ve porque no se quiere, lo negado familiar y socialmente, lo sostenido a fuerza de complicidades milenarias y cotidianas en el presente. Por eso les ponen cuerpo a las ausentes, las vuelven presentes con sus cuerpos. El cuerpo vivo emerge como sostén memorioso de las ausencias. Por eso pintan en sus cuerpos las iniciales de las pibas víctimas de los femicidios que se hicieron públicos, las nombran y repiten el mantra: "las paredes se limpian, las pibas no vuelven", "las paredes se pintan, las pibas no vuelven", "las paredes se pintan, las pibas no vuelven". Así se hacen visibles y audibles para la cobertura mediática.

Claro que, para el movimiento feminista la puesta en escena de los cuerpos en los territorios es sólo un paso, fundamental pero insuficiente. Se sabe que la lucha exige también tomar parte en los debates de las redes, confrontar las interpretaciones de los medios cada vez más concentrados, sobre todo las favorables al sostenimiento del poder patriarcal; algunas burdas, otras sumamente sutiles. Muchas saben que éstas son las peligrosas; porque entienden que el poder político-mediático se apropia de todos los discursos, los vacía de sentido y conflictividad política, los capitaliza a su favor.

9 La organización espacial del poder, hoy en crisis y no solo por la pandemia, también por las luchas; no dejan de sustentarse en matrices culturales milenarias como las del patriarcado, el racismo, el colonialismo … que aún siguen operando en esta contemporaneidad de desasosiego e inequidades extremas.

10 Así lo expresan: "cuando estamos juntas sesionamos en asamblea, cuando estamos lejos en red".

Como ejemplo exponen lo que se viene haciendo con el femicidio. Desde medios y redes, se insiste en privatizar, individualizar ese delito y en revictimizar a las mujeres, como si el lugar de víctima fuera un destino.
Pero no se rinden. Siguen luchando aún en inferioridad de condiciones, frente a leyes conquistadas que no se cumplen, instituciones estatales que no responden, medios hegemónicos que refuerzan injusticias, redes que viralizan discursos de odio sustentadores de crímenes de género.[11] Siguen apostando, buscan posicionarse con la acción y la palabra en todos los frentes posibles sin perderse en el intento ni caer en la trampa que el poder tiende.
Lo que con ellas irrumpe, permite reactualizar /traer al presente controversias no saldadas, abiertas; continuidad de injusticias milenarias, originales.[12] Por eso reclaman visibilidad y cuestionan todo – las violencias machistas, la democracia, la representatividad, el sistema de inclusión / exclusión, el orden económico, los cuidados y mucho más. Por eso redoblan la apuesta: llegan hasta el hueso del lenguaje desde los territorios que habitan; allí donde la palabra está atada a la vida, allí donde la vida es un hecho contundente y cotidiano, allí donde la comunicación es un hecho vital.

Toda lucha busca su lenguaje

"Un acontecimiento se vuelve experiencia solo cuando crea un sentido; cuando da lugar a un nominalismo generalizado, a una torsión del lenguaje para narrar lo que nos va pasando. Cuando vamos creando palabras nuevas-otras para nombrar lo hasta ahora innombrado, indecible" (Ricardo Piglia)

Salir del silencio exige coraje, prepotencia para decir, también saberes; entre ellos el lingüístico, otro escollo más a sortear propio de la desigualdad comunicativa constitutiva de las desigualdades de género.
Se insiste desde el poder patriarcal: hablar no es precisamente algo que las mujeres sepan; apenas si acceden a la mera voz –lo que las emparenta con los animales- pero no pueden por razones de naturaleza desplegar logos- palabras racionales, con sentido. Eso es un atributo exclusivo de los varones. La jerarquía machista no deja resquicio. El dominio del saber lingüístico es uno de los tantos medios que han usado los hombres para controlar a las mujeres.
Al respecto sostiene Luce Irigaray: "Las mujeres no tenemos un lenguaje porque estamos obligadas a hablar el habla masculina. Imposible hablar, escribir fuera del androcentrismo. El discurso femenino considerado sólo una variante del patrón de habla que es masculino; habla entre líneas". En la misma dirección apunta Giulia Colaizzi, quien pregunta: "¿Cómo una mujer puede ser parte activa de un sistema de representación como el lenguaje basado en su exclusión e invisibilidad?" [13]
Al concebir al lenguaje como espacio históricamente determinado y atravesado por una multiplicidad de heterogéneas prácticas discursivas; el feminismo viene dando lugar a una teoría del discurso, ya que supone la toma de conciencia del carácter discursivo, social y político de la realidad. De allí la relevancia asignada en los estudios del lenguaje con perspectiva de género a los procesos de significación / a la productividad -performatividad del lenguaje. Tal perspectiva, que tampoco es homógenea – está signada a su vez por contradicciones y diferencias no menores- puede ayudar a superar binarismos y pluralismos inconducentes que terminan por abonar aún más la primacía del uno, del poder del amo y sus pretensiones de discurso único.
Por eso no sirve, sostiene Julia Kristeva, [14]diferenciar el hablar de los hombres y mujeres si no se cuestiona radicalmente las bases de las desigualdades. Una concepción rígida de hombres poderosas-mujeres sometidas como estructura inmodificable; de la diferencia como elemento binario capturado por los polos de la dicotomía masculino-femenino impide salir de esa estructura. Y el problema es la dominación, no la mera diferencia.
Y es justamente eso: el dominio y sus efectos lo que se

11 Para la antropóloga Rita Segato, no se puede pensar la violencia contra las mujeres por fuera de las estructuras económicas capitalistas -de rapiña, sin control y con suspensión de derechos - que necesitan de la falta de empatía entre las personas, de una pedagogía de la crueldad que promueva la insensibilidad frente al dolor de los demás para sostener su poder. Y son los medios los "aparatos ideológicos" de esa pedagogía de la crueldad. Ver: Entrevista a Rita Segato por Verónica Gago: La pedagogía de la crueldad. Viernes, 29 de mayo de 2015. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9737-2015-05-29.html

12 De Sousa Santos (2010) en un "ejercicio de imaginación retrospectiva radical" llama "ur derechos" a derechos que existen sólo en el proceso de ser negados y como negaciones. En realidad, sostiene, son más bien injusticias originales milenarias como las que sufren los colonizados y las mujeres (agregamos) Reinvindicarlos, sostiene, significa abrir el espacio-tiempo para una concepción de derechos poscolonial; postpatriarcal (Pp.108-109)

13 Citas de Lenguaje. En: Gamba, Susana B. (coord) (2007) *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos. Pp. 185-188

14 Ibid.

busca cuestionar con el llamado "lenguaje inclusivo". Es que lo que está en juego con ello no es un problema gramatical, sino político. A propósito manifiesta Santiago Kalinowsky: [15]

"La lengua cambia sin que nosotros decidamos nada. Esto sin embargo es una decisión consciente, pensada, diseñada, producto de una reflexión de décadas, entonces eso lo separa completamente. Por eso sostengo que no es un fenómeno de cambio lingüístico, sino que es un fenómeno retórico…un rasgo de una configuración discursiva."

En tanto configuración discursiva, aclara, es lo que rodea una lucha. Toda lucha busca su lenguaje. De allí que el objetivo no sea cambiar la gramática sino intervenir en el orden del discurso en pos de la erradicación de las violencias de género. Lo que busca con el lenguaje inclusivo, plantea Kalinowsky de acuerdo con el movimiento feminista, es terminar con las mujeres asesinadas, mujeres que cobran menos por el mismo trabajo, mujeres que no pueden caminar por la calle tranquila, ya que "al decir la "e" yo te interpelo, te hago pensar sobre una problemática, te hago pensar sobre la persistencia de una injusticia y te obligo a interactuar con eso. Es ese el efecto que tiene la posibilidad de llegar a lo real" [16]

Por eso, el usarlo –o no- posiciona, identifica. En ese sentido el "todes" es el pañuelo verde del lenguaje. Quien lo dice exhibe su pertenencia política, toma partido, se ubica en el mapa de la conflictividad de género, dice de qué lado está. Se trata además de un gesto enunciativo sin pretensiones autoritarias, no pretende que todos los hablantes de la lengua lo usen; más bien apunta / apuesta a revisar y modificar el perfil excluyente de la lengua, a volver evidente su productividad / performatividad machista, sexista, androcéntrica en el orden social; tal y como lo hace el siguiente relato:

"¿Cómo nos nombran?

La niña, que siempre la llamaron niña, cree que sólo es una niña si se dirigen a ella como tal: niña cállate, niña pórtate bien, niña no digas eso, niña ven.

Un día la profesora dice: 'los niños que hayan acabado el ejercicio salgan; ella no se mueve.

-¿Por qué no sales?

-No, como dijo los niños…

-¡Niña!, cuando digo los niños es todo el mundo, tú también.

Ella sale y piensa: cuando dice los niños también soy yo, y cuando vuelve del recreo, dice la profesora: 'los niños que se quieran apuntar al fútbol que levanten la mano; ella la levanta.

-¡Qué no, que dije los niños! Y claro, ella piensa: ¿niños no es todo el mundo?

Desde ese momento estás preparada para contestar a lo que te echen, tú ya sabes que a veces eres 'los niños' porque es genérico, pero a veces no eres, porque es específico, son solo los niños varones.

Ellos siempre están incluidos, nosotras, a veces.

Y yo digo que de ahí viene la famosa intuición femenina de pasarse toda la vida adivinando por el contexto ¿me estarán nombrando? ¿Estaré yo? (De Teresa Meana, docente feminista española)" [17]

Nombrando lo indecible

Las mujeres que vienen luchando, por ellas y por la sociedad toda / por todo lo viviente, no sólo hablan por las que ya no tienen voz, ni se limitan a cuestionar por sexista y androcéntrica la lengua materna. Van más allá. Al calor de las luchas que protagonizan también proponen un lenguaje otro que sea inclusivo y crean palabras hasta ahora indecibles. Por eso algunas expresan:

"Estamos protagonizando un acontecimiento y como en todo acontecimiento se habla de repente otra lengua que abre una fisura en la certeza dominante hasta al momento al invocar una constelación totalmente diferente del ser… por eso vamos más allá, estamos poniendo nombres a cualidades, situaciones, que no tienen nombre. Se busca apuntar, más que designar, a algo que desborda al lenguaje, diciendo lo indecible…Y si el silencio en singular es signo de ausencia, del no ser, de lo que no tiene existencia; de **lo indecible;** apostamos a nombrarlo".

"Hemos aprendido que lo que no nombra no existe y lo que no existe no tiene derechos, por eso: buscamos contagiar palabras a la comunidad. Estamos poniendo en los Medios de Comunicación palabras que no estaban, perspectivas que no estaban. Para poder definir nuestra situación traemos palabras nuevas y viejas para dotar de sentido el presente e iluminar –cuidar- la vida amenazada…vamos por las preguntas, desciframos los mapas de la dominación, hacemos articulaciones que tengan centros operativos, no centros políticos. Vamos

15 Fuente: https://www.pagina12.com.ar/241461-santiago-kalinowski-prohibir-la-e-es-persecucion-politica

16 Ibid.

17 Merchán, Cecilia y Fink, Nadia (2018) *Infancias libres. Talleres y actividades para educación en género*. Buenos Aires: Las Juanas Editoras y Chirimbote. P.102

descubriendo una potencia amorosa de transformación" "Cada no nuestro es también un sí. Un No al dominio, un sí a la generación de un mundo otro, mejor para todes. Por eso, no nos quedamos en la denuncia. Por eso apostamos a crear nuevas palabras, nuevas formas de decir que nombren lo hasta ahora silenciado, minorizado, lo hasta ahora indecible" (Feministas del humedal. Orilleras y Taller flotante) [18]
Todo un ejemplo discursivo en torno a lo saben, dicen, hacen, comparten al calor de sus luchas, aún en estos tiempos de asfixia expansiva.

Bocanadas de oxígeno que atraviesan pantallas

Mujeres luchadoras, cuidadoras de vida que insisten en sostener lo gregario a pesar del aislamiento obligado a que nos condena la pandemia. Junto a tantos y tantas que no dejan de militar para que haya futuro, que abrazan con palabras, que dividen para compartir, que transforman el hogar y el barrio en lugares de resistencia y reconstrucción política, que trasmutan la desdicha en acción transformadora, que remodelan nuestra humanidad de formas distintas opuestas a todo dominio, que luchan por el bien común, que reencantan el mundo; vienen configurando una fuerza poderosa capaz de atravesar tiempos y espacios, de sobreponerse a crisis y pandemias.
Resisten. Devienen esenciales. Ayudan a convivir. Ayudan a respirar. Ya es tiempo de escuchar lo que vienen diciendo.

Bibliografía

De Sousa Santos, Boaventura (2010) *Para descolonizar Occidente*. Buenos Aires. CLACSO/ Prometeo/UBA-Sociales- Publicaciones

Gamba, Susana B. (2007) *Diccionario de género y feminismos*. Buenos Aires. Biblos

Maffía, D. (2020) *Feminismo y epistemología: un itinerario político personal*. En AA.VV. Apuntes epistemológicos. Cuadernos feministas para la transversalización 1. Rosario. UNR Editora. Pp.17-29

Merchán, C. y Fink, N. (2018) *Infancias libres. Talleres y actividades para educación en género*. Buenos Aires. Chirimbote y Las Juanas Editoras. Reguillo, R. (2000) *Identidades culturales y espacio público. Un mapa de los silencios.* En Revista Diálogos de la comunicación. Nº 59-60. ISNN 1813-9248. FELAFACS. Lima.Pp.75-86

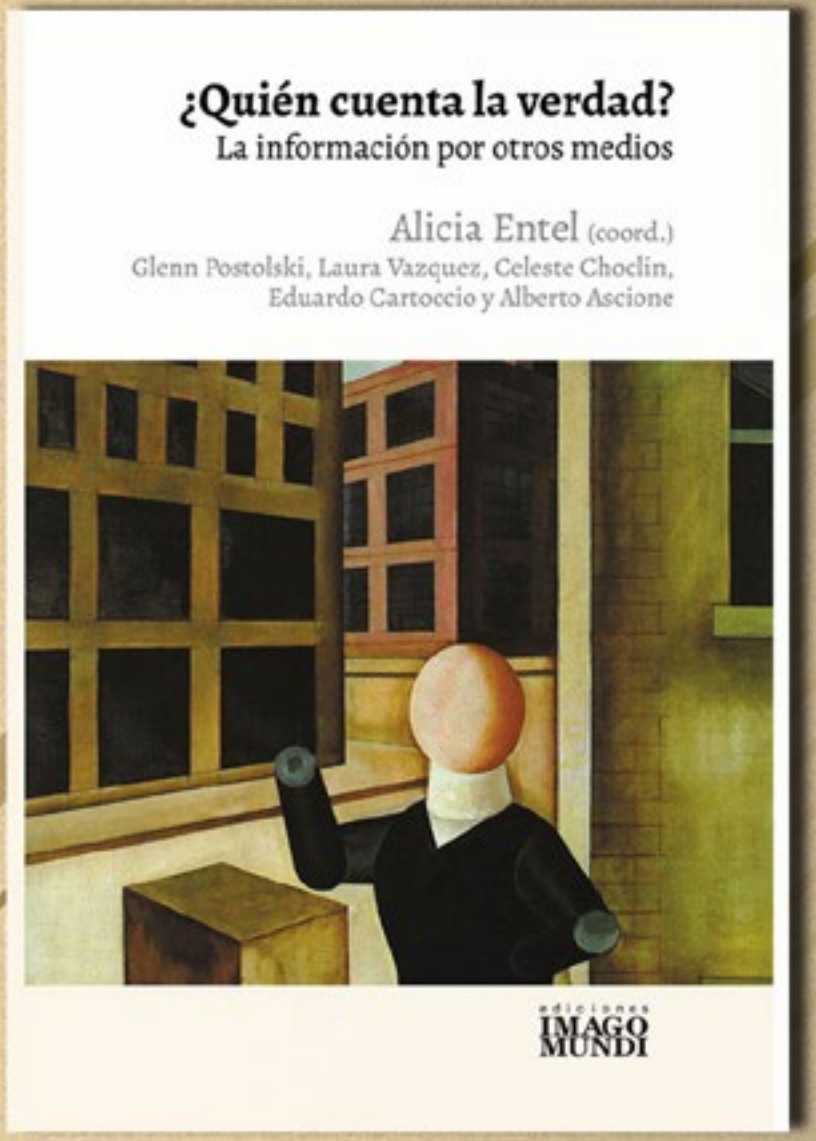
Segato, Rita (2010) *Las estructuras elementales de la violencia.* Buenos Aires. Prometeo.

Segato, Rita (2016) *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires. Traficantes de sueños / Tinta limón.

18 Extensa y valiosa cita extractada de: Tessa, Sonia: Voces que faltan en las quemas de las islas del Delta. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/283235-lo-que-pasa-en-el-humedal

NOVEDAD - LIBRO

¿Quién cuenta la verdad?
La información por otros medios



ediciones
IMAGO
MUNDI
www.edicionesimagomundi.com

La ciudad como espacio de representación fotográfica desde la mirada de Horacio Coppola

Por Guillermina Di Pietro

Buenos Aires nocturno.
Foto de Horacio Coppola, 1936

Síntesis

El artículo constituye una sintesis de la tesis para la Maestría en Comunicación y Creación Cultural (UCAECE-FWB) analiza el significado de fotografiar la calle en la década de 1930 y así poder conocer el contexto de la ciudad de Buenos Aires y el surgimiento del obelisco. A descubrir la verdad desde un ámbito físico y simbólico, mediante las fotografías de Horacio Coppola.

Palabras claves: Horacio Coppola, Buenos Aires, fotografía urbana, arquitectura, historia, Bauhaus, vanguardias artísticas

Históricamente Buenos Aires ha sido fotografiada por artistas nacionales e internacionales, y desde principios de siglo XX las calles de la ciudad fueron las protagonistas en un contexto de crecimiento y transformación.

En este artículo, se analiza el significado de fotografiar la calle en la década de 1930 y específicamente conocer el contexto de una ciudad de Buenos Aires en auge, redescubriéndola desde un ámbito físico y simbólico, mediante las fotografías de Horacio Coppola.

El ámbito de la ciudad y sus calles siempre fue un espacio donde fotógrafos, de diferentes épocas y lugares, quisieron representarla, mediante su arquitectura y sus diferentes lugares, pero especialmente desde su gente, las situaciones que la rodean y los modos de vivirla.

Horacio Coppola es considerado un artista intuitivo y autodidacta, un hombre curioso en esencia, lo cual lo ha llevado a indagar diferentes ramas del arte. Desde muy chico le interesó la imagen, su primer acercamiento fue a través de su hermano mayor Armando, con quien compartía las tardes en el laboratorio y su pasión por el cine.

En 1929 se crea el primer cineclub de Buenos Aires con el apoyo de la Asociación Amigos del Arte, un espacio donde se proyectaron películas vanguardistas, así como también se generaba un espacio de discusión y análisis; es así como las proyecciones fueron acompañadas de discusiones a cargo de intelectuales y artistas para guiar al espectador acerca de los valores cinematográficos.

Entre los jóvenes artistas e intelectuales que participaron en su coordinación; además de Horacio Coppola es necesario mencionar a León Klimovsky, Jorge Luis Borges, Jorge Romero Brest, Ulises Petit de Murat, José Luis Romero, Leopoldo Hurtado, Néstor Ibarra y Guillermo de Torre.

Ese mismo año viaja a Europa siguiendo la ruta que le recomendó Alfredo Guttero, de este modo visita Italia, Francia, España y Alemania, realizando un recorrido por los diferentes museos europeos. Es así como regresa con una cámara fotográfica Leica, una de las primeras en nuestro país y con ella, comienza a recorrer las calles de Buenos Aires junto con Jorge Luis Borges, con quien compartía la misma visión de la ciudad moderna y la ciudad tradicional, ambas reflejadas en una Buenos Aires en crecimiento.

