

TEXTOS INICIALES

PRÁCTICAS CULTURALES

■ Laura Itchart ■ Juan Ignacio Donati ■

UNIVERSIDAD NACIONAL ARTURO JAURETCHE



Universidad Nacional
ARTURO JAURETCHE

Itchart, Laura

Prácticas culturales / Laura Itchart y Juan Ignacio Donati ; con colaboración de Lucía Calvi ... [et.al.]. - 3a ed. - Florencio Varela : Universidad Nacional Arturo Jauretche, 2014. 136 p. ; 24x17 cm.

ISBN 978-987-3679-03-2

1. Manual. 2. Cultura. I. Donati, Juan Ignacio II. Calvi, Lucía , colab. III. Título
CDD 306

Fecha de catalogación: 26/02/2014



Universidad Nacional Arturo Jauretche
Rector: **Lic. Ernesto Villanueva**
Director Editorial: Lic. Alejandro Mezzadri

Directora Instituto de Estudios Iniciales: Dra. Carolina González Velasco
Prácticas Culturales

Diseño interior: Leandro Eloy Capdepón - Mariana Ruocco- Mariela Ponce
Diseño de tapa: Noelia Belén Romero Mendoza

Realización Editorial:
Universidad Nacional Arturo Jauretche
Av. Calchaquí 6200 (CP 1888)
Florencio Varela - Buenos Aires
Tel.: 011 4275 6175
editorial@unaj.edu.ar
Impreso en la Argentina

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, 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 del Editor.

Universidad Nacional Arturo Jauretche

Prácticas Culturales

Material de estudio y actividades

Coordinadores

Laura Itchart

Juan Ignacio Donati

Aportes

Lucía Calvi

María Florencia Montori

María Mercedes Sánchez

María Marino

Leonardo Rueda

Marisa Pignolo

Adriana Galizio

Martín Biaggini

Laura Colabella

Nora Otero

Pablo Macía

Mirta Amati

Gabriela Alatsis

Luciana Pérez

Índice

Breve presentación a la 3ª edición	9
Presentación	11
Aclaración: este es un libro para trabajar	13
1. ¿Qué es esa cosa llamada cultura?	15
1- Para comenzar a pensar en el asunto.....	16
2- Actividades	23
Actividad 1. La cultura y yo.....	23
Actividad 2. Usted está aquí, la cultura también	23
Actividad 3. El ser nacional	24
Actividad 4. Modelos de familia	24
Actividad 5. El trabajo, ¿según quién?	26
Actividad 6. Yo, argentino.....	35
Actividad 7. Ficción que es realidad	37
Actividad 8. Fotocuentaendo.....	38
3- Lecturas	39
Arturo Jauretche, “Civilización y barbarie”, <i>Manual de zonceras argentinas</i> (selección)	39
Jorge González, “Los frentes culturales: culturas, mapas, poderes y luchas por las definiciones legítimas de los sentidos sociales de la vida” (selección)	40
Luis García Fanlo, “¿Qué es la argentinidad?”.....	43
Enrique Masllorens, “Cool-tura y Sur-cultura” (selección)	44
“Tuve que desarmar cuestiones de clase que arrastraba”, entrevista a Silvia Jurovietzky.....	46
Claudio Iglesias, “Pared contra pared”	51
2. Cultura y poder	55
1- Batallas por los sentidos.....	56
2- Actividades	60
Actividad 1. Ver más allá de lo evidente.....	60
Actividad 2. Todas las voces.....	61
Actividad 3. ¿Otra realidad es posible?	62
Actividad 4. Como lo hacía mi abuela	63
Actividad 5. Según el cristal con que se mire	64
3- Lecturas	67
Luciana Peker, “Para venderte mejor”	67
María Laura Pardo, “Para qué sirven las publicidades”	69
Raymond Williams, “La hegemonía”, <i>Marxismo y literatura</i> (selección)	70
Jorge Huergo, “Hegemonía: un concepto clave para comprender la comunicación”	72
“¿Qué significa hablar?”, entrevista a Pierre Bourdieu.....	76
Pablo Alabarces, “Introducción”, <i>Resistencias y mediaciones</i> (selección).....	79
3. Cultura y arte	81
1- Dogma y revolución	82
2- Actividades	94
Actividad 1. El lugar del artista y el concepto social de <i>arte</i>	94
Actividad 2. Experiencia mágica del arte	95
Actividad 3. La tele que educa y entretiene	96
3- Lecturas	97

“La piratería genera un mercado”, entrevista a Rossana Reguillo	97
“El arte, un fin en sí mismo”, entrevista a Agnes Heller	99
“¿En qué se convirtió hoy eso que solíamos llamar “arte”?”, entrevista a Néstor García Canclini	104
Marta Zátonyi, <i>Sobre preguntas y sobre respuestas</i>	106
4. Códigos comunes / Táctica y estrategia	109
1- Desigualdad y diferencia	110
2- Actividades	113
Actividad 1. La música como signo de identidad. ¡Vamos las bandas!	113
Actividad 2. Los estereotipos	114
Actividad 3. Yo era, yo soy	115
Actividad 4. Cultura e Identidad	115
Actividad 5. La búsqueda del tesoro	116
3- Lecturas	117
“Identidad”. <i>Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos</i> ,	117
Rossana Reguillo. “Políticas de la (in)visibilidad. La construcción social de la diferencia”	119
“Cien años de soledad no es América latina”, entrevista a Alejandro Grimson	121
“Latinoamérica es vista como el lugar de los que duermen la siesta”, entrevista a Néstor García Canclini	125
María Moreno, “Pampa y pompa”	127
Autores	135

Breve presentación a la 3ª edición

Nuestro libro de trabajo llega a su tercera edición. Nuevamente revisamos y ampliamos los contenidos del libro para dar respuesta a la necesaria transformación de esta herramienta de trabajo.

Prácticas Culturales es una de las materias que forma parte del Ciclo Inicial de la Universidad Nacional Arturo Jauretche, que abrió sus puertas a principios de 2011, junto con las materias Matemática, Problemas de Historia Argentina y Taller de Lectura y Escritura.

Este es un material vivo, que acompaña el proceso por el que transitan las y los estudiantes en nuestra Universidad. Y lo ponemos en discusión una vez más, sabiendo que cada grupo avanzará por los caminos que se vayan abriendo y esperando que el libro tenga la suficiente flexibilidad como para abarcar cada experiencia.

Consideramos que la cultura es el espacio de la reproducción social y, al mismo tiempo, el lugar privilegiado para la innovación y la resistencia. Por ello construimos un libro que esperamos sea una herramienta de trabajo para pensar la propia realidad de manera creativa, que sea el puntapié inicial para la búsqueda de nuevas preguntas y respuestas que den cuenta de los procesos culturales en los que estamos inmersos.

Presentación

A través de los años, las sociedades cristalizan prácticas, conceptos, creencias que, en medio de conflictos, se constituyen como el campo cultural preferencial. Este campo ha recogido y sistematizado diferencias culturales, naturalizando determinadas prácticas en detrimento de otras, con el afán de establecer un sentido común cultural, socialmente construido.

Reconocer este proceso y poder preguntarse acerca de él y del rol que cumplimos como actores sociales es el objetivo primordial de la asignatura Prácticas Culturales del Ciclo Inicial de las carreras de la Universidad Nacional Arturo Jauretche.

La universidad posee dos funciones sociales: por una parte, la reproducción de la cultura y las relaciones sociales y, por otra, la producción de objetos simbólicos y la creación de nuevos vínculos. Desde Prácticas Culturales no nos situamos en una posición neutra, sino que interpelamos a los y las estudiantes para que en la reconstrucción de sus prácticas y el reconocimiento de las prácticas culturales hegemónicas puedan establecer un espacio de intermediación que favorezca el cambio en los paradigmas conocidos, y que en ellos los diferentes actores sociales tengan un rol activo y transformador.

Aclaración: este es un libro para trabajar

Este es un libro de trabajo para los y las estudiantes de Prácticas Culturales del Ciclo Inicial. A partir de este material se estructura la lógica del trabajo en el aula, por lo que esta publicación solo explotará su potencial en las puestas en común que se llevarán a cabo en los encuentros semanales.

El aula deberá constituir en sí misma un escenario de cooperación y de intercambio de experiencias e información. Se alentará el desarrollo de destrezas expresivas y comprensivas de los y las estudiantes para iniciar la reflexión y la argumentación, tanto con códigos orales y escritos como en la utilización de otros lenguajes.

A través de este cuadernillo y de materiales que se presentarán en clase, se facilitará al grupo el acceso a producciones culturales diversas y múltiples. A su vez, se espera la participación activa de los estudiantes en el reconocimiento de experiencias culturales locales y en actividades extraáulicas.

Es central para nosotros poder compartir experiencias y fomentar el debate. El compromiso que asumimos es recoger esos debates para, año a año, seguir trabajando en nuevas propuestas pedagógicas.

¿Qué es esa cosa llamada *cultura*?

La incomprensión de lo nuestro preexistente como hecho cultural o, mejor dicho, el entenderlo como hecho anticultural, llevó al inevitable dilema: Todo hecho propio, por serlo, era bárbaro, y todo hecho ajeno, importado, por serlo, era civilizado. Civilizar, pues, consistió en desnacionalizar –si Nación y realidad son inseparables–.

Arturo Jauretche

Manual de zonceras argentinas, 1968

¿La Cultura, las culturas o las instituciones de la cultura? Cultura y prácticas culturales. La cultura como una práctica y como un proceso. Mecanismos de institucionalización de la cultura. La cultura como una construcción social. El sentido común. Desnaturalización de la “visión de mundo”. Sentidos, códigos culturales, capital cultural.

1 Para comenzar a pensar en el asunto¹

Desde el sentido común, en nuestra vida cotidiana, cuando hablamos de *cultura* tendemos a pensar en las expresiones de las bellas artes. También, se suele apelar al par “cultura y civilización”, haciendo referencia, por antagonismo, a “lo inculto o bárbaro”. Entre otras acepciones, se suele establecer una relación lineal entre lo culto y el estudio: lo culto como el cultivo de algún saber.

Si buscamos el término *cultura*, la Real Academia Española arroja estas tres primeras definiciones:



CULTURA.² Real Academia Española en su versión digital.

1. f. Cultivo.
 2. f. Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico.
 3. f. Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etcétera.
-

Como vemos, todas las definiciones que desde el sentido común solemos plantear tienen su correlato en los significados que nos propone el diccionario. Ya veremos que esta relación entre el sentido común y los significados preferenciales aportados por el diccionario no es casual.

Les proponemos ahora una búsqueda en Wikipedia rápida, efímera, como son los contenidos en Internet. Elegimos esta página no por su rigurosidad científica, sino para reflexionar sobre las distintas maneras de construir conocimiento de forma colectiva.

“La cultura es el conjunto de todas las formas, los modelos o los patrones, explícitos o implícitos, a través de los cuales una sociedad regula el comportamiento de las personas que la conforman. Como tal, incluye costumbres, prácticas, códigos, normas y reglas de la manera de ser, vestimenta, religión, rituales, normas de comportamiento y sistemas de creencias. Desde otro punto de vista, se puede decir que la cultura es toda la información y habilidades que posee el ser humano. El concepto de cultura es fundamental para las disciplinas que se encargan del estudio de la sociedad, en especial para la antropología y la sociología”.

¹ Colaboraron en la producción de este capítulo Mirta Amati, Lucía Calvi, María Marino, María Florencia Montori y Leonardo Rueda, docentes de la materia Prácticas Culturales del Ciclo Inicial de la Universidad Nacional Arturo Jauretche.

² Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* [en línea]. <<http://www.rae.es>>

Aquí el concepto de cultura asume un sentido normativo. La palabra “regula” es central en esta definición y agrega un valor particular a la tercera acepción del diccionario. A su vez, particulariza su estudio como perteneciente a la antropología y a la sociología.

Una definición clásica de cultura para la antropología es la que afirma que “civilización o cultura es esa totalidad compleja que incluye conocimiento, creencias, arte, derecho, costumbres y cualesquiera otras actitudes o hábitos adquiridos por el ser humano como miembro de la sociedad”.³ Para la sociología clásica, la cultura es el conjunto de todas las formas y expresiones de la sociedad: en ella se incluyen las costumbres, prácticas, códigos, normas, reglas, vestimentas, religiones, rituales, creencias y comportamientos. La sociología se ha concentrado en el estudio de la sociedad y los grupos sociales, es una disciplina que se ha abocado particularmente al estudio de la cultura, realizando interesantes aportes a su estudio general.

Como vemos, entre el sentido común, los significados que aportan diferentes diccionarios y lo que ciertas ciencias han planteado, el término “cultura” encierra una complejidad tal que nos obliga a seguir problematizándolo, sin cerrar el debate, pero con la intención de fijar una nueva conceptualización.

Para nosotros es crucial entender a la cultura como una dimensión omnipresente de las relaciones sociales, como un modo de organizar la vida de todos los días. Cada uno de nuestros pueblos establece sus propios estándares y sentidos espacial e históricamente centrados.

La cultura es un modo de organizar la experiencia. En ella se desarrolla el presente, anclado en un pasado y proyectando un futuro. La cultura es una dimensión de análisis de todas las prácticas sociales, y, por ello, el espacio en el que se dirime la dinámica de la construcción y reelaboración continua, histórica y cotidiana de los significados sociales, aquellos que generan definiciones al mismo tiempo que plantean un mundo posible.

Es una dimensión siempre presente en las relaciones sociales, como una propiedad consustancial a toda sociedad concreta e histórica. La cultura se verifica en la materialidad de las relaciones sociales, en las prácticas y en los artefactos que una sociedad particular desarrolla en el tiempo.

Así, reconocemos un valor simbólico en las prácticas de la cultura que se encuentra enraizado en el lugar que se ocupa y se comparte en la estructura social. Esta ubicación nos habilita, en una doble relación de permiso y disputa, una visión práctica y operante de la vida, nunca individual, sino que se construye colectivamente.

Los propios espacios valorados socialmente como culturales han tenido que

³ E. B. Tylor, *Cultura primitiva*, Madrid, Ayuso, 1979.

ver con la cultura letrada, como es el caso de las escuelas y universidades; con la cultura como desenvolvimiento del alma, como los teatros y museos; con el paradigma del canon, como las bibliotecas.

Les proponemos pensar la especialidad de la cultura en esos ámbitos comúnmente considerados, pero también en las formas de nuestras ciudades, en las relaciones sociales, en la materialidad de nuestros recorridos cotidianos, que hablan descaradamente de nuestro presente y de sueños del futuro.

La cultura como una práctica

Hablaremos de prácticas culturales, no de hechos culturales. La construcción de la expresión “prácticas culturales” también nos ha enfrentado con ciertos debates, porque tiende a entenderse que una práctica es el ejercicio de cualquier arte. Incluso el diccionario de la Real Academia Española menciona que existe una diferencia ontológica entre la práctica y la teoría.

PRÁCTICA
1. f. Ejercicio de cualquier arte o facultad, conforme a sus reglas.
2. f. Destreza adquirida con este ejercicio.
3. f. Uso continuado, costumbre o estilo de algo.
4. f. Modo o método que particularmente observa alguien en sus operaciones.
5. f. Ejercicio que bajo la dirección de un maestro y por cierto tiempo tienen que hacer algunos para habilitarse y poder ejercer públicamente su profesión. “Ú”. m. en pl.
6. f. Aplicación de una idea o doctrina.
7. f. Contraste experimental de una teoría.

Las prácticas culturales postulan una idea de proceso, de acción que constantemente cambia para resignificarse en su relación con el tiempo y el espacio. Las prácticas culturales hablan más de nuestra vida cotidiana que del panteón de los consagrados de cualquier museo de arte.

El concepto de *cultura* se encuentra en permanente construcción. No es algo estático ni un concepto libre de discusión. Por ello, será necesario plantear diferentes posiciones para elaborar un sentido que incluya las prácticas institucionalizadas, pero también las propias prácticas culturales del grupo de estudiantes y docentes.

La invisibilización del proceso de construcción del campo cultural ha sido central para jerarquizar la cultura “alta”, en detrimento de otras prácticas culturales que han quedado rezagadas a meras prácticas subalternas. Así, con el discurso de las diferencias culturales, donde hay un sentido preferencial que sostiene la elite, se ha evitado nombrar a la desigualdad cultural como producto de la lucha por el poder.

En esta dinámica, conocer diferentes prácticas culturales facilita el ejercicio de un pensamiento crítico y una mirada con mayor conciencia sobre la realidad en general. El desarrollo de competencias culturales se encuentra en íntima relación con la competencia social. Por este motivo, esta materia busca facilitarles herramientas a nuestros alumnos y alumnas para que puedan realizar la difícil tarea de reconocer la construcción social de la cultura, establecer un nivel de argumentación nuevo y creativo, que los lleve a posicionarse de manera diferente.

Pensar de a muchos, la cultura en plural

No podríamos, en los tiempos que corren, pensar a la cultura en términos de unidad. Cada comunidad, los diferentes grupos, las llamadas “tribus”, aparecen como núcleos organizadores que postulan una determinada visión del mundo y constituyen una cultura entre muchas otras. Así, ese monolítico concepto de *cultura* estalla en diversas opciones, colores, rituales que multiplican al infinito las posibilidades.

En nuestra vida cotidiana, atravesamos múltiples espacios en los que intervinimos creativamente sobre la realidad: reconocemos un pasado y construimos un futuro particular que puede o no anidar en los sentidos que son centrales para la comunidad en general, aunque no les dan la espalda. Cada uno o cada una de nosotras podemos vivir a lo largo del día muchas “vidas” y ser, al final de la jornada, una única persona con improntas diferentes pero unificadas.

El pasado y el presente se conjugan en un futuro que también es plural. Al hablar de prácticas culturales reconocemos el proceso, el corrimiento del centro, la negociación. Ya no podemos extraer y separar, por un lado, la cultura y, por el otro, lo inculto, sino que debemos reconocer la disputa por la apropiación del sentido común, que por estar al alcance de la mano, muchas veces hace invisible su historicidad y su contingencia. Analizar el concepto de “prácticas culturales” exige desandar analíticamente el camino del consenso para ver, en el mismo proceso, el necesario trabajo de construcción de aquello que pensamos y que forma parte del canon cultural.

Debemos preguntarnos por qué ciertas expresiones artísticas y culturales son centrales para entender un desarrollo del espíritu y crujen cuando se ponen en diálogo con otras que representan otra verdad. Allí se hace evidente lo artificioso del paradigma en el que nos movemos, y podemos ver, en las grietas que se forman, cuáles son los otros sentidos posibles, cuáles las otras experiencias, cuál el lugar del futuro por venir. Es decir, es necesario reconocer la construcción social de la cultura como un “artificio”: como algo que tiene que ver con el arte y la creatividad, pero también con “lo artificial”. Un buen ejercicio para visualizar la construcción colectiva del arte es pensar en la técnica surrealista del “cadáver exquisito”.



LA CONSTRUCCIÓN COLECTIVA EN EL ARTE

Cadáver exquisito

A partir de un viejo juego de mesa llamado “Consecuencias”, un grupo de artistas surrealistas crearon en 1925 un juego grupal que consiste en yuxtaponer y asociar palabras o imágenes de manera inconsciente con el fin de construir colectivamente una frase o imagen que al final del juego adquiere unidad. La escritura segmentada libera a las palabras de su uso ordinario y ceñido al sentido común para crear imágenes o expresiones nuevas.

Se trata de una creación colectiva que consiste en escribir, de manera alternada, frases o palabras, sin ver lo que se escribió anteriormente, para construir a ciegas un texto nuevo.

Debe realizarse como un juego, sin presiones ni reglas, pero con compromiso y tiempo.

Es central en su construcción lo intuitivo, accidental y azaroso.

Los participantes no deben partir de preocupaciones estéticas, morales ni formales.

Las bellas artes han sido privilegiadas como expresión del espíritu y, por ello, llevadas al mausoleo de lo deseado, aunque en ese pasaje pierdan relación con el mundo que las llevó hasta allí. Cuando el contexto cambia, se hace evidente lo artificioso de las prácticas, aunque para mantener la fe en ese viejo mundo que les dio origen persisten los artificios del reconocimiento.

La memoria es un factor que forma parte del proceso de construcción de la cultura. Las diferentes posiciones en la sociedad habilitan, hacen posibles ciertas maneras de actuar, de ver, de sentir. Cuando cambia ese contexto que complementa la acción que desarrollamos, suele suceder que sentimos que nuestra verdad ya no tiene un mundo que la contenga.

Los límites de nuestra visión del mundo están sostenidos en luchas desiguales. Nada de lo que conocemos transcurre por fuera de las disputas básicas de la construcción de la hegemonía. Nuestra manera de ver el mundo es producto de una serie de conflictos que ha ido cristalizando temporariamente estas formas, estas sensaciones, estos sentidos con los que miramos la realidad. Los medios masivos de comunicación, las instituciones como el Estado y la iglesia, la escuela, la justicia, y también, nuestras familias nos han ido moldeando y proponiendo una forma de entender la vida y, con ello, una forma de nombrarla: este nombre común es un sentido construido. En ese razonamiento suponemos que ese sentido podría ser otro.

Compleja es la situación cuando vemos que todas nuestras certezas se desvanecen al reconocer su artificiosidad. Sin embargo, les proponemos reconocer no la angustia, sino la fortaleza que de allí puede nacer.

Todo aquello que hemos aprendido, que hemos descubierto y que nos conforma como individuos es parte de nuestro capital cultural. Ese capital cultural es el piso desde el cual nos movemos, interactuamos, miramos, proponemos. Son los valores que tenemos, nuestras creencias, el futuro que deseamos, los saberes y costumbres.

A partir de nuestro capital cultural, interactuamos con los otros y ponemos en discusión los valores generales.

Nuestra sociedad comparte un piso básico de creencias y costumbres que constituye el sentido común. Ese sentido, que es de igual manera construido y contingente, se propone como horizonte de sentidos. Cada grupo mantiene una cercanía o una distancia en relación con ese sentido común; el punto de vista establece diálogos particulares con la cultura en general.

Una premisa básica es entender que el capital cultural nunca es individual, siempre es el producto de una comunidad que lo comparte y lo defiende. Cada uno de los integrantes de ese grupo es vocero y constructor: aporta al capital cultural general mientras que es garante de la validez de los sentidos resguardados por su grupo. Si el capital cultural es colectivo, la interacción con otros grupos modifica creativamente a toda la comunidad.

Todas nuestras prácticas cotidianas hablan de una historia, de ciertas luchas, de resistencias, de triunfos y de fracasos. Pensemos en las prendas que usamos para vestirnos, la forma que tenemos de ser mujeres y hombres, la manera de comer, de establecer contratos comerciales, de concebir la amistad. Siempre hay disputas y tensiones. Las luchas están presentes y son constitutivas de nuestra propia manera de estar en el mundo.

Entonces, hay una disputa constante por establecer cuáles son las formas “válidas” de estar en el mundo, que terminan por definir patrones básicos acerca de lo bueno y de lo malo, de lo “preferible”. Reconocer esas construcciones nos obliga a observar una puja por el poder, por marcar una manera de vivir, por validar el “sentido común”.

Sin embargo, podemos verificar, en nuestras prácticas cotidianas, espacios alternativos a la cultura dominante, sentidos sociales que no son los que dictan desde el horario central de la televisión, conocimientos que no están almacenados en las bibliotecas y enciclopedias europeas.

Julio Cortázar

Qué tal, López

Historia de Cronopios y de Famas, 1962

Un señor encuentra a un amigo y lo saluda dándole la mano e inclinando un poco la cabeza.

Así es como cree que lo saluda, pero el saludo ya está inventado y este buen señor no hace más que calzar en el saludo.

Llueve. Un señor se refugia bajo una arcada. Casi nunca estos señores saben que acaban de resbalar por un tobogán prefabricado desde la primera lluvia y la primera arcada. Un húmedo tobogán de hojas marchitas.

Y los gestos del amor, ese dulce museo, esa galería de figuras de humo. Consuélese tu vanidad: la mano de Antonio buscó lo que busca tu mano, y ni aquella ni la tuya buscaban nada que ya no hubiera sido encontrado desde la eternidad. Pero las cosas invisibles necesitan encarnarse, las ideas caen a la tierra como palomas muertas.

Lo verdaderamente nuevo da miedo o maravilla. Estas dos sensaciones igualmente cerca del estómago acompañan siempre la presencia de Prometeo; el resto es la comodidad, lo que siempre sale más o menos bien; los verbos activos contienen el repertorio completo.

Hamlet no duda: busca la solución auténtica y no las puertas de la casa o los caminos ya hechos –por más atajos y encrucijadas que propongan. Quiere la tangente que triza el misterio, la quinta hoja del trébol. Entre sí y no, qué infinita rosa de los vientos. Los príncipes de Dinamarca, esos halcones que eligen morirse de hambre antes de comer carne muerta.

Cuando los zapatos aprietan, buena señal. Algo cambia ahí, algo que nos muestra, que sordamente nos pone, nos plantea. Por eso los monstruos son tan populares y los diarios se extasían con los terneros bicéfalos. ¡Qué oportunidades, qué esbozo de un gran salto hacia lo otro!

Ahí viene López.

–¿Qué tal, López?

–¿Qué tal, che?

Y así es como creen que se saludan.

Actividad 1. La cultura y yo

Ha llegado el momento de comenzar a trabajar.

Les proponemos empezar por el principio: reconocer nuestro propio bagaje, nuestras concepciones acerca de la cultura. Porque creemos que todos somos producto de nuestras relaciones sociales, vamos a comenzar mirando de frente a los que tenemos al lado para preguntar:

¿Qué es la cultura para vos?

Luego, interroguen, con esta simple pregunta, al menos a cinco personas que representen diferentes grupos sociales y de edad. No olviden registrar sexo y edad de los entrevistados, para luego establecer una comparación sobre las distintas respuestas obtenidas. Pueden escribirlas o grabarlas.

Actividad 2. Usted está aquí, la cultura también

Para buscar en nuestro entorno qué lugares relacionamos con prácticas culturales, primero es necesario agudizar la mirada. Por eso, les proponemos realizar un relevamiento topográfico de los barrios y lugares que visitan para reconocer qué espacios consideran que tienen que ver con la cultura.

Dibujen, fotocopien o descarguen de internet un mapa de la zona en la que pasan la mayor cantidad de tiempo. Allí, señalen un lugar, que será el eje central de su mirada. Puede ser su casa, un lugar de trabajo, la casa de sus familiares o cualquier espacio que reconozcan como propio y vital. Marquen allí el punto de partida –“Usted está aquí”– y, a partir de lo que hemos hablado en nuestros encuentros, señalen los lugares que reconocen relacionados con la cultura, los diferentes espacios culturales del barrio o de la ciudad.

A su vez, y en la medida de sus posibilidades, deberán confeccionar una planilla con los siguientes datos:

Espacio cultural	Actividad	Dirección	Teléfono	E-mail	Responsable	Otra información

Con toda la información recabada tendremos una buena cartografía sobre los espacios de la cultura en el área programática y de influencia de la Universidad Nacional Arturo Jauretche para compartir en el aula y avanzar en una lectura general sobre qué entendemos por *cultura*.

Actividad 3. El ser nacional

Les proponemos que, en grupos, lean atentamente la “Zoncera n° 1, Civilización y barbarie”, de Arturo Jauretche, para luego reflexionar sobre los siguientes ejes:

- ¿Qué relación pueden establecer entre *civilización y cultura*?
- ¿Cuáles son las ideas vigentes en el momento en que fue escrito el libro?
- ¿Qué modelo de país propone?

Elaboren un texto en el que planteen cuál entienden que es la posición del autor y concluyan con una opinión del grupo acerca de los temas trabajados. Prestar atención a la biografía de don Arturo.

Actividad 4. Modelos de familia

Francisco Salazar Sotelo afirma que “entre las instituciones culturales, la familia posee un rango preponderante. La familia es, en palabras de Freud, ‘la célula germinal de la cultura’, pues además de interiorizar en los niños la función y los rasgos culturales afines, les transmite las normas, los valores y las sanciones; dentro de las cuales el respeto a los padres y con ellos a la autoridad, al poder y a la estructura jerárquica, se erige en un factor determinante en el desarrollo de los infantes”.⁴

En las siguientes imágenes vemos distintos modelos de familia representados en diferentes épocas. ¿Cómo podrías caracterizar a cada uno de estos? ¿Qué similitudes y diferencias tienen?

⁴ Francisco Salazar Sotelo, “El concepto de cultura y los cambios culturales”. En: *Revista del Departamento de Sociología* de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, año 6, volumen 17, 1991, México.



Akhenaton y Nefertiti con sus hijos,
1340 a. C. aprox., Museo Egipcio, Berlín



Oswaldo Guayasamín, *Ramblas nº 2,*
serigrafía



Vicent van Gogh, *Los campesinos comiendo patatas,* 1885, Museo van Gogh, Ámsterdam



Francisco de Goya, *La familia de Carlos IV,*
1800, Museo del Prado, Madrid



Simone Martini, *La Sagrada Familia,* 1342,
Walker Art Galley, Liverpool

Actividad 5. El trabajo, ¿según quién?

Con frecuencia, *trabajo*, *empleo*, *ocupación* y *profesión* aparecen estrechamente vinculados y hasta explican quiénes somos. A veces, para presentarnos o referirnos a nosotros mismos solemos decir, por ejemplo, “soy vendedora”, en lugar de “trabajo de vendedora”, dando por supuesto que la actividad que desarrollamos puede constituirse en un rasgo que nos define.

Las sociedades modernas han puesto al trabajo como eje ordenador de la vida cotidiana.

En Argentina, desde fines de la década de 1980, el trabajo y su ausencia han organizado la vida social y política hasta el punto tal de llegar a ser un eje crucial en el análisis del devenir de la cultura nacional.

El arte se ha ocupado de narrar el trabajo a través de manifestaciones tales como la literatura, la música, la pintura y la fotografía, que dan cuenta de diferentes perspectivas y sentidos. Vamos a acercarnos a algunas de esas expresiones para intentar conectar con ellas a través de nuestra sensibilidad y percepción.

Les presentamos una serie de obras que ponen en discusión el tema del trabajo para que realicen la siguiente guía, que servirá de eje para debatir en clase.

- ¿Cuáles son las diferentes formas de trabajo expresadas?
- ¿Cómo se caracteriza al trabajador?
- ¿Qué podemos rescatar del contexto que se presenta en cada caso?

El hombre del casco azul

Washington Cucurto

En *El interpretador*, número 16, agosto 2005. www.elinterpretador.net

Hola, chiris queriditos. Bienvenidos a una mañana de mi vida. Hoy viajaremos con el Hombre del Casco Azul, ese soy yo. Y esta es mi bicicleta, una playera negra que compré en Coto a 30 pesos y conoce todos los estacionamientos del mundo. A ella un día le vamos a hacer un reportaje, pero no habla si no tiene las gomas bien infladas.

¡Es turra y tiene freno a contrapedal! Es bien del palo de nosotros, siempre a contra-pedal como nuestras vidas en contra de todos y sobre todo de nosotros mismos. 5 de la mañana, verano, me pongo una remera y en la mochila pongo mi pechera verde, me fijo que esté la credencial, los documentos y la libreta sa-

nitaria, sino no entrás a reponer en ningún Coto. Bueno, vamos siganmé que no los voy a robar. ¡Siempre quise preguntarle esto a mis lectores: cómo se sienten del otro lado de la página, cuentenmé un poquito, cómo dibujan en sus cabecitas las imágenes e historias de mi vida! ¡Cómo me gustaría estar en sus cabecitas mientras van garabateando en la materia gris las cosas que les cuento! Es como si yo entrara en ustedes y de repente, ustedes entraran también en mi vida. La lectura es una travesura cómplice, esta página es el nacimiento de una hermandad de ustedes conmigo y con ellos y ojalá con el mundo! Acepto este lado de la acción y cuento como puedo, como me va surgiendo, a los tumbos y con todas las tonteras por delante. Salgamos con mi bici a la calle y nos dirigimos al primer Coto que hay que “atender”. Imaginensé que son muñequitos y van pegados a mi casco azul, hay que imaginar algo así, porque en la bicicleta no entramos todos, ¿o saben qué? Mejor piensen que son las calcomonías que siempre pego en mi casco azul. Un día, cuando deje este trabajo y pueda hacer algo mejor (a veces pienso que no hay nada mejor). Bueno, ese día, voy a sortear mi casco azul de repositor entre todos mis amigos. Nada más para que todos se sientan repositores alguna vez. 5.30, hoy ustedes son los mejores repositores del mundo, porque van conmigo, un repositor con humanidad, amor y buena onda, que es lo que falta en el mundo. ¡Vamos muchachos! Pedaleo, el corazón me acelera y ya estoy llegando por Mitre hasta Once. De repente, chas, nos encontramos con las luces de la Plaza Once que la cruzamos en bicicleta en dos segundos. ¿Más despacio? Quieren contemplar el panorama. Ockey, esos son los borrachitos cumbianteros de latino Once, ese vaso gigante con cerveza chorreando es el cartelón de la Chevecha. A su alrededor hay telos, telos y telos. Ecuador del 1 al 100 es la calle de los telos, como la calle Rojas o Yérbal en Flores. Ya llegamos al Coto, desde la Playa de Estacionamiento, respiren el aire puro de la mañana, miren desde acá mientras encadeno la bici, las gigantescas góndolas, qué naves, qué máquinas de la perfección humana. La góndola. Ella nos da un lugar de pertenencia. Góndolas, las hay de todos los tamaños con todas las cosas que se imaginan y las que nunca vieron, por ejemplo los nuevos patitos de agua que vienen con las pilas everedy de regalo promocional. Muchas veces las promociones son mejores que el producto. Góndolas, góndolas, góndolas, mírenlas, hijas mías, hermanas y primas, cómo me encantaría ser un robot de pija de fierro pa embambinármelas a todas que es lo que les falta para ser mejores que la mejor vedette... Una vez pasado el control policial, crede, libreta, cara afeitada, nos dirigimos al depósito a cargar un palet con mercaderías para la góndola.

¡Mal hecho! Nunca se baja al depósito antes de mirar la góndola. Primero se mira la góndola para saber lo que hace falta reponer. Pero yo soy Gardel del Casco Azul, soy el Hombre de La Pelota no se Mancha de la Pechera Verde. Acá, me las sé todas, hasta las cosas que la gente saca de la góndola, sé. ¡Bajemos nomás al depo muchachos, que están con un experto!

Repositor interno creído jefe, un poco buch del encargado (siempre hay uno por góndola en todos los supermercados).

–Vega, qué hacés hablando con tu casco, ¿estás loco?

–Pará cabeza, no te vayas de boca, que le estoy dando instrucciones.

(En estos casos la violencia y la cortada de rostro es fundamental para seguir viviendo)

–¿Instrucciones a quién, cabeza?

–A la concha de tu tía, gil, qué te importa.

Tampoco le voy a andar dando tantas explicaciones a un negrito cualquiera.

¿Cómo entendería que ustedes mis lectores, viajan conmigo en mi casco? Cargamos las distintas mercas que tiene la góndola, llenamos un sprite con agua pa pasarle un poco a las chapas y subimos con el palet hasta las manos, lo que podrían hacer es empujarme un poquito el palet para que no sea tan pesado. Ya que están. 5.45. En la repo los minutos valen mucho y pasan como rayos. Tenemos 45 minutos más para dejar la góndola impecable y rajar hacia otro súper. Primero, apoyamos el palet cerca de la góndola, a la zorra elevadora la trabamos debajo del palet para que nadie se accidente. Bajamos la merca al piso y frenteamos los productos que quedaron en la góndola; atrás ponemos lo nuevo, cosa que salga primero lo viejo. Colocamos bien los precios, los cartelitos de oferta, las promociones, los cartelitos de los combos. Si por un motivo nos falta un producto lo anotamos, y el lugar de ese producto lo llenamos distribuyéndolo con otras mercaderías.

¡Nunca dejemos un hueco vacío en la góndola por nada! La góndola siempre tiene que estar rebalsante de merca, limpia, los precios bien puestos. Nos fijamos de no poner un producto vencido o un paquete roto o con gorgojos, pasa mucho con los arroces, las lentejas y los fideos. Ponemos las cajas vacías en el palet y las mandamos a la compactadora de cartones, si hay náilonos los separamos y los ponemos en la compactadora de náilonos. La zorra la dejamos en el sector donde “descansan las zorras”. Les digo algo, la zorra es el bien máspreciado en el supermercado, sin ella no podemos hacer nada de nada. Rajamos para el otro súper, ¡no!, antes controlemos por última vez que no falte ni un precio, si falta alguno lo ponemos. Si falta un producto se lo dejamos anotado al encargado, nunca vayan personalmente porque te agarra para cargar cualquier góndola.

Rajemos.

–Vega, Veguita, ¡venga pa acá negrito de mi corazón!

La puta madre me vio el encargado, me hago que no escucho y rajo antes que me mande a reponer cualquier cosa. Mañana me verá hoy estoy con visitas, che.

Siempre hay que salir corriendo, escaparse de los Cotos sino no te vas más. Esperen que desato la bici y vamos al Coto Boedo, el próximo. Anduvimos bien son 6.35. Agarramos por Rivadavia hasta Castro Barros. ¡Adiós Chevecha querida y telos del Once, sus luces encienden mi alegría!

Bajamos por Castro Barros donde hay otro Coto del que ya les hablaré... Tres pedaleos secos y Castro se vuelve Boedo y ya estamos en Estados Unidos. Coto Boedo. Entremos a ver qué pasa. Antes les digo que acá hay que reponer rápido sí o sí, así tenemos tiempo de subir a desayunar tranquilos. ¿Están cómodos en mi casco? Corremos hacia el depósito, cargamos un palet enorme y lo ponemos en la góndola. Está destruida, nos va a llevar un par de horas mínimo reponerla. Saco el bestia repositor que tengo adentro y le doy con todo, abro cajas y cajas, mando paquetes y paquetes, limpio, estantes, ayudenme lectores, así subimos a desayunar tranquilos... Pumb, pumb, pumb, listo el pollo, la góndola queda pipí cúcu llena de mercaderías hasta las manos. Tenemos 15 minutos subamos al comedor y desayunamos algo rápido. Agarren lo que quieran leche, chocolate, mate cocido, café, café con leche, té con leche. ¡Esta parte es la mejor del Coto! Medialunas, budincitos, manteca, mendicrim. Glub, Glub, glub, repitan taza si quieren. Ustedes, lectorcitos tienen más hambre que Robinsón Crusoe. 10 de la mañana. Estamos atrasados todavía nos queda uno, el más grande. Coto Honduras de Palermo. Vamos, bajamos por la calle Maza que se convierte en Salguero y de ahí hasta Honduras, derecho el viaje. El café con leche nos da vuelta en la panza. ¿Van bien, en el casco azul? Se dieron cuenta que no me saqué el casco ni para comer, es que si te lo sacás te pueden echar, es una reglamentación municipal. Pedaleamos y ya entramos en Palermo Carriego. ¡Hola, Palermo Cheto Puto y Holliwood! Antes de entrar les digo, acá con pies de plomo, sin decir ni a, son todos muy botones y controladores al máximo. Acá antes de ir al docki hay que ir a la góndola sí o sí, porque nunca se sabe lo que falta. Siempre entrar e ir a la góndola es complicado porque en el salón te ven todos y te empiezan a mandar para que traigas otras cosas... Cosas que ellos no quieren traer para no bajar al depósito, ¡porque son vagos! Acá están las cajeras más fuertes del Planeta Tierra. Te embobás mirándolas o mirando a las clientes que se vienen en shorcito ojotas y corpiño suelto como si vinieran de la playa o estuvieran en Mar del Plata. ¡Putas! Bajan de tomar sol en la terraza de sus casotas. 10.30 de la mañana todas las locas tomando sol y viniendo a comprar su Gatoraide o su villavicencio. ¡Putas, ojalá el sol las mate!

–¡Baggio! (somos nosotros, acá te llaman por la marca que reponés) Qué cara-jo hacés hablando solo, pajuerano. ¡Vení pa acá ya mismo!

Es el encargado de la sección. Se cansa de echar repositorios externos y a mí me viene buscando la vuelta... Pero... yo soy Gardel del Casco Azul. YO me las Sé todas. Yo reposité para el neoliberalismo argentino, década del 90 en Carrefour no se olviden, repuse para el menemismo, para el duhaldismo, yo viví, cogí, cum-

biantié, reponí, comí, para el neoliberalismo hasta que me echaron del Carre por no afeitarme y ahora estoy de repo externo para la firma Baggio. Un encargado no me puede enseñar nada. Un encargado salteño o jujeño, o paraguayo, no me puede enseñar ni el color de la Puna, porque yo me patié y me morfé todo en la década trágica cuando muchos estaban en pañales.

–¿Qué pasa, jefecito? ¿Qué necesita?

–Traéme 50 bolsas de harina y armate una puntera que sale de oferta esta noche.

–Sí, señor.

A todos les digo que sí, es fundamental, lo importante en la vida es decir sí a todo. Lo único que vale la pena es decir sí, sí, señor. Pero cuando se da vuelta ya estoy firmando mi retirada del súper. 14.00 en punto. Nos vamos muchachos, esto es el supermercadismo argentino, no se olviden de controlar los precios, que no falte ningún producto y menos que menos una oferta, fijensé en los vencidos y la góndola siempre impecable, como un espejo.

¡Ya está sigan con sus vidas! Gracias por venir.

–¡Vega!

Atahualpa Yupanqui

El arriero va

En las arenas bailan los remolinos
el sol juega en el brillo del pedregal
y prendido a la magia de los caminos,
el arriero va.

Es bandera de niebla su poncho al viento
lo saludan las flautas del pajonal
y animando la tropa por esos cerros,
el arriero va.

Las penas y las vaquitas
se van por la misma senda
las penas son de nosotros
las vaquitas son ajenas.

Un degüello de soles tiene la tarde
se han dormido las luces del pedregal
y animando a la tropa “dale, que dale”,
el arriero va.

Amalaya la noche traiga el recuerdo
que haga menos pesada la soledad
como sombra en la sombra por esos cerros,
el arriero va.

Hermética

Gil trabajador

El tormento del vino artificial
y su atmósfera parrillera
anestesia la conciencia común,
que transcurre su infancia
en la tierra estomacal

Masticando esta siniestra heredad,
prisionero estoy en mi ciudad natal
donando sangre al antojo de un patrón
por un misero sueldo

Con el cual no logro esquivar
el trago amargo de este mal momento.
Mientras el mundo, policía y ladrón,
me bautizan sonriendo, gil trabajador.

Bestia humana que duermes aún
de la cuna al ataúd,
extraviada del rumbo a seguir
por ignorar que no existe el fin
del que escapar.

De pacheco a la paternal,
de dock sud a 3 de febrero,
mil amigos con el corazón
esperan esta canción

Para atravesar
el trago amargo de este mal momento
Mientras el mundo, policía y ladrón,
me bautizan sonriendo, gil trabajador.
gil, gil trabajador.

María Elena Walsh
Canción del jardinero

Mírenme, soy feliz
entre las hojas que bailan
cuando atraviesa el jardín
el viento en monopatín.

Cuando voy a dormir
cierro los ojos y sueño
con el olor de un país
florecedo para mí.

Yo no soy un bailarín
porque me gusta quedarme
quieto en la tierra y sentir
que mis pies tienen raíz.

Una vez estudié
en un librito de yuyo
cosas que solo yo sé
y que nunca olvidaré.

Aprendí que una nuez
es arrugada y viejita,
pero que puede ofrecer
mucho, mucho, mucha miel.

Del jardín soy duende fiel,
cuando una flor está triste
la pinto con un pincel
y le toco el cascabel.

Soy guardián y doctor
de una pandilla de flores
que juegan al dominó
y después les da la tos.

Por aquí anda Dios
con regadera de lluvia
o disfrazado de sol
asomando a su balcón.

Yo no soy un gran señor,
pero en mi cielo de tierra
cuido el tesoro mejor
mucho, mucho, mucho amor.

Sebastião Salgado
(fotógrafo)



Escuela en un campamento del MST
(Movimiento de los Sin Tierra), Brasil



Bomberos de Canadá en Kuwait, sellando pozo de petróleo, 1991



Trabajo de albañil, San Pablo, 1996

Antonio Berni
(pintor)



Juanito Laguna going to
the factory, 1977



Juanito ciruja, 1978

“Yo a Juanito Laguna lo veo y lo siento como el arquetipo que es; arquetipo de una realidad argentina y latinoamericana, lo siento como expresión de todos los Juanitos Laguna que existen. Para mí no es un individuo, una persona: es un personaje... En él están fundidos muchos chicos y adolescentes que yo he conocido, que han sido mis amigos, con los que he jugado en la calle...”.

ANTONIO BERNI

Escritos y papeles privados



Desocupados, 1934

Actividad 6. Yo, argentino

¿La argentinidad es un misterio?

¿Qué es aquello que nos define como comunidad frente a otras naciones?

¿Qué lo que nos define hacia el interior de nuestras fronteras?

Numerosos son los autores que han realizado obras buscando representar esa esencia de “lo argentino”. Vamos a buscar respuestas, esta vez, en manifestaciones artísticas de diversos géneros.

La actividad consiste en realizar una búsqueda de producciones musicales gráficas, pictóricas, audiovisuales que, para ustedes, representen la argentinidad.

Con estos materiales tendremos la posibilidad de establecer un “Decálogo del ser argentino”, en el que definamos las principales características destacadas por los artistas y por nuestros diferentes grupos.

Frente a esto, preguntémonos: ¿es posible encontrar a alguien que cumpla con este decálogo? ¿O se trata solo de una construcción simbólica que opera como normalizadora y conservadora?

Para que se inspiren, les dejamos un fragmento de la letra de una canción que Bersuit Vergarabat grabó en 2004:

La argentinidad al palo

La calle más larga,
el río más ancho,
las minas más lindas del mundo...
El dulce de leche,
el gran colectivo,
alpargatas, soda y alfajores...
Las huellas digitales,
los dibujos animados,
las jeringas descartables,
la birome...
La transfusión sanguínea,
el seis a cero a Perú,
y muchas otras cosas más...

La argentinidad al palo...
Gigantes como el Obelisco,
campeones de fútbol,
boxeo y hockey.
Locatti, Barreda,
Monzón y Cordera
también, matan por amor.
Tanos, gallegos, judíos,
criollos, polacos, indios, negros,
cabecitas... pero con pedigree francés
somos de un lugar
santo y profano a la vez,
mixtura de alta combustión

La argentinidad al palo...

Diseminados, y en franca expansión,
hoy nos espera el mundo entero,
no es para menos la coronación,
brota el encanto del suelo argento.
¡Vamo'...! ¡Vamo'...!

¡Y no me vengan con cuentos chinos!
Que El Che, Gardel y Maradona
son los *number one*,
como también lo soy yo,
y argentinos
¡gracias a Dios!

Actividad 7. Ficción que es realidad

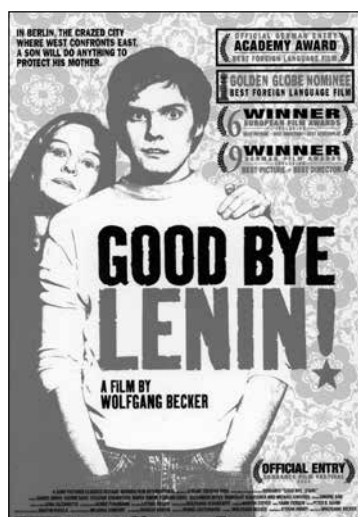
Existen múltiples maneras de entender qué es la cultura. En los extremos encontramos dos formas radicalmente opuestas: están los que creen que la cultura es algo natural y quienes la conciben como producto de la manipulación más absoluta.

Proponemos situarnos en algún punto distante de ambos extremos para permitirnos pensar en las formas en que la cultura es construida, dentro de los márgenes de libertad que permite la naturaleza y las condiciones generales de la misma cultura.

En el cine, hechos y personajes se desarrollan con la finalidad de construir una historia y hacerla creíble a nuestros ojos. Aunque nada de lo que vemos haya sucedido, si la película está bien realizada, se habilita un sistema de realidad en el que también podríamos habitar nosotros, los espectadores.

Good Bye, Lenin! recrea la idea de manipulación cuando nos muestra, como en las cajas chinas, una ficción dentro de otra ficción. Una historia dentro de otra historia.

GOOD BYE LENIN!



Dirección: Wolfgang Becker

País: Alemania

Año: 2003

Duración: 121 min

Interpretación: Daniel Brühl (Alex), Katrin Sass (madre de Alex), Chulpan Khamatova (Lara), Maria Simon (Ariane), Florian Lucas (Denis), Alexander Beyer (Rainer), Burghart Klaussner (padre de Alex), Franziska Troegner (señora Schäfer), Michael Gwisdek (director Klappath)

Guión: Bern Lightenberg

Producción: Stefan Arndt

Música: Yann Tiersen

Fotografía: Martin Kukula

Montaje: Peter R. Adam

Dirección artística: Lothar Holler

Vestuario: Aenne Plaumann

Sinopsis

Octubre de 1989 no era el mejor momento para entrar en coma si vivías en Alemania Oriental, y eso es precisamente lo que le ocurre a la madre de Alex (Daniel Brühl), una mujer orgullosa de sus ideas comunistas. Alex se ve envuelto en una complicada situación cuando su madre despierta de repente, ocho meses después. Ninguna otra cosa podría afectar tanto a su madre como la caída del Muro de Berlín y el triunfo del capitalismo en su amada Alemania Oriental. Para salvar a su madre, Alex convierte el apartamento familiar en una isla anclada en el pasado, una especie de museo del comunismo en el que su madre vive cómodamente creyendo que nada ha cambiado. Lo que empieza como una pequeña mentira piadosa se convierte en una gran estafa cuando la hermana de Alex y algunos vecinos se encargan de mantener la farsa para que la madre de Alex siga creyendo que, al final, ¡Lenin venció!

Guía para el análisis

Algunos aspectos muy relevantes en la película pueden ayudarnos a definir el contexto al que refiere.

- ¿Dónde y cuándo transcurre la historia? ¿Qué cambios se producen durante el desarrollo de la película?
- ¿Qué ocurre con la mamá de Alex? ¿Por qué se organiza toda una puesta en escena cuando ella regresa a su casa?
- ¿Qué decisiones toma Alex y para qué?
- ¿Cuáles son los cambios culturales que se pueden percibir?

Actividad 8. Fotocuentaendo

Siguiendo con la idea de construcción, otorgamos el protagonismo a las imágenes, capaces de contar una historia que comience, avance y concluya.