Las fotografías que realizó durante su etapa como fotógrafo amateur, luego del regreso de su primer viaje por Europa en 1931, fueron el inicio de un nuevo recorrido fotográfico gracias a su nueva Leica, que le otorgó mayor posibilidad de movimiento debido a ser una cámara liviana, pequeña y de gran calidad; ideal para realizar fotografías urbanas. Dicha cámara le permitió otro modo de experimentación, salir de su ámbito de creación como era su casa, el taller de la familia y el laboratorio que tenían junto a su hermano para descubrir la ciudad y sus calles porteñas, el movimiento durante el día y las luces de las calles, donde la vida nocturna comenzaba a tener protagonismo en Buenos Aires por el surgimiento de los teatros en la calle Corrientes y los cafés en los diferentes barrios porteños.

Su segundo viaje a Europa comienza en octubre de 1932 cuando llega a Berlín y decide incorporarse a la Bauhaus, en esta instancia en esta ciudad alemana dirigida ya como instituto privado, por Mies Van Der Rohe; el taller de fotografía dictado por Walter Peterhans estaba por iniciarse y Coppola se sumó a él, allí conoce a Grete Stern. El trabajo que realiza durante esos meses fue concebido de manera muy metódica y a tiempo completo, produciendo fotografías de atelier, naturalezas muertas y experimentos con objetos abstractos y geométricos, siempre jugando con la iluminación; tomadas con una cámara de placa 9x12, para luego revelarlas y ampliarlas.

En este sentido, el universo fotográfico de Coppola es muy amplio, y sus preocupaciones estéticas y urbanas fueron más allá de lo fotografiado: la vida en la ciudad y sus personajes, la arquitectura, los progresos urbanos y los toldos, descubren a Buenos Aires de su tiempo.

Durante la década que concierne a la investigación, el desarrollo artístico y cultural fue fundamental y Coppola, junto al grupo de artistas que lo rodeaba integraron las primeras vanguardias en nuestro país. Convertido en flanèur porteño Coppola recorre nuestra ciudad, y definitivamente es un caminante urbano sin destino alguno. Este espacio etéreo nos conduce a cuestionar y pensar asuntos relacionados como la vida acelerada que transitamos cotidianamente y el papel que cumplimos nosotros en ella; esta experiencia es el legado que nos dejó sobre Buenos Aires.

Entonces nos preguntamos el motivo de salir a fotografiar la calle y qué significado tuvo el hecho de ser un flâneur de la fotografía en esta ciudad de Buenos Aires en auge. ¿Es a partir de su obra que se instaura en nuestro país la fotografía urbana? Hecho que ya se estaba desarrollando en Europa y Estados Unidos con la corriente vanguardista y las obras de fotógrafos como André Kertesz y Brasaii, entre otros.

Si bien Coppola dedicó gran parte de su carrera a retratar la capital de Argentina, no solo logró documentarla sino que supo fijar en sus fotografías su propia visión. Es así cómo sus fotografías quedaron impresas en la memoria

visual de esta ciudad, y son claves en su historia. Sin embargo, en esta investigación solo se tuvo en cuenta el trabajo realizado durante sus primeros años como fotógrafo amateur, entre 1929 y 1931, antes de su primer viaje a Europa y por último el trabajo encargado por la Municipalidad de Buenos Aires con motivo del bicentenario de la ciudad y la construcción del obelisco en 1936.

En este sentido, la fotografía es concebida como un lenguaje que vive y se nutre de las experiencias individuales de cada uno de los fotógrafos y también de aquello que es fotografiado; después del clic los objetos cobran vida cada vez que una fotografía es observada.

El propio Coppola considera que para realizar una buena fotografía no alcanza el hecho de registrar momentos u objetos sino otorgarles una significación y un sentido artístico y personal, en esta ciudad de Buenos Aires en donde el arte en todas sus dimensiones es la clave del crecimiento cultural y cosmopolita de la década del ´30.

Modernidad y tradición

El flâneur es una suerte de topógrafo urbano capaz de descifrar en todos sus aspectos a la ciudad que nos permite recorrerla, reconocerla para poder así deconstruirla para volver a construirla; el flâneur necesita a la ciudad para vivir, para ser un artista. Esta ciudad representa su escenario y en él se encuentra su anonimato, que sólo es posible en medio de la multitud.

Al respecto, Walter Benjamin (*La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*; 2003; Ed. Itaca; México) reflexiona sobre cómo está cambiando la forma de vida en las ciudades, tomando como punto de partida las galerías o pasajes y destaca a la ciudad como centro urbano de vanguardia; y allí "el flâneur busca un refugio en la multitud"[1].

Figura 1: Rivadavia entre Salguero y Medrano. Foto de Horacio Coppola, Buenos Aires años treinta(2005); Ed. La Ruche; Bs. As

Por otro lado, Charles Baudelaire (Benjamin Walter, 1972, *Iluminaciones II*; Ed. Taurus; Madrid) resalta lo que en esa época ya se vivía: una sensación de estar experimentando siempre lo mismo, una continua repetición en la vida cotidiana.

En este sentido, Walter Benjamin plantea dos formas de uso en relación a los sentidos de significación pensado desde las artes visuales, dos polaridades: su valor de culto y su valor de exhibición, el primero destaca simplemente la importancia de su existencia, es su esencia y el valor de exhibición es la capacidad de la obra de ser conocida por multitudes, Benjamin la asocia de forma directa a la posibilidad cada vez más progresiva de sus diferentes formas de reproducción, cada vez más complejas y diversas.

Así la reproducción y el consumo de las imágenes fotográficas adquieren poder de diferentes modos, principalmente debido a que mediante una fotografía es posible la posesión de una cosa o persona (que allí está representada) otorgándole un valor único y, por otro lado, la relación de consumo que se establece al momento de adquirir las imágenes como información.

El aquí y ahora del original de una obra de arte constituye su autenticidad, al momento de reproducirla se piensa en la atrofia del aura, mediante la técnica reproductiva se logra un mayor distanciamiento entre el original concentrando su aparición masiva; es decir, la reproducción logra salir del ámbito de la tradición y encontrar nuevos destinatarios.

En este sentido, la unidad de la obra de arte se identifica con el contexto en que se encuentra, es imposible encontrar el aura de cualquier objeto si lo estudiamos de forma aislada, es decir fuera de su contexto. En otras palabras "el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil"[2].

Desde sus comienzos, la fotografía fue el medio con el que el cine estuvo antológicamente más vinculado, fue la base de algunos de los espectáculos que mayor influencia tuvieron en el surgimiento del nuevo arte.

1 Benjamin, Walter. *Iluminaciones II* (1972); Ed. Taurus; Madrid; pp. 49-84

2 Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (2003); Ed. Itaca; México; pp. 52

En este sentido, a nivel regional muchos fotógrafos y cineastas iniciaron este proceso de modernización como alternativa a la forma de hacer cine que se estaba desarrollando.

El cine fue el motor iniciático en la obra de Horacio Coppola quien buscó, al igual que los artistas de la época, utilizar el lenguaje fílmico como una forma artística, alejándose así del cine comercial y lograr fuertes sensaciones en el espectador. La tendencia experimental y la tendencia documental fueron las dos corrientes que produjeron material en contra del cine comercial, y Coppola, supo desarrollarlas en cada una de sus producciones audiovisuales, todas muy diferentes entre sí, pero siempre con un mensaje claro sobre la modernidad y lo que ella generaba.

Así, pudo expresar las nuevas ideas que estaban surgiendo en Europa y que se identificaban con el documentalismo visual, las cuales se vieron reflejadas desde sus primeras fotografías. Las mismas lo llevaron a mirar y a descubrir la ciudad de una forma diferente, porque para él la cámara era una herramienta de construcción social y también de crítica a la sociedad burguesa.

"En Argentina, como en la mayor parte de Latinoamérica, las influencias de las vanguardias no llegaron ni a la fotografía ni al cine sino hasta la década de 1930, y lo hicieron de forma breve y dispersa"[3], afirma Andrea Cuarterolo (De la foto al fotograma; 2013; CDF Ediciones; Montevideo) y continúa explicando que ese proceso de experimentación vanguardista desarrollado principalmente en el cine se vio bloqueado con la llegada del sonido que aceleró el proceso de industrialización.

Es oportuno afirmar que no importa cuál sea el medio visual que Coppola haya decidido utilizar para mostrar una determinada realidad, como documentalista y artista que fue, siempre lo hizo con una mirada crítica y original, como si trabajara con una cámara fotográfica en una mano y la filmadora en la otra.

Para Coppola, la ciudad siempre fue su centro y su foco de atención, su pasión por la fotografía y por Buenos Aires, y esa combinación fue plasmada en el libro de Buenos Aires 1936. Visión fotográfica, resultado del trabajo realizado para la Municipalidad de Buenos Aires. Tanto Andrea Cuarterolo como Adrián Gorelik (*La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887- 1936*; 2013; Ed. siglo XXI; Bs. As) acuerdan que Horacio Coppola es el fotógrafo emblemático de la Buenos Aires moderna: "el autor construyó aquí un escenario urbano de vanguardia en una ciudad en que la modernidad era más una promesa seductora que una realidad" (Gorelik, : 95-112).

Modernidad y tradición fueron dos elementos de principios de siglo XX que convivieron y se superpusieron como discursos antagónicos, sin embargo la obra de Coppola, a comparación con los trabajos realizados hasta el momento por los fotógrafos amateurs, pretende conformar una síntesis típica de un sector de la vanguardia porteña que intentaba reunir lo renovador y lo popular, el presente y el pasado, la ciudad y la pampa.

Es así como puede observarse en las imágenes de Coppola la presencia del barrio como parte de la cultura urbana, su expansión e integración social, otorgándole identidad en ese momento de crecimiento de la ciudad de Buenos Aires. Según Adrián Gorelik, las fotografías de Coppola, postulan "arquetipos para la ciudad que se instalan en una doble búsqueda de síntesis, típica de un sector de la vanguardia porteña: la síntesis entre modernidad y tradición, y entre la ciudad y la pampa", en este sentido, y continuando con la paradoja que planteaba la vanguardia porteña de la década de 1920, "la opción por el clasicismo le permite retratar las casas tradicionales como si fueran objetos modernos y los sectores más modernos y pujantes de la ciudad como si el tiempo no pasara para ellos".

Por otro lado, Beatriz Sarlo (*Una modernidad periférica: Buenos años 1920 y 1930; 2003)*, también hace una interpretación usando el término de criollismo

Figura 2: Esquina en las antiguas orillas. Calle Paraguay al 2600. Foto de Horacio Coppola, 1929.

3 Cuarterolo, Andrea. De la foto al fotograma(2013); CDF Ediciones; Montevideo; pp. 223.

de vanguardia como una mezcla de las tradiciones, debido al acelerado crecimiento durante las primeras décadas del siglo XX. De esta forma, todavía era posible encontrar una ciudad de Buenos Aires híbrida donde conviven en las calles del centro los cables eléctricos y los diferentes tipos de transporte como el colectivo y el tranvía; sin embargo, en los barrios, todavía podían encontrarse terrenos baldíos, extensiones desiertas y calles sin asfaltar.

En la ciudad "se multiplican los espacios simbólicos donde se producen intercambios y emergen los conflictos… este nuevo tipo de formación se manifiesta, también, en el cruce de discursos y prácticas: la calle es el lugar, entre otros, donde diferentes grupos sociales realizan sus batallas de ocupación simbólica. La arquitectura, el urbanismo y la pintura rechazan, corrigen e imaginan una ciudad nueva"[4].

Así, la urbanización del territorio desde un sentido arquitectónico, revaloriza la importancia de la cuadrícula como forma de modernización de la ciudad de Buenos Aires. Esta siempre ha sido identificada con una racionalidad capitalista pura y con la modernización del territorio sin mediaciones culturales. La forma en que Coppola recrea y reivindica la cuadrícula es mediante su presencia en un gran territorio vacío, las casas bajas con azoteas planas, características que forman parte de esta tradición vanguardista; otro elemento importante es su elección a la hora de trabajar sobre la horizontalidad con el fin de destacar los cielos de La Pampa.

Es así como el obelisco que Alberto Prebisch construye y Horacio Coppola fotografía y filma, es el símbolo por excelencia de ese urbanismo moderno, como clave en la relación entre lo clásico, lo criollo y lo moderno.

Coppola es parte de este crecimiento mediante la invitación del intendente a registrar, con cámara en mano, la construcción del obelisco; una manera formal de ser parte de esta modernidad acelerada que vivía la ciudad de Buenos Aires.

Coppola representa, de manera paradójica, el dilema que planteaba la época: esa contradicción entre modernidad y tradición que estará presente a lo largo de toda la investigación. La opción por el clasicismo le permitió fotografiar lo clásico como moderno y los sectores más modernos y pujantes de la ciudad de igual manera. Es así como dicha dicotomía ya intervenía en los debates sobre la identidad cultural de Buenos Aires siempre desde un lado modernista.

4 Sarlo, Beatriz. Una modernidad periférica: Buenos años 1920 y 1930 (2003); Ed. Nueva visión; Bs. As; pp. 13

La mirada fotográfica

Los recursos metodológicos utilizados para la investigación fueron de carácter cualitativo, principalmente el método indiciario que reconstruye una realidad a través de sus huellas, basado en pequeños rastros, casi imperceptibles muchas veces. La importancia de este paradigma radica en la detección de dimensiones subjetivas imprescindibles a la hora de realizar investigaciones en Ciencias Sociales. Los rastros que se encuentran en sus fotografías, son aquellos que la conforman como una totalidad y le otorgan identidad.

Los indicios que podemos encontrar en una imagen, han sido los elementos que nos ayudaron a desentrañar lo que a través de ella quiso mostrar su autor, siempre con la cotidianeidad de la calle como escenario común.

Además del análisis de las fotografías seleccionadas se realizaron entrevistas en profundidad a historiadores e investigadores insertos en el mundo de la imagen y fotógrafos que poseen una reconocida trayectoria acerca de la fotografía Argentina contemporánea, especializados en la obra de Horacio Coppola.

Por otro lado, fueron de vital importancia la presencia de documentos, investigaciones y artículos científicos que trataban no solo acerca de nuestro protagonista, sino también relacionados a la ciudad como ámbito de representación fotográfica; con el fin de estudiar especialmente las fotografías de Buenos Aires realizadas por Horacio Coppola en el período que nos interesa: década del ´30.

Por otro lado, los autores que dieron sustento teórico a la investigación permitieron definir los términos que fueron trabajados a lo largo de la misma.

Marc Augén (2000), en su libro *Los no lugares,* menciona el rol del etnólogo y hace referencia a la importancia del método indiciario, especialmente a la hora de estudiar tanto el pasado como el presente, desde la historia y la antropología.

Nos han guiado también las diferentes miradas hacia la cultura y el arte desde la Escuela de Frankfurt: por un lado Walter Benjamin, quien piensa el arte en relación a la técnica (en este caso fotográfica) junto al concepto de aura y por otro, Theodor Adorno y Max Horkheimer con el concepto de industria cultural en su libro.

El punto de vista, tan importante a la hora de comprender y analizar una fotografía, fue desarrollado por John Berger (2000) y Roland Barthes (1989), quién se refiere a la fotografía como un lenguaje visual y a sus diferentes modos de interpretación.

Desde principios de siglo XX, las grandes ciudades han sido los auténticos escenarios de esta cultura que crece por encima de todo lo personal y es así como se observa una atrofia de lo personal en funciones de la cultura objetiva, motivo que genera diversos sentimientos como amor, odio o insatisfechos deseos personales.

Desde las primeras caminatas por la ciudad Horacio Coppola se dedicó a mirar de manera curiosa y atenta lo que sucedía a su alrededor; motivado por la arquitectura, su gran protagonista. Así, el simple hecho de mirar a través de la cámara se convirtió en una experiencia inédita, con perspectivas creativas que transformaron la realidad logrando un mayor compromiso en el proceso de creación de la imagen, utilizando a la cámara no solo como un mero instrumento técnico sino como un "segundo ojo" a la hora de filmar o fotografiar; logrando de esta forma, un extrañamiento de lo real y de lo cotidiano que era posible gracias a los nuevos medios compositivos.

Es por esto, que es posible estudiar la obra de Horacio Coppola desde una mirada benjaminiana; los estudios de uno fueron los intereses del otro para mostrar una misma época, caracterizada por ser años de cambios en varios aspectos de la sociedad moderna. Especialmente visibles por el crecimiento de las ciudades, algunas convertidas en grandes urbes industriales, y la revolución en el arte por parte del surgimiento de las vanguardias.

En cierto sentido, la industria cultural así ha sido pensada como la falsa supresión en relación a la distancia entre arte y vida, por lo que también se vuelve evidente la contradicción del proyecto vanguardista quienes, por otro lado, modificaron totalmente la categoría de obra de arte para llegar a una dialéctica del arte autónomo, donde entran en juego conceptos como estética de la mercancía, entendida dentro de la institución arte.

La fotografía sigue siendo un medio de reproducción revolucionario, pero sobre todo empieza a ser considerado un medio de expresión artístico. La relación entre fotógrafo y observador con la máquina fotográfica posibilita que el arte y la técnica no estén enfrentados, sino que sean necesariamente complementarios.

El aquí y ahora del original de una obra de arte constituye su autenticidad, al momento de reproducirla se piensa en la atrofia del aura; pero mediante la técnica reproductiva se logra un mayor distanciamiento entre el original concentrando su aparición masiva; es decir, la reproducción logra salir del ámbito de la tradición y encontrar nuevos destinatarios. Es el cine como movimiento social y medio de comunicación y artístico innovador en ese tiempo, que posee una doble y ambigua importancia social, por un lado su carácter positivo y por otro, destructivo y catártico, logrando la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.

En este sentido, la unidad de la obra de arte se identifica en el ritual en que se encuentra, es decir, es imposible encontrar el aura de cualquier objeto si lo estudiamos de forma aislada, es decir fuera de su contexto; en otras palabras "el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil".

En este sentido, Roland Barthes se refiere a dos experiencias visuales que atraviesan a la fotografía: por un lado el sujeto mirado y por el otro, el sujeto que mira; nos detendremos desde la perspectiva de lo fotografiado, en este caso de la ciudad fotografiada, que nos hace reflexionar y sumergirnos en una Buenos Aires de los años treinta. Coppola logra mediante sus fotografías inmortalizar a esa ciudad y a esa época determinada, haciéndola histórica y queriendo dar cuenta de esa realidad; Coppola transforma mediante sus imágenes a una Buenos Aires en mitológica.

En este sentido, es importante poder nombrar los objetos para poder así otorgarles significación, clave para comprender a los mitos. En el caso de la fotografía tenemos tantas significaciones como miradas las observan, por eso es correcto afirmar que el mito visual es multidimensional; y para la interpretación a esta multiplicidad de lecturas posibles adecuado el análisis semiológico que se puede realizar en cada uno de los elementos y las formas presentes en la fotografía.

Figura 3: . Puente ferroviario sobre el Riachuelo. Foto de Horacio Coppola, 1936.

Así es como la identidad cumple un papel fundamental para pensar la fotografía como una construcción de sentidos siempre en proceso, que conlleva articulaciones discursivas. El concepto de identidad nunca es de manera singular, sino que se conforma mediante diferentes discursos y prácticas totalmente ligadas al uso de las múltiples manifestaciones de la cultura, la lengua y la historia.
La identidad es utilizada como punto de encuentro entre una práctica y un discurso determinado, que intentan ser parte de un proceso de producción de subjetividades inmerso dentro del circuito de producción de todo discurso social. Estos lenguajes visuales permiten crear diferentes identidades determinadas por el tiempo y el espacio; en fotografía la identidad siempre es determinada por el significante, quien tiene la capacidad de mostrar las diferentes facetas de una misma imagen.

Modernidad precoz

Su obra y la trayectoria de Cóppola inspiran y guían hacia la investigación fotográfica y estética de los años 30 de nuestra ciudad. En ella podemos observar la arquitectura, el arte y el estilo tanto en la zona céntrica como en los barrios y sus calles, que nos remontan hacia aquella época de pleno crecimiento y vanguardia. Con su búsqueda permanente de un nuevo modo de ver y su estética modernista, su arte le brindó una identidad fotográfica a Buenos Aires. Es así como este fotógrafo apasionado por su ciudad dejó el más grande e importante archivo fotográfico de la ciudad en la década de 1930.
Coppola nos muestra a lo largo de su obra, cómo logró un equilibrio perfecto entre lo real y lo imaginario, esa ciudad vivida cotidianamente y esa ciudad construida en su imaginario, una ciudad repleta de espacios comunes, reconocidos y poco reconocibles desde la distancia, es decir, por el paso del tiempo. Esa capacidad atemporal que posee su trabajo nos ilusiona y nos remonta a su época para poder así transitar esas mismas calles.