Cada uno partirá de dos fotografías y completará una serie de seis imágenes que contarán una historia. Se trabajará sobre la dimensión visual (sin diálogos ni sonido alguno), articulando un relato significativo.

Veremos cómo unas sencillas imágenes nos darán múltiples historias.

A partir de la experiencia narrativa individual, en grupos, construiremos relatos colectivos siguiendo el mismo procedimiento. En la multiplicidad de miradas e interpretaciones encontraremos nuevas posibilidades para pensar los mismos materiales.

Arturo Jauretche

“Zoncera 1”, “Civilización y barbarie” (selección)

Manual de zonceras argentinas, 1968

Antes de ocuparme de la cría de las *zonceras*, corresponde tratar una de las que ha generado a todas –hijas, nietas, bisnietas y tataranietas–. (Los padres son distintos y de distinta época –y hay también partenogénesis–, pero *madre hay una sola* y ella es la que determina la filiación).

Esta *zoncera* madre es *Civilización y barbarie*.

Su padre fue Domingo Faustino Sarmiento, que la trae en las primeras páginas de *Facundo*, pero ya tenía vigencia antes del bautismo en que la reconoció como suya.

En *Los profetas del odio y la yapa* digo de la misma:

“La idea no fue desarrollar América según América, incorporando los elementos de la civilización moderna; enriquecer la cultura propia con el aporte externo asimilado, como quien abona el terreno donde crece el árbol. Se intentó crear Europa en América trasplantando el árbol y destruyendo lo indígena, que podía ser obstáculo al mismo para su crecimiento según Europa y no según América”.

La incompreensión de lo nuestro preexistente como hecho *cultural* o, mejor dicho, el entenderlo como hecho *anticultural* llevó al inevitable dilema: Todo hecho propio, por serlo, era bárbaro, y todo hecho ajeno, importado, por serlo, era civilizado. Civilizar, pues, consistió en desnacionalizar –si Nación y realidad son inseparables–.

(..)

Que la oligarquía haya creído un éxito definitivo de la *zoncera* *Civilización y barbarie* lo que llamó “el progreso” de la última mitad del siglo XIX y los años iniciales del presente ha sido congruente con sus intereses económicos. Alienada al desarrollo dependiente del país, su prosperidad momentánea le hizo confundir su propia prosperidad con el destino nacional.

Había por lo menos una constatación histórica que parecía justificar el mesianismo y la ideología liberal de la oligarquía.

(..)

Por la profesión de esta *zoncera* el ideólogo, extranjero o nativo, se siente *civilizador* frente a la *barbarie*. Lo propio del país, su realidad, está excluido de su visión.

Viene a *civilizar* con su doctrina, lo mismo que la Ilustración, los iluministas y los liberales del siglo XIX; así, su ideología es simplemente un instrumento *civilizador* más. No parte del hecho y las circunstancias locales que excluye por *bárbaras*, y excluyéndolos, excluye la realidad. No hay ni la más remota idea de creación sobre esa realidad y en función de la misma. Como los liberales, y más que los liberales que –ya se ha dicho– eran congruentes en cierta manera, aquí se trata simplemente de hacer una transferencia, y repiten lo de Varela: “Si el sombrero existe, solo se trata de adecuar la cabeza al sombrero”. Que este ande o no es cosa de la cabeza, no del sombrero, y como la realidad es para él la *barbarie*, la *desestima*.

De ninguna manera intenta adecuar la ideología a esta; es esta la que tiene que adecuarse, negándose a sí misma, porque es *barbarie*.

(..)

Plantear el dilema de los opuestos *Civilización* y *barbarie* e identificar a Europa con la primera y a América con la segunda lleva implícita y necesariamente a la necesidad de negar América para afirmar Europa, pues una y otra son términos opuestos: cuanto más Europa más *civilización*; cuanto más América más *barbarie*; de donde resulta que progresar no es evolucionar desde la propia naturaleza de las cosas, sino derogar la naturaleza de las cosas para sustituirla.

Jorge González

“Los frentes culturales: culturas, mapas, poderes y luchas por las definiciones legítimas de los sentidos sociales de la vida” (selección)

Revista Diálogos, FELAFACS, 26

Las culturas: organizar, soñar, recordar, definir, luchar

(...)

La cultura nos parece que es, ante todo, un modo de organizar el movimiento constante de la vida concreta, mundana y cotidianamente. La cultura es el principio organizador de la experiencia, mediante ella ordenamos y “estructuramos” nuestro presente, a partir del sitio que ocupamos en las redes de las relaciones sociales.

Es, en rigor, nuestro sentido práctico de la vida. Pero la cultura no solo permite domesticar nuestra situación presente, ella es también, constitutivamente, sueño y fantasía, que transgrede los cercos del sentido práctico: fantasía y proyecto que sobrepasa los duros y estrechos límites de la pesada y seriesísima realidad.

La cultura es escape, evasión y eversión de la “cruda realidad” que nos permite –al soñar, al jugar, al reír– abrir las compuertas de la utopía y a partir de esta nos deja proyectar otras formas de organización, distintas a lo vivido y –a veces– por el momento, irrealizables.

Es, en exceso, la fábrica de todos nuestros sueños y el principio de todas nuestras esperanzas. Sin embargo, aunada al presente y al futuro, la cultura es simultáneamente raíz y ligadura con lo que hemos venido siendo, haciendo, gozando y penando. (...)

La cultura es, pues, memoria de lo que hemos sido y registro imaginario y sedimentado de lo que pudimos alguna vez ser y hacer. Es, en perspectiva, lo que da espesor al presente y factibilidad al porvenir. Asimismo, la cultura es lo que nos permite definir nuestra situación dentro de la vida social y colectiva. Es la herramienta privilegiada para conferirle un sentido a la realidad “real”, tanto la que nos distingue porque nos ata con el grupo y la clase, como la que nos unifica porque nos funde en alguna de las múltiples formas de existencia de lo elementalmente humano –la afectividad, lo numinoso, la nación, las patrias y las matris, el ludismo–, y en general toda la gama de posibles identidades que se traman entre los recovecos de profundas desigualdades sociales, pero que al mismo tiempo son arenas de lucha por conferirle a lo que a todos nos une un determinado sentido y orientación.

Es alteridad socialmente fundada y escenificada, pero es también, simultáneamente, precario equilibrio entre la legitimidad de convergencias histórica y situacionalmente construidas.

Entender entonces esas luchas e inestabilidades en la definición plural de significados es introducirse completamente en el terreno del análisis de la cultura. Pero nuestro asunto se torna un poco más complicado si se pretende concentrar los esfuerzos en la comprensión de los procesos culturales dentro de las sociedades contemporáneas.(..)

Es bien conocido que hay tantas caracterizaciones de la cultura como pensadores han escrito sobre ella (Giménez: s/d) (González J., 1981). Pero como nos parece de mayor utilidad a los propósitos de este artículo, más que mostrar erudición en tal discusión, optaremos mejor por caracterizar a la cultura como una dimensión omnipresente de las relaciones sociales. Esta posición implica varias cuestiones:

- 1) Que la cultura es una propiedad consustancial a toda sociedad concreta e histórica (Fossaert, 1983).
- 2) Que la cultura no es una “entidad” flotante dentro de las superestructuras sociales que solo permanece y se mueve de modo especular y acorde a los movimientos “reales” de la infraestructura económica.

3) Que la cultura tiene materialidad y soportes sociales objetivos y, por lo que respecta al ámbito de su especificidad, la división social del trabajo lo ha circunscrito a los distintos procesos de construcción, codificación e interpretación social del sentido.

4) De esta manera, la especificidad “sínica” o “semiótica” de la cultura no es un componente más agregado a la ya de por sí compleja trama de relaciones sociales, sino una dimensión integral de todas las prácticas y relaciones de la sociedad en su conjunto. No se puede ser socialmente y no significar. No hay acción social sin representación y orientación simultánea y copresente de ella.

5) En virtud de todo lo anterior, la cultura entendida como el universo de todos los “signos” o discursos socialmente construidos no agota su eficacia en el hecho de ser solo significante, pues precisamente porque significa “sirve” (Cirese, 1984) y por ello la cultura es también un instrumento de primer orden para accionar sobre la composición y la organización de la vida y del mundo social.
(..)

Alrededor de la cultura se juegan cuestiones que no por ser “inmediatamente políticas” son por ello menos trascendentales. Ahí se pueden localizar procesos de atesoramiento, reproducción, utilización y escenificación de la memoria social, de búsqueda y autorrepresentación de identidades, de organización social capilar de creación y recreación sínica muy concretos, muy cercanos, muy humanos, muy cotidianos. Porque la cultura –ya lo dijimos atrás– organiza y representa un “nosotros” muy plural que está (o ha estado) ligado no solo a la razón, sino a las pasiones y a las mismas vísceras. Esos mojonos de identidad, recuerdo y porvenir ligados a espacios, ambientes y sensaciones, son verdaderos puntos de “toque” y convergencia de una pluralidad de grupos y clases de agentes muy diferenciados en lo social que se reconocen –a su manera– en su propia cultura. Ellos operan sobre variables que bien podemos llamar elementalmente humanas, es decir que no dependen única y exclusivamente de la estructura de clases y que son precisamente algunos de los puntos que todas las categorías sociales comparten en mayor o menor medida. Son este tipo de elementos sobre los que descansa –nos parece que no podría ser de otra manera– una buena parte de la posibilidad real y objetiva de la conformación y ejercicio del *poder cultural*. El análisis de las culturas contemporáneas deberá entonces darnos algunas pistas y aportaciones al conocimiento de diversos procesos sociales de construcción de sentido a través de luchas por mostrar quién de los contendientes es capaz de sostener y elaborar las definiciones y visiones más plausibles de la realidad, de la vida y del mundo social.

(...)

¿Qué es la argentinidad?

Luis García Fanlo

**Clase teórica de la cátedra Sociología de la Argentinidad, 8 de abril de 2011.
Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de Buenos Aires (UBA)**

La cultura es el campo social en el que se despliega la lucha por la producción de significaciones; esta producción en el contexto de nuestro marco teórico no remite a valores, concepciones del mundo, símbolos, formas de ser y maneras de hacer en abstracto sino al mismo proceso de producción de efectos de verdad y realidad.

Nos hace ver, escuchar, pensar, sentir, hablar, al inculcarnos e internalizar en nuestros cuerpos un régimen de enunciación (lo que es posible decir, cómo decirlo y sus límites) y de visibilidad (lo que es posible ver, cómo verlo y sus límites).

Régimen de enunciación y visibilidad conforman un orden del discurso, entendido como un mandato que no se ejerce desde afuera sino desde dentro mismo de cada individuo haciéndolo ser/parecer alguien “normal”, que actúa según el sentido común naturalizado como el reino de lo “obvio”, lo “natural”, lo que nos hace parte, nos adapta y nos integra socialmente a la realidad social en que vivimos.

La argentinidad es un discurso que actúa performativamente sobre los argentinos y argentinas haciéndonos argentinos normales, verdaderos y auténticos. Por eso decimos que la argentinidad está estructurada como un régimen de verdad, en tanto reglas, procedimientos, conductas que definen la verdad del ser y el hacer de los argentinos. Al delimitar el campo entre el argentino normal y el desviado este régimen de verdad opera produciendo efectos de poder y saber: la argentinidad es una invención para hacernos gobernables.

La argentinidad, entonces no es lo que explica cómo somos los argentinos sino algo que tiene que ser explicado. La argentinidad no es un destino, un don, un espíritu, un alma, una condición genética, una identidad, o una tragedia que se nos impone, sino una forma de subjetividad que nos sujeta a ese orden del discurso que nos define como parte de un colectivo social, la sociedad argentina, en el que nos reconocemos a nosotros mismos y a los otros. Ante todo, somos argentinos, y para demostrarlo tenemos que vivir según el mandato de ese discurso sobre la argentinidad so pena de ser estigmatizados, reprimidos, silenciados, excluidos o marginados, no solo en términos físicos sino también simbólicos.

De modo que la argentinidad no es el modo y forma de ser de los argentinos sino lo que produce ese modo y forma de ser. Esto no significa que todos los argentinos tenemos un único modo y forma de ser y hacer. No es lo mismo un provinciano que un porteño, un hombre que una mujer, un niño que un anciano,

ni un proletario igual que un burgués. Lo que la argentinidad inscribe en nuestros cuerpos es un modo de ser provinciano, porteño, hombre, mujer, niño, anciano, proletario o burgués que se define de acuerdo a una lógica de la argentinidad.

La lógica de la argentinidad conduce nuestras conductas para que seamos argentinos burgueses o proletarios auténticamente, verdaderamente argentinos.

No nos dice qué debemos hacer sino cómo debemos hacerlo para estar siempre bien adaptados al orden social que impera en nuestra sociedad. Como toda lógica de funcionamiento está fundada en un conjunto de reglas y procedimientos, como un juego social, dentro de las cuales se ocupa un lugar y se actúa de acuerdo al lugar asignado. El límite de la variabilidad de conductas posibles es la reproducción del orden social. Las reglas de funcionamiento de la lógica de la argentinidad nos interpelan, constituyéndonos como sujetos a partir de los siguientes esquemas de producción de la realidad argentina: ¿Qué existe? ¿Qué es bueno? ¿Qué es posible? Y todos sus contrarios. No anula el conflicto social sino que lo encasilla dentro de lo argentinamente existente, bueno y posible.

¿Cómo se inscribe la lógica de la argentinidad en nuestros cuerpos? A partir del pasaje de los individuos por dispositivos (instituciones) de poder y saber: escuela, barrio, fábrica, club de fútbol, iglesia, servicio militar, hospitales, es decir, en espacios sociales donde aprendemos con el cuerpo cómo hay que conducirse en la vida, adquiriendo valores, símbolos, rutinas, formas de pensar y sentir, modo de hablar y escuchar, etc.

¿Qué significa que la argentinidad está inscrita en el cuerpo? Que los efectos de poder y saber, que la verdad del argentino auténtico, no aparece en nuestra conciencia como algo impuesto desde afuera sino como el producto de una decisión individual, propia, auténtica.

Somos como somos porque decidimos ser así o porque nos resulta obvio y natural serlo. Y quien no es así es reconocido como alguien extraño, ajeno a nuestro modo de vida, un extranjero, un infiltrado, un virus, un anarquista, un cabecita negra, un subversivo, un loco, un anormal, un delincuente, un mal padre o madre, un no-argentino.

Cool-tura y sur-cultura

Reconstruir la Ciudad a partir de la cultura

Enrique Masllorens

***Tiempo Argentino*, 8 de junio de 2011**

La música tropical, la bailanta, la cumbia villera, el cuarteto o las diferentes formas de nombrar el fenómeno están expresando a ese 50% de argentinos a los que el neoliberalismo despojó de todo, absolutamente todo.

A fines de los '60 la ola de un cambio cultural y de paradigmas llegó a estas costas del sur del mundo. Entre otras rupturas y nuevos sueños, la música –en este caso el rock sajón de Los Beatles y los Rolling Stones– produjo amores incondicionales y odios efímeros. Una gran parte de la sociedad cuestionó, persiguió y anatematizó a aquellos extraños de pelo largo por su aspecto, su léxico y su poética. La dictadura de la llamada Revolución Argentina humilló, detuvo y cortó pelambres de estos degenerados, sucios, malos y desprolijos.

Muchos ciudadanos formales, corteses y muy occidentales y muy cristianos tenían como deporte no solo insultar sino organizar cacerías e intentos de linchamiento.

El éxito de la argentinización musical que luego se conocería como rock nacional era demasiado negocio para las multinacionales discográficas como para que se lo arruinara la sempiterna pacatería y zoncera vernácula. Y no hay estupidez que dure 100 años. Solo cambia de objeto. El movimiento fue incorporado al marketing y el marketing al movimiento.

Con sus idas y venidas, con agachadas, censuras y algunos temores, esa música fue aprovechada por los diversos gobiernos, desde el post-Malvinas a los mega recitales del vacuo Darío Lopérfido. Después de todo, algunas figuras de nuestro rock adoptaban poses de divos hollywoodenses, servían para ilustrar revistas o algunos más dignos proponían mensajes políticamente correctos aptos para los que durante los años ominosos “no habían visto nada”. Y como siempre sucede representaban el gusto del porteño medio. Lo demás era de mal gusto, que como se sabe, es el gusto de los otros. Las diversas conducciones de las áreas oficiales de cultura de la Ciudad, incorporaron ese variopinto establishment de la música, lo promocionaron, reflexionaron sobre él, aportaron conocimientos y hasta conservatorios, respaldaron fusiones y mestizajes, le dieron espacio y lo pusieron en escena, nacional e internacional. Y lo bien que está. Todo muy cool.

Acompañando la estrepitosa caída del modelo de exclusión iniciado por Martínez de Hoz y continuado hasta su implosión-explisión de diciembre de 2001, fue creciendo otro movimiento que reflejaba a una sociedad con pocas esperanzas, con carencias de formación y con mínimas señales de pertenencia al colectivo de la Argentina como Nación. En las sociedades con cierto grado de bienestar y equidad, las perspectivas y los proyectos parecen no reconocer límites. Con matices y particularidades los pueblos se integran, pertenecen y se pertenecen. La cultura es la casa y el canto de todas las voces. En aquella Argentina de la reducción de la cultura a los términos de productor-consumidor y de la constitución de la identidad solamente basada en el tener (bienes materiales), surge otra forma de expresión, de resistencia, de desafío. Y nuevamente se la estigmatiza porque –a diferencia del rap sajón– sus letras crudas, machistas, a veces procaces o reivindicadoras de su origen y costumbres, se entienden claramente.

La música tropical, la bailanta, la cumbia villera, el cuarteto o las diferentes formas de nombrar el fenómeno está expresando a ese 50% de argentinos a los que el neoliberalismo despojó de todo, absolutamente todo. A todos esos jóvenes que encuentran el goce en el baile y la posibilidad de enfrentar –aunque solo sea cantando– a ese universo impreciso de los mayores a los que todas las generaciones han denostado para diferenciarse y poder empezar a crecer.

Es que no hay mucho para venderles. No tendrían con qué pagarles. Parados sobre sus obscenas zapatillas originales de más de 600 pesos, los cool-tos despotrican, discriminan y se desentienden de la responsabilidad social por la realidad de estos nuevos grasitas y cabecitas negras.

Esta invisibilización de las expresiones populares se espeja con lo ocurrido con la dictadura cívico militar de Aramburu y Rojas que se ensañó con los artistas y expresiones populares que el primer peronismo había hecho florecer en la Argentina. A Buenos Aires había llegado la alegría vocinglera y expresiva de muchos compatriotas del Interior. Y el cantor popular que los representaba, el gran Antonio Tormo, fue silenciado y con él su música y lo que junto a otros artistas simbolizaban.

(..) El antropólogo Néstor García Canclini dice que ocuparse hoy de la cultura es ocuparse de las mezclas. Hay una porción significativa de ciudadanos argentinos e inmigrantes que tienen que ser considerados, respetados, promovidos y no discriminados. Será el tiempo de todos. Será también la hora de la sur-cultura.

“Tuve que desarmar cuestiones de clase que arrastraba”

Entrevista a Silvia Jurovietzky, poeta, docente y okupa

Silvina Frieria

***Página/12*, 10 de enero de 2011**

Su poemario Giribone 850 alude a la situación que vive desde 1986, cuando entró al 3° “D” de esa dirección, que estaba abandonado y sin terminar. Ya no se fue de allí.

Jurovietzky debió superar prejuicios propios y ajenos. “Soy mejor gente desde que vivo acá. Y escribo mejor”.

La puerta de chapa verde está abierta las veinticuatro horas del día. No hay cerradura que resista las nevaduras de los sueños de las mujeres y hombres que llegaron con sus bártulos, sus hijos y mascotas, hasta el umbral del entonces abandonado Giribone 850.

“Como quien baja a tierra de los barcos por una rampa finita”, metieron las manos en la obra para hacerse la casita propia. Si cada hora tiene un color que se borra para

siempre, en este mediodía de enero, los rayos del sol subrayan los contrastes entre los volúmenes iluminados y ensombrecidos de esta cuadra del barrio de Colegiales. La fachada del edificio –los seis pisos– y el óxido de los balcones y algunas plantas que asoman con timidez estallan en una variedad inconmensurable de grises, marrones y verde musgo. “Estar acá me hizo un crac en la cabeza”. La frase sale de la boca de la imponente Silvia Jurovietzky, limpia de todo resentimiento, cuando recibe a Página/12. El mechón blanco que corona su cabeza se agita, despacio, al compás de los recuerdos de esta docente de la Universidad de Buenos Aires y del Centro Cultural Ricardo Rojas. “Okupa” o “usurpa” son palabras llenas de vocales cerradas y cargadas de prejuicios expansivos. Las escuchó y escucha desde aquel 8 de octubre de 1986, cuando aterrizó en el tercero “D” con sus hijos: Malena y Leonardo.

Acá –veinte años después– escribió el poemario Giribone 850 (Bajo la Luna), que obtuvo el tercer premio del Fondo Nacional de las Artes en 2008. Acá –dirá– se forjó la poeta.

Las paredes de la planta baja ya no están cubiertas de graffitis, como se revela en uno de los poemas. Una mano de reciente pintura blanca tapó lo que ahora perdura en las páginas de Giribone 850: “Sos boleta tucu”, “Te quiero Cintia mi amor”. El cartel –la foto que aparece al final del libro– sigue ahí: “Mejor vivir”, programa de Recuperación de la traza de la ex AU 3. Cada uno de los habitantes se choca con las letras de una promesa incumplida cuando sale a trabajar o a hacer las compras. En el tramo comprendido entre las calles Donado, Holmberg, avenida Congreso y avenida de los Incas (aunque en los hechos se extendió más allá de las coordenadas), la última dictadura militar proyectó la creación de una vía rápida que atravesaría toda la ciudad. Se expropiaron más de 800 viviendas. El proyecto quedó en la nada. Las casas y edificios vacíos fueron, poco a poco, habitados.

“Venimos de la Capital / a la Capital para hacernos / la vivienda”, se planta la voz de la poeta al comienzo del poemario. El acento de Jurovietzky es aterciopelado, como si intentara suavizar la experiencia almacenada. “Ese es un verso que me importa –admite–, porque siempre se dice que son los inmigrantes los que vienen a la Capital, ¿no? Y se invisibiliza un problema de vivienda que afecta no solo a las personas que vienen de las provincias, o de los países limítrofes, sino a los que nacimos en la Capital y tampoco tenemos vivienda”.

Durante siete años, entre fines de los '70 y mediados de los '80, alquiló una casita en Villa Pueyrredón, el barrio de su infancia. “Pero nos costaba muchísimo pagarla con quien era mi pareja en ese momento –recuerda–. Teníamos esa idea de que hay que tener la casa propia, estábamos viendo cómo entrar en un plan de vivienda. Un concejal radical nos dijo a un grupo de personas que andábamos dando vueltas que estaba este edificio vacío. Nos propuso entrar, trabajar y terminarlo, como una cooperativa de vivienda, con la promesa de que después nos adjudicarían los departamentos”.

–¿Cómo era este lugar cuando llegó?

–No había nada. Ni agua. Ni luz. Ni gas. Estaban las paredes, el concreto, la losa. No había puertas, ni ventanas. Al principio se trabajó muchísimo, todo el mundo hacía algo.

Había familias uruguayas, bolivianas, paraguayas, y muchas personas del interior. Las puertas fueron lo primero que pusimos, porque cuando nos hacían juicios de desalojo nos decían que acá había “promiscuidad”.

La risa de la poeta destila tristeza después de pronunciar esa palabra que perfora el cuerpo. “Nosotros iniciamos juicio a la municipalidad para pedir pagar –explica–. Mucha gente dice: ‘Están, pero no pagan’. Cuando vos pedís pagar, te dicen que no podés porque no hay final de obra. Para que haya final de obra tiene que haber ascensores, tiene que estar todo en regla”. Las gestiones de Aníbal Ibarra y de Jorge Telerman en el Gobierno de la Ciudad trajeron un poco de alivio a los giribonenses, asediados por las amenazas de desalojos de los años ’90, cuando se formó el Instituto de la Vivienda (IVC). “Hubo un plan de autoconstrucción –repassa–. Te podías quedar en la misma vivienda, te daban la plata si querías volverte a tu provincia de origen, o tenías la opción de una cantidad de terrenos con un plan de autoconstrucción. La gente que tenía muchos hijos y el departamento le quedó chico, optó por irse. Cuando empezó, funcionaba bien. Ahora, desde la gestión de Macri, el IVC es un vacío absoluto”. El crédito que sistemáticamente otorga el gobierno nacional al IVC para concluir el edificio –revela–, se pierde en la burocracia de un organismo porteño que dejó de funcionar hace rato.

– ¿Por qué vivir acá le hizo un crac en la cabeza?

–Yo entré con una cosa muy idealista a la cooperativa de vivienda para luchar por la casa propia. Sufrí mucho; pero al mismo tiempo se me desarmó la cabeza. Vengo de una familia de clase media empobrecida. Mi papá es ingeniero y trabajó en ferrocarriles del Estado. En mi familia siempre alquilaron hasta que heredaron un dinero de mi abuelo y mis padres se compraron la casa. Giribone me armó y desarmó. De hecho, mi pareja de entonces no quiso vivir más acá y huyó... En un momento nos quedamos muchas mujeres solas con los hijos. Siempre tuve claro que este departamento lo hice yo, que nosotros lo construimos, que es mío y de nadie más; es una sensación de arraigo, de que este es mi lugar.

Creo que así tendría que ser: que cada uno se construya su propia vivienda.

Pero mi flanco débil es que tuve que desarmar cuestiones de clase que arrastraba.

– ¿Cómo fue esa experiencia?

–Acá aprendí todo lo que no había aprendido antes. Volví a tener una conciencia de clase que no tenía, sin idealizar, en el sentido de que no es lo mismo

la militancia en un partido político o en la facultad que militar en una cooperativa. Uno está acostumbrado a que se llega a la casa a descansar, a desconectarse, pero al principio no era así. Las puertas se abrían todo el tiempo: hay que hacer la célula, ir a lo del abogado... vivía en estado de urgencia. Después me fui dando cuenta de que esto era la vida –mi vida–, y que me hacía más fuerte. Me planté acá, me arraigué.

–En uno de los poemas se despliega esa fortaleza que fue adquiriendo cuando habla de “arrollarse en el centro de una misma pobreza”, aunque no se fuera “negrita ni cabeza”. ¿Qué tipo de identidad construyó acá?

–Hay una cuestión de fuerza, de centrarme y lograr una nueva identidad en este lugar, que no sé si se puede ver en la escritura. Yo tenía todas las marcas y los vicios de Filosofía y Letras, los fui desandando, con ayuda, por el camino. Giribone 850 es una escritura distinta a la lírica que yo manejaba. Necesité encontrar una voz más popular; hay un dialoguismo mayor donde entra más la cosa de la rima, de la música, del tango. Tardé mucho en poder escribir el libro, pero cuando encontré el tono se escribió de un tirón, en menos de un año. Tenía que dar con una voz que no tuviera piedad de mí misma, que no me pusiera en el lugar de pobrecita. Porque escucho todo el tiempo eso: “Ay, pobrecita, ¿cómo hacés para vivir ahí?”. Yo acá crecí... ¡pobrecitos son los que no tienen nada! Yo tengo muchas herramientas simbólicas; de hecho, el libro se convirtió en mi propiedad porque es la propiedad de la lengua que yo tengo. Hay muchas propiedades que uno quiere tener, ¿no?

Hubo un momento muy duro, cuando estaba sola con los chicos, en que me di cuenta de que era pobre –reconoce–. Me quedaba plantada frente a las etiquetas de los productos en el supermercado, agarraba algo y decía: “No, esto no”. Me faltaba plata y daba clases desde las ocho menos veinte de la mañana hasta las ocho de la noche, de corrido. Nunca me faltó para comer, pero quería hacer los pisos del departamento y no podía. No era el momento; tenía que juntar la plata.

–El libro está atravesado por una voz un tanto arrabalera e irónica que se niega a asumir el papel de “okupa”, “usurpa”, que los otros le asignan.

–“Okupa” y “usurpa” son palabras que no las digo referidas a mí misma. Es como si estuviera tomando la voz de los demás, esos rótulos que rápidamente te ponen. Pero también es un gesto de pelea. Bueno, está bien, yo soy “okupa”. Entonces veo la cara de quien tengo enfrente que me mira asombrado porque no lo puede creer. Cuando no te consideran ese “otro”, pero te ponés el rótulo, hay un momento de desconcierto. Yo no me siento una “okupa” porque esto no era de nadie y hay gente que no tiene dónde vivir.

–Ese desconcierto se percibe en uno de los poemas, cuando aparece la pregunta que le deben seguir haciendo: “¿Cómo fue que vos entraste acá?”.

–Mis compañeras de la facultad me preguntaban eso; entonces les pedía que me contaran dónde vivían y cómo llegaron a esos lugares. “Mi papá me compró el departamento”.

“Mi mamá me regaló la casa”, me decían. Con el sueldo docente yo no llegaba a comprarme una casa. El problema de la vivienda en la clase media se disimula o no se lo quiere ver. Es sorprendente el modo en que se olvida tan rápido de dónde venimos algunos. La mayoría somos hijos de inmigrantes que vivieron en conventillos, hacinados y apretados. Uno puede decir que tiene que haber una política planificada y que no se puede tener una vivienda en cualquier lugar; pero no sé qué pensaron mis padres con lo que pasó en Soldati.

–¿En serio no lo sabe?

–Delante de mí no se animan a hablar del tema, así que no sé sinceramente qué piensan, a pesar de que tienen una hija que les puede contar cómo fue toda esta historia. Ellos la vivieron. Me asombra cómo se niega este problema. Hay una idea muy arraigada: el que trabaja, tiene casa, que supongo vendrá de otra época en donde era cierto. Pero dejó de ser cierto hace mucho. Después de lo que pasó en Soldati, me sorprendió que no se discutiera la ley de alquileres. En Capital hay un uso de las viviendas como inversión; hay un boom de la construcción, pero muchísimos departamentos vacíos que la clase media los tiene como inversión. Pero nadie se mete con la ley de alquileres.

–Las tomas en Soldati y Lugano pusieron el tema en los medios; pero ahora que pasó el “impacto de la novedad”, el problema sigue estando, aunque se lo niegue. ¿Cómo explica esa negación?

–Tiene que ver con la idiosincrasia del porteño, porque en el Conurbano esto pasa todo el tiempo y no sale en los diarios. Ya que estamos discutiendo el país, y yo creo que hay un proyecto nacional distinto en este momento, me parece oportuno pensar otro tipo de ciudades y de polos industriales para que no haya tanta concentración. En la Argentina, desde el siglo XIX, hay un uso irracional de la tierra. Hace un par de años estuve en La Paz (Bolivia) y me contaron de un sistema de alquiler, que ahora no recuerdo cómo se llama. Se paga dos años por adelantado, se deposita en una cuenta, en un banco. Si a los dos años el inquilino se va, el dueño le tiene que devolver la plata depositada. Y es así porque el inquilino le dio un capital para que el dueño trabajara dos años. Si pudo usar bien ese capital, el dueño ganó dinero. Acá resulta inconcebible porque no hay propiedad más sagrada que la de la tierra. Es como si parte de la identidad de los argentinos pasara por la propiedad: “Nosotros somos nuestras casas”.

–En el libro se menciona la palabra “erudita” o “letrada” en un tono irónico hacia su persona. Pero, ¿por qué no aparece nunca la palabra “poeta”?

–Es cierto (piensa). Si hay una identidad que tardé en construir es la de la escritura. Hubo momentos en que Giribone casa se tragó todo lo otro; era tan fuerte que no había lugar para nada más. En la facultad era Silvia, la que escribe. Ahora soy Silvia, la poeta. El libro junto con la casa me ensambló. El trabajo de la escritura fue ensamblar los saberes de la alta cultura que traigo, para que no suenen pedantes –como si Giribone hubiera disuelto “civilización y barbarie”–, con algo de la oreja que no sabía que tenía. Pensé que mi oreja estaba puesta en otro lado y cuando empecé a escribir el poema con el que abro el libro, que parece como un juego de truco, apareció una voz popular que me venía no sé de dónde. Sentí que la lengua tenía un lugar mucho más antiguo que mi propia vida, como un barro que está ahí. Y empezó a darme cosas. No tengo ninguna duda de que soy mejor gente desde que vivo acá. Y que escribo mejor. Quizá me puedo llamar poeta después de Giribone. Si hay un deseo fuerte en este momento es el de la escritura; es como un umbral que estoy atravesando y que siempre está abierto. Como las puertas de Giribone.

“Pared contra pared”

Claudio Iglesias

Radar, Página/12, noviembre de 2010

El peruano José Carlos Martinat viene exponiendo en diversas galerías grafitis apropiados.

Y esto quiere decir literalmente apropiados: los trata con químicos en las paredes de la ciudad donde los encuentra, desmonta trozos de esas paredes, deja un hueco y expone lo que se lleva en una galería. Pero cuando lo hizo en la Galería Liprandi, hubo una variable que no contempló: lo que se apropió en las calles de Buenos Aires no eran grafitis sino street art con dueños concretos. Dueños que tomaron por asalto la galería en un operativo comando digno del Guasón.

Si a alguien le propusieran apropiarse de un grafiti, seguramente pensaría en pintar uno sobre un grafiti ajeno, o en usar la idea de otro para darle forma a uno nuevo. Pero nadie imaginaría arrancar literalmente un trozo de pared de dos metros de lado que previamente debe ser tratado con resinas durante un largo proceso en la vía pública y con bastante infraestructura. El resultado sería un ominoso rectángulo de pared hueca y un grafiti que pierde su hogar para siempre. José Carlos Martinat (1964) entiende la apropiación de esta forma tan

literal y, en algún sentido, sobrecogedora. El título de la brevísima muestra que el artista peruano inauguró en Buenos Aires, “Ejercicios para galería”, además nos aclara cuál es el destino de las imágenes: colgar de ganchos en una sala de exhibición, como guerreros de una raza vencida, a la espera del comprador o del diletante que las examine. Una serie de maquetas de espacios públicos en miniatura para “vandalizar” con marcador y unas cuantas paredes despellejadas de la misma galería completaban la muestra, en cuya inauguración en la Galería Ignacio Liprandi ocurrió lo que debe haber sido la primera acción mundial contra la trata de grafitis organizada.

Martinat no se imaginaba muchas cosas: ni que los dueños de las imágenes elegidas tuvieran una afección autoral por sus criaturas, ni que los vecinos de los barrios donde los grafitis fueron secuestrados iban a extrañarlos al ver paredes descascaradas donde había colores y anécdotas, ni que todos los involucrados iban a llenar el muro de Facebook de la galería de comentarios, insultos o amenazas, incluso antes de la inauguración. Tal vez no imaginó tampoco que no estaba extrayendo “grafitis” en sentido estricto sino piezas de *street art*, una expresión cultural absolutamente consensual que ya no tiene nada de vandalismo, marca de identidad subalterna, grito tribal o lo que se quiera. Tampoco debe haber imaginado la acción ideada por sus contrincantes, los grafiteros expoliados, tan fecundos en recursos como él a la hora de poner en juego derivados de la industria química: entrar en la inauguración en grupo, vaciar en las salas el contenido de todos los matafuegos del edificio, generando una atmósfera de humo blanco, grafitear las paredes (esta vez en serio: spray rojo, texto monocromo y nada de pistolitas de pintura), arruinar la camisa del galerista y la lente del artista que no podía dejar de sacar fotos y abandonar la escena rápidamente, tras darse el gusto de hacer la cosa más malévola y digna del Guasón que un artista callejero puede imaginarse (solo que sin gas de la risa, sin grabador y sin MoMA).

Al lado quedaron, aleladas, las maquetitas del Congreso y la Secretaría de Inteligencia en las que el artista invitaba a dejar risueñas pintadas de marcador. Verboseos contra Macri y recuerdos a algún coleccionista estuvieron en la pobre cosecha de comentarios. El muro de Facebook, en cambio, siguió creciendo y diversificando sus nichos de público: grafiteros en plan amenazante, vecinos indignados (“¿tiene derecho este tipo a arruinar las calles y apropiarse de algo público de una ciudad que ni siquiera es la suya?”), profesores de arte con citas abajo del brazo, trolls ocasionales y defensores del patrimonio tratando de aparatear la situación en su provecho alimentaron una sopa de *comments* llena de referencias a Cindy Sherman, argumentaciones pseudojurídicas y consabidas menciones a Tinelli (para parafrasear la ley de Godwin: si se prolonga lo suficiente, toda discusión cultural en la Argentina acaba en una comparación con Tinelli). La muestra fue levantada, pero la polémica siguió circulando en un

espacio que el artista no previó. Martinat ahora tiene otra muestra en San Pablo, una ciudad en la que el conflicto entre el sector formal del arte contemporáneo y el segmento de la cultura de los “pixadores” está mucho más a flor de piel y tiene larga historia (incluyendo dos ciclos de virtuosismo vandálico, escándalo y causas penales en las últimas ediciones de la Bienal). Es de temer, por lo tanto, que si se mete con los grafiteros de esa ciudad le pinten algo más que la cámara.

Cultura y Poder

*En el universo no hay arriba ni abajo, ni norte ni sur, ni este ni oeste.
Todo está en relación con el punto de observación desde el cual se parte.*

ARTURO JAURETCHE

*Conferencia en Instituto de Estudios Islámicos de Madrid,
septiembre 1958*

La cultura y los diferentes sectores sociales. Cultura de elite, cultura masiva y cultura popular. Hegemonía. Sentidos preferenciales y sentidos subalternos.

1 Batallas por los sentidos¹

Podemos afirmar que, en las sociedades contemporáneas, los sentidos socialmente válidos son producto de arduas y desiguales negociaciones entre diferentes sectores. La construcción social de la realidad supone una hibridación, cuestionamientos, diálogos en pos de determinados acuerdos que facilitan la vida de todos y todas.

Esta negociación es un conflicto que tiene reglas y posibilidades propias, y que se resuelve de una manera que parece invisible. Las prácticas culturales emergen como ahistóricas y “naturales” porque, en la disputa, opera el proceso de naturalización que borra la marca del conflicto para favorecer la ilusión del sentido común. Si la cultura es una construcción, la forma que esa construcción tome dará lugar a prácticas culturales diferentes y desiguales, siempre en movimiento, resistidas y aceptadas. Este movimiento, al definir los sentidos de la vida, bendice a ciertos actores por sobre otros y despliega paulatinamente el diccionario posible. Así se inaugura una serie de sentidos preferenciales y otros que quedan latiendo en la subalternidad.

El concepto moderno de hegemonía parte de los aportes del pensador italiano Antonio Gramsci, que ha inspirado desarrollos en distintos campos de las ciencias sociales. Es él quien define la hegemonía como la “dirección intelectual y moral” de un sector social particular, que logra representar sus objetivos propios como aquellos que hacen posible la realización de los objetivos universales de la comunidad, traducidos como el bienestar general.

De esta forma, los sectores hegemónicos naturalizan una visión del mundo, una filosofía, una moral, costumbres, “un sentido común” que cohesiona a los demás sectores, identificándolos entre sí y situándolos en el mismo plano, ocultando de esta manera la posición privilegiada que mantiene un sector frente a los demás grupos sociales.

Expresiones vagas como “la gente dice...”, “el campo quiere...”, “las mujeres son así...”, “los jóvenes de hoy...”, “los árabes son...” crean un universo de sentidos, un sujeto unificado que esconde las relaciones de poder, y establecen un modelo cultural predominante. Allí se establece una otredad susceptible de ser sancionable.

Hemos escuchado muchas veces hablar de que ciertas prácticas sociales son exclusivamente derecho de una elite, de un grupo privilegiado, y que otras conforman una práctica popular. En general, estamos más familiarizados con el mundo

¹ Colaboraron en la producción de este capítulo, Gabriela Alatsis, Nora Otero, Luciana Pérez, Leonardo Rueda y Pablo Macía, docentes de la materia Prácticas Culturales, Ciclo Inicial, Universidad Nacional Arturo Jauretche.

de lo popular que con el de las “clases acomodadas”, pero hay que reconocer cierta fascinación por lo “exclusivo”.

Histórica y socialmente, lo “popular” ha estado relacionado con lo tosco, con lo vulgar, con lo no deseado. Sin embargo, las ciencias sociales han rescatado el término como rasgo dominante de aquello que define las acciones del pueblo y han puesto en diálogo a la cultura popular con la cultura culta. Centralmente se ha establecido la relación entre ambas a partir de cuestiones de gusto o de mérito artístico.

La música culta es “mejor” música que la popular o las expresiones plásticas son más “elevadas” que las pinturas callejeras.

Estas valoraciones, que aparecen como “datos de la realidad”, encierran los intereses de determinados sectores que hacen ver como una valoración neutral algo que está profundamente atravesado por las condiciones sociales e intereses de un sector. Y es este el núcleo duro de lo que necesitamos reconocer para valorar nuestras propias prácticas culturales: destacarlas en la urdimbre del tejido social.

Insistimos, todas las prácticas culturales están social, política, económica e históricamente situadas.

En esas batallas por los sentidos, múltiples grupos desafían con prácticas particulares a partir de su lugar en el mundo, de su historia, de su perspectiva de futuro. El desafío es reconocer los brillos, las marcas que hablan de aquello que pasó, de los orígenes, para descubrir que la cultura es solo posible de entender en términos históricos y de linaje. Cuando analizamos las modas, la comida, los juegos infantiles, las bandas que suenan en las radios o cuando leemos sobre la reapertura del Teatro Colón o sobre las actividades en los teatros de nuestro barrio tenemos que afinar la mirada para reconocer esas marcas que nos hablan de la construcción, esas que nos dicen que esto que ahora es así, podría haber sido de otra manera, que rinde tributo a un pasado posible. También podemos encontrar los signos del futuro, de las posibilidades, de la vanguardia naciente.

Reconocer la construcción también permite pensar activamente acerca de cuáles son los actores involucrados en las disputas y qué poderes están movilizados.

El poder es parte de todas las relaciones sociales. En cada relación un determinado sector establece un predominio de sus intereses sobre los de otros sectores. Esto puede producirse por medio de la violencia –real o simbólica– y se lo denomina *dominación*; o mediante la negociación y en este caso hablamos de *hegemonía*. Cuando el poder es ejercido en términos de dominación, no hay lugar para el disenso, cuando hablamos de hegemonía, nos referimos también a una resistencia simbólica.

La cultura se desarrolla en términos de desigualdad, ya sea en el proceso económico, en relaciones de género, generacionales, en la posición frente al conocimiento y la cultura socialmente legitimadas, y en otro tipo de relaciones sociales

que se cristalizan en hábitos y jerarquías de los roles institucionales. Estas relaciones nunca son fijas ni están establecidas de una vez y para siempre: son producto de luchas y negociaciones, resistencias y consensos que se dan a través del tiempo y que son contingentes y variables.

La relación está basada en el consenso, por lo tanto, quien ejerce la autoridad obtiene el consentimiento de los demás. En este marco, *hegemonía* es la capacidad de dirigir y cohesionar a grupos que no tienen intereses inmediatos en común, obteniendo de este modo el apoyo, la confianza o al menos la pasividad de los sectores subordinados. La hegemonía es el resultado del proceso de negociación en el que un determinado sector social hace generales sus intereses particulares y establece un código de naturalidad en una cosmovisión construida. La forma de resistencia de esta modalidad se da mediante el disenso ideológico, es decir la disputa de los valores centrales de una comunidad.

Conocer el juego limpia la mirada y fortalece a los actores sociales en su lectura del arte, de la ciencia, del conocimiento, de las prácticas de la vida cotidiana: el reconocimiento de la situación de desigualdad en las relaciones sociales posibilita algunos intercambios y clausura otros. Así, cada uno mira desde el lugar en el que está parado, y desde ese lugar planifica una táctica y una estrategia.

Siguiendo este razonamiento, se podría exagerar y afirmar al decir que existen tantos mundos como actores sociales que miran. Sin embargo, sabemos que no es así.

Las posibilidades políticas y sociales de los actores están enmarcadas en estructuras de poder determinadas que organizan los límites del juego. Si bien cada actor ocupa un lugar en la red de significados y como tal, aporta sentido a la práctica cultural, cada uno lo hace desde lugares desiguales, lugares que valen distinto.

Nuestras sociedades complejas configuran prácticas culturales que, en el marco del sistema global, se posicionan más cerca o más lejos de aquello socialmente deseable. Estas prácticas se encuentran en constante negociación, no cristalizan de una vez y para siempre, sino que deben ser constantemente renegociadas.

Lo que se conoce como *cultura de masas* es, en parte, resultado de esa negociación. Los medios de comunicación fueron los encargados de concentrar, casi en su totalidad, un discurso global para imponer sentidos particulares a la cultura moderna. Esos sentidos son los que han configurado la cultura de masas. Otra vez, el borramiento del emisor esconde una estrategia de manipulación. La realidad que presentan los medios de comunicación es una entre muchas otras. El proceso de producción de la realidad que realizan los medios es racional y político.

La afirmación de que los medios ofrecen lo que la gente quiere borra la responsabilidad del emisor en la codificación del mensaje. Los medios masivos de comunicación son el canal principal de difusión de un tipo particular de cultura

que se ofrece de manera brutal y necesariamente incontestable como parte del paradigma cultural hegemónico.

Los avances tecnológicos del siglo XX plantearon interrogantes acerca de la forma en que los medios de comunicación incidían en la estructura social, en las costumbres y en los modos de ser, hacer y sentir de los integrantes de la sociedad.

Desde varias corrientes de pensamiento se analizaron los procesos de la comunicación y, sobre todo, la comunicación relacionada con los medios masivos.

Una de las miradas teóricas retoma a Gramsci y analiza el lugar que ocupan los medios en el reforzamiento de prácticas hegemónicas con el fin de crear una visión del mundo, una filosofía, una moral, costumbres, “un sentido común” que cohesiona a los demás sectores, identificándolos entre sí y situándolos en el mismo plano, ocultando de esta manera la posición privilegiada que mantiene el sector hegemónico frente a los demás grupos sociales.

Lo que nos permite Gramsci es ver que los públicos retomamos esos argumentos y, dentro de los límites que establece la colonización pedagógica en la que estamos inmersos, recreamos sentidos de acuerdo a nuestra propia experiencia vital y la del contexto que da fondo a nuestra vida.

Entre algunas de las estrategias para lograr la perpetuidad, la reproducción, y reforzar modelos de hacer y ser, los medios establecen estereotipos y hacen verosímil una estructura imaginaria. Las comunidades adoptan en gran medida este mundo deseable para ser parte. Buscamos cumplir con los requisitos necesarios para llegar a convertirnos en uno de los que están adentro. De esta manera, los medios son herramientas centrales para presentar como única y deseable una versión acotada y tendenciosa de la vida.



La televisión/2

Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1989

La televisión, ¿muestra lo que ocurre?

En nuestros países, la televisión muestra lo que ella quiere que ocurra; y nada ocurre si la televisión no lo muestra.

La televisión, esa última luz que te salva de la soledad y de la noche, es la realidad. Porque la vida es un espectáculo: a los que se portan bien, el sistema les promete un cómodo asiento.

Actividad 1. Ver más allá de lo evidente

Para ayudarnos a reconocer el mecanismo hegemónico que se esconde detrás de los medios de comunicación les proponemos utilizar como ejemplo –concentrado– una publicidad, ya que en ese género se utilizan todos los procedimientos que son parte de la estrategia de cualquier programa de televisión.

Cabe aclarar que la elección de trabajar con un producto audiovisual publicitario se debe a que es un género breve que no solo incluye muchas estrategias comunicacionales para lograr el efecto deseado, sino que su abordaje permite visualizarlas rápidamente.

Los docentes presentarán una serie de publicidades y a continuación se leerán en grupos los textos de Luciana Peker y María Laura Pardo, presentes en las lecturas ampliatorias.

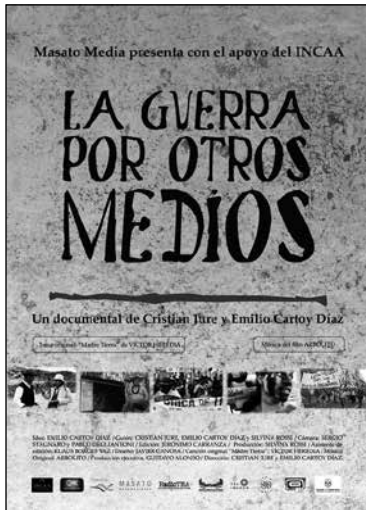
Con la referencia de estos enfoques se responderá la siguiente guía:

Guía para el análisis

- Describa brevemente qué es lo que sucede en la publicidad. ¿Quién o quiénes son los emisores de la publicidad?
- Defina a quién va dirigido este comercial. Trata de pensar en el receptor específico y caracterízalo.
- ¿Cuáles son los valores sociales con los que trabaja la publicidad?
- ¿Se puede reconocer algún estereotipo? ¿Cuál/es? ¿Por qué son esos estereotipos válidos y cuál es su relación con el producto que se quiere vender?
- ¿A través de qué mecanismos la publicidad ejerce violencia simbólica? Relacione lo planteado en la nota periodística con las publicidades vistas en clase.
- ¿Qué significa que “la violencia simbólica está invisibilizada porque está naturalizada”?
- ¿Qué piensa acerca de la regulación de las tandas publicitarias?

Actividad 2. Todas las voces

LA GUERRA POR OTROS MEDIOS



Dirección: Cristian Jure y Emilio Cartoy Díaz

Producción ejecutiva: Gustavo Alonso

Guión: Cristian Jure, Emilio Cartoy Díaz y Silvina Rossi, sobre una idea original de Emilio Cartoy Díaz

Género: Documental

País: Argentina

Año: 2010

Duración: 79 min.

Sinopsis

A partir de cuatro experiencias –Francisca en la Red Aymara de ERBOL Bolivia, Almir en Amazonia, incorporando Internet, Matías en la Radio Mapuche de Patagonia y Ariel trabajando con video en las aldeas de Brasil–, el documental busca representar el modo en que los pueblos indígenas utilizan sus propios medios de comunicación para resistir la invasión de sus territorios, el saqueo de sus recursos, la persecución legal, la discriminación cultural, la falta de reconocimiento oficial a sus instituciones, la denuncia de sus desigualdades, la reivindicación de sus diferencias y para defender la libertad de expresión.