Figura 4: Corrientes al 300. Foto de Horacio Coppola, 1936.

En el año 1929, el arquitecto Le Corbusier realiza su visita a Argentina y en las conferencias que brinda en la Asociación Amigos del Arte, se refiere a la ambigüedad entre modernismo y tradición; en dichas presentaciones el reconocido arquitecto habla de la ciudad moderna y la ciudad clásica, una constante que estaba sucediendo en Buenos Aires, con un promisorio futuro vanguardista que se comenzara a proyectar en los años siguientes al bicentenario de su primera fundación.
En relación a las casas de Buenos Aires, dice: "Hay así cincuenta mil. Han sido hechas-son hechas cada día- por los contratistas italianos. Son una muy lógica expresión de la vida de Buenos Aires. Sus dimensiones son justas, sus respectivas ubicaciones se han encontrado con habilidad"[5]. A esto lo llama folklore, la arquitectura que identifica a la ciudad en un período histórico donde la presencia de inmigrantes italianos era ya parte de la cultura local; la familia de Horacio Coppola era una de ellas. Y agrega: "Tienen esto, un plan standard, y el juego de formas hechas bajo la luminosidad argentina, un juego de muy bellas, muy puras formas".
Dichas charlas incentivaron a Coppola a mirar más detenidamente a Buenos Aires, a prestar atención a la arquitectura porteña y a las casas que la conformaban en aquel entonces. Pero no sólo el centro y su arquitectura europea sino también los bordes, alejándose hasta llegar a la periferia para capturar un tipo de construcción más local, más rudimentaria y tradicional de la ciudad en los años 30, aquellas casas que los contratistas italianos estaban construyendo desde hacía cincuenta años atrás y que los arquitectos vanguardistas criticaban y rechazaban.
Desde las primeras recorridas por la ciudad en el año 1929 se puede observar al fotógrafo moderno que se reconoce en toda su obra. Se destaca una mirada geometrizante y la utilización de ciertos recursos característicos de la escuela de arte Bauhaus, de la que recién años más tarde participaría. Horacio Coppola constituye uno de los que instaura la modernidad visual

5 Gorelik, Adrián; "Horacio Coppola, 1929. Borges, Le Corbusier y las casitas de Buenos Aires"(2010); en Catálogo muestra Fundación Telefónica; Madrid; pp.48-59.

en Argentina, un gran vanguardista que comenzó su trabajo fotográfico en una década que se caracterizó por el crecimiento de las grandes ciudades, Buenos Aires fue una ciudad moderna y Coppola la transitó, la experimentó y la fotografió; hoy sus imágenes son testigos de esa época.

Lo que llama poderosamente la atención es que Coppola realizó las primeras fotografías de su ciudad natal utilizando las mismas técnicas que ponían en práctica los integrantes de los nuevos movimientos artísticos europeos, sin tener una relación directa con ellos aún. La gran cantidad de elementos presentes en las fotografías de 1931, como las tomas oblicuas con el objetivo de distorsionar la imagen, los contrastes entre luces y sombras, la técnica de picado y contrapicado y también, las angulaciones extremas de la cámara como, por ejemplo, torcer el horizonte son característicos de esta época fotográfica, cuando su paso por la Bauhaus no estaba planeado aún.

Las fotografías que realizó durante su etapa como fotógrafo amateur luego del regreso de su primer viaje por Europa en 1931, fueron el inicio de un nuevo recorrido fotográfico gracias a su nueva Leica. Como señalamos, dicha cámara le permitió otro modo de experimentación, salir de su ámbito de creación como era su casa, el taller de la familia y el laboratorio que tenían junto a su hermano Armando para descubrir la ciudad y sus calles porteñas, el movimiento durante el día y las luces de las calles debido a la vida nocturna que comenzaba a tener Buenos Aires por el surgimiento de los teatros en la calle Corrientes y los cafés en los diferentes barrios porteños.

Las eternas caminatas por la ciudad, fueron las que inspiraron de forma mutua, la cámara y la palabra. Coppola tuvo gran influencia de Borges y también de Le Corbusier, dando como resultado un amplio registro de la ciudad desde una mirada artística y documental.

El universo fotográfico de Coppola es muy amplio, y sus preocupaciones estéticas y urbanas fueron más allá de lo fotografiado: la vida en la ciudad y sus personajes, la arquitectura, los progresos urbanos y los toldos, descubren a Buenos Aires de su tiempo.

Europa

El segundo viaje a Europa de Coppola en 1932 resultará ser el más largo e importante de su estadía por el viejo continente; lo dedicará a su formación en artes visuales. Si bien en un principio la idea original había sido formarse en cine, su primer gran interés, se le presentaron importantes posibilidades para estudiar fotografía en la escuela Bauhaus y no las rechazó. Paralelamente produjo algunos cortos desarrollados en las ciudades de París, Londres y Berlín.

Estos cortometrajes poseen una mirada moderna y son escenas urbanas de la vida cotidiana de estas grandes ciudades europeas, donde encuentra estímulos en todo momento, utilizando los mismos recursos visuales que en sus primeras fotografías. Las diagonales y el diseño cuadriculado de las calles, las líneas verticales y horizontales, los amplios planos generales y también los primerísimos primeros planos, los picados y contrapicados, son elementos constitutivos a su esencia como artista de vanguardia, y estarán presentes a lo largo de toda su carrera.

El último cortometraje fue en Buenos Aires, mientras realizaba fotografías sobre la ciudad por encargo de la intendencia, es así como Coppola decidió filmar también la construcción del obelisco. Sin embargo, lo hizo como si estuviera fotografiando, es decir, registrando imágenes fijas pero en movimiento: la actividad de los trabajadores y sus materiales de trabajo, las vigas y los andamios, también las formas geométricas del obelisco con planos cerrados y abiertos, picados y contrapicados.

Sin embargo Coppola detuvo su atención en uno de los elementos del proceso de construcción: "Comencé las primeras tomas cuando estaba el andamiaje, pero lo que me interesó sacar fue la subida en ascensor. Había un montacargas, yo puse la cámara en el montacargas y filmé una secuencia que iba desde lo obscuro y se veía allá arriba la ventanita, se iba acercando, y de repente se llegaba al cielo"[6]; así lo detalla en una entrevista realizada por Adrián Gorelik("Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre la fotografía de Horacio Coppola" en revista *Punto de vista* nº 53; 1995; Bs. As.), continúa afirmando: "Después de ver maderas, alambres, arena, hierros, nos encontramos con un paisaje donde vivir emociones, reconocer perspectivas de nuestra ciudad, pedazos de cielo, acaso el río, al fondo. Construimos el obelisco. Luego, reconstruimos la ciudad que lo rodea"[7].

El obelisco que Prebisch construye y Coppola fotografía y filma es el símbolo por excelencia de ese urbanismo moderno, como clave en la relación entre lo clásico, lo criollo y lo moderno.

En la actualidad revisando la obra de Coppola, es notable comprobar que la fotografía realizada durante

7 "Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre la fotografía de Horacio Coppola"; Revista *Punto de vista* nº53(1995); Buenos Aires; pp.20-25.

su primer período es totalmente distinta de la que continuó produciendo luego de su paso por la Bauhaus; sin embargo, es inevitable afirmar que su presencia en la escuela alemana marcó la posibilidad de seguir pensando y reafirmando su concepción de la fotografía como arte.

Coppola se pregunta desde sus primeros pasos como cineasta y luego como fotógrafo acerca de la esencia del arte, en un tiempo y lugar determinado en donde no se presentaban estos planteos y los artistas no se permitían la posibilidad de discutirlos. Sin embargo, en ese mismo momento surgieron espacios que posibilitaron la necesidad de pensar y compartir nuevas propuestas artísticas; la revista y la editorial Sur fue uno de ellos.

Buenos Aires y el obelisco

El Obelisco nació el 3 de febrero de 1936 cuando el intendente Mariano De Vedia y Mitre firma el decreto que autoriza su construcción, en un tiempo record de sesenta días; su estructura fue proyectada en hormigón armado y su revestimiento con piedra calcárea, posee una altura de 67,5 metros, su interior es hueco con una escalera que permite llegar hasta las ventanas que se encuentran en la cúspide. El encargado de su creación y dirección fue el Arquitecto Alberto Prebisch.

La idea de creación pura y nacional está presente en el obelisco con un estilo despojado de ornamentos y en un blanco inmaculado, este nuevo monumento apuntaba a consolidar un nuevo centro de la ciudad con la nueva diagonal Norte y la revaloración de la calle Corrientes, restándole importancia al centro histórico y la Avenida de Mayo. Esta sería una de las razones por las cuales muchos se opusieron no solo a su construcción sino a todo el plan de modernización que el Intendente de Vedia y Mitre tenía planificado para el nuevo centro de la ciudad, sumado al diseño del monumento y sus razones de construcción. Abstracción, verdad y pureza son los calificativos que los críticos de Alberto Prebisch le ponían al obelisco que se convirtió en símbolo de la ciudad moderna.

El acto inaugural se realizó el 23 de mayo en un triple festejo patrio, por un lado la celebración de la revolución de mayo, así como también la creación de la Plaza de la República y el ensanche de la Avenida Corrientes.

Horacio Coppola fue el encargado de realizar las fotografías durante el proceso de construcción del obelisco y la ampliación de la Avenida Corrientes, publicadas en el libro Buenos Aires 1936, visión fotográfica y reeditado al año siguiente. Las mismas son producto de un fotógrafo ya formado y con una gran trayectoria, su paso por la Bauhaus y su experiencia por Europa, le permitió realizar esta segunda recorrida fotográfica por su ciudad natal de una manera diferente; más distante y frontal.

La mayoría de las fotografías tomadas por Coppola en 1936 para la Municipalidad de Buenos Aires, tienen la particularidad de haber sido tomadas frente al objeto que quiso ser revelado y no pueden observarse las características compositivas que predominan en las imágenes realizadas en etapas anteriores como fotógrafo amateur.

Sin embargo esto no significa que sus fotografías hayan dejado de ser consideradas modernas, simplemente se diferencian de las realizadas en un primer período. La presencia de personas y las calles desiertas, la noche porteña con sus cafés y la Avenida Corrientes, más la importancia de los diferentes medios de transporte de la ciudad fueron los temas que eligió Coppola a la hora de mostrar una Buenos Aires de vanguardia, de una manera sencilla y directa.

La forma en que Coppola plantea el recorrido fotográfico

Figura 6: Plaza de la República, fiesta de la Bandera. Foto de Horacio Coppola, 1936.

de Buenos Aires es muy interesante y creativo; "Yo a la ciudad la viví por sus grandes avenidas y decidí comenzar a fotografiarla por el puerto para seguir recorriéndola en abanico hasta los bordes"

Reflexiones finales

Si bien las fotografías de un joven amateur y un profesional formado e influenciado por las corrientes vanguardistas europeas son similares, es posible observar ciertas diferencias de estilo. Mientras que la primera serie es más vanguardista y rompe con los cánones conocidos hasta el momento en la fotografía argentina, las realizadas por encargo de la intendencia de la ciudad de Buenos Aires muestran rasgos más formales sin dejar de ser consideradas imágenes modernas y sumamente creativas.

Durante la investigación se hizo hincapié en la importancia de la representación simbólica de la ciudad mediante las fotografías que muestran su crecimiento y modernización, teniendo en cuenta el objetivo principal de quienes gobernaron durante esos años: convertir a Buenos Aires en una ciudad cosmopolita y europea. Por otro lado, la obra de Coppola muestra a sus habitantes junto a sus costumbres y la urbanización como resultado de una construcción colectiva que posibilita la formación de la identidad de toda ciudad.

El objeto de estudio de la investigación se centró en el análisis de las fotografías realizadas entre los años 1929 y 1931 como fotógrafo amateur y las realizadas en 1936 por encargo de la Municipalidad de Buenos Aires, como fotógrafo profesional; las mismas logran construir un imaginario urbano moderno. Hoy en día, al mirar esas fotografías siguen transmitiendo sensación de actualidad y modernismo, como si el tiempo no hubiera pasado; en este sentido, se hace hincapié en la idea de que la obra de Coppola es atemporal.

En este sentido, mediante motivos atemporales de la ciudad de Buenos Aires, Coppola busca representar esa vanguardia y los indicios que podemos encontrar en cada una de sus imágenes; estos son los signos que conforman la integridad de su obra, son los elementos que nos ayudan a desentrañar lo que a través de ella quiso mostrar su autor, siempre con la cotidianeidad de la calle como escenario común.

De esta manera, es posible reflexionar acerca de cada uno de los rasgos significativos en su obra fotográfica, entendida como una unidad en sí misma, y que imprimieron un antes y un después en la historia de la fotografía argentina.

Bibliografía

Barthes, Roland (1989), *La cámara lúcida*, Barcelona: Ed. Paidos.

Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*; México. Ed. Itaca.

Berger, John (2000) *Modo de ver,* Barcelona: Ed. GG.

Brizuela, Natalia (2009) *Horacio Coppola y el extrañamiento de lo real, Los viajes*; Jorge Mara: La Ruche.

Cuarterolo, Andrea (2013) *De la foto al fotograma*, Montevideo: CDF Ediciones.

Droste, Magdalena (2013) *Bauhaus Archiv1919-1933*, Madrid: Ed.Taschen.

Gorelik, Adrián (1995) *Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre la fotografía de Horacio Coppola*, Buenos Aires: Punto de vista nº 53.

Horkheimer, M. y Adorno, T. (1994), *Dialéctica de la ilustración*, Madrid: Ed. trotta.

Gorelik, Adrián (1998) *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 887-1936*, Buenos Aires: Ed. UNQ.

Sarlo, Beatriz (1988) *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Ed. SXXI.

Foto documental
Los inmigrantes de principios del Siglo XX en Argentina

Por Melisa Berlín y Mariana Pinotti

Síntesis

El objetivo del presente trabajo será esbozar un análisis del corpus integrado por fotografías de inmigrantes que arribaron a la Argentina a principios del siglo XX, dando cuenta de su importancia en tanto documento que describe un cuadro de época. El período histórico comprende los años próximos al primer centenario de la patria. La elección se debe a que en él se asentaron las bases de un modo de ser el nacionalismo conservador y, a su vez, nos permite analizar, a través del material fotográfico, a los actores emergentes en la escena nacional: los inmigrantes.

Palabras claves: identidad, fotografías, inmigrantes, poder

Este trabajo estuvo motivado por una necesidad de reconstruir, de alguna manera, los rompecabezas de nuestras historias familiares, colmados de inmigrantes venidos desde Europa a principios de Siglo XX. Nuestro desafío consistió en reponer los testimonios perdidos de aquellos familiares –hoy ausentes-, que huyeron atravesando el océano con rumbo a estas tierras. A falta de sus relatos, lo hicimos indagando en otros testimonios de época: las fotografías, ya que ellas *"constituyen una gran oportunidad para considerar la posibilidad de otros modos de conocer"* (Entel, 2017:27). Walter Benjamin afirma que las fotografías de Jean Eugéne Auguste Atget, quien capturaba imágenes de la vida diaria en Paris (sobre todo, en lugares vulnerables, marginados o deshabitados), se constituyeron en piezas probatorias en el proceso histórico. En ello consiste su oculta significación política. De esto se trata nuestro trabajo: dar cuenta de que las fotografías seleccionadas, muestra acotada dentro del universo posible de imágenes, reflejan microhistorias, en términos de Carlo Ginzburg, momentos auráticos, en palabras de Benjamin, de aquellos inmigrantes fotografiados. Siguiendo a Barthes (1989), la fotografía es un certificado de presencia, ya que "no rememora el pasado (…) sino el testimonio de que lo que veo ha sido" (:128). En el desarrollo del presente trabajo comenzamos por un análisis del material fotográfico y su relevancia en tanto testimonio de época. Describimos el contexto histórico en el momento de la llegada de los inmigrantes a nuestro país y su rol como emergentes en la escena nacional. Luego, a modo de conclusión, desarrollamos algunas reflexiones finales.

Análisis del material fotográfico

El corpus está integrado por una serie de fotografías de inmigrantes europeos de principios de siglo XX, llegados a nuestro país motivados y amparados por la Ley Avellaneda de Inmigración y Colonización Nº 817. Las fotografías pertenecen al Archivo General de la Nación[1]. Gran parte de estas imágenes conforman actualmente la muestra permanente: *"Para todos los hombres del mundo"*, en el MUNTREF - Museo de la Inmigración[2] . Son documentos históricos que han registrado el ingreso de inmigrantes provenientes de Europa, imágenes que conforman parte de la historia "oficial" del país. Se desconoce el autor de las fotografías así como la fecha exacta en que fueron tomadas. En algunas se puede inferir el año de su captura por los datos que se cotejan en los registros de ingreso de buques al puerto de Buenos Aires. Dicha información se encuentra disponible en los registros que el Museo del Inmigrante comparte con el Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos - CEMLA[3]. Otro camino posible resulta del análisis de los elementos que componen propiamente la fotografía: la vestimenta, los objetos, poses, paisajes, tomas, encuadre, gestos, entre otros detalles que posibiliten acercarnos a la fecha de su captura.

Aproximaciones teóricas

"Cristalizaron rituales, pero también rasgos, investiduras culturales que le asignaban a unos un rol y a otros, otro." Alicia Entel, Robar el alma. Fotografía y eternidad.

Susan Sontag (2006) afirma que la fotografía no es sólo una porción de tiempo, sino de espacio (:41). Podríamos agregar que también puede ser objeto de tres prácticas: el hacer, el experimentar y el mirar ya que, cuando se observa una fotografía, no sólo se ve la imagen que contiene, sino que es necesario un ojo entrenado para percibir la misma foto, y allí lo primero que se consigna es el fotógrafo, su presencia está ahí (Barthes, 1989). En tal sentido, resulta interesante advertir que *"la fotografía puede expresar lo uno y lo múltiple, lo más particular y a la vez la condición humana en general. Su carácter es indiciario, tiene un vínculo cercano con la realidad, con lo cambiante pero, al parecer, su intención es la eternidad. La imagen fotográfica ilusiona lo imperecedero, detiene el tiempo, y a la vez registra lo efímero"* (Entel, 2017:27). Una primera lectura del corpus podría proveernos de datos, en un sentido superficial, un plano del continente, de un mensaje denotado. Es decir, que se trata de fotografías de inmigrantes, hombres, mujeres y niños, presumiblemente familias, tomadas en las inmediaciones del Puerto de Bs. As. y en el Hotel de Inmigrantes de la Ciudad de Bs. As. También podríamos mencionar que dichas fotografías documentan el proceso de inmigración en una fecha cercana a 1910 por la vestimenta de los personajes y la infraestructura (el

1 Por su sigla: AGN. http://www.agnargentina.gob.ar/

2 http://untref.edu.ar/muntref/museo-de-la-inmigracion/

3 ONG dedicada a la investigación de la inmigración. Consta de una base de datos on-line respecto al arribo de inmigrantes al puerto de Bs. As. en el período comprendido entre los años 1800 y 1960. http://cemla.com

nuevo edificio del Hotel de Inmigrantes data de 1911).
Ahora bien, si realizamos un análisis con mayor profundidad, encontramos un segundo sentido, el "del mensaje connotado, que comprende efectivamente un plano de la expresión y un plano del contenido, significante y significado: obliga, por tanto, a un auténtico desciframiento", tal como lo describe Barthes (1986), y agrega:

"La connotación, es decir, la imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho, se elabora a lo largo de los diferentes niveles de producción fotográfica (elección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación): consiste, en definitiva, en la codificación del análogo fotográfico. Una "gramática histórica" de la connotación iconográfica tendría que buscar sus materiales precisamente en la "cultura". El código de la connotación no es ni "natural" ni "artificial", sino histórico, o si así lo preferimos: "cultural"; sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad. Es siempre el resultado de la elaboración de una sociedad o una historia determinadas; en suma, la significación es el movimiento dialéctico que resuelve la contradicción entre hombre cultural y hombre natural (:23).