Guía para el análisis

- ¿Cuál es el conflicto principal del audiovisual?
- ¿Por qué es tan importante la comunicación?
- ¿Cuáles son los actores sociales que aparecen?
- ¿Quiénes representan los sentidos hegemónicos y los sentidos subalternos?
- ¿Por qué los pueblos originarios necesitan contar con sus propios puntos de vista?
- ¿De qué manera se observa el discurso audiovisual como construcción?

Actividad 3. ¿Otra realidad es posible?

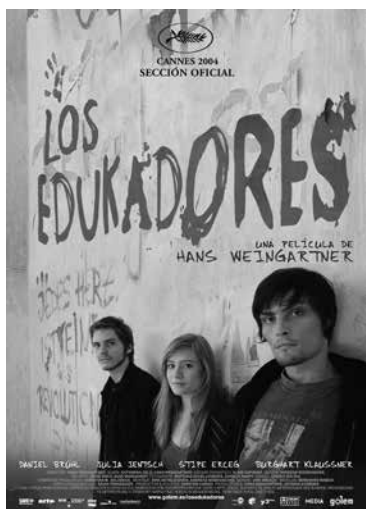
Una cosa es ser espectador y otra, protagonista de la vida. El cine nos ha mostrado infinidad de películas sobre jóvenes inconformes.

Sin embargo, en *Los educadores*, son los mismos jóvenes los que se ven enfrentados a sus propias contradicciones cuando buscan denunciar el estilo de vida consumista y conformista que los espera en la vida adulta.

Aquello que sostiene el estilo de vida deseable, considerado socialmente válido, también puede ser cuestionado. Los riesgos son altos porque el mismo sistema que establece los códigos de lectura puede, de un plumazo, romper los acuerdos y defenderse con toda su furia.

LOS EDUKADORES

(Die fettenjahresindvorbei)



Dirección: Hans Weingartner

Países: Alemania y Austria

Año: 2004

Duración: 126 min.

Género: Drama

Interpretación: Daniel Brühl (Jan), Julia Jentsch (Jule), Stipe Erceg (Peter), Burghart Klaussner (Hardenberg), Peer Martiny (dueño de la villa), Petra Zieser (mujer), Laura Schmidt (hija), Sebastian Butz (hijo), Oliver Bröcker, Knut Berger, Claudio Caiolo (Paolo)

Guión: Katharina Held y Hans Weingartner

Producción: Hans Weingartner y Antonin Svoboda

Música: Andreas Wodraschke

Fotografía: Matthias Schellenberg y Daniela Knapp

Montaje: Dirk Oetelshoven y Andreas Wodraschke

Diseño de producción: Christian M. Goldbeck

Vestuario: Silvia Pernegger

Sinopsis

Jan (Daniel Brühl), Peter (Stipe Erceg) y Jule (Julia Jentsch) están en plena juventud rebelde. Los une la pasión por cambiar el estado de las cosas. Jan canaliza su ira luchando contra las injustas políticas de los ricos. Comparte los mismos ideales con su compañero de piso, Peter, aunque este de forma más relajada. Jule, la novia de Peter, acaba mudándose al mismo piso cuando ve que no puede llegar a final de mes con su salario de camarera. Jule no sabe que Jan

y Peter son “Los edukadores”, los misteriosos autores de actos creativos y no violentos con los que se dedican a avisar a los miembros del club de yates que “sus días de abundancia están contados”. Pero Jule también tiene un secreto: tuvo un accidente de coche y fue condenada a pagar una suma mensual a Hardenberg, un rico hombre de negocios. Mientras Peter está de vacaciones, Jule y Jan aprovechan para entrar en la villa de Hardenberg (Burghart Klaussner) y “educarla”. Entre otras cosas, los empuja el creciente sentimiento que los une. Cuando Jan y Jule regresan a la villa a la siguiente noche para recoger el móvil que se han dejado, Hardenberg los sorprende. No les queda más remedio que llamar a Peter para que los ayude, aunque se arriesgan a que descubra su romance secreto. El trío decide secuestrar al hombre de negocios y esconderse en la casa que un pariente tiene en las montañas. Estos jóvenes idealistas deberán enfrentarse a los valores de la generación en el poder.

Guía para el análisis

- ¿Cómo es la vida cotidiana de Jan y Peter?
- ¿Por qué Jan, Jule y Peter quieren cambiar el estado de las cosas?
- ¿Qué estrategias llevan a cabo Jan, Jule y Peter para cumplir con su deseo de cambio?
- ¿Qué sectores sociales están expuestos en la película? ¿Quiénes encarnan los sentidos preferenciales y subalternos? ¿En qué se diferencian?
- ¿Qué reacciones generan las acciones de Jan, Jule y Peter en los sectores hegemónicos?
- ¿Cómo finaliza la película? ¿Cuál es la premisa que deja el audiovisual? Fundamentar.

Actividad 4. Como lo hacía mi abuela

Todos tenemos en nuestra memoria una receta maravillosa. El recuerdo de una comida de la infancia, la fiesta de un agasajo. Más o menos elaborada, es posible que todos y todas tengamos una receta para compartir.

Aunque la cocina no sea lo nuestro, vamos a construir entre todos un buen recetario de comidas especiales, recetario de comidas que nos marcan por uno u otro motivo.

Según las formas, los ingredientes, los tiempos, los recuerdos que evoca la comida pueden ayudarnos a buscar cuáles son las marcas que hablan de otra cosa. El solo hecho de comer nos dice que somos otros más allá de nosotros mismos.

Les proponemos la elaboración colectiva de un libro de cocina con las recetas tradicionales, centrales, básicas, queridas de cada uno. Se advierte que es posible que haya muchas recetas para la misma comida. Es esperable que haya recetas con ingredientes exóticos. Se supone que todos vieron cocinar esa receta alguna vez.

Cada uno de los participantes de los equipos de trabajo va a compartir con el grupo su receta y van a buscar los elementos que a su entender marcan la singularidad de la receta para ese grupo.

Algunas preguntas pueden centrarse en los ingredientes o en las fechas en las que se cocina esa comida. Puede indagarse acerca del origen de esa comida y, si amerita, comparar dos formas de cocinar la misma receta para encontrar continuidades y rupturas. También podemos indagar acerca de quiénes son los que cocinan en cada caso y si ello tiene alguna explicación.

Todas las recetas pasarán a formar parte del libro de recetas de ese grupo y volveremos a él a lo largo de la cursada para encontrar los nuevos elementos con los que trabajemos acerca de las prácticas culturales.

Actividad 5. Según el cristal con que se mire

Con el objetivo de observar y analizar cómo se construyen y debaten diversos sentidos que surgen de ideas hegemónicas y contrahegemónicas, les proponemos que lean con atención el siguiente texto. Luego, en grupos, deberán responder a la guía que se publica al final.

La internacionalización de la Amazonia

La Amazonia es una vasta región de la parte central y septentrional de América del Sur. Se destaca por ser una de las ecorregiones con mayor biodiversidad en el mundo. En esta zona se despliega la selva tropical más extensa y la mayor cuenca hidrográfica del planeta.

Durante un debate en una universidad estadounidense el 23 de octubre del 2000, Cristóvão Buarque, en ese tiempo ministro de Educación de Brasil, fue interrogado sobre qué pensaba de la **internacionalización** de la Amazonia, una tesis sostenida por los círculos de poder de Washington. El joven que hizo la pregunta dijo que esperaba la respuesta de un humanista y no la de un brasileño. Esta fue la respuesta de Cristóvão Buarque:

«De hecho, como brasileño yo simplemente estoy en contra la internacionalización de la Amazonia. Por más que nuestros gobiernos no tengan el debido

cuidado con este patrimonio, la Amazonia es nuestra. Ahora, como humanista, sabiendo del riesgo de degradación ambiental que sufre la Amazonia, puedo imaginar su internacionalización, como también de todo lo demás que tiene importancia para la Humanidad.

»Si la Amazonia, desde el punto de vista de una ética humanista, debe ser internacionalizada, internacionalicemos también las reservas de petróleo del mundo entero. El petróleo es tan importante para el bienestar de la Humanidad como la Amazonia para nuestro futuro. A pesar de eso, los dueños de las reservas se sienten en el derecho de aumentar o disminuir la extracción de petróleo y de subir o no su precio. De la misma forma, el capital financiero de los países ricos debería ser internacionalizado.

»Si la Amazonia es una reserva para todos los seres humanos, ella no puede ser quemada por la voluntad de un propietario o de un país. Quemar la Amazonia es tan grave como el desempleo provocado por las decisiones arbitrarias de los especuladores globales. No podemos dejar que las reservas financieras sirvan para quemar países enteros en medio de la especulación.

»Antes que la Amazonia, me gustaría ver la internacionalización de todos los grandes museos del mundo. El Louvre no debe pertenecer apenas a Francia. Cada museo del mundo es el guardián de las más bellas piezas producidas por el genio humano. No se puede dejar que ese patrimonio cultural, como el patrimonio natural amazónico, sea manipulado y destruido por el gusto de un propietario o de un país. No hace mucho, un millonario japonés decidió enterrar su cuerpo con un cuadro de un gran maestro. Antes que eso, aquel cuadro debería haber sido internacionalizado.

»Durante este encuentro, las Naciones Unidas están realizando el Forum del Milenio, pero algunos presidentes de países tuvieron dificultades para asistir por restricciones en la frontera de los EE.UU. Por eso yo pienso que Nueva York, como sede de las Naciones Unidas, debe ser internacionalizada. Por lo menos Manhattan debería pertenecer a toda la Humanidad. También París, Venecia, Roma, Londres, Río de Janeiro, Brasilia, Recife... Cada ciudad del mundo, con su belleza específica, su historia, debería pertenecer al mundo entero.

»Si los EE.UU. quieren internacionalizar la Amazonia, por el riesgo de dejarla en las manos de los brasileños, internacionalicemos todos los arsenales nucleares de los EE.UU. Ellos ya demostraron que son capaces de usar esas armas, provocando una destrucción millares de veces mayor que las lamentables quemazones hechas en las florestas del Brasil. En los debates los actuales candidatos a la presidencia de los EE.UU. han defendido la idea de internacionalizar las reservas forestales del mundo como canje de la deuda. Comencemos usando esa deuda para garantizar que cada niño del mundo tenga posibilidad de comer y de ir a la escuela.

»Internacionalicemos a los niños, tratándolos a todos –no importando el país donde nazcan– como patrimonio que merece cuidarse en el mundo entero, aún más de lo que Brasil merece la Amazonia. Cuando los dirigentes traten a los niños pobres del mundo como un patrimonio de la humanidad, ellos no dejarán que trabajen cuando deberían estudiar, que mueran cuando deberían vivir.

»Como humanista, acepto defender la internacionalización del mundo. Pero, mientras el mundo me trate como brasileño, lucharé para que la Amazonia siga siendo nuestra. ¡Solo nuestra!».

Guía para el análisis

- ¿Qué significa hablar de la “internacionalización de la Amazonia”?
- ¿Qué intención/es podría tener el estudiante estadounidense al solicitarle a Buarque que responda como un humanista y no como un brasileño?
- ¿Con qué argumentos responde Buarque y qué mecanismo o estrategia utiliza para elaborar su discurso?
- ¿Cuáles son los sentidos hegemónicos y contrahegemónicos que se desprenden del texto?
- Según tu parecer y siguiendo la estrategia de Buarque, ¿qué otras cuestiones propondrías para que se internacionalicen? Enumerar y explicar por qué.
- Exponga las respuestas grupales con todos los compañeros. Debatir y reflexionar.

“Para venderte mejor”

Luciana Peker

Diario *Página/12* - Viernes 22 de abril de 2011 (selección)

*Las mujeres son jóvenes, madres, sensibles, obsesivas de la limpieza y viven más puertas adentro que afuera de su casa. No, no es la realidad. Pero es la realidad que muestran las publicidades actuales que conservan o refuerzan los **prejuicios de género**. Una investigación del Consejo Nacional de las Mujeres y la Universidad de Quilmes mostró que los varones siguen siendo la voz del saber y las chicas (siempre sin arrugas) las que barren, se perfuman o se preocupan por el yogur que mejor haga jugar al fútbol a sus hijos. El estudio comprueba la **violencia simbólica** y deja en agenda una discusión pendiente: ¿Hay que regular las tandas?*

La bella, buena y pobre tenía que fregar. Las malas, risueñas y haraganas eran villanas. La bella, buena, pobre y fregona tenía recompensa. A ella –a ella sola– le entraba el zapatito más pequeño del reino (símbolo de una femineidad delicada y de pasos cortos) y con el zapatito encajaba su sueño de amor y reino. El cuento de Cenicienta encajaba justo en la horma social para pregonar en las mujeres –desde niñas– a que limpiaran esperando al príncipe que las salvara de las telarañas de una vida de sacrificios y encierros.

Sin embargo, ahora que las mujeres ya no esperan la magia de un hada madrina, ni a un príncipe que las salve con un beso del sueño eterno, ni limpian hasta encajar en el zapatito correcto, que ya la felicidad –o el sueño por alcanzarla– no viene de la mano de un hombre; ahora que las mujeres trabajan, piensan, fantasean, se divierten, se suben a unas botas altas o se bajan a la liviandad de andar descalzas; ahora que cada mujer elige si príncipe o princesa, un amor sin coronita o la singularidad de estar suelta ¿por qué, ahora, nos siguen contando el mismo cuento y encima por televisión invitándonos a comprar los productos de limpieza para poder ser la cyber Cenicienta moderna? (..)

La publicidad parece no haber cambiado (salvo aisladas excepciones) el libreto. El modelo de mujer Cenicienta no perece. Y las mujeres tampoco envejecen según muestra la pantalla, en ese discurso que parece invisible y, muchas veces, es el más visible de todos los estereotipos: el de la tanda. El 84,9 por ciento de las mujeres de la tele son jóvenes (por su aspecto o apariencia) en un reflejo que borra la madurez y resalta –o exige– ser siempre teen (o parecerlo). Además, los

cuentos siguen contados por una voz masculina. Los hombres son los que pueden asegurar que un remedio calma, que una leche es buena, que un shampoo deja sin caspa o que un gobierno construyó mil escuelas. Lo que sea de lo que haya que convencer –todavía– convencen ellos. (..)

La **violencia de género** expresada y fomentada por la publicidad (..) ya no es un dicho, sino un hecho con una conclusión tajante: la televisión distorsiona tanto la imagen de las mujeres como el espejo de la malvada de Blancanieves.

El informe del Consejo Nacional de las Mujeres y la Universidad Nacional de Quilmes subrayó que la **violencia simbólica** se ejerce cuando la mujer se encuentra asociada al espacio doméstico, es representada exclusivamente por jóvenes, asume una imagen asociada a labores domésticas y un rol familiar y maternal, es humillada o ridiculizada, es considerada un objeto sexual, es omitida o se la relaciona con aspectos emocionales y no racionales.

Esto afirmaron los profesionales que realizaron el informe (“Análisis y monitoreo de la violencia simbólica en las pautas publicitarias de la televisión argentina”, 2011):

- Raúl Di Tomaso (sociólogo): “La publicidad es constructora de sentidos. Se imparten patrones de comportamiento y se modelan formas de pensar y de ser”.

“El discurso publicitario repiquetea sobre la construcción de los estereotipos de género, y eso es violento”.

“Hay publicidades que generan adhesión porque hay una sociedad que es partícipe de esa misma violencia. La violencia simbólica está invisibilizada porque está naturalizada. No es solo la publicidad. Nuestra sociedad es violenta contra las mujeres”.

- Guillermo De Martinelli (historiador): “Cada vez hay más mandatos para las mujeres. A la mujer, antes, no le preocupaba ser linda, porque solo tenía que limpiar, pero ahora tiene que ser deportista y sexy. Hay cada vez más estereotipos. Desde la década del noventa que la mujer adulta y adulta mayor no aparece en las publicidades”.

“El varón tiene que ser joven, tener un buen cuerpo, ser ganador. Se impone una carga a los varones. Pero la violencia simbólica es básicamente sobre la mujer. (..) Porque está reproduciendo un estereotipo y un mandato social sobre cuál es el rol que debe cumplir la mujer en determinados espacios”.

“Estamos cuestionando cosas que, hasta hace poco, no se cuestionaban. Los medios de comunicación están siendo criticados y, por ende, también se analiza lo que difunden y así como se los critica en sus posiciones políticas o en lo que ocultan vamos a ir avanzando en pensar qué pasa con las publicidades, las telenovelas, los programas de entretenimiento. Mientras tanto, estamos seguros de que las cosas ya no van a ser como antes: vamos a mirar con otros ojos las publicidades”.

“Para qué sirven las publicidades”

María Laura Pardo²

Diario *Página/12* - Viernes 17 de febrero de 2012

Los medios hoy cumplen una pluralidad de funciones. Pueden ejercer fuertemente el poder político, retroalimentar creencias sociales ya sean positivas (solidaridad, paz, civilidad, entre otras) o negativas, generando estereotipos y exclusión. En las últimas décadas se ha visto una tendencia en los medios en el plano mundial a infundir un discurso basado en el temor, el caos, la desolación, probablemente como consecuencia de la posmodernidad o sea del capitalismo y el nihilismo.

La publicidad, por su parte, ha cambiado mucho también y alienta a vender un producto ya no solo por lo que este significa en sí mismo, sino a través de la apelación a sentimientos de pertenencia y a valores arraigados socialmente.

Por un lado, los medios y la publicidad recogen lo que la sociedad “dice” y, por otro, refuerzan estas creencias como modo de dar en el blanco con la identificación que buscan entre sus potenciales clientes y el producto. Esta búsqueda incentiva la comunicación de estereotipos ya que son generalizaciones o supuestos que tienden a mantener los valores tradicionales, que tenemos socialmente aprendidos.

Así, por ejemplo, frente a la publicidad de Quilmes, muchas mujeres y hombres pueden no tener una relación con su pareja en la que ella le lave la ropa interior a mano o él tenga que darle su tarjeta, pero comprenderán perfectamente ese texto de la publicidad, solo por el hecho de vivir hoy, aquí y ahora.

Hay que tener en cuenta que hay muchas otras publicidades anteriores que hablan sobre el mismo tema y que son muy parecidas a la que está bajo análisis en esta nota, lo que reafirma que estas aseveraciones no son exclusivas de nuestra cultura. No se trata tanto de una identificación por el contenido, sino por el modo de enunciarlas: “Orishinal”, “¿Un lateral por izquierda?, ¿Un mago?”.

El reconocimiento de un sistema de creencias por parte del espectador no implica necesariamente que viva de acuerdo a este, pero sí, que esté expuesto, una y otra vez, a modelos y estereotipos que refuerzan ciertos valores (negativos o positivos). Ahora bien, esto no sucede solo con la publicidad sino también con muchos programas de televisión.

² Profesora de Análisis de los Lenguajes de los Medios de Comunicación en la UBA y directora del departamento de Lingüística del Ciafic-Conicet.

Aún hoy el discurso no alcanza a mostrar todos los cambios que se han sucedido socialmente. La televisión y la publicidad son reacias a estos porque los grupos que han luchado por ellos no se ubican claramente dentro de la comunidad, no son ampliamente aceptados, aún no conforman un “lugar común”. Hoy la publicidad está fuera y dentro de los programas, no importa el producto sino lo que despierta emocionalmente, es un sentimiento, no requiere de racionalidad, y todo los cambios que desafían profundamente nuestra vida cotidiana necesitan de un largo tiempo para ser analizados, digeridos y procesados socialmente.

Raymond Williams

“La hegemonía” (selección)

Marxismo y Literatura, Península, Barcelona, 1980

(..)

La definición tradicional de “hegemonía” es la de dirección política o dominación, especialmente en las relaciones entre Estados. El marxismo extendió la definición de gobierno o dominación a las relaciones entre las clases sociales y especialmente a las definiciones de una *clase dirigente*.

(..)

Una hegemonía dada es siempre un proceso. Y, excepto desde una perspectiva analítica, no es un sistema o una estructura. Es un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes. En la práctica, la hegemonía jamás puede ser individual. Sus estructuras internas son sumamente complejas, como puede observarse fácilmente en cualquier análisis concreto. Por otra parte (y esto es fundamental, ya que nos recuerda la necesaria confiabilidad del concepto) no se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias. Por tanto, debemos agregar al concepto de hegemonía los de contrahegemonía y de hegemonía alternativa, que son elementos reales y persistentes de la práctica.

Un modo de expresar la distinción necesaria entre las acepciones prácticas y abstractas dentro del concepto consiste en hablar de “lo hegemónico” antes que de la “hegemonía”, y de “lo dominante” antes que de la simple “dominación”. La realidad de toda hegemonía, en su difundido sentido político y cultural, es que mientras que por definición siempre es dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo. En todas las épocas las formas alternativas o directamente opuestas de la política y la cultura existen en la sociedad como elementos significativos.

Habremos de explorar sus condiciones y sus límites, pero su presencia activa es decisiva; no solo porque deben ser incluidos en todo análisis histórico (a diferencia del análisis trascendental), sino como formas que han tenido un efecto significativo en el propio proceso hegemónico. Esto significa que las alternativas acentuaciones políticas y culturales y las numerosas formas de oposición y lucha son importantes no sólo en sí mismas, sino como rasgos indicativos de lo que en la práctica ha tenido que actuar el proceso hegemónico con la finalidad de ejercer su control. Una hegemonía estática, del tipo indicado por las abstractas definiciones totalizadoras de una “ideología” o de una “concepción del mundo” dominante, puede ignorar o aislar tales alternativas y tal oposición; pero en la medida en que estas son significativas, la función hegemónica decisiva es controlarlas, transformarlas o incluso incorporarlas.

Dentro de este proceso activo, lo hegemónico debe ser visto como algo más que una simple transmisión de una dominación (inmodificable). Por el contrario, todo proceso hegemónico debe estar en un estado especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación. La realidad del proceso cultural debe incluir siempre los esfuerzos y contribuciones de los que de un modo u otro se hallan fuera o al margen de los términos que plantea la hegemonía específica.

Por tanto, y como método general, resulta conflictivo reducir todas las iniciativas y contribuciones culturales a los términos de la hegemonía. Esta es la consecuencia reduccionista del concepto radicalmente diferente de “superestructura”. Las funciones específicas de “lo hegemónico”, “lo dominante”, deben ser siempre acentuadas, aunque no de un modo que sugiera ninguna totalidad a priori. La parte más difícil e interesante de todo análisis cultural, en las sociedades complejas, es la que procura comprender lo hegemónico en sus procesos activos y formativos, pero también en sus procesos de transformación. Las obras de arte, debido a su carácter fundamental y general, son con frecuencia especialmente importantes como fuentes de esta compleja evidencia. El principal problema teórico, con efectos inmediatos sobre los métodos de análisis, es distinguir entre las iniciativas y contribuciones alternativas y de oposición que se producen dentro de –o en contra de– una hegemonía específica (la cual les fija entonces ciertos límites o lleva a cabo con éxito la tarea de neutralizarlas, cambiarlas o incorporarlas efectivamente) y otros tipos de contribuciones e iniciativas que resultan irreductibles a los términos de la hegemonía originaria o adaptativa, y que en ese sentido son independientes. Puede argumentarse persuasivamente que todas o casi todas las iniciativas y contribuciones, aun cuando asuman configuraciones manifiestamente alternativas o de oposición, en la práctica se hallan vinculadas a lo hegemónico: que la cultura dominante, por así decirlo, produce y limita a la vez sus propias formas de contracultura. Hay una mayor evidencia de la que normalmente admitimos en esta concepción (por ejemplo, en el caso de la crítica romántica a la civilización industrial).

Sin embargo, existe una variación evidente en tipos específicos de orden social y en el carácter de la alternativa correspondiente y de las formaciones de oposición. Sería un error descuidar la importancia de las obras y de las ideas que, aunque claramente afectadas por los límites y las presiones hegemónicas, constituyen –al menos en parte– rupturas significativas respecto de ellas y, también en parte, pueden ser neutralizadas, reducidas o incorporadas, y en lo que se refiere a sus elementos más activos se manifiestan, no obstante, independientes y originales.

Por lo tanto, el proceso cultural no debe ser asumido como si fuera simplemente adaptativo, extensivo e incorporativo. Las auténticas rupturas dentro y más allá de él, dentro de condiciones sociales específicas que pueden variar desde una situación de extremo aislamiento hasta trastornos prerrevolucionarios y una verdadera actividad revolucionaria, se han dado con mucha frecuencia. Y estamos en mejores condiciones de comprenderlo, en un reconocimiento más general de los límites y las presiones insistentes que caracterizan a lo hegemónico, si desarrollamos modos de análisis que, en lugar de reducir las obras a productos terminados y las actividades a posiciones fijas, sean capaces de comprender, de buena fe, la apertura finita pero significativa de muchas contribuciones e iniciativas. La apertura finita aunque significativa de muchas obras de arte, como formas significativas que se hacen posibles pero que requieren asimismo respuestas significativas persistentes y variables, resulta entonces particularmente relevante.

Jorge Huergo

Hegemonía: un concepto clave para comprender la comunicación

En Comunicación/Educación, textos de la Cátedra de Comunicación y Educación.

www.comeduc.blogspot.com

Hace unos treinta años era corriente una visión estructural de la sociedad; es decir, no se prestaba tanta atención a la vida cotidiana, a la comunicación y la cultura popular, a las diferencias socioculturales, como ocurrió a partir de los 80. Hacia los 60 y los 70 se hablaba del papel de los medios de comunicación en la dominación: los medios eran manipuladores de las conciencias, eran vehículos de la ideología opresiva, eran los nuevos encargados de la invasión cultural, estaban al servicio de los intereses capitalistas e imperialistas.

¿Qué ocurrió en los 80 y los 90? ¿Acaso ya no existe la dominación ni la opresión, no hay capitalismo o imperialismo? No se trata de eso. Lo que aportan algunos teóricos de la comunicación (como Jesús Martín-Barbero, Héctor Schmucler o Armand Mattelart) no está en el sentido de reforzar la idea de que la comunicación

es un proceso de dominación; más bien lo que operan es una inversión: el desafío de comprender la dominación como un proceso de comunicación (véase Martín-Barbero, 1998: 202) Pero, además, las investigaciones, los ensayos y las teorías se desplazaron desde ideas que sostenían la existencia de relaciones de opresión (donde el oprimido padece al opresor, que lo oprime por la fuerza), hacia perspectivas que se interrogan de qué maneras los dominados trabajan en favor de su propia dominación, de los dominadores y de los intereses dominantes (aunque los dominados lo ignoren). Entonces se logró comprender que los procesos políticos y las relaciones de poder no podían considerarse aisladamente, sino en la trama de los procesos y las prácticas culturales; hay determinadas prácticas y procesos culturales populares que trabajan a favor del fortalecimiento del poder de los dominadores y de las políticas de dominación; existen complicidades y seducciones que hacen que los dominados internalicen intereses que los dominan y se subyuguen con los gustos y modos de vida de los dominadores. Para aquella inversión y para esta comprensión, para mirar los procesos políticos no ya como relacionados con la fuerza, sino con el sentido, fue clave un concepto: el concepto de hegemonía.

Pero... ¿qué significa hegemonía?

El término hegemonía es muy antiguo; ya los griegos, muchos años antes de Cristo, lo utilizaban. Para ellos, *hegemonía* significaba conducción o dirección de otros, o el poderío y la preponderancia para gobernar un grupo o una sociedad. El término se utilizó, también, relacionado con la teoría de la guerra y con las teorías del conflicto en las relaciones sociales, en general.

(..)

En verdad, quien más aportó en el último siglo al pensamiento sobre la hegemonía y a la construcción de una teoría de la misma, fue el político y pensador Antonio Gramsci. Para él, una clase ejerce su supremacía mediante el dominio sobre los grupos antagonistas, a través de la coerción de aparatos propios de la “sociedad política”. Pero también la ejerce mediante la hegemonía, en cuanto articula y dirige a los grupos sociales aliados o neutrales, a través de los aparatos hegemónicos de la “sociedad civil”.

Las prácticas hegemónicas, para Gramsci, tienen por objeto la formación del conformismo cultural en las masas: una serie de actitudes, de comportamientos, de valores y de pensamientos que permiten a una clase ejercer su supremacía y articular, para los fines de su dominio, los intereses y las culturas de otros grupos sociales. En definitiva, este proceso (fundamentalmente cultural) les permite a los grupos dominantes hacerse también dirigentes de la sociedad. Para esta finalidad, los grupos dominantes trabajan el interjuego entre hegemonía y consenso a través de la educación, el derecho, los partidos políticos, la opinión pública, los medios de comunicación, etc.

Lo popular siempre está en proceso de conformación y de transformación, visible a través de los usos y de las relaciones que la “cultura popular” establece con otras culturas. Las culturas populares sobreviven a través de estratagemas, de tácticas cotidianas frente a las estrategias hegemónicas, de manera de poder materializar (ante nuevas condiciones) sus modos de vivir y de pensar. A través de esas tácticas y estratagemas, las culturas populares logran filtrar, apropiarse y reorganizar lo que viene de la cultura hegemónica: productos de mercado, producciones artísticas, modos de pensar y de vivir, etc. En la cultura de masas, precisamente, es posible observar que las culturas populares logran articular lo que viene de su memoria con lo que viene del mercado burgués.

Para que exista hegemonía debe existir una práctica de articulación, sostiene Ernesto Laclau (Laclau y Mouffe, 1987). La articulación significa que dos elementos (dos identidades, dos culturas) se ponen en relación, y al relacionarse cada una contribuye a la formación de una situación cultural diferente a ambas, que sin embargo no anula a ninguno de los dos elementos. Este proceso de “articulación” en el proceso hegemónico es posible observarlo en un caso histórico: la aparición de la Virgen de Guadalupe en México (en el siglo XVI). Sin embargo, el proceso de “articulación” es simbólico y puede adquirir distintos significados, según los intereses políticos que le otorguen sentido.(..)

La hegemonía y el proceso de formación discursiva

El supuesto principal de esta perspectiva, sostenida por el argentino radicado en Inglaterra Ernesto Laclau, es que la sociedad puede considerarse una configuración discursiva; de manera que todo lo que ocurre en ella posee un significado. En esta línea, asumiendo a Gramsci y a Lacan (secundariamente a Althusser y a los lingüistas estructurales), Laclau permite comprender que el lenguaje configura (hace posible o impide) la experiencia y, secundariamente, la expresa y la interpreta.

El mundo social (en cuanto significativo, es decir, como discurso) está poblado de significantes y de significados, que son históricos, esto es: variables, abiertos, contingentes (no necesarios), procesuales (no esenciales). Sin embargo, es posible observar que, con la finalidad de construir y sostener cierto orden social, la hegemonía trabaja en dos sentidos:

1. la producción de un imaginario de orden, que es coincidente con los propios intereses de los sectores dominantes (el “orden” también es contingente, variable, abierto, pero cada vez, en la historia, se presenta como si fuera el único camino posible); además, la presentación de ese orden como algo “natural”;
2. la elaboración de una serie de equivalencias discursivas, esto es: la producción de que determinados significantes tienen un significado fijo y permanente

que no debería ser subvertido (por ejemplo, el significante “orden” es equivalente o tiene el significado de: civilizado, desarrollado, organizado según los requerimientos del “Primer Mundo”, etc., según el momento histórico de que se trate).

(...)

Esto ocurrió en Argentina, por ejemplo, con el discurso político-cultural de Sarmiento cuyo par binario fue «civilización y barbarie», de modo que las equivalencias en cada uno fueron:

civilización = espíritu = progreso = deseable = racional = ciudad; etc. barbarie = naturaleza = atraso = indeseable = irracional = campo; etc.

La estrategia, en este caso, fue “civilizar la barbarie”. Para esto, ubicó a la barbarie, en primer lugar, del otro lado de la frontera imaginaria; en segundo lugar, trabajó en la internalización y aceptación de esa dicotomía por parte de los sujetos; en tercer lugar, elaboró otras estrategias, como por ejemplo la educación: organizó un sistema educativo que apuntaba a la normalización y disciplinamiento de las conductas “anormales e indisciplinadas” (bárbaras) y a la masificación de saberes y formas de acción europeas y norteamericanas (civilizadas).

Mientras que es posible entender cómo los significados naturalizados (o los estatutos) responden a los intereses dominantes y a los procesos de dominación, a la vez es posible comprender cómo los dominados muchas veces asumen actitudes conformistas, es decir, aceptan como “naturales” aquellos significados y los asumen como propios, de modo que colaboran en la reproducción social del pánico moral y la discriminación. Es muy llamativo ver cómo se expresa una mujer (que aparece en la televisión) sobre el asesinato de su hijo por parte de la Policía:

«Mi hijo no era un vago: estudiaba y trabajaba; no tenía vicios ni se drogaba. Era un buen chico».

Esto nos permite conjeturar que si el joven hubiese sido desocupado, hubiese habido (acaso) razones para asesinarlo; con más razón si no estudiaba y era un vago. Más aún, hay equivalencias significativas de ser un “buen chico”:

buen chico (buen joven) = trabajador = estudiante = no “vago” = etc...

Con lo cual:

desocupado = no estudiante = adicto = (posiblemente) mal chico

por lo tanto, podría justificarse su muerte. Esto también ocurrió el 20 de diciembre (día de enorme represión radical). El periodista, describiendo la vida de uno de los jóvenes manifestantes asesinado por la represión policial dice:

«Este joven no era un militante violento; era un muchacho que estudiaba y que, con su trabajo, sostenía a su familia, a su madre y sus hermanitos».

Lo que se dice siempre incluye algo que no se dice; en este caso, que posiblemente hubiese sido justificable asesinar a un joven que fuera “activista”, vago (desempleado y no estudiante), etc.

Lo clave para comprender cómo trabaja la hegemonía en el nivel del lenguaje, está en que este tipo de representaciones y de significaciones están generalizadas, es decir, son adoptadas y asumidas como propias por vastos sectores sociales, incluso (a veces) por los mismos sujetos que están al borde de experimentar este tipo de situaciones (de desempleo, no estudio, vagancia, etc.) debido al ajuste estructural y al empobrecimiento generalizado, rayano con la miseria.

(...)

A manera de conclusión

Lo expresado en último lugar nos permite advertir que comprender la hegemonía no se reduce a pensar cómo actúa la dominación, distribuyendo y reproduciendo discursos, significados, ideologías y prácticas favorables a los sectores dominantes; es decir: cómo se configura el conformismo política, social y culturalmente. También comprender la hegemonía implica percibir los modos en que los sectores populares se resisten a los significados dominantes y los impugnan. Pero esa impugnación y esa resistencia no es solo una oposición a los significados dominantes. También es una práctica bien concreta que consiste en saltar las fronteras imaginarias y luchar por los espacios sociales donde los sujetos puedan lograr mayor autonomía y encarnación de otros significados posibles para la vida y para las relaciones sociales. La hegemonía, en definitiva, es la dimensión de la comunicación en la cual se juega el conformismo o la resistencia; donde se juega la posibilidad de ser más libres, más autónomos y más humanos; donde se juega la posibilidad de luchar por una sociedad y por unas condiciones de vida más justas, que superen los mandatos, las prescripciones y las interpelaciones dominantes.

¿Qué significa hablar?

Entrevista a Pierre Bourdieu³

Entrevista realizada por Didier Eribon para el diario francés *Libération*, el 19 de octubre de 1982, con motivo de la publicación de *Ce que veut dire parler*. Esta

³ Traducción a cargo de Christian Hdez Pérez, *sociologiac.net*

obra fue traducida al castellano bajo el título de *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, extraída del Foro para Investigadores y Estudiosos de las Disciplinas Sociales. <http://pierre-bourdieu.blogspot.com> – CC.

–Lo que más me ha sorprendido de su libro es que, de hecho, oscila de un lado a otro sobre la cuestión del poder y la dominación.

–Cualquier discurso es resultado de la reunión entre un habitus lingüístico, esto es una competencia inseparablemente técnica y social (a la vez capacidad de hablar y hacerlo de una determinada manera, socialmente marcada), y un mercado, es decir el sistema de “reglas” de formación de precios que contribuyen a orientar por anticipado la producción lingüística. Eso vale para el parloteo con amigos, para el discurso elevado en ocasiones oficiales, o para la escritura filosófica, como intenté mostrarlo en el caso de Heidegger. Pues bien, todas esas relaciones de comunicación son asimismo relaciones de poder que han tenido siempre monopolios en el mercado lingüístico. Se trata de lenguajes secretos pasando por lenguajes científicos.

–Pero más profundamente se tiene la impresión de que en ese libro se traza una teoría general del poder, incluso política, por medio de la noción de poder político.

–El poder simbólico es un poder en la medida de su aceptación, de conseguir el reconocimiento; es decir, un poder (económico, político, cultural u otro) que tiene el poder de ignorarse en su calidad de poder, de violencia y arbitrariedad. La eficacia propia de este poder se ejerce no en el orden de la fuerza física sino en el orden del sentido de conocimiento. Por ejemplo, al noble, el latín le dice, es un nobilis, un hombre “conocido” y “reconocido”. Ahora bien, en cuanto se escapa al fisicalismo de las relaciones de fuerza para reintroducir las relaciones simbólicas de conocimiento, la lógica de las alternativas obligadas hace que se tengan todas las posibilidades de caer en la tradición de la filosofía del sujeto, de la conciencia, y pensar esos actos de reconocimiento como actos libres de sumisión y compli-
cidad.

(..)

La sumisión política se inscribe en las posturas, en los pliegues del cuerpo y los automatismos del cerebro. El vocabulario de la dominación abunda en metáforas corporales: hacer reverencias, bajarse los pantalones, mostrarse flexible, encorvarse. Y sexuales, por supuesto. Las palabras expresan perfectamente la gimnasia política de la dominación o de la sumisión porque son, con el cuerpo, el soporte de montajes profundamente ocultos en los cuales un orden social se inscribe durablemente.

–De este modo, ¿considera que el lenguaje debería estar en el centro de todo análisis político? Las palabras ejercen un poder típicamente mágico: persuadir,

influir. Pero, como en el caso de la magia, es necesario preguntarse dónde reside el principio de esa acción...

—Ahí mismo es necesario atender alternativas ordinarias. O bien se habla del lenguaje como si no tuviera otra función que comunicar, o bien se investiga en las palabras el principio de poder que se ejerce, en algunos casos, a través de ellas. Pienso por ejemplo en las órdenes o las consignas. De hecho, las palabras ejercen un poder típicamente mágico: persuadir, influir. Pero, como en el caso de la magia, es necesario preguntarse dónde reside el principio de esa acción o, más exactamente, cuáles son las condiciones sociales que vuelven posible la eficacia mágica de las palabras. El poder de las palabras solo se ejerce sobre los que están dispuestos a interpretarlas y escucharlas, en pocas palabras a creerlas. En bearnés obedecer se dice *crede*, que significa también creer. (..)

—¿Pero existen efectos y una eficacia propias del lenguaje? Colocar una palabra por otra es cambiar la visión del mundo social y, por lo tanto, contribuir a transformarlo.

—Efectivamente es sorprendente que quienes no han parado de hablar de la lengua y el habla, o incluso de la “fuerza ilocucionaria” del habla, nunca hayan formulado la cuestión del portavoz. Si el trabajo político es, en lo esencial, un trabajo sobre las palabras, es que las palabras contribuyen a formar el mundo social. Basta pensar en los innumerables circunloquios, perífrasis o eufemismos que fueron inventados a lo largo de la guerra de Argelia con el interés de evitar otorgar el reconocimiento que está implicado en el hecho de llamar las cosas por su nombre en lugar de negarlas por el eufemismo. En política nada es más realista que las disputas de palabras. Colocar una palabra por otra es cambiar la visión del mundo social y, por lo tanto, contribuir a transformarlo. Hablar de la clase obrera, hacer hablar a la clase obrera (hablando por ella), representarla, es hacer existir de otro modo, por él mismo y por los otros, el grupo que los eufemismos del inconsciente ordinario anulan simbólicamente, (los “humildes”, “la gente sencilla”, “el hombre de la calle”, “el francés medio”, o en la obra de algunos sociólogos “las categorías modestas”). La paradoja del marxismo es que no englobó en su teoría de clases el efecto de teoría que produjo y que contribuyó a que existan en la actualidad clases. La sociología emparentada con la comedia pues devela los dispositivos de funcionamiento de la autoridad.

La teoría neokantiana, tratándose del mundo social, confiere al lenguaje, y más generalmente a las representaciones, una eficacia propiamente simbólica de construcción de la realidad. Está perfectamente fundado. Por una parte, los grupos, y en particular las clases sociales, son siempre artefactos: productos de la lógica de representación que permiten a un individuo biológico, o a un pequeño número de individuos biológicos, secretario general o comité central, papa u obispo, etcéte-

ra, hablar en nombre de todo el grupo, de hacer hablar y funcionar al grupo “como un solo hombre”, convencer –y primero al grupo que representan– de que el grupo existe. Grupo hecho hombre, el portavoz encarna una persona ficticia, esta especie de cuerpo místico que es un grupo. Sustrae a los miembros del grupo al estado de simples agregados de individuos separados, permitiéndoles actuar y hablar con una sola voz a través de él. En contraparte, recibe el derecho para actuar y hablar en nombre del grupo, de prenderse por el grupo que encarna (Francia, el pueblo), e identificarse a la función que le da cuerpo y alma, dando como resultado de un cuerpo biológico a un cuerpo constituido. La lógica de la política es la de la magia o, si se prefiere, la del fetichismo.

(..)

Resistencias y mediaciones

Pablo Alabarces (fragmento)⁴

(..)

¿Dónde está lo popular? ¿Dónde leerlo? ¿Cómo leerlo? ¿Qué significa preguntarse por estas cuestiones en la cultura contemporánea? ¿Tiene algo que ver con el poder? Preguntas que son a la vez epistemológicas y metodológicas, y también necesariamente políticas, atravesadas por el insidioso “dictum” de Michel de Certeau: ¿existe la cultura popular fuera del gesto que la suprime, de ese gesto que, despreocupado por las consecuencias violentas de la actitud académica, interroga sin más lo silenciado? (De Certeau, 1999).

(..)

“En el principio fue el silencio, y luego se hizo la luz y habló un gaucho”. Eso narra la génesis de nuestra cultura, y ese fue el principio de nuestra serie. Lo popular no habla por sí mismo, sino por boca de sus intérpretes letrados; pero la cultura argentina se fundaba en la ficción maravillosa de un letrado hablando por la boca de un campesino.

(..)

Narrar lo popular, o mejor: interrogarse sobre las formas de narración de lo popular reintroduce la pregunta por lo dominado en el campo de lo dominante. Dice Piglia que la ficción nace en la Argentina como una forma de narrar al otro

⁴ Pablo Alabarces, *Resistencias y mediaciones*. Paidós, Buenos Aires, 2008.

(gaucho, indio, inmigrante, obrero): que la burguesía se narra a sí misma con la autobiografía, pero que para narrar al dominado precisa de la ficción (Piglia, 1993:5).

(..)

Hace rato que sabemos que las culturas populares no están condenadas a resistir (..) y también hace rato que la realidad político-cultural latinoamericana demuestra la fenomenal capacidad de nuestras clases populares para arrojarle felizmente a las garras de sus explotadores, sin atisbos visibles de insurrección o contestación. Y, sin embargo, la resistencia permanece en un pliegue, en el “principio de escisión de que hablaba Gramsci: esa pertinaz posición diferencial de los subalternos que les permite pensarse, aun en las situaciones de hegemonía más impenetrables, como distantes y diferentes de las clases dominantes. (..) Existe entonces un lugar donde la cultura popular deja ver una oposición y se deja ver como subalterna, donde afirma precisamente su subalternidad, el rasgo que define su posición jerárquica de cultura dominada.

(..)

Preguntarse hoy por lo popular exige una nueva lectura, un análisis cultural que interroge con dureza la nueva economía de lo simbólico heredada de las dictaduras y el neoconservadurismo. Una interrogación que no solo registre el mapa intolerable de la miseria material de nuestras clases populares, sino también el mapa de la aguda desigualdad simbólica. Una desigualdad harto compleja porque no designa solo el acceso a determinados bienes culturales, sino también las condiciones de producción de cualquier discurso; pero, a la vez, más ampliamente, las condiciones de producción de cualquier discurso: básicamente, el derecho a la voz. Y que desde un modo no menos importante designa el derecho a la visibilidad y a los modos de mostrar esa visibilidad. Lo popular nombra en la América Latina contemporánea, y de manera radical, aquello que está fuera de lo visible, de lo decible y de lo enunciable. O que, cuando se vuelve representación, no puede administrar los modos en que se lo enuncia; la inclusión mediática de lo diferente para transformarlo, en ese mismo movimiento, en más de lo mismo.

Cultura y arte

Culturarte. La experiencia del museo. El aura de la obra de arte. La presencia del artista. La canonización de la obra de arte, cristalización de un sentido del mundo. El sentido revolucionario del arte. La utopía del arte.

Cuando buscamos definir lo que es el *arte*, nos sucede algo similar a lo que ocurre cuando definimos *cultura*. Son múltiples los sentidos que aparecen y que tienden a utilizarse como sinónimos. Por este motivo, vamos a recurrir otra vez a la definición que nos brinda el diccionario de la Real Academia Española, entendiendo su contenido como resultado de una construcción hegemónica.



ARTE

Real Academia Española²

1. *amb. Virtud, disposición y habilidad para hacer algo.*
 2. *amb. Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.*
 3. *amb. Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien algo.*
-

Como se observa, la definición del diccionario es incompleta. A continuación se abordará la definición que propone la página Wikipedia para luego ir construyendo una aproximación al sentido de la palabra *arte*, a partir de varios textos de diferentes autores.



ARTE

Wikipedia³

El arte (del lat. ars, artis, y este calco del gr. τέχνη) es entendido generalmente como cualquier actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética o comunicativa, a través del cual se expresan ideas, emociones o, en general, una visión del mundo, mediante diversos recursos, como los plásticos, lingüísticos, sonoros o mixtos.

El arte es un componente de la cultura, reflejando en su concepción los sustratos económicos y sociales, y la transmisión de ideas y valores, inherentes a cualquier cultura humana a lo largo del espacio y el tiempo. Se suele considerar que con la aparición del Homo sapiens el arte tuvo en principio una función ritual, mágica o religiosa, pero esa función cambió con la evolución del ser humano, adquiriendo un componente estético y una función social, pedagógica, mercantil o simplemente ornamental.

¹ Colaboraron en la producción de este capítulo Adriana Galizio y Martín Biaggini, docentes de la materia Prácticas Culturales del Ciclo Inicial de la Universidad Nacional Arturo Jauretche.

² www.rae.es

³ www.wikipedia.org

La noción de arte continúa hoy día sujeta a profundas polémicas, dado que su definición está abierta a múltiples interpretaciones, que varían según la cultura, la época, el movimiento, o la sociedad para la cual el término tiene un determinado sentido. El vocablo 'arte' tiene una extensa acepción, pudiendo designar cualquier actividad humana hecha con esmero y dedicación, o cualquier conjunto de reglas necesarias para desarrollar de forma óptima una actividad: se habla así de "arte culinario", "arte médico", "artes marciales", "artes de arrastre" en la pesca, etcétera. En ese sentido, arte es sinónimo de capacidad, habilidad, talento, experiencia.

Sin embargo, más comúnmente se suele considerar el arte como una actividad creadora del ser humano, por la cual produce una serie de objetos (obras de arte) que son singulares, y cuya finalidad es principalmente estética. En ese contexto, arte sería la generalización de un concepto expresado desde antaño como "bellas artes", actualmente algo en desuso y reducido a ámbitos académicos y administrativos. De igual forma, el empleo de la palabra arte para designar la realización de otras actividades ha venido siendo sustituido por términos como 'técnica' u 'oficio'. En este artículo se trata del arte entendido como un medio de expresión humano de carácter creativo.

Como vemos, al buscar una definición de *arte*, nos encontramos con cierta polémica que enfrenta a los que postulan al arte como expresión del alma humana y los que lo consideran una actividad creadora, lo que implica una acción consciente de expresión de una posición en el mundo.

El historiador de arte Ernst Gombrich⁴ afirma que "el arte no existe, solo existen los artistas".

Así planteado, Gombrich nos alienta a pensar el arte como una categoría creada por los hombres, un vocablo producido (como todo vocablo) en un contexto histórico y social y, por ende, posible de analizar siempre dentro de ese contexto. Pero el arte no es propiedad única de una cultura, de un tiempo o de un grupo social, si bien cada grupo puede beneficiarse con el arte de su "mundo" mediante el conocimiento y la experiencia, esa pertenencia temporal se amplía logrando acceder a otras manifestaciones artísticas, de otras culturas, de otros grupos.

El significado de la palabra *arte*, a lo largo de la historia, y dentro de los distintos grupos sociales, como toda producción histórico-social, también se fue transformando:

⁴ Ernst Gombrich, *La historia del arte*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Genealogía del término arte

- Griegos – “Tekné” y Romanos – “Ars”. No solo se refería al campo de lo estético sino también a la habilidad y destreza, tanto manual como intelectual, requerida para realizar cualquier actividad organizada bajo reglas o normas.
- Edad Media – Artes liberales intelectuales (lógica, retórica, aritmética, geometría, gramática, astronomía y música), artes nobles, artes mecánicas (pintura, escultura y arquitectura), artes innobles (oficios artesanales).
- Renacimiento – Revalorización del carácter intelectual del trabajo de los artistas (pintores, escultores, arquitectos). Surgen las nociones de originalidad, creatividad, individualidad, genialidad, sentimiento e invención, que caracterizan la concepción moderna del artista.
- Hacia el siglo XVIII – El concepto de arte se restringió a las llamadas “Bellas Artes”, centradas en cierta expresión de la realidad visible a través de objetos o imágenes bellos.
- En el siglo XX – Se transforma el sentido del arte. Ya no hay un objeto artístico en el sentido tradicional, sino que el valor estético se ha trasladado a la idea de la obra.
- La clasificación de las artes en espacio/tiempo no permite comprender la producción artística de nuestros días. Actualmente existe una diversificación de las artes. Así como también hechos artísticos imposibles de ser catalogados dentro de los géneros tradicionales (montaje, instalación, happening, video-arte, multimedia, arte web, y arte digital). Las numerosas prácticas artísticas contemporáneas no tienen en cuenta la categoría de belleza o la cuestionan.

No obstante, cuando se habla de arte, se hace referencia al arte occidental, más precisamente al europeo. Claro que pueden existir ciertas expresiones que no pertenecen a esas latitudes, pero a lo sumo se hace referencia a esos fenómenos artísticos, remarcando que provienen de otras culturas o civilizaciones como algo ajeno a los sentidos hegemónicos.