En suma, la lectura de la fotografía siempre es histórica ya que depende del "saber" del lector, igual que si fuera una verdadera lengua, que sólo es inteligible para el que aprende sus signos. Es lo que Baxandall (2000) denomina el "ojo de la época", es decir las habilidades y capacidades interpretativas comunes a todos los miembros de una cultura en un período histórico determinado. Entendemos por cultura al conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social (García Canclini, 2004).
Desde un plano connotado, en las fotografías se puede observar la existencia de elementos que nos permiten acceder a ese "otro" sentido reflexionado, en palabras de Gramsci (1975) el buen sentido -contrario del sentido común-. Entre los más relevantes a nuestro parecer podemos detallar los siguientes[4] :

La llegada a América. Inmigrantes descendiendo por la plancha del barco, c.1900. [AGN]

- Personajes: inmigrantes. Hombres y mujeres separados. Responde a la lógica de la época y la distinción binaria de roles y sexos.
- Vestimenta: propia de la época.
- Encuadre: amplios.
- Puntos de atención: puntos de fuga. Efecto de agrandar los ambientes. Estructura colosal.
- Poses (de varones y mujeres): No son posadas.
- Presencia o no de movimiento: Son toma instantánea.
- Localización témporo-espacial: Puerto de Bs. As., 1910.
- Cuestiones socioeconómicas: Los personajes acarrean bultos o bolsones. O sólo cuentan "con lo puesto". Están despojados de elementos de valor, lo que daría cuenta de su clase social: inmigrantes de era clase. También se observan operarios del Puerto y del Hotel.
- Vestimenta destacada: Los operarios del Puerto y del Hotel vestidos de color blanco. Los inmigrantes con ropas oscuras.
- Gestos y estereotipos gestuales: No se logran apreciar. Actitud corporal de espera.
- Si se advierte el estado de ánimo: Los rostros no se logran apreciar.

4 El punteo esboza un análisis posible de los elementos y composición de las fotografías (Entel, 2017:73).

• Cómo está organizada la escena: No posada. No es en estudio.

• Elementos destacados: Maquinarias y estructura edilicia (columnas, ventanales).

Tal como señala Entel (2017), no se trata de realizar apreciaciones que tornen la indagación en un test proyectivo vinculado a estereotipos de memorias personales, sino que se hace necesario tomar distancia y estudiar los esquemas perceptivos predominantes de la época, ya que la cotidianeidad es el ámbito donde se forjan los estereotipos, se anudan las tradiciones, se procesas (o no) los traumas, las memorias.
En tal sentido podemos detallar algunos indicios en el material analizado que nos permitan acceder al sentido connotado:

- Se trata de fotografías de grupos en donde prima el anonimato, lo que nos permite pensar en "masas" de inmigrantes: grandes salones colmados de personas.

- En su mayoría se observan hombres.

- Presentan ropas avejentadas. Incluso en algunos casos decoloradas y polvorientas, claros signos de falta de higiene. Responde a la vestimenta de principios de Siglo XX. Por la diferencia en los tipos de sombreros de los personajes se puede inferir su procedencia e incluso su estatus social.

- La toma: parece "espiar" la escena, sin intervenir.

- Los personajes no están posando. Incluso parecen no advertir que se los está fotografiando.

- Escena en movimiento: descendiendo de los barcos, cargando bultos, caminando, haciendo filas para el control en puerto. O simplemente esperando. Personajes en tránsito.

El Puerto y el Hotel de Inmigrantes se constituyen en espacios de circulación específicos del mundo contemporáneo, tal como expresa Augé (1992), en su libro *Los no lugares*. Una concepción del espacio que se expresa en el cambio de escala, en la multiplicación de las referencias imaginadas e imaginarias y en la aceleración de los medios de transporte. Se concretiza en modificaciones físicas: concentraciones urbanas, traslados de poblaciones, grandes estructuras edilicias que posibilitan albergar a gran cantidad de personas. Los "no lugares" son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (rutas y tendido ferroviario, por ejemplo) como los medios de transporte mismos.
Situémonos en la época postindustrial: al ritmo del reloj, la máquina perfecta, la línea de montaje, la producción en serie. La lógica de la industrialización en su apogeo, con la transformación del mundo en industria (Horkheimer y Adorno, 1998). La fotografía representa a esos sujetos, los inmigrantes que devienen en objetos, viviendo entonces una microexperiencia de la muerte convirtiéndose en espectros, convertidos ya en Todo-Imagen, es decir, la muerte de la persona (Barthes, 1989). Llama la atención que los personajes retratados no miran a la cámara, plasmados como meros objetos cristalizados en sistemas complejos bien organizados, en pleno auge de la era industrial, en la cual se buscó mostrar un proceso, un circuito, sin interferir, en una actitud de mero espectador. En tal sentido, Sibilia (2009) refiere que, según los análisis de Foucault, los mecanismos de poder y saber implementados por la sociedad industrial fueron mucho más eficaces y sutiles que sus predecesores, gracias a los conocimientos sobre los hombres que las ciencias sociales y humanas

Inmigrantes italianos descendiendo en el Puerto de Buenos Aires, c.1920. [AGN]

ayudaron a acumular[5]. Entonces, cabe preguntarnos: quiénes tomaron las fotografías, ¿fueron meros espectadores? ¿Cuáles fueron las intenciones detrás de estas fotografías de aquellos inmigrantes? Tal vez pretendieron dejar un registro plasmado en imagen, como mecanismo de control de la población, que años más tarde se "sofisticará" y se convertirá en la fotografía individual del rostro en el documento de identidad[6].
Esta serie de fotografías aparece entonces eternizando el instante en un contexto donde lo cambiante y lo efímero parecen hegemónicos; en un mundo que se va extinguiendo se busca eternizar el instante, lo perecedero. En palabras de Sontag (2006):

"Las cámaras comenzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir un vertiginoso ritmo de cambios: mientras se destruye un número incalculable de formas de vida biológica y social en un breve período, se obtiene un artefacto para registrar lo que está desapareciendo. Entonces las fotografías no solo permiten la posesión imaginaria de un pasado irreal, sino que también ayudan a tomar posesión de un espacio en constante cambio que genera inseguridad. Así, todas las fotografías son memento morí. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo"(:32).

De esta manera todo sería capturable, como afirma Entel (2017), esta idea es coherente con la ideología del control. En la práctica del fotografiar se evidencia un enorme deseo de eternidad en un mundo atravesado de indicios de que la caducidad está presente. La cultura del mirar, del espiar, del sospechar.

Análisis de las imágenes en contexto

Recorriendo el Museo de la Inmigración, reflexionamos respecto del imaginario colectivo construido sobre el inmigrante, entre otras cosas, a partir de estas fotografías. Lo que Warburg (2014) describe como *Pathosformel*, la organización de formas sensibles y significantes, que producen emoción y significado por quien lo percibe y capta, compartido por todos los miembros del grupo; un conjunto de huellas psíquicas que pueden ser activadas por estímulos exteriores, en este caso las fotografías, que permiten reconstruir memorias de experiencias originales, diferentes en cada comunidad y cultura. Así pues, se percibe al inmigrante como un ser errante, melancólico, despojado de todo, menos de su origen. Imágenes de puertos, barcos, primeras asociaciones y agrupaciones invaden las paredes de este museo, como ventana o retrato de época. -En nuestro caso, por ser ascendencia de aquellos inmigrantes, la emoción al recorrer este museo se relaciona con un fuerte sentido de pertenencia. Algo de nosotras se encuentra en esos barcos representados a lo largo del museo, algo que tiene que ver con nuestro origen-. Aquellos inmigrantes que, con su llegada, fueron generadores de cambios en el paisaje urbano.
Por otro lado, la lectura de documentos, la disposición de las camas y de los lugares comunes del Hotel nos conduce a asociar el proceso de inmigración con la lógica industrial de la época: personas que cumplían un rol en la serialización de un proceso. Piezas

5 Las sociedades industriales desarrollaron una serie de dispositivos destinados a modelar los cuerpos y las subjetividades de los ciudadanos, entre ellos, la arquitectura panóptica (a fin de internalizar la vigilancia); la técnica de la confesión (constante examen de sí mismo) y la reglamentación del tiempo de todos los seres humanos. Estos mecanismos promovieron una autovigilancia generalizada, cuyo objetivo era la "normalización" de los sujetos, esto es, su sujeción a las normas vigentes.

6 Entre los métodos de identificación de personas se destaca el documento de identidad, que representa el impuso masificante e individualizante de la sociedad industrial como un elemento fundamental para fijar cuerpos y subjetividades en sus engranajes. Según Sibilia: "Ese documento personal se refiere a un Estado Nacional, detenta un número que ubica al individuo dentro de la masa, una foto, una huella del dedo pulgar y una firma de su puño y letra."

Ingreso inmigrantes con bultos al Hotel de Inmigrantes, c.1910. [AGN]

movibles, intercambiables, reemplazables de acuerdo con la lógica de la máquina, donde lo importante era su funcionamiento constante, alienante, contrario a la caducidad de los cuerpos.

Podríamos formularnos algunas preguntas al respecto: ¿Qué sucedía si las piezas no encajaban o si eran "diferentes" al imaginario del pobre campesino, como lo retrataba Vincent Van Gogh? ¿Y si fuera un aluvión de inmigrantes incontenible?. Tal vez estas preguntas nos permitan comprender mejor y acercarnos a la realidad de aquella época. Sobre todo ver el contraste entre la apertura total de puertas del país y la posterior restricción. ¿Sólo los más "aptos" eran admitidos o todos por igual? ¿Importaba realmente la suerte de estos inmigrantes o el "gobernar es poblar" los convertía en meros peones en un tablero de ajedrez?

Continuando con las fotografías de inmigrantes, si bien desde un aspecto nos permite pensar en el afán por documentar las nuevas realidades, por otro nos llama la atención este carácter de "observador" hasta incluso de "espía" de la escena, sin intervenir en la misma, como dispositivo de control. Es claro que, en la mayoría de los casos, el destinatario de las fotos no era el inmigrante, sino un registro para la elite gobernante. Podemos conjeturar que dichas fotografías podrían circular en los periódicos de la época en un intento de graficar el inmenso movimiento migratorio desde una mirada incisiva, bajo un efecto "espía" en la toma, que podría estar connotado un modo de control sobre la población que arribaba.

Siguiendo estas líneas de pensamiento, fotografiar es entonces apropiarse de lo fotografiado. Significaría establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder (Sontag, 2006:16).

En su carácter esencial de verosimilitud, "las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía. En una versión de su utilidad, el registro de la cámara incrimina." Y agrega Sontag:

"Los estados modernos emplearon las fotografías como un instrumento útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas. En otra versión de su utilidad, el registro de la cámara justifica. Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen" (:19).

Señala Entel (2017) que la fotografía estuvo desde sus comienzos tramada con la cultura de masas, con todos los atributos que ello implica: nacida al calor de la industrialización capitalista, copartícipe del entretenimiento de masas, territorio ideal para la mirada egoísta, y del yo sin freno, sin embrago la fotografía incluye lo paradojal: es reproducción y es única. Es intimista pero ha registrado como nunca nadie antes, el mundo. Es yoica y, a la vez, es lo más cercano a lo real. Desde este punto, podremos notar que en las fotografías analizadas, un aire de nostalgia y melancolía envuelve a los personajes, principalmente en sus miradas, posiblemente por dejar atrás su tierra, su familia, sus sueños.

La fotografía como cuadro de época

Como ya hemos señalado, las fotografías del presente corpus evidencian el arribo y posterior proceso de ingreso de inmigrantes al país. Se constituyen en testimonios de época, no solo por su carácter documental, sino porque a través de la imagen fotográfica se busca la solemnización y la eternización de un tiempo importante de la vida colectiva (Bourdieu, 2003:57). Es posible, entonces, conocer a través de imágenes y advertir indicios de época. Para Benjamin (1989), la fotografía no reproduce una realidad sino que crea una nueva realidad en la que es posible percibir e incluso comprender las cosas que no serían comprensibles aún con una mirada atenta. En una dialéctica cercanía/lejanía, la fotografía abre en ese material los aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, puesto que

Revisión de equipaje. Hotel de Inmigrantes, c.1918. [AGN]

las fotografías –y sus detalles- dan cuenta del sistema de valores y pensamiento colectivo, común a todo un grupo en una época y lugar determinado. La fotografía más insignificante expresa, siguiendo a Bourdieu (2003), además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo. En otras palabras, el sentido que confiere un grupo al acto fotográfico, determinando aquellos objetos dignos de ser fotografiado, es decir, fijados, conservados, mostrados y admirados. Y agrega:

"Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo (...) son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de un círculo artístico. (...) Comprender adecuadamente una fotografía, ya sea su autor un campesino corso, un pequeñoburgués de Boloña o un profesional parisino, no es solamente recuperar las significaciones que proclama (es decir, en cierta medida, las intenciones explícitas de su autor), es también, descifrar el excedente de significación que revela, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico" (:44).

Las fotografías de aquellos inmigrantes entonces aparecen cubriendo una carencia: una necesidad de orden, de control, frente a un mundo cambiante. Se insertan en el imaginario de inmigrante de la generación del '80, ya que no solo hablan de los personajes que en ella habitan, sino del ojo que los captura. Existen convenciones representativas y la fotografía no queda exenta de ello, ya que "cada espectador cuenta con un repertorio de visualizaciones previas del mismo tema. Y elabora visualizaciones nuevas. Pero –agregamos- que el proceso por el cual se concretan tales visualizaciones nunca es simple. Incluye la tensión entre la complejidad sociocultural y la construcción de las subjetividades. Incluye muy variados modos de conocer. Incluye los procesos de simplificación, las rebeldías, las incertidumbres…" (Entel, 2017:122).

Salón comedor de Hombres en el Hotel de Inmigrantes, c.1910. [AGN]

Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos. Es sobre todo un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder (Sontag, 2006). En la práctica de querer fotografiarlo todo se vivencia un enorme deseo de eternidad, en un mundo atestado de indicios de que la caducidad está presente. Cuánto más indicios de que todo se termina, de que estamos en un cambio de época, más vamos a necesitar afianzarnos en aquellas representaciones, prácticas o experiencias que puedan darnos un poco de tranquilidad. Y es allí donde se busca fotografiar todo, en un intento de control (Sibilia, 2009).

Es sabido que los cambios sociales conllevan procesos donde, entre otras características, se desarrolla una fuerte resistencia al cambio, y con ella, la construcción de prejuicios y estereotipos, asociados a memorias sociales de larga data, fruto del miedo y la necesidad de "volver a lo conocido, a lo seguro", una pasión restauradora. De allí la necesidad de controlar y "educar" al "extranjero".

Reseña histórica

La Revolución Industrial provocó cambios que afectaron la vida de millones de personas y trajo aparejada la necesidad de los países europeos de expandirse fuera de sus fronteras en busca de fuentes de materias primas, mercados para sus productos industriales y nuevas tierras para una población que crecía como nunca antes. El crecimiento poblacional en Europa estaba dejando sin tierras a las nuevas generaciones de agricultores, en tanto América y sus países en expansión, requería mano de obra para el campo, los ferrocarriles, las nuevas fábricas y los servicios en los ámbitos urbanos. Entre 1820 y 1924 cruzaron el océano entre Europa y América 55 millones de personas. La Argentina fue uno de los destinos elegidos. La posibilidad de acceder a la

tierra, los mejores salarios y la esperanza de ascenso social, o las posibilidades de vivir en libertad y paz, fueron un poderoso atractivo para lanzarse al desafío de encontrar otro lugar en el mundo. Numerosas razones los animaron: ayudar a los que se quedaban, hacerse de un capital y volver, huir de persecuciones políticas, raciales o religiosas, u otros innumerables motivos personales.

En Argentina, el presidente Nicolás Avellaneda, decidió realizar la construcción del Hotel de Inmigrantes en la ciudad de Buenos Aires y se reglamentaron diversas disposiciones, como el financiamiento del pasaje, la provisión de alojamiento y alimentos a la llegada al puerto y el traslado al lugar de residencia definitivo.

Muchos pasaron por el Hotel de Inmigrantes: permanecían hasta el momento en el que los parientes o amigos fueran a buscarlos, o bien aprovechaban la estancia para conocer "algo" de lo que les esperaba afuera.

En el Hotel, además del alojamiento y la comida, se brindaba una asistencia integral al inmigrante, que incluía la atención a todo tipo de cuestiones sanitarias. Además, había oficinas en las que se los asesoraba en cuestiones

vinculadas a documentación, derechos, deberes y obligaciones, se les enseñaban algunos rudimentos del idioma nacional y también algunos oficios.

El 19 de octubre de 1876, se creó el "Departamento de Inmigración y Colonización", bajo la Ley Nº 817, en la que se asentaron las bases de una Política Agraria. Desde una acción coordinada se facilitaba la tramitación y la comunicación constante con los agentes de inmigración en el exterior y con las demás autoridades y entidades competentes. El país contrataba el pasaje con empresas de navegación, garantizando el ingreso y la estadía de los inmigrantes en el país.

Por un lado, Argentina con escasa población, con gran disponibilidad de tierras vírgenes, buscaba atraer población para trabajar la inmensa llanura, con costos sustancialmente más bajos que las viejas áreas de Europa; por otro lado, los países europeos se encontraban en crisis, lo que generaba grandes desplazamientos de población.

La importancia de esta ley radica en que su promulgación complementaba y asignaba recursos concretos a las disposiciones constitucionales, por cuanto tuvo la virtud de efectivizar los derechos civiles de los argentinos y de los extranjeros, proporcionando una trascendente unidad en los aspectos laborales, institucionales y de productividad, que se concretaron en el extraordinario desarrollo integral de todos los sectores del quehacer nacional. Significó también un acontecimiento trascendental y de positiva proyección para el devenir demográfico del país.

Desde la conformación del Estado nacional argentino y la elección del modelo económico agroexportador, las medidas políticas han favorecido la inmigración a gran escala, hasta la sanción de la Ley de Residencia.

Desde 1880 hasta 1914, el gran aluvión inmigratorio representó a grupos provenientes de Europa que se instalaban en diferentes zonas del país. Entre ellos ingresaron inmigrantes judíos, españoles e italianos -por nombrar las principales comunidades-, que traían consigo sus culturas, sus miedos, sus memorias, sus esperanzas y visiones de mundo, al nuevo país que los acogía, apareciendo así como Otros, diferentes y extraños para los habitantes argentinos. Surge entonces una realidad poblacional diversa, generándose una relación en el encuentro con esos Otros, nunca unívoco, sino en torno a las capacidades interpretativas, conocimientos y memorias de cada uno (Todorov, 1998).

En el campo de las ideas, imperó el paradigma positivista, que postulaba el avance de la ciencia y de la técnica como vía para desarrollar fuerzas productivas y finalizar con "la barbarie", representada por los pueblos originarios. La meta era lograr una educación "al estilo europeo" para civilizar y configurar al nuevo ser nacional.

Según lo indica Oscar Terán (2008), en la segunda mitad del siglo XIX Argentina se convirtió en el país que incorporó la mayor cantidad de población extranjera en relación con su población nativa. Con el

Salón comedor de Mujeres y niños en el Hotel de Inmigrantes, c.1910. [AGN]

fin de construir una identidad nacional, desde el Estado se montó un vasto dispositivo nacionalizador, mediante la educación pública y el servicio militar obligatorio, además de la presencia activa de agrupaciones de la sociedad civil. El "nacionalismo culturista" afirmaba que ser argentino era identificarse con un conjunto de pautas culturales (lengua; símbolos; etc.). La finalidad residió en generar fuertes sentimientos de identificación nacional para incorporar esas masas de manera "homogénea" a la nación y así promover mejores condiciones de convivencia y gobernabilidad.
Acerca de la Ley Avellaneda de Inmigración y Colonización Nº 817
Seleccionamos dos artículos de la mencionada ley, por considerarlos reflejo de la apertura de fronteras y porque su contenido guarda relación con el corpus a analizar. Ellos son:
Artículo 12: *"(...) todo extranjero jornalero, artesano, agricultor o profesor, que siendo menor de sesenta años y acreditando su moralidad y sus aptitudes, llegase a la República para establecerse en ella en buques de vapor o a vela, pagando pasaje de segunda o tercera, o teniendo el viaje pagado por cuenta de la Nación, de las provincias, o de las empresas particulares protectoras de la inmigración y de la colonización."*
Cabe aclarar que también ingresaron a nuestro país inmigrantes que viajaron en primera clase, mayoritariamente comerciantes, burgueses a los que les interesaba la posesión de tierras.

Oficina de internación. Hotel de Inmigrantes, Buenos Aires, c.1918. [AGN]

Artículo 14: *"Todo inmigrante que acreditase suficientemente su buena conducta y su actitud para cualquier industria, arte u oficio útil, tendrá derecho a gozar, a su entrada al territorio, de las siguientes ventajas especiales:*

1º Ser alojado y mantenido a expensas de la Nación, durante el tiempo fijado.

2º Ser colocado en el trabajo o industria existente en el país, a que prefiriese dedicarse.

3º Ser trasladado a costa de la Nación, al punto de la República a donde quisiese fijar su domicilio.

4º Introducir libres de derecho prendas de uso, vestidos, muebles de servicio domésticos, instrumentos de agricultura, herramientas."

En palabras de José Luis Romero (1959):

"(...) la capacidad de empresa propia de quienes habían estado dispuestos a correr tal aventura, debía triunfar, abonada, además, por el hábito de trabajo intenso, característico de sus países de origen. Y triunfó, en efecto, en la mayoría de los casos, permitiendo pronto la creación de una clase adinerada" (:176).

Ley de Residencia y de Defensa Social

A fines del silgo XIX, la unión de los obreros en defensa de sus derechos, la existencia del gremialismo y algunos sectores libertarios que rechazaban al Estado y al capitalismo, generaron una situación de alarma -sobre todo- en el sector más conservador del país.
Así, con el fundamento falaz de "acciones conspirativas", el Congreso Nacional sancionó la Ley de Residencia en 1902, que autorizaba al Poder Ejecutivo a expulsar del país a cualquier extranjero que comprometiera la seguridad o perturbara el orden público, pudiendo también impedir el ingreso de inmigrantes cuyos antecedentes no fueran "satisfactorios".
Esta normativa fue reforzada, en 1910, por la Ley de Defensa Social, luego del atentando al Teatro Colón y a las protestas -cada vez más masivas- en el marco del Primer Centenario de la Patria.

Conclusiones

En los años previos al primer centenario de la patria la heterogeneidad fue significativa: uno de cada cuatro habitantes era inmigrante (Sarramone, 2012: 24). El paisaje de las ciudades comenzó a cambiar. Afloraron las nuevas culturas, costumbres e idiomas extranjeros. Si bien la Constitución de la Nación Argentina, aprobada por la asamblea constituyente de 1853, prometió *"unión y libertad"* a *"todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino"* (Preámbulo de la Constitución de la Nación Argentina), los nuevos llegados representaron la proximidad de un peligro a exorcizar: el otro inmigrante, como un riesgo inminente planteó la necesidad de una (re)definición de la identidad nacional. En tal contexto:

"la solución pasaba por desplegar a rajatabla un proceso de nacionalización de esa masa de extranjeros, un proceso destinado a definir e imponer una identidad nacional" (Terán, 2008:117).

En el caso de los inmigrantes la diferencia es notoria: no solo hablan otro idioma sino que presentan diferentes costumbres y vestimentas (por citar un ejemplo, los judíos ortodoxos con sus largas barbas, el manto ritual y la kipá) que hacen a la construcción de su identidad, determinando la adopción de ciertas normas culturales que afectan a cada género (Butler, 2002). Aparece entonces la figura del recién llegado como lo abyecto, aquellos cuerpos que perturban una identidad, un sistema, un orden. Aquellos que no respetan los límites, los lugares, las reglas, constituyéndose en lo indeseado socialmente (Kristeva, 2006); ese "Otro" que necesita estar ahí para la legitimación de lo "uno", es decir el Otro constitutivo frente a la identidad nacional (Hall, 2003).
Los inmigrantes, ese nuevo emergente social, aparece entonces amenazando la pacífica situación hegemónica establecida para la oligarquía terrateniente criolla que, con el fin de mantener su posición dominante (Williams, 1977), necesitaba afirmar, a través del mito del origen, el derecho tutelar de la élite de los "criollos viejos" sobre el país. Derecho que los recién llegados aparecieron impugnando (Altamirano-Sarlo, 1997). En la pretensión de mantener el orden social, la elite dominante puso énfasis en la difusión de las ideas. Fue necesaria la búsqueda de un enemigo en común representado por los nuevos inmigrantes, en especial los judíos, que aparecían amenazando la seguridad de los lazos preexistentes. Como lo describe Herszkowich (2013):

"Este temor al inmigrante como figura amenazante que venía a transformar el orden establecido pronto cedió el lugar a una amenaza que se percibía como mucho más peligrosa para la clase propietaria: el movimiento obrero organizado" (:38).

Desde la política encabezada por el Gral. Julio A. Roca, son años con un nivel ideológico, religioso y cultural, fuertemente nacionalista y conservador. El proceso simbólico de elaboración y definición de la identidad nacional, principalmente en manos del Estado y los intelectuales (Terán, 2008), quienes debían dar lugar a certidumbres activas y mitos de identificación colectiva. Comienzan entonces a circular palabras como hereje y judío, que dentro del sistema de insultos políticos del período, funcionan como equivalentes denigrantes de "extranjero", en oposición a la idea del espíritu de la tierra, la raza, la sangre criolla. Se proyectó el tumulto bárbaro del inmigrante como peligro a la vez para la patria (Altamirano-Sarlo, 1997). El nacionalismo sería si no la causa única del racismo, en cualquier caso la condición determinante para su aparición (Balibar, 1988).
Cabe realizarnos algunas preguntas en relación a aquellos inmigrantes y los imaginarios que se han ido construyendo al respecto. Parafraseando al escritor y poeta Jorge Luis Borges: *"¿Y fue por este río de sueñera y de barro/ que las proas vinieron a fundarme la*

Oficina de pasaportes. Hotel de Inmigrantes, Buenos Aires, c.1918. [AGN]

patria?[7]". Podríamos agregar: ¿Todos los inmigrantes eran de clases bajas, destinados a ser peones rurales, a poblar los vastos territorios de nuestro país?, ¿Existe un estereotipo del inmigrante de principio de siglo?, ¿Han venido inmigrantes de clases altas sacando provecho de la pujante Nación en donde había mucho por hacer? Estas ideas, ¿son el fruto de construcciones almacenadas en alguna memoria colectiva o fueron hechos concretos? Dejamos abierta la posibilidad para desarrollar estas y nuevas preguntas en futuros trabajos de investigación al respecto.

Para finalizar, encontramos sumamente valioso el aporte que realiza Freund (2006) como reflexión en torno a la fotografía como documento social, su penetración en la sociedad y su carácter, que lejos de parecer ingenuo e imparcial, se torna en "creadora" de realidad:

"Tan incorporada está a la vida social que, a fuerza de verla, nadie lo advierte. Uno de sus rasgos más característicos es la idéntica aceptación que recibe de todas las capas sociales. Penetra por igual en casa del obrero y del artesano como en la del tendero, del funcionario y del industrial. Ahí reside su gran importancia política. Es el típico medio de expresión de una sociedad, establecida sobre la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se asigna, de mentalidad racionalista y basada en una jerarquía de profesiones. Al mismo tiempo, se ha vuelto para dicha sociedad un instrumento de primer orden. Su poder de reproducir exactamente la realidad externa -poder inherente a su técnica- le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducción más fiel y más imparcial de la vida social. Por eso, más que cualquier otro medio, la fotografía posee la aptitud de expresar los deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes, y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social, pues la fotografía, aunque estrictamente unida a la naturaleza, sólo tiene una objetividad facticia. El lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador y las exigencias de sus comanditarios. Por lo tanto, la importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento" (:8).

7 Borges, J. Fragmento del poema "Fundación mítica de Buenos Aires", 1929.

Sala de espera y dormitorios. Hotel de Inmigrantes, Buenos Aires, c.1910. [AGN]

Bibliografía

Augé, M. (1992) Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa.

Altamirano, C. y SARLO, B. (1997) Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia. Buenos Aires: Ariel.

Appadurai, A. (2001) La modernidad desbordada. México: Fondo de Cultura Económica - Trilce.

Balibar, E. (1988) "Racismo y nacionalismo." En Raza, nación y clase. Madrid: Iepala.

Barthes, R. (1989). La cámara lúcida. Barcelona: Paidós.

---------- (1986). Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós.

Bauman, Z. (2006) Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil. Madrid: Siglo XXI.

Baxandall, M. (1978) Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quatrochentto. Barcelona: GG.

Benjamin, W. (2003) La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. México: Itaca.

---------- (1989) "Pequeña historia de la fotografía" en Discursos interrumpidos. Buenos Aires: Taurus.

Borges, J. (1974) "Fundación mítica de Buenos Aires" en Obras Completas 1923-1972. Buenos Aires.: Emecé.

Bourdieu, P. (2003) Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: GG.

Butler, J. (2002) Cuerpos que importan. Buenos Aires: Paidós.

Castoriadis, C. (1997) El imaginario social instituyente. Zona Erógena. (Nro. 35).

---------- (2013) La institución imaginaria de la sociedad. Buenos Aires: Tusquets.

Debray, R. (1994) Vida y muerte de la Imagen. Historia de la mirada en Occidente. Paidós: Bs. As.

Entel, A. (2017) Robar el alma. Fotografía y eternidad. Buenos Aires: Aidos.

Espósito, R. (2003) Communitas. Buenos Aires: Amorrortu.

Freund G. (2006) La fotografía como documento social. Barcelona: GG.

García Canclini, N. (2004) "Laberintos de sentido". En Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad. Barcelona: Gedisa.

Gramsci, A. (1975) Los intelectuales de la cultura. México: Juan Pablos.

Halbwachs, M. (2004) Los marcos sociales de la memoria. Caracas: Anthropos.

Hall, S. Y Du Gay, P. (2003) Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu.

Herszkowich, E. (2013) Historia de la Comunidad Judía Argentina. Su aporte y participación en el país. Buenos Aires: Centro de Estudios sociales, DAIA. Disponible en: http://www.goo.gl/n10Z2p

Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998) Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos. Madrid: Trotta.

Kristeva, J. (2006) Poderes de la perversión. Buenos Aires: Siglo XXI.

Le Goff, J. (1991) "Memoria" en El orden de la memoria. El tiempo como imaginario. Barcelona: PAIDOS.

Romero, J. L. (1959) Las ideas políticas en Argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sarramone, Alberto. (2012) Inmigrantes y criollos. Buenos Aires: Ediciones B.

Sibilia, P. (2009) El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividades y tecnologías digitales. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Simmel, G. (2012) El extranjero. Sociología del extraño. Madrid: Sequitur.

Sontag, S. (2006) Sobre la fotografía. México: Alfaguara.

Terán, O. (2008) Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Todorov, T. (1991) Nosotros y los otros. México: Siglo XXI.

Williams, R. (1977) Marxismo y literatura. Barcelona: Península.

Warburg, A. (2014) La pervivencia de las imágenes. Buenos Aires: Milun

Exposición de maquinarias agrícolas. Hotel de Inmigrantes, Buenos Aires, c.1910. [AGN]

La construcción de identidad
Grupo “GUIA - Patriarcado Unido Argentino”

Por Sofía Lope de Vergara

Síntesis

En el contexto de aislamiento social preventivo y obligatorio, decretado en Argentina el 20 de marzo de 2020, surgió el movimiento “anti-cuarentena”. Se realizaron marchas en todo el país agrupando diferentes reclamos. Se hizo presente un grupo organizado denominado “Patriarcado Unido Argentino”. En la ciudad de Córdoba fue donde se concentró la mayor cantidad de sus miembros ya que son oriundos de allí. Su participación se convirtió en un tema de debate que se viralizó tanto en las redes sociales como en los medios de comunicación. Este grupo pertenece a la agrupación GUÍA, Guardia de la Identidad Argentina.

Nos interesó tomar a este movimiento como objeto del presente artículo a fin de analizar los orígenes de su construcción de identidad y, a su vez, reflexionar sobre su relación con el reclamo “anti-cuarentena”.

Palabras claves: identidad, pensamiento reaccionario, pandemia

La imagen inicial que se difundió de la participación del grupo "Patriarcado Unido Argentino" en la movilización de Córdoba, era de un grupo de personas sosteniendo una bandera con el nombre "Patriarcado Unido Argentino - GUÍA" y un logo, lo cual también me llevó a preguntarme sobre su identidad visual. ¿Qué representa su logo? ¿Cuáles son las palabras que acompañaban esa bandera? En definitiva, me interesó también indagar sobre la construcción de su identidad desde el aspecto visual.
En el presente trabajo se realizará un recorrido por la historia de la agrupación GUÍA y luego, se profundizará en el análisis de la identidad de "Patriarcado Unido Argentino".

Guardia de la Identidad Argentina (GUIA)

GUIA significa Guardia de la Identidad Argentina y es una agrupación que surgió en Córdoba. Aunque no fue posible encontrar su año exacto de fundación, la actividad en Facebook comenzó en 2015, siendo su red social más antigua. Allí se identifican con el nombre "Identidad Argentina" y cuentan con 955 seguidores. Su cuenta de Instagram fue abierta en 2017 bajo el usuario @guia.guardia_nacionalista y, actualmente, tiene 463 seguidores. La agrupación también tiene un canal de YouTube con 133 suscriptores donde podemos encontrar videos de sus presentaciones en televisión y de las movilizaciones en las que han participado.

Principios y valores

GUIA asegura ser un movimiento conformado por diferentes agrupaciones que descansan en pilares esencialmente coincidentes con las raíces y principios cristianos elementales. En ellos nace y se nutre al mismo tiempo el "ser nacionalista". Tal como se presentan en sus redes sociales, los voluntarios coinciden en adoptar los siguientes principios como su guía para la acción:

1. EL HOMBRE -varón y mujer- es una persona, existente desde el momento de la concepción y hasta su muerte natural, poseedora de derechos naturales, anteriores a todo reconocimiento legal.

2. LA FAMILIA, fundada sobre la unión de varón y mujer, es el núcleo fundamental de la sociedad.

3. LA SOCIEDAD, es el conjunto integrado de asociaciones, sectores y regiones, que deben actuar con la necesaria libertad para el logro de los fines que les competen, pero armonizados por la común solidaridad.

4. LA NACIÓN, es el marco geográfico y cultural que permite a un pueblo distinguirse como unidad de destino en lo universal. La nacionalidad argentina surge históricamente de las raíces culturales greco-latinas y de la herencia hispánica que nos legó la lengua y la cosmovisión cristiana, y que al mestizarse con los pueblos indígenas, originó una estirpe particular: el ser argentino.

En sus redes sociales se autoproclaman como de "Tercera Posición''. Ni centro, ni izquierda ni derecha. Creen en un "Socialismo Nacional de raigambre profundamente y claramente cristiana". Entre sus objetivos aseguran: "La Liberación, Restauración y Reforma de la Nación Argentina en todos sus niveles y realidades visibles e invisibles, en el aspecto institucional, espiritual, político, territorial y económico, valiéndose de la Mística y Base Cristiana en todas sus expresiones".
Tanto en sus videos como en sus publicaciones abundan las consignas antisemitas, anticomunistas y antifeministas, manteniendo la estética del nazismo. Incluso en algunos casos utilizan la insignia nazi en su contenido audiovisual. Por su parte, también reivindican la figura del genocida Coronel Mohamed Ali Seineldin, referente del movimiento carapintada. Se definen como nacionalistas.
Aunque mayormente la agrupación está integrada por hombres, también hay mujeres en sus fotografías y videos. Son oriundos de Córdoba pero tienen adhesiones en distintas ciudades del país, incluida CABA. Se identifican con el peronismo "de Perón", ligado también a su trayectoria militar. Muchos de sus miembros son o fueron parte de las fuerzas armadas y desde este lugar, se encuentra muy presente el reclamo de las Islas Malvinas como territorio argentino. Principalmente en su Instagram, se identifica a los ingleses como enemigos constantes. En las movilizaciones a las que asisten, utilizan las marchas y cantos militares.
Su participación en la convocatoria de Córdoba generó una denuncia puntual ante el INADI por parte del Llamamiento Argentino Judio, por su caracter antisemita. Manifestaron su preocupación por el surgimiento de este tipo de agrupaciones y las adhesiones que pudiesen lograr con su visibilidad en el espacio público.

Patriarcado Unido Argentino

La agrupación forma parte de GUÍA y presenta sus mismos valores y principios. Luego de la movilización de Córdoba, donde se viralizó la imagen de "Patriarcado Unido Argentino", este grupo abrió sus propias redes sociales. Hasta ese momento no tenía una identidad propia en el mundo virtual y utilizaba a GUÍA como imagen. Exactamente el 19 de agosto comenzó su actividad en Facebook y ya tiene 123 seguidores. En Instagram son 88 seguidores y la cuenta se encuentra privada. En YouTube comenzó a subir videos el 24 de agosto de 2020.

En su perfil de Facebook encontramos la siguiente descripción de sus principios enumerados: 1) P.U.A. Está a favor indiscutiblemente de los derechos de la mujer ; 2) Aborrece la violencia hacia la mujer y condena cualquier acto de barbarie; 3) Trabaja en políticas efectivas en contra la pobreza en todo el territorio de la Nación Argentina; 4) Está a favor de la vida desde la concepción; 5) P.U.A. apoya la educación sexual y condena la "perversión" de menores (ideología de género); 6) P.U.A. respeta los símbolos patrios y alienta a sus compañeros a valorarlos; 7) Está determinado a proteger la familia sea como sea; 8) Cree en el valor del diálogo confraternizando con nuestros hermanos argentinos de bien; 9) P.U.A. entiende que la nación necesita un cambio profundo político, militar; 10) Tiene un respeto absoluto a las personas mayores.

Hasta el momento, el grupo ha participado públicamente de dos manifestaciones: la "anti-cuarentena" del 17 de agosto y la "gatillo fácil" del 28 de agosto. En esta última, se convocaron para defender a las fuerzas de seguridad de las "acusaciones de gatillo fácil". Si bien, en un video publicado en su cuenta de YouTube mencionan que no desconocen el mal accionar de algunos agentes de las fuerzas del orden público, consideran que esto se debe a su inflexibilidad a la hora de cumplir con su compromiso ante la sociedad.

En la manifestación del 17 de agosto 2020, la agrupación llevaba una gran bandera cuyas consignas representan una enarbolación de la figura del hombre, uniformado como guía de la sociedad, con la imagen de una mujer en posición de subordinación. La figura masculina es un soldado que abrazaba a la mujer, que incluso aparentaba tener una edad menor o quizás sólo refleja debilidad. Las personas que sostenían la bandera en la marcha también se encontraban con uniforme militar. Sus caras se encontraban tapadas con máscaras.

Se difundieron imágenes en Twitter del grupo Patriarcado Unido Argentino con su bandera, sus trajes militares y se indicó que marchaban al grito de "Viva la Patria". En los videos publicados en su propia cuenta de YouTube se los ve cantando marchas militares.

¿Por qué estar en la marcha "anti cuarentena"?

El reclamo de los manifestantes que concurrieron ese día, al parecer, era la apertura del aislamiento social. Se denominaron como "anti cuarentena". Hubo convocatorias en distintas plazas del país. En el caso de Córdoba, la concentración de personas fue en la zona céntrica de la Capital, frente al Patio Olmos.

Tanto en los medios de comunicación como en las redes sociales se difundieron como "marchas anti cuarentena" y el principal reclamo era la "libertad". Luego, se hizo hincapié en otra heterogeneidad de reclamos. Algunos entrevistados mencionaban que también se encontraban allí para mostrar su disconformidad a la Reforma Judicial impulsada por el gobierno, otros hablaban de la falta de empleo y la crisis económica, algunos agregaron los conceptos de la inseguridad o la corrupción como un motivo de asistencia (Diario La Voz, 2020). Sin embargo, no estaba presente la temática de género. ¿A qué se debió la asistencia del grupo "Patriarcado Unido Argentino"?

Artículos académicos, documentos institucionales y discursos públicos de activistas de Derechos Humanos parecen coincidir en la idea de que en la Argentina de los últimos años experimentamos un cambio de paradigma en relación con cuestiones de géneros. Suelen señalarse los cambios legislativos introducidos por la Ley de Identidad de Género (2012), las transformaciones que ésta dicta para el sistema legal y de salud, e incluso ciertas concepciones de la sociedad civil acerca de la diversidad de géneros, como evidencia de que nos encontramos en un momento bisagra (Radi y Perez, 2018).