“Desde esta concepción lo que hace el Otro es –antes que arte– un mero documento sobre la periferia: a lo sumo será un fenómeno extraño, primitivo, curioso o exótico. Podrá ser la voz de un supuesto paraíso perdido, la conocida leyenda del ‘buen salvaje’, así considerado el arte será combatido o adorado, reeducado o elogiado. Da lo mismo. Se lo verá según la moda y pocas veces desde un reconocimiento científico; los originales de aquellas obras van apareciendo en los gabinetes de curiosidades: museos, galerías, colecciones o libros de divulgación”⁵.

Lo que Marta Zátanyi aclara es que a la hora de intentar definir el concepto de *arte*, no hay que dejarse llevar por el sentido común, sino tener en cuenta que ese recorte que se genera puede dejar afuera muchas otras expresiones que no suelen ser consideradas como tal.

⁵ Marta Zátanyi, *Arte y creación: los caminos de la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.

El artista

Así, con el transcurso del tiempo, se ha modificado la concepción del arte y con ello el ideal de artista. Antiguamente no se diferenciaba al artesano del artista. A partir del siglo XX se profundizó la distinción entre ellos (sin perjuicio de que existen casos en los que esta diferencia es difícil de sostener):

- El artesano tiene una dimensión pragmática de su hacer, busca que la obra tenga una utilidad, que sirva para algo.
- El artista no busca hacer un “buen producto”, sino que le imprime a su acción creadora la necesidad de que la obra represente una visión personal del mundo.

Por su parte, el filósofo Jean-Jacques Rousseau⁶ desmitifica esta mirada tradicional al afirmar que la diferencia entre ambos es que los artesanos trabajan para la gente común, en cambio los artistas lo hacen para los ricos y “ponen a sus bujerías precios arbitrarios”, logrando así una infundada valoración de sus obras.

En esta línea, Pierre Bourdieu afirma que “el artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista”⁷, en referencia a cierta autoproclamación que se genera creando un circuito cerrado que excluye a quienes no pertenecen a ese ámbito.

Así como se complejiza la distinción entre la labor del artesano con la del artista, también se ha reconocido una diferencia en el mismo lugar del artista con el correr de los años.

Durante el Renacimiento, junto con el advenimiento de la burguesía y un emergente capitalismo, surge la figura del mecenas, personaje que promoverá y sostendrá económicamente a los artistas que comienzan por primera vez en la historia a firmar sus obras. El artista se convierte en un trabajador al servicio de los señores burgueses. Se observa que los tópicos religiosos de la Edad Media persisten, pero también se utilizarán nuevos temas vinculados a la ostentación característica de este nuevo actor social: retratos y escenas de caza son las representaciones preferidas para decorar los salones burgueses de estos mercaderes que se empeñan en diferenciarse, tanto en las formas como en los contenidos de sus prácticas culturales, de la devaluada nobleza.

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Emilio, o de la educación*, Madrid, Nueva Edición, 1821.

⁷ Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.



Jan van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*, 1434, óleo sobre tabla, National Gallery, Londres

Una de las consecuencias de este nuevo escenario es que a todo aquello que era considerado artístico se le asignó un valor económico además de estético. La obra “original”, convertida en mercancía, deviene en un objeto más que se compra y se vende, dentro de un mercado donde el precio asignado pasará a ser un valor más a tener en cuenta a la hora de apreciar una obra de arte. Este proceso se desarrollará paralelamente a la circulación del concepto de *espiritualización moderna de la obra de arte*, con la aparición de los museos y las galerías como lugares profanos donde la contemplación de los objetos de arte alcanza niveles de culto, lugares antes ocupados por las iglesias.

Estos nuevos templos del arte, a los que se les asignó carácter de institución, llegan a nuestros días en un circuito legitimador de la obra y el artista a través de múltiples actores y prácticas, como los especialistas en arte y la difusión en catálogos y revistas especializadas, entre otros. El artista ya no será genio creador ni bohemio o rebelde inadaptado a la sociedad, sino que se transformará en artista-agente cultural y experto en relaciones públicas y comunicación, sujeto apoyado en las nuevas tecnologías digitales y en su habilidad para negociar con los “marchands”. Entonces nos preguntamos:

¿Quién o quienes deciden si un artista puede exponer o si una obra puede ser expuesta en un museo?

El estatuto de originalidad de la obra de arte cambiará definitivamente hacia fines del siglo XIX con la aparición de medios mecánicos que permiten la reproducción infinita de las imágenes y, fundamentalmente, con el desarrollo de la fotografía y del cine, poniendo en crisis el lugar de privilegio de la idea de *originalidad*

en el terreno de la especulación teórico-filosófica acerca del arte. La copia hace masiva la difusión, democratizando las posibilidades de circulación y apropiación del arte por sectores hasta entonces excluidos y hasta vedados de los circuitos de exposición de estos bienes culturales.

Los lenguajes artísticos

Todas las expresiones artísticas son lenguajes que expresan fenómenos comunicativos y de transmisión de significados. Los modos de expresión de las artes no tienen las normas y la estructura del lenguaje verbal. Los lenguajes artísticos constituyen un “sistema” específico, coherente en sí mismo, que se vale de códigos que se renuevan constantemente.

Cada lenguaje artístico (pintura, escultura, teatro, etcétera) tiene medios, procedimientos, técnicas, métodos y materiales que le son propios y le permiten diferentes posibilidades expresivas. Cada lenguaje tiene una lógica estructural particular que lo distingue de los otros.

Belleza

Al hablar de arte no podemos dejar de pensar en una cualidad que lo relaciona con lo bello. ¿Qué es bello y qué no lo es?

La estética es la rama de la filosofía que tiene por objeto el estudio de la esencia y la percepción de la belleza. Las estéticas tradicionales tenían una postura apriorística, partían de una definición del concepto de bello, y era bello solo lo que entraba en esos esquemas. La estética contemporánea no pretende ser normativa ni partir de definiciones apriorísticas. El gusto se transforma y se adecua a estilos y criterios distintos.

En su libro *Arte y belleza en la estética medieval*, Umberto Eco⁸ define a la estética como:

“Cualquier discurso que, con algún intento sistemático y poniendo en juego conceptos filosóficos, se ocupe de fenómenos que atañen a la belleza, el arte y las condiciones de producción y apreciación de la obra artística; a las relaciones entre el arte y otras actividades y entre el arte y la moral; a la función del artista; a las nociones de agradable, de ornamental, de estilo; a los juicios de gusto, así como a la crítica sobre esos juicios, y a la teoría y la práctica de interpretación de los textos, verbales o no, es decir a la cuestión hermenéutica”.

El problema de “qué es lo bello” está aún sin resolver. Provisoriamente se podría decir que el juicio estético es un pacto de criterios subjetivos consensuados de acuerdo con la cultura de una época (lo mismo ocurre con el gusto).

⁸ Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.

Sin embargo, no hay seguridad de que haya verdad en un juicio estético, ya que este es retórico. “El juicio estético debe manejarse teniendo en cuenta que no existe la posibilidad de verdad ni la fuerza de una hipótesis científica”, aclara Ludwig Wittgenstein⁹ refiriéndose a la perplejidad estética.

El poeta francés Stéphane Mallarmé asegura que “no hay una esencia de lo bello más allá de ese mundo literario en el cual se produce la creencia colectiva en la belleza”¹⁰, haciendo alusión a la autorreferencia mencionada anteriormente, que suele haber en los circuitos artísticos.

En esta sintonía, el reconocido escritor ruso Antón Pavlovich Chéjov reconoce este sentido al comentar que “las obras de arte se dividen en dos categorías: las que me gustan y las que no me gustan. No conozco ningún otro criterio”.

Acerca del juicio estético, Pierre Bourdieu¹¹ afirma que

“La representación mística de la experiencia estética puede hacer que algunos reserven aristocráticamente esta gracia de la visión artística que llaman ‘mirada’ a ciertos elegidos, y que otros se la concedan liberalmente a los ‘pobres de espíritu”.

Pierre Francastel¹² aclara:

“De manera general, es necesario constatar que, mientras se admite generalmente la existencia de hombres con poco oído, todo el mundo cree ver espontánea y correctamente las formas. Sin embargo, no sucede así, y la cantidad de hombres inteligentes que no ven las formas y los colores es desconcertante, en tanto que otros, poco cultivados, tienen una visión atinada”.

Aquí nos introducimos en la problemática sobre la “comprensión” de la obra de arte.

Arte y orden social

A partir de una extensa investigación sobre el arte en Francia, Pierre Bourdieu, en su libro *El amor al arte*¹³, afirma que en proporción directa con el nivel de instrucción, la visita frecuente a los museos en el país galo es casi exclusivamente una práctica de las clases “cultas”. El visitante medio de los museos franceses tiene al menos el título de bachiller (el 55% de los visitantes cuenta con esa es-

⁹ Ludwig Wittgenstein, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa (LEPC)*, Madrid, Alianza, 1992.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *El amor al arte*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

¹¹ Ídem.

¹² Pierre Francastel, *Sociología del arte*, Madrid, Alianza, 1975.

¹³ Pierre Bourdieu, op. cit.

pecialización). Los agricultores representan el 1% de los visitantes, los obreros, el 4%, artesanos y comerciantes, el 5%, empleados, maestros y directivos medios, el 23% y el 45% del público pertenece a las clases superiores. Bourdieu reflexiona que si se tiene en cuenta que el valor de las entradas a los museos es muy accesible económicamente, en una mirada rápida, se podría afirmar que no van al museo los que no quieren ir. Una conclusión superficial podría ser que el acceso a las obras culturales es un privilegio de la clase “cultura” porque es ella la que tiene “necesidades culturales” que otros no poseen.

Sin embargo, Bourdieu¹⁴ afina su análisis y llega a una conclusión más profunda e incómoda:

“El carácter autodestructivo de esta ideología salta a la vista: la posibilidad real de disfrutar las obras expuestas en los museos son de unos cuantos, no de todos. Dado que la aspiración a la práctica cultural varía tanto como la práctica cultural y la necesidad cultural se redobla a medida que se satisface, la ausencia de la práctica viene acompañada por el sentimiento de la ausencia del sentimiento de esa ausencia, es legítimo concluir que sólo existe si se realiza [...] lo raro no son los objetos, sino la inclinación a consumirlos, esa necesidad cultural no es primaria sino que es producto de la educación”.

La obra de arte considerada como bien simbólico solo existe para quien posee los medios que le permiten apropiársela, es decir, descifrarla. Bourdieu también avanza en el análisis de la práctica de observación de una obra de arte y afirma que el tiempo que el visitante necesita para agotar las significaciones que se le proponen depende ante todo de la competencia del receptor, es decir del grado con que se domine el código del mensaje.

Quienes no recibieron de su familia o la escuela los instrumentos que supone la familiaridad con la obra de arte están forzados a una percepción que toma prestadas sus categorías de la experiencia cotidiana y que se aboca al simple reconocimiento del objeto representado.

Entonces, la aprehensión de la obra de arte depende del dominio que el espectador posee sobre el código genérico y específico y que se debe, en parte, a la preparación escolar; ahora bien, la comunicación pedagógica (encargada de transmitir entre otras cosas el código de la alta cultura) también es función de la cultura que el receptor debe a su medio familiar.

“Lo que agrada es aquello cuyo concepto se posee”, aclara Bourdieu y continúa diciendo que “la idea contranatura de una cultura innata, de un don cultural, otorgadas a algunos por la naturaleza, supone y produce ceguera respecto a las

¹⁴ Ídem.

funciones de la institución que asegura la rentabilidad de la herencia cultural y legitima su transmisión al disimular que cumple esta función”.¹⁵

Esta relación entre cultura y naturaleza es el argumento que utilizan las clases privilegiadas para mantener el dominio y consagrar cierto orden social como natural y, con él, cierta mirada sobre el arte y la cultura. La partición de la sociedad entre los sectores “cultos” y los “bárbaros” y la construcción del arte como el espacio de desarrollo del espíritu de los sectores económicamente favorecidos marca y reconoce el monopolio de la visión del mundo, de los mecanismos de apropiación de los bienes culturales.

Las clases privilegiadas sustituyen las diferencias producidas por la historia y la educación, por las diferencias de esencia entre dos naturalezas: una naturalmente cultivada y otra naturalmente natural. Así, la sacralización de la cultura y el arte cumple una función vital al contribuir a la consagración del orden social.

Si la función de la cultura es entonces señalar el lugar social esperado para los diferentes sectores, las instituciones de la cultura son las encargadas de establecer el recorrido posible para las máximas expresiones de la cultura para cierto grupo social, en cierto lugar y en determinado momento histórico. Para quienes no han recibido estos instrumentos de apropiación de los bienes culturales, es comprensible que los museos aumenten el sentimiento de exclusión.

En ese pasaje, se gana y se pierde. Se gana código y acceso a ciertos consumos culturales. Se pierde espontaneidad y anclaje en la vida cotidiana.

Los grandes museos del mundo, las bibliotecas, las universidades refuerzan los sentidos hegemónicos y, simultáneamente, hacen lugar a las vanguardias que empujan los límites de lo establecido desde su carácter revolucionario. Porque, como dijimos, ninguna práctica es inmutable, sino que todas las acciones de los hombres y mujeres son cambiantes, producto de acuerdos puntuales e históricos.

¿Cuál es la finalidad del arte?

Zátonyi considera que el arte tiene varias funciones u objetivos. Una podría ser la función comunicativa o expresiva ya que el arte habla de aquello que es imposible experimentar por otros medios.

Otro de los objetivos del arte es el de participar en la construcción de las barreras ontológicas, es decir la creación de las cosmovisiones y los pensamientos filosóficos o metafísicos de las sociedades.

¹⁵ Ídem.

También existe la utilidad como factor de origen e intención del arte, no solo como una utilidad económica y empírica, sino que además compete a los fenómenos como el alma, el pensamiento, la satisfacción intelectual, el regocijo, etc.

Se señalan dos factores de la génesis del arte, vinculados entre sí por las teorías estéticas del marxismo: el trabajo y la organización de la estructura de poder de las sociedades. Desde el inicio, el arte estuvo ligado al trabajo y junto a este, los pueblos se organizan partiendo de la división entre dominantes y dominados.

Asimismo puede considerarse que el arte genera comunidad y pertenencia.

El placer de construir sentido

Como hemos desarrollado anteriormente, la obra de arte solo existe para quien posee las herramientas para poder descifrarla. Pero también se mencionó que, si bien existe un concepto hegemónico sobre esta, podemos ampliar los límites y encontrarnos que en nuestras prácticas cotidianas, quizá sin darnos cuenta, somos consumidores de “obras artísticas”.

Muchas veces, leer y analizar obras de las denominadas *bellas artes* requiere de una voluntad de acción que logra su cometido de ser una experiencia placentera.

Situémonos en la siguiente obra de Ernesto de la Cárcova que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes.



Ernesto de la Cárcova, *Sin pan y sin trabajo*, 1893, óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes

Una persona que no frecuenta el museo, o que lo visita por primera vez, y que no suele analizar este tipo de obras pictóricas, al pararse frente a ella, podría armar lo que el crítico ruso Mijaíl Bajtín llama un “análisis primario”¹⁶ relacionando lo que ve con sus experiencias personales: la bronca o preocupación de una familia pobre que vive en el campo y tiene un recién nacido.

Sin embargo, si el visitante es un poco más experimentado, podría deducir que el pintor describe la situación desde el punto de vista de los personajes. Es más, si explora o investiga un poco, podría contextualizar históricamente la situación y encontrar que esa época estuvo signada por los procesos de la inmigración, del progreso, de la industrialización y de la urbanización; por lo tanto, lo que el hombre de la pintura observa con rabia e impotencia por la ventana podrían ser obreros entrando en la fábrica mientras él se queda en casa sin trabajo y sin salario con el cual ayudar a su familia.

También se puede observar que el cuadro representa un hogar con un sórdido interior de paredes manchadas de humedad en semipenumbras: una mesa rústica, una silla, un arcón que sirve a su vez de asiento a la mujer, una cesta de mimbre y un estante con una vajilla mínima. La enfermedad y el hambre marcan a la mujer, sus pechos flacos y semidesnudos apenas si alcanzan para alimentar al niño en sus brazos.

Se trata de un cuadro que ha sido pintado en el marco de las presidencias de Julio A. Roca y Miguel Juárez Celman, caracterizadas por la aparente prosperidad y los gastos suntuarios más extravagantes. A partir de 1882, se había decidido que convenía conceder grandes extensiones de tierras a empresarios y liquidar los minifundios; entonces, las grandes cantidades de inmigrantes que venían con el sueño de poder trabajar en el campo se encontraban con que, en realidad, venían inevitablemente a engrosar el proletariado urbano y rural y a suministrar servicio doméstico barato, cuando no quedaban desocupados. Los registros de la época dan cuenta de la miseria en la que vivían los peones de las fábricas la cual se refleja en el cuadro.

Otro análisis posible requiere más datos para reconocer elementos nuevos en la obra: los inmigrantes, que en esa oleada llegaron al país, trajeron prácticas de lucha y reclamo como miembros de una clase explotada. La mayoría de los dirigentes del movimiento obrero a fines del siglo XIX y principios del XX eran extranjeros. En el cuadro, el obrero no está representado en su lucha sino por el contrario, se encuentra dentro de su austero hogar con un gesto de ira contenida. Las herramientas, sus armas de trabajo, permanecen apoyadas sobre la mesa, inertes. Entonces, según esta lectura, la obra pictórica podría dar una sensación de pasividad:

¹⁶ *El problema de los géneros discursivos*, México, Siglo XXI, 1989.

¿Esto no producía un efecto de alivio y tranquilidad en el público de un salón de arte?

Con esta nueva lectura se cambia el análisis que se hace sobre la mirada del artista; pasamos de pensar que de la Cárcova se para junto a la familia trabajadora a considerar que es un artista que pinta un cuadro que produce tranquilidad a los burgueses de esa época.

Como vemos, las obras de arte nos ofrecen un universo de sentidos que, como en cualquier obra, se completan en la lectura. Cada lectura es válida. La apropiación de las obras de arte es una acción creativa que debe estar abierta a todos y todas ya que sostiene el placer de navegar por un laberinto de significados y nos proyecta como parte de un colectivo que es el que establecerá la lectura para el aquí y ahora.

Actividad 1. El lugar del artista y el concepto social de *arte*

¿Qué es una obra de arte? Esta pregunta no se pudo pensar hasta finalizado el siglo XVIII, ya que los objetos que hoy consideramos “obras de arte” no estaban hasta entonces cargados con los valores y expectativas que las transforman casi en una religión sustituta de la actualidad. Hoy los artistas forman parte de una imaginaria aristocracia espiritual de genios. Para los griegos, romanos y europeos medievales, no existía un concepto independiente cercano al de *obra de arte* para identificar a estos productos ni tampoco para diferenciar cualitativamente los oficios de peluquero, carpintero u orfebre del de pintor de cuadros, ya que todos eran de igual categoría y estamento.

Les proponemos compartir la película *El artista* para debatir la noción de *arte* y el lugar del artista a partir de la guía que se encuentra más abajo.

EL ARTISTA



Dirección: Gastón Duprat y Mariano Cohn

País: Argentina, Uruguay Italia

Año: 2009

Duración: 90 min.

Intérpretes: Alberto Laiseca y Sergio Pángaro

Guión: Andrés Duprat

Sinopsis

Un desganado enfermero (el músico Sergio Pángaro) tiene a su cargo en un geriátrico a un anciano (el escritor Alberto Laiseca), que solo abre la boca para pedir “un pucho”, casi automáticamente. El anciano entra de vez en cuando en una suerte de trance y dibuja casi instintivamente. El enfermero decidirá adueñarse de esos dibujos y hacerse pasar por el verdadero artista, consiguiendo de inmediato un lugar de privilegio en el ambiente del arte contemporáneo.

Guía para el análisis

- ¿Qué valor le da la sociedad al personaje del enfermero cuando es enfermero y cuando se transforma en artista? Ejemplifique la respuesta.
- ¿Con que parámetros es medido dicho valor?
- ¿Qué es un artista, entonces? ¿Qué es arte?
- ¿Quién o quiénes consideran qué es arte y qué no lo es?
- ¿Por qué cree que en la película no se muestran las obras? ¿Sería ilustrativo verlas? Responda teniendo en cuenta la relación entre *arte* y *mercancía*.

Actividad 2. Experiencia mágica del arte

Les proponemos un viaje, una experiencia directa al mundo del arte.

Puede parecernos lejano, pero este viaje nos va a permitir, cara a cara, en el encuentro, reconocer alguna de las cosas sobre las que venimos conversando.

Realizar una visita a un museo o a las bambalinas de un teatro nos permitirá experimentar con el cuerpo la religiosidad de los espacios del arte, la forma material que toma el canon.

Especialmente podremos reconocer la construcción que hay detrás de aquello que aparece como sin historia, sin matices.

La premisa es pensar que esto que vamos a conocer pudo no haber estado aquí, que es la expresión de una época, de una serie de intereses, pero también es la posibilidad de inaugurar nuevos mundos, de mirar con otros ojos.

El arte en el museo o en el teatro también nos habla de aquello que fue en un momento inaugural.

Les dejamos el manifiesto de Alberto Greco, un artista argentino que nos interpela desde el mismo arte, exigiendo salir a la calle y mirar la realidad con otros ojos.

“El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que significan la galería y la muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad: movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte Vivo, Movimiento Dito. Alberto Greco. 24 de julio de 1962. Hora 11.30”.

Actividad 3. La tele que educa y entretiene

Se dice que la distancia entre la televisión y el arte puede llegar a ser un océano. Mientras que el arte es la expresión del desarrollo del espíritu, la televisión –los medios audiovisuales en general– parece anclarse en la materialidad de lo que puede ser mostrado: si no hay cuerpo, no hay imagen, no hay relato.

Sin embargo, han sido y son muchos los intentos de cruzar estas dos expresiones de la cultura buscando una reflexión.

Les proponemos buscar en la grilla de programación un producto televisivo en el que se hable del arte, de cualquier arte. Lo vamos a mirar y luego debatiremos acerca de cómo se da el pasaje del arte a la televisión.

En el canal Encuentro, del Ministerio de Educación de la Nación, existe un amplio número de programas culturales, locales o internacionales. Es posible que sea un buen lugar donde encontrar un programa para la referencia. En su página web se pueden ver muchos capítulos online.

Luego de la visualización, responda a las siguientes preguntas:

- ¿Qué programa eligió? ¿Por qué cree que es un programa que puede servir para esta actividad?
- ¿Sobre qué expresión artística desarrolla el contenido? ¿Es contemporáneo?
- ¿Cuáles son los actores principales, las fuentes y los ejemplos que utiliza?
- ¿Aparecen actores diferentes en el relato?
- ¿Cuál es la estructura del programa?
- ¿Qué lugar dan al espectador? ¿Lo nombran?
- ¿Cuál es su reflexión acerca de lo que ve?

La piratería genera un mercado

Entrevista a Rossana Reguillo

Diario *Perfil*, 21 de octubre de 2006, Buenos Aires, Argentina



Por Eugenia Zicavo

Especialista en culturas urbanas, la antropóloga mexicana ve en la piratería una opción de acceso a los bienes culturales que el mercado tradicional solo reserva a unos pocos. Y destaca el papel de la crónica como síntesis entre el periodismo, el análisis social y la literatura.

“Si uno observa géneros musicales emergentes como la cumbia villera, el hip hop y el reguetón, estamos frente a un lenguaje cronicado”, asegura.

Llega a la entrevista con una sonrisa y conversa lejos del rictus habitual del profesor académico con credencial internacional. Especialista en culturas urbanas y juveniles, la antropóloga mexicana Rossana Reguillo estuvo de paso por Buenos Aires, una ciudad que ya siente como propia y de la que le preocupa más su humedad que sus índices criminales (“la inseguridad es más bien una sensación térmica”, asegura). Referente de los estudios socioculturales en América Latina, investigadora miembro de la Academia Mexicana de las Ciencias, Reguillo defiende la cultura del copyleft y ve en la piratería una opción de acceso a los bienes culturales que el mercado tradicional solo reserva a unos pocos.

–La expansión de Internet dio lugar a una creciente democratización en el acceso a los productos culturales y a nuevas estrategias de reapropiación de los mismos. ¿Existe una reorganización de los mercados culturales a partir de las nuevas tecnologías?

–Hay una reconfiguración de los mercados culturales y, por supuesto, un reordenamiento de los públicos. En la medida en que se rigidizan los mercados y se

aísla a los públicos por la vía del control económico, se produce una apropiación ingeniosa. Por ejemplo, en relación a la piratería, que a pesar de la negación frente al fenómeno es un mercado cultural muy importante donde muchos sectores, especialmente juveniles y empobrecidos, están buscando cómo adscribirse a esta lógica de los mercados globales, está generando cuestiones interesantes en términos analíticos y políticos. Por un lado, un ablandamiento o porosidad de las fronteras entre lo legal y lo ilegal y, por otro, una constitución de subjetividades de usuarios muy vinculadas a la reivindicación del derecho al consumo por la vía que sea, el derecho al acceso.

–En los sectores juveniles esta reapropiación se evidencia principalmente en los consumos musicales y cinematográficos. ¿Cree que también posibilitará un mayor acceso a los consumos literarios?