A su vez, el movimiento feminista ha crecido de manera exponencial y logró visibilizar e instalar la problemática de la desigualdad de géneros como un asunto importante para resolver en nuestra sociedad. Según el Observatorio de las Violencias de Género "Ahora que sí nos ven", tan solo en el primer semestre del 2020, fueron asesinadas 162 mujeres. Es decir, se está registrando un feminicidio cada 27 horas. La propia realidad demuestra esa necesidad y hubo importantes avances en materia de Derechos Humanos, en reconocimiento de las mujeres y, como mencionamos, de otros géneros.

Este nuevo paradigma que antepone la igualdad entre los géneros y busca la ruptura con las tradiciones patriarcales, hace surgir también su contracara: la defensa del patriarcado. En una entrevista realizada por la Radio Suquía de Córdoba a Ezequiel, uno de los miembros, él explica que en este contexto social es indispensable la defensa de la familia, la feminidad y la masculinidad que están siendo –supuestamente- atacadas. Por eso señalaba

que se conformó "Patriarcado Unido Argentino" para luchar por la protección del sistema patriarcal.
Este grupo hasta el momento no tenía su propia identidad conformada y asistía a las mismas manifestaciones que GUÍA: marchas relacionadas con la "defensa de la Patria". Para ellos, el país está en crisis no sólo por la pandemia sino también por las decisiones que se tomaron a partir del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio. Su deber es la "reconstrucción".
Por lo tanto, su participación tuvo dos objetivos: acompañar a GUÍA y visibilizar su propio mensaje ya que en esta ocasión asistieron con su propia bandera. Según Ezequiel, miembro de P.U.A, cumplieron su propósito ya que se hicieron virales y el país se enteró de su existencia.

De-construyendo su identidad

Como indicamos anteriormente, este movimiento es parte del grupo GUÍA, y por lo tanto, asume sus mismos principios y profundiza sobre algunos más asociados al patriarcado.
Para comprender el modo de actuación de estos grupos nos resultaron interesantes las reflexiones de Stuart Hall (2003): "La identificación como "todas las prácticas significantes, está sujeta al «juego» de la *différance*. Obedece a la lógica del más de uno. Y puesto que como proceso actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de «efectos de frontera». Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso". (Hall, 2003:15)
Se trata entonces de una tensión dialéctica donde la diferencia está en el propio proceso de reconocimiento. Teniendo en cuenta el concepto de "frontera" de Stuart Hall, veremos cuáles son las fronteras que delimita P.U.A. Por supuesto, reivindica- desde su nombre- al patriarcado como sistema que debe predominar en la sociedad y excluye todo aquello que quiera romper con esta idea.
Me interesó comenzar por los siguientes conceptos: "El hombre", "La familia" y "La Nación" que forman parte de sus discursos. Es el núcleo de su identificación, por lo tanto, iremos analizando cada uno de ellos e identificando sus fronteras.

El Hombre

En su Facebook, el grupo GUÍA se refiere siempre al Hombre y utiliza la palabra como sinónimo de persona. Patriarcado Unido Argentino retoma este mismo concepto y agrega que el Hombre - siempre con mayúsculas - es quien debe proteger a la mujer de las nuevas ideas que están socavando la esencia de la feminidad. También, en esta misma línea, sostienen que su masculinidad se encuentra en crisis y deben defender el patriarcado como sistema.
La sociedad patriarcal considera que la mujer carece de relevancia y de valía en comparación con el hombre. Por lo tanto, las mujeres tienen asignados espacios físicos y simbólicos que no han sido elegidos por ellas y que no suponen el reconocimiento ni el poder del colectivo genérico, que los hombres se reservan para sí (Arriazu, 2000).
El origen de esta distinción está en los pueblos primitivos en donde era el hombre el que salía a buscar el alimento, ayudado por su fortaleza física, mientras que la mujer permanecía cuidando de los hijos y el hogar. Además, el sistema patriarcal, le asigna a cada género ciertas cualidades: la mujer es dulce, paciente y comprensiva; el hombre es fuerte, protector y fuente de autoridad.
Este sistema ha perpetuado ese orden jerarquizado y para ello ha elaborado toda una ideología que lo sustenta, dándole apariencia científica. Se construyó entonces a lo largo de la historia a base de "lo natural" de nuestros cuerpos. En términos de Althusser, diríamos que actuaron los Aparatos Ideológicos del Estado los cuales "funcionan masivamente con la ideología como forma predominante pero utilizan, secundariamente, y en situación límite, una represión muy atenuada, disimulada, es decir simbólica (...)" (Althusser, 27:2003). Así actuaron la escuela, la familia, la iglesia, etc. con métodos apropiados (sanciones, exclusiones, selección, etc.) y el sistema perduró por años y años.
La bandera de la manifestación del 17 de agosto representaba este sistema de predominio del hombre sobre la mujer. En la entrevista de la Radio Suquia, Ezequiel explica el mensaje de dicha imagen: "que estamos los hombres, que nos vamos a poner los pantalones frente a esta realidad del país que es destructiva para la esencia femenina y la masculina. Nos ponemos los pantalones los hombres para proteger y defender a la mujer" (Radio Suquia, 2020).
Sólo existen dos géneros que son diferentes y se complementan, cada uno tiene su rol social y cumple con ciertos estereotipos de "feminidad" y "masculinidad" construidos a partir de las cualidades mencionadas anteriormente. La supremacía es masculina.
De esta manera, se excluyen otros géneros y acá aparece una frontera de identificación del grupo Patriarcado Unido Argentina. Nos encontramos con lo que Judith Butter menciona como "la construcción del "sexo", no ya como un dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la construcción del género, sino como

una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos" (Butter, 2002:19). Es decir, es un proceso donde el sujeto asume y se apropia de una norma corporal en relación a su sexo. Y "una vinculación de este proceso de "asumir" un sexo con la cuestión de la identificación y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras" (Butter, 2002:19)

La Familia

En el grupo GUÍA constantemente se encuentra mencionado el concepto de la familia cristiana construida únicamente por un hombre y una mujer, consagrados en matrimonio.
El sistema patriarcal que defiende el grupo, es familiar. Está estructurado sobre la base de la familia. Tal como expone Rita Segato (2003) en su libro Las estructuras elementales de la violencia, es en los "géneros" que se traviste una estructura subliminal, en sombras, que es la relación entre posiciones marcadas por un diferencial de prestigio y de poder. Ese cristal jerárquico y explosivo se transpone en la primera escena de nuestra vida bajo las formas hoy maleables del patriarcado familiar (Segato, 2003).
De esta misma forma, Patriarcado Unido Argentino se presenta a sí mismo como un grupo integrado por hombres y mujeres que van a proteger a la familia argentina de la "crisis" actual que atraviesa, originada por la "ideología de género" que se está instalando en la sociedad. Esta fue la explicación que brindó uno de sus miembros en la entrevista de la radio Suquía de Córdoba. Las familias son las células que construyen la nación.
P.U.A sostiene un discurso anti-feminista y anti-géneros. Desde su propia definición, construye a un Otro como negativo. "A lo largo de sus trayectorias, las identidades pueden funcionar como puntos de identificación y adhesión sólo debido a su capacidad de excluir, de omitir, de dejar «afuera», abyecto" (Hall, 2003:18)
Así, el punto 7 de su definición en redes sociales incluye: "P.U.A está determinado a proteger a la familia sea como sea". Y en el punto 5 aclara que: "condena la perversión de menores (ideología de género)". Consideran que hay grupos que ponen en peligro su idea de familia.
Patriarcado Unido Argentino, en términos de Rymond Williams, representa una resistencia a abandonar su posición de poder, su lugar dominante y hegemónico. Se apoya en un sistema de valores y percepciones de la realidad que se sostuvieron y fueron parte de la cultura hegemónica durante mucho tiempo. Williams, en su libro Marxismo y literatura, afirma que la cultura no es estática, ni fija, ni acabada; por el contrario, es un proceso social y allí hay convivencias y disputas. Hoy en día se encuentran en disputa esos valores y percepciones y aparece su necesidad de reafirmarlos. Los miembros de P.U.A sienten que deben defender ese sistema que operó durante tanto tiempo y hoy se encuentra en crisis.
Cuando Ezequiel, miembro de este grupo, fue consultado por la repercusión que tuvo la participación en la marcha, sostuvo que fue un impacto positivo ya que pudieron visibilizar su agrupación y lograr que los medios masivos dejaran de "mostrar siempre al mismo sector".
Se refería a todos aquellos grupos que promueven la diversidad de género: los que funcionan como sus Otros constitutivos. Siguiendo a Williams es lo emergente: los nuevos significados y valores; las nuevas prácticas y las nuevas relaciones. Mientras que los elementos residuales del patriarcado aún están en actividad en el proceso cultural actual. Lo que está en disputa es esa posición dominante.

La Nación

El nacionalismo también es un rasgo que distingue a este grupo. En sus redes sociales, como habíamos mencionado anteriormente, enumeran sus principios y, en relación a la Nación, especifican 3 importantes: 6) P.U.A. respeta los símbolos patrios y alienta a sus compañeros a valorarlos; 8) cree en el valor del diálogo confraternizando con nuestros hermanos argentinos de bien; 9) P.U.A. entiende que la nación necesita un cambio profundo político, militar.
La agrupación presenta un fuerte nacionalismo ligado al ámbito militar. Reivindica el accionar de las fuerzas armadas en los distintos procesos de nuestra historia. De esta manera, expresan su admiración hacía el movimiento carapintada en muchas de sus publicaciones en redes sociales. También instalan el discurso de la necesidad de contar con el ejército argentino para "la reconstrucción de la patria". Se refieren a la situación económica y social que está atravesando el país a raíz de la pandemia y, más específicamente, a las medidas del gobierno.
Siguiendo esta misma línea también hay una defensa hacia las fuerzas de seguridad. El grupo P.U.A participó de la movilización del 27 de agosto por el "gatillo fácil" donde si bien reconocían un "mal accionar" por parte de algunos agentes de la policía, resaltan el compromiso de la fuerza hacia el orden público.
En varias ocasiones utilizan el concepto de "argentinos de bien". ¿Qué grupo excluye este discurso? A los "subversivos de izquierda" principalmente. Las personas

de bien, para ellos, son aquellas que desean mantener las estructuras sociales tal como han sido perpetradas hasta el día de hoy. Son los que trabajan por el bienestar de la Nación y se oponen a los cambios ideológicos actuales.

Reflexiones finales

La aparición del grupo "Patriarcado Unido Argentino" en la manifestación del 17 de agosto no tenía una relación directa con el reclamo "anti cuarentena". Sin embargo, la convocatoria no estaba delimitada y reunió a distintos manifestantes sin una unidad aparente más allá del rechazo a la medida de aislamiento. Este movimiento pudo lograr su objetivo: la visibilidad.

En este sentido, a partir de ese acontecimiento, logró crear su propia identidad en el mundo digital. Hasta el momento, pertenecían a GUÍA y las actividades que realizaban estaban dentro de esta agrupación. Ahora comenzó a tener adeptos propios en las redes sociales y planean tener más presencia propia en otras manifestaciones. Habrá que analizar el impacto de este movimiento a futuro, una vez que decaiga el auge de su aparición en el espacio público.

Por su parte, su identidad se refuerza, constituye y reproduce por oposición a otros grupos emergentes. Su composición es totalmente contextual. El patriarcado nunca necesitó defensores ni agrupaciones que lo reivindicaran. Históricamente tuvo un lugar hegemónico en la sociedad; dominó nuestras percepciones y visiones de la realidad. Sus valores y principios se reprodujeron de generación en generación, tal como se expuso en el presente trabajo sin la necesidad de ser recalcados. Hoy tiene que buscar visibilidad porque se ve amenazado.

Referencias bibliografía:

Althusser, Louis (2003) *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

Arriazu, Ana D. (2000) *El patriarcado como origen de la violencia doméstica* Monte Buciero, ISSN 1138-9680, Nº 5.

Buttler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Editorial Paidós,

Buen día Suquía (2020). *Entrevista a Patriarcado Unido Argentino. Radio Suquia, 96.5 FM.* Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=iQ8xyFCivgM&ab_channel=PatriarcadoUnidoArgentinoPUA

Editorial La Voz (17 de agosto de 2020) *En auto y en pie, la marcha del 17A en Córdoba*. Disponible en: https://www.lavoz.com.ar/politica/en-auto-y-de-a-pie-marcha-del-17a-en-cordoba

Hall, Stuart (2003). *Quién necesita identidad. Cuestiones de identidad cultural,* Buenos Aires: Amorrortu.

Molina, Melisa (18 de agosto de 2020) *Anti cuarentena: una marcha anti todo con consignas furibundas.* Nota de Página 12. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/285762-anticuarentena-una-marcha-anti-todo-con-consignas-furibundas

Radi, Blas - Pérez, Moira (2018). *De cambios, géneros y paradigmas. Manual Integrador hacia la Despatologización de las Identidades Trans. Akadia. San Martín (Argentina)*. Disponibles en: https://www.aacademica.org/blas.radi/35

Segato, Rita (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*, Buenos Aires: Prometeo 2da edición.

Williams, Raymond (1988). *Marxismo y literatura*. Península: Barcelona.

Redes sociales:

/GuardiaDeHierro88, Facebook de GUIA. Disponible en: https://www.facebook.com/GuardiadeHierro88/

@guia.guardia_nacionalista, Instagram de GUIA. Disponible en: https://www.instagram.com/guia guardia_nacionalista/?hl=es-la

Guardia de la Identidad Argentina - YouTube de GUIA. Disponible en: https://www.youtube.com/channel/UCghkWb9U0fnSZW9kB1YLzaA/featured

/PatriarcadoUnidoArgentino, Facebook de Patriarcado Unido Argentino. Disponible: https://www.facebook.com/PatriarcadoUnidoArgentino/

@patriarcado_unido_argentino,Instagramde Patriarcado Unido Argentino.
Disponible:https://www.instagram.com/patriarcado_unido_argentino/?hl=es-la

Patriarcado Unido Argentino, YouTube de Patriarcado Undio Argentino: https://www.youtube.com/channel/UC8neF0WQ0kNSBIZy9fYFUUA

Pandemia en siglo XXI: la utopía tecnológica en el barro

Por Marcela Martino

"Es demasiado grande la diferencia entre la apacible vida rústica y la vida agitada, toda ruido y angustia, de las ciudades relumbrantes de luces."
Anton Chejov

Síntesis

El ideal de progreso asociado a la tecnificación de la vida cotidiana y urbana conforma uno de los imaginarios más potentes que nos ha orientado en nuestros deseos y creencias. Como es sabido, a partir de la emergencia de la pandemia del Covid-19, el complejo tecnológico se tornó indispensable e ineludible en nuestro accionar cotidiano no solo para el trabajo y la educación, sino para el ocio. Bajo la guía del aislamiento social, preventivo y obligatorio como modo de protegernos colectivamente, el contacto "humano" intentó reproducirse mediante múltiples aplicaciones vía internet.

Palabras claves: distopías, pandemia, redes, tiempo

Resulta difícil tomar distancia para el análisis cuando un acontecimiento es tan cercano espacial y temporalmente, como es la pandemia por el COVID-19. Sin embargo, podemos rastrear procesos sociales que ya venían desarrollándose, y que se agudizaron o encontraron su cenit en época de pandemia. ¿Son sencillamente reemplazables los cuerpos por pantallas? ¿La velocidad y lo inmediato implican bienestar? ¿Solo nos basta tener internet y pantallas al alcance de nuestras manos para un desarrollo humano satisfactorio?

El mundo mediatizado por pantallas, del cual abundan imágenes y representaciones en el cine y literatura de ciencia ficción, se tornó parte de la cotidianeidad y así el ideal exacerbado en la década de los 90 con el paulatino acceso a internet, pareció haber terminado de pisar tierra, experimentado ahora en su máxima dimensión por obligación y cuidados sanitarios. Si bien la pandemia ha revelado obvios temores al exterior y al contagio, y los cuerpos de los otros han aparecido inevitablemente como amenazantes, nos preguntamos: ¿Qué sucedió para que la utopía de hiperconectividad y la ausencia de los cuerpos no resultara suficiente para el vaticinado bienestar y desarrollo?

El presente trabajo pretende indagar en los interrogantes planteados, a partir de los ideales de robotización y distanciamiento. Para ello los temas a abordar se pondrán en relación con la clásica distopía Un mundo feliz para así reflexionar sobre la libertad y el placer asociados a las TIC y el impulso que han cobrado los psicofármacos en la actual sociedad tecnificada.

"No estaba preparada para un apocalipsis paulatino en pantuflas" Daniela Pasik

Velocidad y virtualidad: inmediato pero soso

Escribo estas líneas atravesada por la urgencia de estas épocas, por la posibilidad tecnológica de la simultaneidad, por el tiempo ahorrado en transporte, y sin embargo la ansiedad está presente. Esta apreciación no pretende significar un mero comentario subjetivo en el sentido individual del término, sino por el contrario un síntoma social de la época. ¿Qué relaciones pueden establecerse entre el malestar y la ansiedad sociales con el aislamiento? Algunos aspectos de la vida en las ciudades en el siglo en las últimas décadas ya vienen dando cuenta de este vínculo.

Desde el inicio de la pandemia en marzo de 2020 las videoconferencias se hicieron parte diaria de nuestra vida cotidiana.Tanto para las actividades laborales como para el ocio -y en una búsqueda imperiosa de reemplazar el contacto humano-, aquello representado en *Los Supersónicos* o *Volver al futuro* no coincidió con nuestros ideales. Si ahondamos en los imaginarios, nos hallaremos deslumbrados, -entre muchos otros- por la inmediatez de la tecnología, la velocidad de las redes y la propuesta de realizar toda una vida desde nuestras casas, que muy bien expresa Bill Gates en *Camino al futuro* (1995). Sin embargo, este aspecto parece haber promovido, contra los pronósticos, una sociedad ansiosa que anula algunos tiempos humanos y psíquicos que no pueden ser tan fácilmente manipulados por procesos informáticos.

Gates planteam, en su suerte de manual tecnofílico, las ventajas de la vida hiperconectada que posibilitaría internet de modo universal, aplicadas al trabajo, a los vínculos y a todo tipo de actividad humana. Por ejemplo, en el capítulo "Enchufado en casa" -título que resuena irónico en la actualidad-, relata que solía encontrarse con una mujer que vivía en una ciudad lejana, y con quien podía comentar por teléfono celular la película que cada uno había visto. A esto agrega: "Por supuesto que en el futuro las "citas virtuales" serán mejores porque tanto la película como la charla durante y después del cine podrán mantenerse por videoconferencia" (Gates, 1995: p.177). Esta práctica habitual de las videoconferencias que en tal solo un año logró saturarnos, era planteado como algo que sólo redundaría en beneficios, a saber: el aislamiento y la conectividad, la inmediatez y la simultaneidad de acciones. Aspectos que sin dudas encuentran en la actualidad otros significados.

"Nuestros horarios de entretenimiento los controlarán las actividades familiares o sociales, en lugar de las programaciones de emisión" (Gates, 1995: p.182), indicaba el empresario informático al anticipar los contenidos bajo demanda. No imaginaría que en una pandemia como la que nos toca vivir, precisamente lo que no podemos elegir son nuestras actividades sociales. Más allá de la simple inversión de factores, hay aspectos no desarrollados por Gates y que merecen nuestra atención para acercarnos a los interrogantes planteados.

Richard Sennett reflexionaba críticamente en modo contemporáneo a Gates en Carne y pidera acerca de cómo las ciudades modernas históricamente han privilegiado la lejanía corporal y el embotamiento como algo positivo. El autor alude a la noción de experiencia al referir a los medios de masas -antecedente ineludible de los contenidos *on-demand*- para señalar un aspecto fundamental de los tiempos actuales: la división entre lo representado y la experiencia vivida.

Señala: "Aunque contemplamos y comentamos las experiencias corporales de manera más explícita que nuestros bisabuelos, nuestra libertad física quizá no sea tan grande como parece. A través de los medios de masas, por lo menos, experimentamos nuestros cuerpos de una manera más pasiva que aquellos que temían sus propias sensaciones" (Sennett, 1997, p.177). De modo similar analiza Paula Sibilia en La intimidad como espectáculo (2005) cómo el paisaje contemporáneo, saturado de imágenes publicitarias, cinematográficas y televisivas primero, y potenciado en la actualidad con internet y teléfonos portátiles, conforman nuestros relatos y nuestra experiencia se vuelve principalmente mediada e inmediata.

El olfato y el gusto no alcanzan las pantallas. El cuerpo como experiencia completa

A partir de lo expresado en el apartado anterior, podemos reflexionar acerca de la resignificación que adquiere la experiencia corpórea en épocas de pandemia. Evidentemente hay algo que ha quedado afuera de los pronósticos utópicos de Bill Gates -y de toda una línea teórica y mediática tecnofílica-. El autor destaca las virtudes de las comunidades internautas, conformadas probablemente a partir de intereses en común, juegos, propuestas y actividades. "Las aplicaciones de la red nos ayudarán a encontrar personas e información que coincidan con nuestros intereses sin importar que éstos sean muy particulares" (Gates, 1995: 179). Sin embargo, podemos advertir que la virtualidad no es homologable -ni superior- a la presencia física de las personas. Ese "algo" que ha quedado en las sombras de la teoría es la corporalidad.

Para hablar de la experiencia, será importante remitirnos al contexto histórico y espacial que la posibilita y afirma. Richard Sennett estudia el diseño de las ciudades en relación directa a la experiencia corporal de las personas y realiza aportes valiosos a los fines de pensar el vínculo entre los individuos y la vida urbana. El autor ya advertía que "la privación sensorial que parece caer como una maldición sobre la mayoría de los edificios modernos; el embotamiento, la monotonía y la esterilidad táctil que aflige el entorno urbano" (Sennett, 1997: p.18). Este aspecto menos benévolo del aislamiento emergió con fuerza en la experiencia del confinamiento: el protagonismo del cuerpo y el encuentro físico entre las personas como tema cotidiano.

En la distopía *Un mundo feliz* de Aldous Huxley es justamente el cuerpo de los salvajes -personajes que representan a aquellos que no viven en la sociedad tecnificada (y dividida en castas acondicionadas por tecnología reproductiva)- quienes ponen en evidencia el retorno de todo lo que excede el orden, y precisamente ello viene muy bien expresado narrativamente en los aspectos de la corporalidad humana. Desde la perspectiva de los personajes que viven en la sociedad "evolucionada", podremos leer la descripción de un indio:

"El largo pelo mechado le caía en grises mechones. Tenía el cuerpo encorvado, y tan escuálido que parecía no tener carne sobre los huesos" (Huxley, p. 83); "La vista de dos mujeres jóvenes dando el pecho a sus niños la hizo ruborizarse y volver la cara. Nunca había visto en su vida cosa tan indecente" (Huxley, p. 83).

Por otro lado, la dimensión de la velocidad repercute en muchos aspectos de la subjetividad contemporánea en la cual esperar parece ser un desafío, habituados como estamos cada vez más a la inmediatez propiciada por las tecnologías y el transporte. Si consideramos que "Las propias estructuras del mundo están presentes en las estructuras (o, mejor aún, en los esquemas cognitivos) que los agentes utilizan para comprenderlo" (Augé, 2015: p.26), podremos comprender mejor el modo en que la velocidad repercute en nuestro modo de relacionarnos y de interpretar la realidad. En la novela de Aldous Huxley puede pensarse la relación entre velocidad y deseo llevado hasta el paroxismo y la ironía, ya que en esta sociedad se borra el lapso de espera para conseguir algo, para así evitar el sufrimiento que conlleva. En un fragmento el director de incubación y acondicionamiento explica a un grupo de estudiantes: "El sentimiento acecha en el intervalo que media entre el deseo y su consumación. Reducid ese intervalo, derribad esas viejas e inútiles barreras" (Huxley, p. 37). En esta sociedad distópica el hecho de anular (podríamos decir, de un modo programable) la distancia entre el deseo y su consumación era entendido como algo positivo. "Tan estúpidos eran nuestros antecesores y tan cortos de vista, que cuando los primeros reformadores quisieron libertarles de tan horribles emociones se negaron a tener ningún trato con ellos"(Huxley, p. 38).

Las tecnologías del confort psíquico en ascenso

Richard Sennett señala, a propósito de la planificación de las ciudades modernas, cómo "en la experiencia cotidiana, la vida está repleta de esfuerzos destinados a negar, minimizar, contener y evitar el conflicto" (Sennett, 1997: p.21). En la sociedad altamente tecnificada de "Un mundo feliz", en la cual para amortiguar el conflicto, también se pone en práctica un acondicionamiento humano posibilitado por la hipnopedia, una serie de frases repetidas durante años

mientras las personas duermen, para que cada cual asuma el destino que le toca y no desee algo más. Aun así, para hacerle frente a la angustia, en ese entramado prediseñado, los individuos tienen a disposición "soma", una droga que inhibe la angustia existencial. Su consumo es incluso fomentado frente a cualquier reacción de tristeza o desagrado.

"—Estás melancólico, Marx. —La palmada en la espalda lo sobresaltó. Levantó los ojos. Era aquel bruto de Henry Foster—. Necesitas un gramo de soma."

La distopía creada en 1931 parece haber sido premonitoria con el soma en tanto se puede apreciar un creciente consumo de psicofármacos en las últimas década. En un informe de mayo de 2021[1] realizado por el Defensor del Pueblo Adjunto de la provincia de Buenos Aires, se pone de manifiesto lo anterior, "situación que en el último año se profundizó producto de factores sociales y psicológicos vinculados a la pandemia", indicando una "medicalización de la vida cotidiana". La Confederación Farmacéutica Argentina (COFA), base de los datos proporcionados - señala en un relevamiento que los medicamentos que actúan sobre el sistema nervioso central, muestra un crecimiento promedio de 6,50% en 2020[2]).

Sennett ofrece pistas para reflexionar acerca de la utopía de evitar el sufrimiento retornando nuevamente a la condición humana: "Nuestra civilización, desde sus orígenes, ha sufrido el desafío del cuerpo que sufre el dolor. No hemos aceptado simplemente que el sufrimiento es tan inevitable y tan invencible como la experiencia (...)" (Sennett, 1997:p.28).

El consumo de psicofármacos parece responder así a una necesidad de la época, en donde las tecnologías y el aislamiento embotan los sentidos y la experiencia corpórea. Como suele suceder con la ciencia ficción, se pueden rastrear aspectos anticipatorios imaginados a partir de los efectos de la ciencia y la técnica en la vida subjetiva de la sociedad. Aspectos humanos no programables persisten y dan señales a través de síntomas como la depresión y la ansiedad.

La ciudad pandémica. Reflexiones finales

La pandemia ha puesto de manifiesto e interrogado con fuerza la utopía de la hiperconectividad y la tecnificación de la vida. La misma situación detuvo el circuito económico y productivo regular, dando como resultados subjetivos incertidumbre y hastío. La casa ideal que relata Bill Gates en su libro *Camino al futuro*, aun con todos los medios económicos que se necesitan para obtenerla- (y este es otro tema que no compete al presente trabajo) demuestra que esto no es suficiente para atravesar una experiencia humana completa y que resulta imposible evitar atravesar el sufrimiento.

Si la velocidad inmediata como modo de ser posibilitada por las tecnologías repercuten en las estructuras cognitivas también lo hacen en las perceptivas, psíquicas y sensoriales. El viajero, como el espectador de televisión, experimenta el mundo en términos narcóticos. El cuerpo se mueve pasivamente, desensibilizado en el espacio (...)" (Sennett, 1997:p.20). En este marco, el autor también agrega en su análisis de la ciudad planificada que el orden significa falta de contacto (Sennett, 1997:p.23). Esa falta, exacerbada en estos días nos hace observar cómo el aislamiento tecnologizado sin conflictos, promovida por Bill Gates y por la mayor parte de la sociedad occidental, también forman parte de una utopía.

Nuevamente, la pandemia y el aislamiento sanitario nos ponen de frente a la fugacidad de las experiencias y la dificultad para atravesar tiempos de espera. Finalmente, tener la capacidad de retornar -en un sentido no evolucionista- al hecho de que los tiempos de la computadora no pueden ser homologables a los de los seres humanos y que la falta de conflicto es imposible. Ya lo expresa Sennett cuando dice, al respecto de que "Quienes pueden reconocer esta disonancia e incoherencia en sí mismos comprenden, más que dominan, el mundo en que viven" (Sennett, 1997:p.29). Esa es la tarea y más aún en épocas de crisis.

Referencia Bibiliográficas

Augé, Marc (2015) ¿Qué pasó con la confianza en el futuro?, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Huxley, Aldous (2013), *Un mundo feliz*, México: Publimexi

Gates, Bill (1996) *Camino al futuro*, Madrid: Mcgraw-Hill

Sennett, Richard (1997) *Carne y piedra,* Madrid: Alianza (Introducción)

Sibilia, Paula (2008), *La intimidad como espectáculo,* Buenos Aires: FCE.

1 https://waltermartello.com.ar/psicofarmacos/

2 https://eleconomista.com.ar/2021-05-psicofarmcos-ventas-pandemia/

De Venecia a Buenos Aires
(y a todo el mundo)

Por Vanesa Vicencio Dubost

¿Qué estaba haciendo afuera?
Caminando -dijo Leonard Mead.
¡Caminando!
Sólo caminando -dijo Mead simplemente, pero sintiendo un frío en la cara.
— ¿Caminando, sólo caminando, caminando?
Sí, señor.
¿Caminando hacia dónde? ¿Para qué?
Caminando para tomar aire. Caminando para ver.

«Ningún hombre puede cruzar el mismo río dos veces, porque ni el hombre ni el agua serán los mismos.»
Anton Chejov

Síntesis

El mundo del arte ha sido pionero en advertir las consecuencias de las variadas formas de depredación del ambiente. El artículo se refiere especialmente a la actividad del artista Nicolás García Uriburu, cuando ya a fines de los años 60, realizó intervenciones en clave del verde. Se recuerda la famosa intervención en los canales de Venecia y los efectos que produjo. También el texto aborda, en el mismo sentido, la obra del artista Joaquín Fargas.

Palabras claves: Intervención artística, ecología, bioarte, anticipación

Unos pasos furtivos y veloces, crepitan en la madrugada de la Ciudad de los Canales. El encuentro secreto está pactado entre un grupo muy reducido: un joven artista argentino, acompañado de su cómplice esposa; un crítico de arte perspicaz y festivo y el pintor gondoliere, junto al pequeño Beto, como únicos conocedores de lo diferente que despertaría Venecia esa mañana de junio de 1968.

El hombre Verde del Sur

Nicolás García Uriburu, llamado *El Hombre Verde del Sur* por el crítico francés Pierre Restany, es un artista argentino nacido en 1937, que transitó gran parte del siglo XX y los comienzos del XXI con su arte.
Desde sus inicios en las corrientes informalistas y luego en el Arte Pop, pronto su práctica se convertiría en un grito verde que recorrería las aguas del mundo, pionero en las vertientes del *Land Art*, el arte de la tierra, donde el artista trabaja directamente sobre la naturaleza, en amplios espacios, por completo por fuera de las instituciones del arte. De este tipo de manifestaciones nos quedan solo las huellas de lo efímero: los testimonios de quienes presenciaron la acción; fotografías muchas veces coloreadas; pequeños videos y las icónicas botellas de agua que recogen y dan cuenta de la acción.
Estas coloraciones se concentraron en el periodo de 1968 a 1974, con algunas intervenciones afines posteriores. Su arte nunca dejó de manifestarse dentro del ámbito de la pintura, donde el verde se transforma en marca identitaria y da cuenta de la flora y fauna latinoamericana, amenazada de extinción y la cartografía, con una mirada particular, marcadamente desde el Sur.
Otra vertiente que lo acompañaría dentro de su larga y productiva carrera es el *Body Art*, el arte del cuerpo. El artista no teme mostrarse a sí mismo y colorear su rostro o su sexo, para concientizarnos de los cambios ambientales y alertarnos sobre ellos.

Argentinos en París

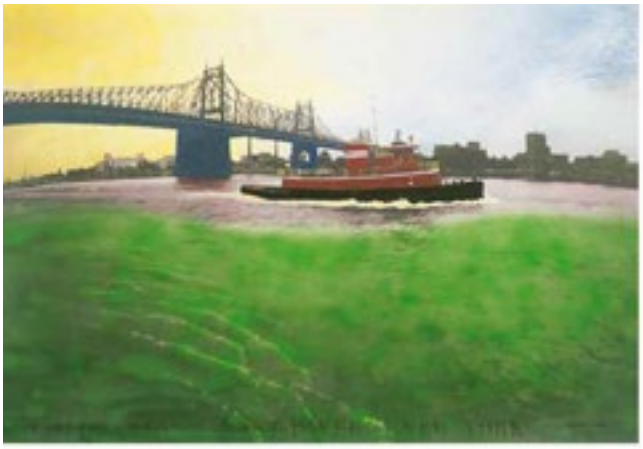
Uriburu y su pareja de entonces, Blanca Isabel Álvarez de Toledo dejan Buenos Aires y se instalan en París, ya que Nicolás en 1965 había recibido el Premio Braque, otorgado por la Embajada de Francia y tenía como recompensa una residencia en esa ciudad. Recientemente se había graduado como Arquitecto. En Francia, ella se convierte en modelo exclusiva de Pierre Cardin y él en un reconocido artista Pop. Siguiendo ese lineamiento, ambos cultivaron vínculos sociales y estéticos, uniendo arte, diseño y moda.
Uriburu logró realizar una muestra en la vanguardista

galería de Iris Clert, donde diez años antes Yves Klein había presentado su contemplativa muestra "El Vacío". La exhibición se llamó "Prototipos para un jardín artificial" y la propuesta tenía un formato tridimensional, donde las figuras bucólicas de flores, nubes y animales, realizados en acrílico se despegaban de las paredes, buscando acercarse a los espectadores, acompañada de música, sonidos y aromas. El artista español Salvador Dalí quedó impactado por el vestuario de Nicolás y Blanca, diseñado por Pierre Cardin en vinilo y encargó uno igual para sí mismo.
Esta misma noche en la Ciudad de las Luces se levantaron las primeras barricadas de estudiantes: era el inicio del Mayo Francés. La galerista debió dar por clausurada la exposición a las pocas horas de abrirse.

Venecia en clave verde

Uriburu, siempre inquieto y atento a su entorno, observaba por los medios de comunicación de masas los ensayos de lanzamientos de cohetes espaciales, con que se buscaba llegar a la luna. Así se informó de que, para amerizar, los astronautas vertían un producto en las aguas que las coloreaba y facilitaba su ubicación. Investigó y ubicó una fábrica de este material en Milán, Italia, adonde viajó acompañado de su pareja y de la artista argentina Raquel Forner. Esta sustancia sódica fluorescente carece de toxicidad, con lo cual el artista realizó sus primeros ensayos de coloraciones, vertiéndola en las aguas del Sena, en las afueras de París. Curiosamente, este producto también es utilizado por los oftalmólogos para realizar estudios de fondos de ojo.
El proyecto se gesta y amplía en su mente: que el color salga del lienzo y llegue a la naturaleza y que el arte salga al encuentro del espectador.
El 19 de junio de 1968, en el marco de la prestigiosa Bienal de Venecia, un acontecimiento artístico de nivel internacional, el más importante de Italia y uno de los más relevantes a nivel mundial, Uriburu -que no había sido invitado a participar de las muestras- lleva a cabo su primera intervención en las aguas del Gran Canal.
Habiendo estudiado los ciclos de mareas de Venecia y conversado con gran cantidad de Gondolieri -quiénes mayormente no deseaban involucrarse en la dudosa acción- el artista decide que la intervención debe iniciarse a las 8 de la mañana.
Subido en la góndola del intrépido Memo, su cómplice en la aventura, llevan juntos la misteriosa fluoresceína, que luce en un principio como un polvo rojizo. En otra embarcación y por un breve tiempo lo acompaña su esposa Blanca, para tomar fotos de la coloración, acompañada de su mascota Beto; muy cerca y con su ojo agudo, el crítico Pierre Restany sigue el desarrollo de la operación tomando nota de cada detalle, sobre lo cual hablaría en su revista *Domus* y en varios fervientes escritos sobre Uriburu.
Rápidamente, el artista esparce unos 30 litros del producto, que torna las aguas de un verde brillante, color identitario de Uriburu a partir de entonces, ya que lo hace sentirse más próximo a la Naturaleza. Con esta coloración busca dar visibilidad a las aguas, advertir sobre su contaminación y también dar nueva vida a Venecia, en una obra que antecede el *Land Art*, con una fuerte consciencia ecológica y de cuidado al no dañar lo intervenido. Cómo era de esperarse, a unos escasos veinte minutos de frenética pintura, el artista y su gondoliere son detenidos, por desconocerse la motivación de la acción (que fue realizada de improviso y sin ningún tipo de permiso a las autoridades) presumiendo que el misterioso componente que teñía las aguas podía ser potencialmente tóxico o peligroso.
Mientras el artista permanecía demorado, las góndolas repletas de pasajeros contribuían a esparcir el color; Blanca permanecía con Beto en un café, preocupada por el desarrollo de los acontecimientos. Para las 20 horas, con el influjo de las mareas, los canales recuperaron su color natural, y tras averiguaciones con la fábrica de Milán, quedó claro que la fluoresceína era inocua y segura. Uriburu y Memo fueron liberados y Nicolás recibido con exclamaciones de admiración y alegría de los asistentes de la Bienal, por la manera nueva en que había pintado de verde Venecia y como había logrado con su audaz acción, despertar la curiosidad del público

y lentamente, comenzado a captar la atención del mundo con su premonitorio ejercicio de protesta ecologista.
Esta intervención marca el inicio de una serie de acciones pioneras dentro de la *performance* y el conceptualismo, que realiza el artista para concientizar sobre la contaminación de las aguas, en las cuales ya es formalmente invitado (aunque no siempre sin dificultades, las historias de detenciones e incomprensiones de su trabajo lo acompañaron a lo largo de su carrera) por diversos países para teñir sus ríos y sus fuentes.
Dos años después, planearía una nueva acción, aún más ambiciosa en su extensión, ya que buscaba trazar un ‘’cuadrilátero conceptual’’ a escala mundial. El proyecto *Hidrocromía Intercontinental* se realizó en cuatro ciudades de dos continentes: la primera acción transcurrió en la ribera del *East River* en Nueva York en mayo de 1970; en el Sena en junio; un regreso -esta vez esperado y ya fuera de la marginalidad de su aventura de 1968- en el Gran Canal de Venecia y en julio, de vuelta en Buenos Aires, concluyó con la coloración del Río de la Plata.



La documentación de esta gran secuencia sería presentada en la exposición antológica *Art Concepts from Europe*, curada por Pierre Restany en la galería Bonino sede Nueva York. Una vez más, la complicidad con el sagaz crítico lo lleva a ser considerado dentro del conjunto de artistas conceptualistas europeos, pese a ser solo un residente allí.
La obra muestra imágenes fotográficas claves de la acción y está intervenida con pastel por el artista: un modo de unir los mundos del arte de acción, en la naturaleza y la fotografía intervenida con un método más tradicional como la pintura, la que nunca abandona.

El Arte como denuncia y anticipando futuro

Uriburu presenta en su Portfolio, seis serigrafías que dan cuenta de las coloraciones que viene realizando desde ya la mítica intervención clandestina en las aguas del Canal de Venecia en 1968. En ellas muestra como ha intervenido tanto cuerpos de agua como su propio cuerpo, su cara, su cabello, su sexo. El verde también predomina en su obra pictórica y comienza la presencia de los mapas, principalmente de Latinoamérica. Dentro de este premiado portfolio (obtiene el Primer Premio de la Bienal de Grabado de Tokio, en 1975), que conjuga imágenes con contundentes declaraciones, encontramos por ejemplo *Sex Coloration*: una imagen fotográfica del artista desnudo, por debajo de la cintura, con su sexo pintado de verde brillante. Esta obra también tuvo formato postal y circuló a través del circuito de arte correo por todo el mundo. En otra placa, imagina un gran deseo a futuro (nunca realizado), el Proyecto Vertical, la coloración de las aguas de Cataratas del Iguazú. Sobre el mapa latinoamericano, verde, podemos leer, con precisión y firmeza, su pensamiento:

“Yo denuncio a través de mi arte el antagonismo entre naturaleza y civilización. Es por esto que coloreo mi cuerpo, mi sexo y las aguas del mundo. Los países más evolucionados están destruyendo el agua, la tierra, el aire; reservas del futuro en los países latinoamericanos”.

Uriburu, Portfolio (Manifiesto) 1973.

¿Es Uriburu un artista político?

Según sus propios dichos, sus preocupaciones estuvieron siempre ligadas a un despertar ecológico en el público en general, sin adherirse a ninguna bandera política. Sin embargo, en todo el mundo, muchas personas empezaron a tener un enfoque similar, dentro de las estructuras políticas, buscando un cambio, como en el caso del **ecosocialismo**.
"El ecosocialismo es una corriente política fundada sobre una constatación fundamental: la salvaguarda del equilibrio ecológico del planeta; la protección de un medio ambiente favorable a las especies vivas —incluida la nuestra— es incompatible con la lógica expansiva y destructiva del sistema capitalista. La búsqueda del «crecimiento» bajo los auspicios del capital nos conduce a corto plazo —en los próximos decenios— a una catástrofe sin precedentes en la historia de la humanidad: el calentamiento global." (Löwy, 2011, p.9).
Es interesante pensar en cómo estás ideas empezaron a diseminarse poco tiempo después de las experiencias de Uriburu coloreando las aguas de Venecia. Es poco probable que los intelectuales que integraron el inminente movimiento conocieran la obra del artista argentino.
La idea de un socialismo ecológico —o de una ecología socialista— nace en los años 1970, bajo formas muy diversas, en los escritos de varios pioneros de la reflexión «roja y verde»; Manuel Sacristán (España), Raymond Williams (Reino Unido), André Gorz y Jean Paul Deléage (Francia) y Barry Commoner (Estados Unidos). Aparentemente, el término «ecosocialismo» no empieza a ser utilizado antes de los años 1980, cuando el partido alemán Die Grünen, una corriente de izquierdas, se autodenomina como «ecosocialista»; sus principales portavoces son Rainer Trampert y Thomas Ebermann. (Löwy, 2011, p13).
En cambio, el colega y amigo de García Uriburu, Joseph Beuys, además de su amplio despliegue en el terreno de las artes, con sus *performances*, instalaciones, objetos intervenidos y también como uno de los miembros principales del grupo *Fluxus*, sí tuvo una vertiente más relacionada con la política, muy vinculada a su tarea como educador. Creó en 1967 el *Partido Alemán de Estudiantes* con el objetivo de instruir propiciando la madurez intelectual dentro de un concepto ampliado del arte. Estuvo interesado en la propuesta de una democracia directa más allá del comunismo y el capitalismo. Luego contribuyó a la formación de la *Alianza 90/Los Verdes*, un partido político alemán afín a la ecología, que busca el avance de una economía sustentable que proteja el medio ambiente.

Uriburu- Beuys

El artista no estaba solo en cuanto a sus preocupaciones ambientales. En 1981 junto al reconocido *performer* y profesor alemán Joseph Beuys, realizan acciones en

conjunto en el marco de la *Documenta 7:* tiñen de verde las aguas del Rhin y guardan como testimonio 20 botellas etiquetadas para su posterior exhibición. También plantan 7.000 robles alrededor de Kassel, la ciudad donde cada cinco años se realiza una de las exposiciones de arte contemporáneo más relevantes del mundo.
Dentro de su amplia carrera, siempre vinculada a sus inquietudes ecologistas y a la concientización, realiza una serie de pinturas en las que representa especies en vías de extinción, así como paisajes y animales de Latinoamérica. Sus acciones se desarrollaron también en el entorno urbano, tanto en Argentina como Uruguay. En Buenos Aires en 1982 planta 50.000 árboles, acción que repite en diversas oportunidades y junto a otros artistas se comprometieron a reforestar la Avenida. 9 de Julio con especies autóctonas. También escribe cartas a los diarios como protesta por las quitas de espacios verdes y pidiendo mayor compromiso y visibilidad del cuidado de la naturaleza en la ciudad. Permaneció activo en su arte y activismo ambiental hasta su fallecimiento en 2016.
Nicolás García Uriburu es un artista fundamental tanto en Argentina como en el mundo: pionero del arte de acción, la performance, el *Body Art* y el *Land Art*, que ejerció desde su punto de vista profundamente ecológico, pensando en que los espacios coloreados no sufrieran ningún riesgo con sus intervenciones. Es nuestro deber mantener su legado presente, seguir difundiendo su arte y su pensamiento y tomar conciencia de lo que Uriburu nos planteó hace ya 50 años: *los países más desarrollados están destruyendo el agua, la tierra, el aire.*

El arte desde la ciencia. Derroteros del Bioarte en la obra de Joaquín Fargas

Otro artista argentino que tiene una visión comprometida con la naturaleza es Joaquín Fargas.
''Yo encontré en el arte un canal para poder concientizar, por eso me interesa mucho la parte ambiental en mis proyectos artísticos''.[1]
Fargas es un artista e ingeniero industrial nacido en Buenos Aires en 1950, que transita entre una gran diversidad de intereses, como el Bioarte, la robótica, la inteligencia artificial y el cuidado del ambiente, y de este modo logra integrar el arte, la ciencia y la tecnología en sus variados proyectos.
Desde los años 90 se dedica a la difusión educativa de la ciencia y, entre otras actividades, dirige el Laboratorio Latinoamericano de Bioarte en la Universidad Abierta Interamericana.
Sus obras han recorrido todo el mundo y es frecuentemente invitado a dictar conferencias, tanto performáticas como académicas.
Sus inicios en el arte están marcados por el proyecto Biosfera, en el año 2006: consiste en aislar ecosistemas naturales en recipientes totalmente sellados donde la única interacción con el medio es a través del calor y la luz. Estos sistemas, similares a nuestro propio planeta, dependen de la luz como fuente de energía para que los ciclos de vida se desarrollen en su interior y perduren en función de múltiples variables. Estos sistemas, representan a una escala infinitesimal nuestro planeta poniendo de manifiesto su fragilidad y el cuidado que

1 ¿Cómo diseñan? Entrevista a Joaquín Fargas en diciembre 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=I2jLp7kTLgE&t=10s&ab_channel=MarcelaFibbiani

le debemos todos los que habitamos la Tierra.
"Debemos hacer algo, aunque no sepamos los resultados, porque de no hacer nada ya sabemos los resultados".[2]

Inicialmente realizó unas pequeñas biosferas de siete centímetros en policarbonato que contenían un ecosistema natural formado por agua, plantas y tierra, y fueron entregadas a diferentes personalidades de la cultura, política y formadores de opinión para su cuidado bajo el lema ''el mundo está en nuestras manos''. Este proyecto tuvo gran repercusión, tanto educativa como artística. Las Biosferas se han realizado desde pequeños a grandes formatos: las pequeñas para estudiantes y profesores, a los que luego de una charla sobre el cambio climático y concientización ambiental se los invita a que participen en la construcción de la biosfera y se responsabilicen de su cuidado y mantenimiento; y las de mayor tamaño, que llegan hasta los dos metros de diámetro, se presentan en instituciones de arte como galerías, museos y bienales y también en sitios públicos (como por ejemplo, estaciones de subterráneo, a modo de ''esculturas vivas'' colgantes) lo que favorece la interacción con el espectador, que, ante el espectáculo inesperado, fotografía y sube sus imágenes a las redes sociales.
Luego de múltiples e interesantes propuestas, y como un espejo que refleja las preocupaciones ambientales de Nicolás García Uriburu desde lo opuesto, presenta el proyecto Rabdomante:

Rabdomante, la Utopía del Agua

La energía solar, fuente indispensable de vida para nuestro planeta, es utilizada para generar electricidad a través de un proceso denominado fotovoltaico. El Rabdomante almacena la energía del sol en baterías que luego alimentan dispositivos denominados *Celdas Peltier*. Al estar en contacto con la atmósfera, en la cara fría de la celda se produce condensación de agua.
La combinación de la naturaleza con la tecnología nos permite generar un nuevo ciclo vital en el desierto obteniendo agua de la atmósfera incluso en el Desierto de Atacama (Chile), el lugar más seco del mundo.
La búsqueda del agua, fundamentalmente donde es escasa, nos lleva a caminos impensados, incluso a la búsqueda de lo oculto. La radiestesia, esa ¨ciencia¨ que estudia la percepción que podemos tener los seres vivos de radiaciones que podrían emanar de una fuente de agua dan su razón de ser al Rabdomante.

El Rabdomante gracias a su tecnología puede captar agua de la atmósfera para su reutilización. Este robot es un personaje fantástico que tiende un puente entre la fantasía y la realidad con una propuesta utópica que tal

vez podría llevarse a cabo.[3]

Las nuevas generaciones. Un futuro pensado desde el verde

Actualmente, contamos con las propuestas del ecosocialismo como una opción política que busca proteger el entorno:
"Se trata de una corriente de pensamiento y de acción ecológica que hace suyos los principios fundamentales del marxismo al tiempo que los despoja de sus escorias productivistas. Para los ecosocialistas, la lógica del mercado y del beneficio —al igual que la del autoritarismo burocrático del supuesto «socialismo real»— es incompatible con las necesidades de salvaguarda del entorno natural. Al tiempo que critican la ideología de las corrientes dominantes del movimiento obrero, los ecosocialistas reconocen que los trabajadores y sus organizaciones son una fuerza esencial para cualquier transformación radical del sistema y para el establecimiento de una nueva sociedad, socialista y ecológica." (Löwy, 2011, p. 30).
''El Ecosocialismo es un proyecto de futuro, una utopía radical, un horizonte de lo posible, pero también, e

2 http://www.joaquinfargas.com/obra/proyecto-biosfera/

3 http://www.joaquinfargas.com/obra/rabdomante/

inseparablemente, una acción *hic et nunc*, aquí y ahora, que se fija objetivos concretos e inmediatos" (Lowy, 2011, p. 16) También se han convertido en notorias las acciones de los jóvenes alrededor del mundo y la propuesta de un Nuevo Pacto Verde, con figuras como Greta Thunberg o Alexandría Ocasio-Cortez a la cabeza.

De acuerdo a lo planteado por Naomi Klein (2021), en el 2018 el Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC, por sus siglas en inglés, creado en 1988 para evaluar el cambio climático y establecer estrategias de respuesta) publicó un informe de gran impacto en que determinaba que se debía mantener el aumento del calentamiento global por debajo de 1,5 ° C para evitar un desenlace catastrófico, lo cual sería extremadamente difícil ya que en el plazo de unos diez años deberían reducir las emisiones globales a la mitad y llegar al 2050 con una huella de carbono cero en las economías más importantes del mundo. También se requeriría de tecnologías aún no probadas para retirar el dióxido de carbono presente de la atmósfera o a través de los métodos tradicionales: plantando miles de millones de árboles y vegetación capaces de secuestrar carbono.

La conmoción que provocó este informe derivó en el llamado *Green New Deal*, una propuesta de la nueva generación política de Estados Unidos entre la que destaca Alexandría Ocasio-Cortez, la congresista más joven elegida en ese país, a los 29 años. Este *Green New Deal* es ambicioso, ya que pretende cambiar la economía estadounidense para luchar contra el cambio climático para llegar a una huella de carbono cero y al mismo tiempo combatir la desigualdad. Su nombre es una combinación del verde, que se identifica con las luchas ambientalistas y una referencia el New Deal que lanzó el presidente Franklin D. Roosevelt para salir de la Gran Depresión de los años 30.

El proyecto implica enormes inversiones en energías renovables, medios de transporte limpios, así como también el garantizar empleo; sanidad universal, cuidado de los niños y educación superior gratuitos. Este plan integral y holístico apunta a apagar el fuego de una vez por todas y se ha ido replicando tanto en Europa como en Canadá y Reino Unido. Según Klein (2021) en marzo de 2019 ‘’se convocaron casi dos mil cien huelgas por el clima en ciento veinticinco países en las que participaron un millón seiscientos mil jóvenes. No está nada mal para un movimiento que nació apenas ocho meses antes de la mano de una chica de quince años en Estocolmo, Suecia’’(Klein, 2021, p.19).

Si las nuevas generaciones de todo el mundo conocieran y conectaran con la obra del gran artista argentino que anticipó sus preocupaciones ecologistas tempranamente en 1968, se crearía una gran fuerza capaz de pensar y actuar para lograr un mundo más limpio, salvaguardando el medio ambiente y con condiciones de vida más sustentables.

Referencias bibliográficas

Briante, M.; Glusberg, J.; Restany, P.(1998) *Nicolás García Uriburu en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Libro Número Cincuenta y Siete.

Klein, N.(2021) *En llamas*, Buenos Aires: Paidos.

Löwy, Mi.(2011) *Ecosocialismo*, Buenos Aires: Herramienta.

Matewecki, N. (2020) *Cosas Extrañas: Bioarte en la Argentina*. 1ra Edición. EDULP. La Plata. 2020. Libro Digital PDF.Disponible en: https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2020/04/Cosas-Extra%C3%B1as-1.pdf

Marchesi, M. y Duprat, A. (2018) *Venecia en clave verde. Nicolás García Uriburu y la coloración del Gran Canal*. Primera edición Museo Nacional de Bellas Artes. Ministerio de Cultura de la Nación, Ciudad Autónoma de Buenos Aires Libro digital PDF

Disponible en: https://media.bellasartes.gob.ar/h/Publicaciones/NGU.pdf

Sennett, R (1997) *Carne y piedra*, Madrid: Alianza (Introducción).

VVAA, Revista Demonio Urbano N° 8, Instituto Walter Benjamin, 2020.

Fuentes digitales

https://90mas10.com/2020/12/16/como-disenan-entrevista-a-joaquin-fargas/
https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63fda090cc21cf7c0a2eb6/81/nicolas-garcia-uriburu
https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/venecia-en-clave-verde/
https://www.coleccionfortabat.org.ar/exp06online/index.html
https://coleccion.malba.org.ar/artistas/garcia-uriburu nicolas/
http://www.cvaa.com.ar/03biografias/garcia_uriburu.php
https://europeangreens.eu/content/green-new-deal
https://www.herlitzkafaria.com/es/exhibiciones/el-ambientalismo-en-uriburu/obras
https://www.ipcc.ch/languages-2/spanish/
http://www.joaquinfargas.com/
https://www.lanacion.com.ar/cultura/alta-fidelidad-diario-del-oido-urbano-nid2151252/
https://museomoderno.org/basta/
https://www.nicolasuriburu.com.ar/
https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-39211-2016-06-21.html
https://www.youtube.com/watch?v=3lkhIO0-dYA&t=1576s&ab_channel=CePIA
https://www.youtube.com/watch?v=ziRYSbpfqQg&ab_channel=bazartvbazartv

Futurabilidad
La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad

Por Franco "Bifo" Berardi

Editorial Caja Negra - 2019

Durante años, leer filosofía o teoría social significaba enredarse en un lenguaje plagado de párrafos complicados, con muchas subordinadas y parentéticas donde reconocer lo principal de lo secundario constituía un desafío. La lectura requería una gran dosis de atención y casi el estudio sintáctico de las proposiciones para lograr la comprensión. Pero cuando se salía de ese enjambre de palabras y se podía comunicar, sucedía una suerte de catarsis. Daba placer intelectual el esfuerzo realizado tanto en escribir como en comprender por parte de los lectores.

En los tiempos contemporáneos, los textos farragosos, poco imagéticos ya no van más. Como si fueran guiones, los escritos se despliegan, a veces cortantes, lúcidos, sintéticos. Tal es el caso de los textos de Franco "Bifo" Berardi.

En *Futurabilidad* Berardi imagina no sólo el futuro en términos sociales tradicionales sino que es "el intento de construir un mapa psicomántico de la futurabilidad social: una indagación (o adivinación) del devenir social de la psicoesfera." (: 32).

Al describir la situación Berardi cruza modelos argumentativos con centro en la razón con metáforas crudas y lenguaje de la tradición semiótica. Reconoce que estamos en el fin de una época, que se trata de un momento visagra. Se refuerza con imágenes clarísimas. Dice: "El capitalismo es un perro muerto, pero la sociedad no logra quitarse de encima su cuerpo en descomposición, y con ello la mente social se ve devorada por un pánico y una impotencia furiosos, que al final se convierten en depresión" (:36). Frases similares se utilizan para describir situaciones concretas de diferentes países donde se despliegan los que Berardi denomina "espasmos",sacudones frenéticos. Las transformaciones hacia lo otro parecieran

tener sabor a abismo. Por este camino, Berardi intenta describir lo que denomina la impotencia tanto la noción como la experiencia. Se trataría de la impotencia para encarar y superar la crisis provocada por los automatismos financieros. Sin embargo la consigna era "Sí, podemos" utilizada como eslogan primero por el propio Obama: "yes we can". Pero no pudo. Y, en este sentido, Berardi pone énfasis en la muerte de la cultura humanista y cómo esto se manifiesta entre otras cuestiones por el vaciamiento de palabras como libertad, igualdad, fraternidad. También pone énfasis en las consecuencias de la expansión tecnológica, o más bien de los usos sociales mediocres y lúdicos de dicha expansión. Aquí su lenguaje se torna tradicional y rotundo: " El paradigma conectivo (y el modo conectivo) se infiltra en la fibra más profunda de la biósfera humana, penetra las barreras del organismo y esto produce algo en el nivel del proceso de individuación. La mutación invade la autopercepción del individuo y la integra al marco conectivo del continuo sociotécnico de la red" (:99). Hasta el Papa ha abandonado el discurso de la esperanza y lo ha transformado en discurso de la misericordia, la amistad y la compasión.

En verdad el texto expone todo este recorrido de modo minucioso donde abundan los ejemplos y las metáforas. Hasta llega al neologismo de "necrocapitalismo" para denominar al capítulo 5, uno de cuyos tópicos es la privatización de la guerra y la mercantilización de la violencia. No faltan las consideraciones sobre el trabajo y las tecnologías que completan un panorama de profundo escepticismo sobre el futuro y son de gran actualidad.

Pero Berardi no termina su obra cayendo al abismo sino que plantea una posibilidad y casi se diría una esperanza. Dice:" A pesar de la impotencia y del poder, a pesar de la fragmentación de la sociedad en una pléyade de piezas en conflicto, a pesar de la precaria fractalización del trabajo, el conocimiento es la dimensión social donde es posible acabar de una buena vez con el mal sueño del capitalismo: no sólo revertir sus efectos, sino abandonarlo y convertirlo en un espacio vacío, olvidarlo como se olvida una pesadilla" (:211).

Como decíamos, con un lenguaje pleno de metáforas e imágenes nítidas y sugerentes, Franco "Bifo" Berardi conceptualiza los puntos centrales de su visión de futuro: potencia/impotencia, poder/muerte; agotamiento del modelo con eje en la plusvalía. Abre un horizonte de posibilidades donde la llamada conciencia común estaría despertando.

• Ficha técnica

Libro
Futurabilidad
La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad

Autor: Franco "Bifo" Berardi
Editorial: Caja Negra
ISBN: 9789871622764
256 páginas.
Buenos Aires, 2019.

Franco "Bifo" Berardi: Escritor, filósofo y activista nacido en Bolonia, en 1949. Es una importante figura del movimiento autonomista italiano. Graduado en Estética por la Universidad de Bolonia, participó de los acontecimientos de mayo del 68 desde esa ciudad. Fue fundador de la histórica revista A/*traverso, fanzine* del movimiento creativo en el que participó entre 1975 y 1981, y promotor de la mítica Radio Alice, primera radio pirata italiana. Vivió en París, donde conoció a Félix Guattari, y en Nueva York. En 2002 fundó TV Orfeo, la primera televisión comunitaria italiana. Actualmente es profesor de Historia Social de los Medios en la Academia de Brera en Milán. Como autor escribió numerosos ensayos y ponencias sobre las transformaciones del trabajo y los procesos de comunicación en el capitalismo postindustial. Sus textos fueron publicados en distintos idiomas. Algu-nos de sus títulos son: *Fenomenología del fin, Futurabilidad, La segunda venida, El tercer inconsciente, La fábrica de la infelicidad, Generación post-alfa y La sublevación*.

Constelaciones

Revistade Comunicación y Cultura

Fundación Walter Benjamin

Instituto de Comunicación y Cultura Contemporánea