–El fenómeno de la piratería de libros en Colombia y México es casi un mercado paralelo. Vas por la calle y los puestos venden versiones piratas de García Márquez o Juan Villoro, por citar lo fácil, y eso curiosamente está despertando un mayor interés en el área de literatura e incluso de libros científicos entre sectores juveniles que normalmente no se aproximarían a ese territorio. Pero no soy, en ese sentido, demasiado optimista. Creo que la literatura es un área mucho menor y será cada vez menor en la medida en que se vaya avanzando en estas nuevas formas de configuración cognitiva, de mapas mentales donde lo central para la constitución de este acceso a la cultura pasa por la imagen, el audio, no por lo letrado.

–Actualmente, en América Latina hay cierto auge de la crónica, un género al que ha denominado en Textos fronterizos como “género-síntesis” entre el periodismo, el análisis social y la literatura. ¿Por qué considera que en este momento ha adquirido un estatuto privilegiado en las formas de relato?

–Creo que cada momento histórico se deja hablar a través de distintos lenguajes. En un momento, el melodrama como género fue clave y hoy considero que la crónica está jugando un papel sustantivo por dos características fundamentales: una es la rapidez con la que puede acercarse al acontecimiento, que no es la del periodismo de investigación. Y otra es que aspira a ser un género sin autor, es decir, que aspira a incorporar en la propia narrativa a los sujetos, a los objetos, al acontecer que se está narrando y creo que en buena medida estamos viendo cómo se afianza este lenguaje de la crónica no solamente en el ámbito del periodismo o la literatura sino también en la música. Si uno observa el conjunto de géneros musicales emergentes como la cumbia villera, el hip hop, la plena puertorriqueña, el reguetón, estamos frente a un lenguaje cronicado.

–La llamada globalización marca un cambio en el comercio cultural en un modelo de mercado que, en su pretensión universalizadora, tiende a invisibilizar a las

producciones “periféricas”. ¿Qué tipo de alianzas pueden entablar países como México o la Argentina para contrarrestar esta homogeneización cultural?

–A lo mejor yo no hablaría tanto de homogeneización o de imposición sino de asimetría. La globalización cultural puede ser una herramienta para configurar un espacio público latinoamericano en el intercambio de producciones. Durante mucho tiempo esto funcionó a través de los aparatos que los propios Estados nacionales pusieron a funcionar. Estoy pensando en Fondo de Cultura Económica, en el intercambio editorial y cinematográfico que circuló en el siglo XX. Yo recuerdo en mis primeras venidas a la Argentina que entrabas a las librerías y veías los libros de la UNAM, de la UAM e ibas a una librería en México y encontrabas libros de Eudeba. Pero hoy no tenemos eso. Es una cuestión de economía política, pasa por la concentración y la asimetría en el consumo. Y, efectivamente, nos coloca en una situación de mucha desventaja en este mercado global de la cultura.

El arte, un fin en sí mismo

Entrevista a Agnes Heller

ADN Cultura, *La Nación*, 12 de noviembre de 2010



Por Gustavo Santiago

La filósofa húngara habla de su vida y de la noción de dignidad de la obra artística, imprescindible, a su juicio, para comprender la producción contemporánea.

“La característica central del arte es que no puede ser tomado solo como un medio, sino que tiene un valor en sí mismo”, dice Heller.

Agnes Heller (Budapest, 1929) es una de las mayores pensadoras que dio el siglo XX. Su trayectoria como filósofa se inició en la Escuela de Budapest comandada por György Lukács. Pero pronto Heller pudo desarrollar un pensamiento singular. Sus trabajos sobre ética, política, filosofía de la historia y estética han sido

objeto de un amplio reconocimiento internacional. No menos conocidas son sus experiencias de vida, que la llevaron a enfrentar el horror del nazismo y la persecución del estalinismo.

–Cuando se menciona su nombre, se lo hace por su obra. Pero también surgen alusiones a su vida.

–He contado mi vida en un libro publicado en Hungría, en Holanda y en Alemania, cuyo título es *Un mono en bicicleta*. Cuando tenía trece años estaba enamorada de un chico que tenía quince. Me acompañó a casa y tuvimos una discusión. Cuando llegamos me dijo: “Qué inteligente que sos, siendo una mujer”. Fue como si me dijera: “Sos un mono, pero qué bien andás en bicicleta”. Por eso el título del libro, que dice mucho sobre un aspecto de mi vida.

–¿Cuáles serían los otros aspectos?

–Ser una sobreviviente. Siendo una niña pasé el Holocausto. Mi padre fue asesinado en Auschwitz, y yo estuve ante el pelotón de fusilamiento. Pero tuve una “segunda vida” que llega hasta hoy. Es como un regalo, porque debí haber muerto cuando tenía catorce años. Pero tengo ochenta y uno. Y eso me hace sentir muy afortunada.

(..)

–En sus últimos años se percibe un retorno a la estética. ¿Por qué se produce este regreso?

–Volví a la estética hace quince años. En ese momento tuve la impresión de que ya había dicho todo lo que podía decir sobre ética y filosofía de la historia. Por eso quise hacer otra cosa. Es un regreso pero desde una perspectiva completamente diferente.

–Uno de los puntos centrales de ese trabajo es la distinción entre “autonomía” y “dignidad” en relación con el arte.

–Así es. Planteo que el concepto de “autonomía” se ha desdibujado en la filosofía del arte y que difícilmente pueda hacer una contribución significativa para la comprensión contemporánea de la obra de arte, mientras que la concepción de “dignidad” de la obra de arte puede hacer una importante contribución en este sentido.

–¿Cuáles serían los aspectos problemáticos de pensar el arte desde la noción de autonomía?

–Mi punto de partida es la alta modernidad y sus teorías. Si uno habla del “Arte” –con mayúscula–, se puede sostener que se trata de una esfera separada. Esto significa que la esfera del arte se emancipa de la religión, de la política, y saca su

valor únicamente de sí misma. Pero si se sostiene que es una esfera autónoma, se está obligado a enumerar o indicar las normas o reglas que deben ser seguidas en esta esfera, que la van a diferenciar de las demás. El problema es que parecería que la esfera del arte necesitara tener normas comunes y reglas, sin tomar como diferencia a qué rama o a qué género pertenecen las obras: edificios, pinturas, óperas, canciones o cuentos.

–Puede hablarse de una liberación del arte, pero también de nuevas formas de sometimiento.

–Esto llegó a aterrorizar a los artistas. Lucian Freud cuenta que sentían terror en relación con los museos, terror a los historiadores del arte, a las galerías. No se podía exhibir una pintura figurativa, pero tampoco una novela que tuviera una historia, personajes, porque era considerada kitsch. Esto era algo muy serio, porque todo tipo de medios, de géneros y de obras eran evaluados y juzgados por las mismas normas estándar. Lo cual llevó a que muchos artistas importantes, como Bela Bártok o Igor Stravinski –en el caso de la música–, fueran excluidos, mientras que otros, que eran incluso mediocres, fueran bien considerados porque respondían apropiadamente a esas normas. Por esto creí que era necesario buscar una nueva propuesta, no centrada en la autonomía del arte en general, sino en la dignidad de la obra de arte singular.

–¿Cómo surge esta propuesta?

–Para elaborar mi posición me apoyé en Immanuel Kant; también tuve en cuenta los trabajos de juventud de Walter Benjamin. Allí, Benjamin plantea que todas las cosas tienen alma, pero están mudas. El arte les da lenguaje a las almas de las cosas. Esto es lo que distingue el arte de otras disciplinas. Kant y Benjamin nos permiten ver que la obra de arte particular no es solamente una cosa, es también una persona. Tiene un alma. Si una obra de arte también es una persona, si tiene un alma, entonces la dignidad de la obra de arte puede ser descrita de la siguiente manera: una obra de arte es una cosa que no es usada sólo como medio, sino que es usada como fin en sí misma.

–Es una derivación del imperativo kantiano, aplicada a la noción de “persona” de la obra de arte.

–Exactamente. Para respetar la dignidad de un hombre, según Kant, una persona no debe ser usada solamente como un mero medio, sino que debe ser tomada también como un fin en sí misma. Del mismo modo, si vemos una cosa no solo como un medio, sino también como un fin en sí misma, podemos contemplarla sin interés. Cuando podemos hacer esto, estamos ante una obra de arte.

–Pero en un caso estamos en un terreno ético y en el otro en el de la estética.

–Yo estoy jugando con el concepto kantiano del imperativo categórico, que tiene un sentido ético, y estoy haciendo un pasaje hacia lo estético. Pero no hay que perder de vista las diferencias. En Kant se trata de un deber moral: los hombres no deben ser usados meramente como medios. En el caso de la obra de arte no hay un “debería”. Se trata de algo que es, no que debe ser. La característica central del arte es que no puede ser tomado solo como un medio, sino que tiene un valor en sí mismo.

–¿Cuál es el papel de la mirada contemplativa en relación con la dignidad de la obra?

–La contemplación incluye, al menos temporariamente, y repetidamente, la suspensión del uso. En un espacio de exhibición somos solamente ojos; en un concierto, somos todo oídos. No queremos ser interrumpidos por nada que distraiga nuestra atención. Es espontáneamente que le damos tributo a la dignidad de la obra de arte. Es solamente al dar tributo que recibimos placer de esa obra. Un tipo de placer esencialmente diferente del placer de uso. Para hacer mención a Kant, podemos hablar de “placer desinteresado”. Como ejemplo, podemos servirnos de la famosa fuente de Duchamp. El mingitorio en el museo no puede ser usado. Uno solo puede contemplarlo. Ya no es más un mingitorio, ahora es una obra de arte. Y en el momento en el que el mingitorio se vuelve fuente en una exposición, de hecho se vuelve una persona. Por supuesto, necesitamos ejercitar nuestros ojos para distinguir a unas de las otras. Si uno ejercita sus ojos, puede ver la singularidad en cada una de ellas, su espíritu.

–¿El mercado no reduce la obra a mero objeto?

–No. Porque incluso cuando la obra de arte es comprada o vendida, su valor no puede ser idéntico a las horas de trabajo que se emplearon para producirla. El caso más problemático es el de las pinturas. Las pinturas son compradas como una inversión. Pero muy raramente solo como una inversión. El comprador también tiene gusto artístico. No compra cualquier pintura. Y no solo por su valor de mercado, sino porque le gusta esa pintura que está mirando.

–Pero ¿no puede darse el caso de que la obra sea tomada solamente como una inversión?

–Por supuesto. En ese caso es únicamente usada como un medio y no también como un fin en sí mismo. Por ejemplo, si el comprador mantiene la pintura en una caja de seguridad de un banco, donde nadie se puede acercar siquiera para mirarla. En este caso, de acuerdo con mi definición, la obra deja de ser una obra de arte, o al menos, su ser una obra de arte queda suspendido. Su espíritu queda suspendido hasta el momento en que alguien tenga la oportunidad de mirarla, de contemplarla.

–¿Y qué sucede con las reproducciones técnicas? ¿No afectan el “aura”, como planteaba Benjamin?

–Desde el famoso ensayo de Benjamin, la reproducción mecánica se ha expandido en importancia mucho más allá de lo que él esperaba. Pinturas, textos literarios, composiciones musicales son constantemente reproducidas. Las artes son diferentes, y la reproducción mecánica juega diferentes roles al generar diferentes problemas en cada una de ellas. En el caso de la literatura, los nuevos modos de la reproducción mecánica no introducen ningún problema adicional, ya que esas obras han sido reproducidas desde tiempos inmemoriales. El problema parece más difícil en las artes plásticas, donde cabe preguntarse si la reproducción de la obra tiene una dignidad compartida con el original o si hay una posibilidad de que la reproducción prácticamente infinita destruya esa dignidad.

–¿Cuál sería su respuesta a esas preguntas?

–Siempre hay un original que rige todas las reproducciones. Cuanto más reproducido es el original, más se confirma su dignidad. Porque todas las reproducciones mecánicas viven de un espíritu prestado. Si una persona tiene una postal de una iglesia en su biblioteca y la contempla, y nunca la tira, en ese caso, la reproducción mecánica deja de ser una mera reproducción mecánica, recibe el espíritu prestado de la iglesia, que está representado por todos los ojos que la miran.

–¿Y en el caso de la música, por ejemplo?

–El original está en la partitura, pero la música vive en su performance. Muy poca gente puede “escuchar” la música con solo leer la partitura. La performance es interpretación.

Pero, contrariamente al ejemplo de la foto de la iglesia, es autointerpretación. La partitura es una obra de arte, es un fin en sí mismo. Pero la interpretación no es solamente un medio, porque comparte la personalidad de la obra de arte. Hay tantas interpretaciones de una obra como músicos que la tocan u ocasiones en que la tocan. Una obra de arte reproducida en serie es una obra de arte, porque tiene una personalidad individual. Una personalidad individual vive en tantos números de copias como existe en un gran número de performances.

La personalidad está en la partitura. Así como cada interpretación comparte la misma partitura, así lo hace cada copia de la misma performance.

–De modo que el alma de la obra y, por tanto, su dignidad, quedan a salvo.

–Ninguna reproducción mecánica hiere la dignidad de la obra de arte. Está de moda hablar de las “guerras entre culturas”. Pero nada como una guerra cultural ha aparecido en el mundo del arte. El mundo del arte contemporáneo es un mun-

do compartido, poblado por trabajos singulares. Pinturas de distintas naciones pueden ser vistas en museos de todo el mundo una al lado de la otra. Todos los trabajos son tratados como individuos y respetados de acuerdo con su dignidad.

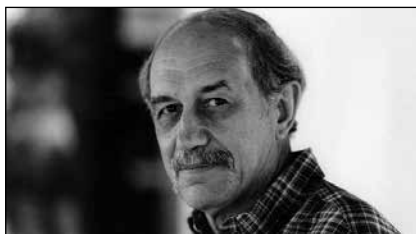
–*¿En qué medida cree que los acontecimientos que usted vivió están presentes en su trabajo?*

–La experiencia política, social, personal siempre afecta el trabajo de uno. Pero no del todo. El desarrollo del pensamiento no consiste solo en transformar las experiencias personales en escritura; las cuestiones filosóficas tienen una lógica propia. Claro que estar vivo es imprescindible para pensar. Por eso me siento afortunada: por estar viva y por poder pensar en los temas que me apasionan.

¿En qué se convirtió hoy eso que solíamos llamar “arte”?

Entrevista a Néstor García Canclini

Revista Ñ, 5 de septiembre de 2010



Por Héctor Pavón

Grafitis y moda en los museos, cocineros en bienales de arte, copias digitales de todo. El antropólogo argentino Néstor García Canclini explica cómo se distingue hoy qué es “lo artístico”.

Un antropólogo en el mundo del arte, un observador participante, un crítico, un etnógrafo de las especies artísticas. Esas son las ropas con las que Néstor García Canclini escribió *La sociedad sin relato* (Katz Editores). Canclini cuenta aquí la exploración por la estética de esta era.

–*Dice que los artistas salen de los museos para insertarse en redes sociales. Un planteo muy optimista...*

–Desde principios del siglo XX, las vanguardias trataron de trascender los recintos sagrados del arte. Pero esos intentos de insertarse en medios, espacios urba-

nos, redes digitales, no acaban de lograr la utopía de inscribir el arte en la vida cotidiana. Ni llevando el mundo al museo, ni saliendo del museo, ni vaciando el museo y la obra, ni blasfemando y provocando la censura, puede superarse el malestar que provoca esta oscilación entre querer la autonomía y a su vez no poder trascenderla.

–El concepto de “artista” hoy parece muy amplio. Algunos grafitis son considerados arte...

–Se ha desdibujado la noción de artista y su papel social. Los grafiteros, los que hacen performances urbanas, las acciones de ONG como Greenpeace, son ejemplos donde se vuelve muy difícil distinguir qué es arte y qué no. Hubo grafiteros que expusieron en museos; y eso hace evidente que las categorías con que la estética moderna estableció qué era arte han caducado y que los criterios de las ciencias sociales no sirven para decir dónde está lo artístico. También ha cambiado el concepto de “patrimonio cultural”. ¿Qué incluye y qué excluye? Las acciones de organismos como la Unesco han consagrado un modo de valorar obras excepcionales. Con el multiculturalismo dieron mayor lugar a bienes de países no europeos y el criterio se fue abriendo a América Latina, Asia y algo de África. Cuando uno ve ese programa actuando mundialmente, surgen las arbitrariedades. Es un convencionalismo poco consistente de la estetización de los bienes culturales.

–¿Qué papel juega la piratería, la falsificación? ¿No refuerzan el consumo cultural?

–La noción de autenticidad y de valoración de obra única también cambió. Hoy es un lugar común decir que no hay obras únicas, que las reproducciones pueden ser de tanta calidad como el original. En la música y el cine, su reproducción no se empobrece si está bien hecha la primera edición. La multiplicación favorece un acceso más amplio. En las artes visuales no tenemos por qué pensar que un cuadro de Goya, de Velázquez, es la única manera de confrontarnos con lo que ellos quisieron decir. Ese original ha sido restaurado, modificado. Luego están las reinterpretaciones: Picasso volvió a pintar “Las meninas”. Lo que los artistas dicen es: la seguimos valorando desde nuevas condiciones y mirándola de otro modo.

–El chef Ferran Adrià fue invitado a Documenta Kassel. Unos lo consideraron un artista, otros un plebeyo.

–Plebeyo-aristocrático... Adrià no es alguien a quien le falte sofisticación. Sin embargo, que esté en una biennial de primer nivel muestra cómo se desdibujan, se vuelven permeables, las fronteras del arte. Mi impresión es que eso tiene que ver con una operación mediática de la biennial para promover su apertura y exhibir cierto gesto de flexibilidad hacia otras manifestaciones. Otro análisis más hondo podría tomar la gastronomía como arte.

–¿La moda se legitimó como arte?

–No solo los diseñadores se consideran artistas. El Museo Guggenheim de Bilbao, entre otros, expuso colecciones de Armani. Y también motos, coches, hay algo más que la simple aspiración de las “artes menores” a ser reconocidas como parte del primer nivel de legitimidad estética.

–Los clubes de fútbol tienen museos...

–Eso es un proceso sociocultural, más cercano a los museos antropológicos que consagran ciertos bienes de la cultura nacional. Hay una operación fetichista, como suele ocurrir en los museos, aislando el objeto y dándole las atribuciones de lo sagrado.

–¿Y el crítico de arte? ¿Fue reemplazado por el curador?

–Con frecuencia coinciden, muchos curadores se hacen críticos o a la inversa. Hay curadores que escriben la crítica de su propia exposición. En las artes visuales esto sorprende y crea preguntas sobre su legitimidad, pero Barthes publicó su autobiografía e incluyó la crítica a su libro. Había un gesto irónico y autoirónico en esa operación. Esto también nos muestra la manera en que se ha abierto lo que antes se llamaba el “campo del arte” a partir del papel de los actores sociales. Ahora un galerista puede ser curador o a la inversa. Y otros actores ejercen acciones que antes estaban reservados a los profesionales de la historia del arte o la museografía.

Marta Zátanyi

“Sobre preguntas y sobre respuestas”

Ediciones de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2006



La estética es un saber que, desde la Filosofía, permite al hombre entender la amplitud y profundidad generadas por el arte; también lo es para crear nuevas y ma-

yores aéreas y nuevas y mayores profundidades, de complejidad creciente, de renovada incertidumbre. Enseñar a preguntar es una de sus tareas principales: preguntar sobre el arte, sobre la historia del arte, sobre su creador, sobre nosotros mismos.

El conocimiento estético permite no solo articular lo obtenido mediante los sentidos y las experiencias empíricas, con los valores y los significados velados para las capas fenomenológicas, sino que hace factible la creación de otros. No obstante, sin esta realidad sensitiva, transmitida por la forma, no podría existir ninguna idea. Y aunque la forma se establece con cierta actitud definitiva, duradera, pero nunca eterna, el significado, según su objetividad, su tiempo, su pertenencia y su rol social, su espacio su cultura.

A lo largo del tiempo se conforma un código, un convenio: la lectura del hecho artístico, tanto del pasado como del presente, se abastece de ello.

Este proceso es positivo porque permite la conformación de un renovado imaginario social, colaborando al mejoramiento de la convivencia; creando medios de comunicación compartibles, pautas de comportamiento colectivo, proyectos generalizables, o sea, desplegándose como una fuerza que aglutina, un estímulo, un agente formativo.

Pero también, en su aspecto negativo, puede imponer límites que frenen el crecimiento del hombre, de la humanidad. En ese caso, los límites y las barreras son innecesarios, ya sea porque nunca sirvieron para el mejoramiento de la vida humana, ya sea –y este es el caso mayoritario– porque se agotaron. Empero, como cualquier barrera, será desbordada, atravesada por la vida, social e individual, y entonces la convención queda obsoleta, y la realidad emergente se constituye en un nuevo orden de las cosas, enraizado en los infinitos estratos de la cultura. Así sucede con los códigos estéticos.

(..)

Guía para las lecturas ampliatorias

¿Qué crítica le hace Rossana Reguillo al mercado tradicional de los bienes culturales? ¿Por qué defiende algunos aspectos de la piratería?

Según Agnes Heller, ¿en qué caso la obra de arte es usada solamente como un medio y no como un fin en sí mismo?

¿Por qué, para Néstor García Canclini, las ciencias sociales no sirven para decir qué es arte?

¿Para qué sirve el conocimiento estético, según Marta Zátanyi?

Códigos comunes / Táctica y estrategia

Nada grande se puede hacer con la tristeza. Desde la ciencia al deporte, desde la creación de la riqueza a la moral patriótica, el tono está dado por el optimismo o por el pesimismo. Nos quieren tristes para que nos sintamos vencidos y los pueblos deprimidos no vencen ni en la cancha de fútbol, ni en el laboratorio, ni en el ejemplo moral, ni en las disputas económicas... Por eso, venimos a combatir alegremente. Seguros de nuestro destino y sabiéndonos vencedores, a corto o a largo plazo.

ARTURO JAURETCHE

El objeto cultural como signo de identidad. Consumos culturales. Construcción de un nosotros que nos diferencia. La cultura como una cartografía. Estrategias disponibles para circular por la cultura hoy.

Individuo y *sociedad* son dos conceptos que solemos reconocer por separado. *Sociedad* es un término que decimos, escuchamos y comprendemos sin dificultad, pero ¿qué entendemos cuando la decimos?

La sociedad somos todos nosotros, la constituimos un conjunto de personas reunidas con algunos fines a pesar de que, en general, ninguno puede dar cuenta del por qué de esa “reunión”. Entonces, ¿qué tipo de formación es esa que componemos en conjunto pero que no fue pretendida ni planeada por ninguno de nosotros? La sociedad, su estructura actual y sus posibles transformaciones son independientes de las intenciones de cada persona en particular. Los individuos que componen *la sociedad* existen a partir de las relaciones de dependencia recíproca o también de interdependencia que involucran diferentes sectores.

La sociedad, por ello, no es singular. A las desigualdades en la estructura social y en las relaciones de fuerza se suman diferencias en términos de género, de nacionalidad, de orientación sexual, de franja etaria, de religión, de consumos culturales.

Podemos hablar, entonces, de grupos que, perteneciendo a una cultura dada, establecen una serie de comportamientos y creencias diferenciales que los habilita en diálogos conflictivos con las clases dominantes. Las subculturas o culturas subalternas despliegan una estructura de significados particulares que marcan la vida cotidiana. El reconocimiento de estas grupalidades es central para el análisis de las prácticas culturales en la actualidad.

En los últimos tiempos, los diarios y los horarios centrales de la televisión se poblaron de imágenes de grupos sociales que reclamaban su lugar desde la diferencia. Las tribus urbanas dejaron su rincón en los estudios antropológicos y se ubicaron en el centro de la escena. Los jóvenes son, como desde hace varias décadas, los actores sociales que más comúnmente se ven asociados a estas prácticas.

También las comunidades de pueblos originarios o grupos de mujeres que reclaman por sus derechos han sido visibilizados por los medios masivos como espacio de conflicto.

El reconocimiento de lo masivo es central para fortalecer la existencia de muchos de estos grupos. Para otros, sin embargo, el consumo cultural es lo que los aúna y por ese motivo se constituyen por fuera de lo masivo. En otros casos, se

¹ Colaboraron en la producción de este capítulo María Mercedes Sánchez, Nora Otero, Laura Colabella y Marisa Pignolo, docentes de la materia Prácticas Culturales del Ciclo Inicial de la Universidad Nacional Arturo Jauretche.

trata de grupos que construyen su identidad en el marco de acciones reivindicativas por fuera del consumo y del ser consumido.

La vida urbana ha sido esencial para el desarrollo de estos grupos que, buscando un signo de identidad frente a la globalización y a la estandarización de las grandes urbes, verifican su singularidad en un quiebre con el sentido común.

Sin embargo, consideramos importante evitar los esencialismos. Suponer que ciertos sectores deberían mantenerse puros y, en su pureza, denunciar a la sociedad toda es no reconocer la historicidad absoluta de nuestras comunidades, los acuerdos y las tensiones que construyen todas las identidades. Algunos autores hablan de un proceso de mestizaje tan profundo que no hay ya naturaleza a la que apelar.

La interacción entre diferentes grupos en una comunidad establece configuraciones particulares, porque en ese cruce se inauguran sentidos. Es en la frontera entre los diferentes sectores en donde la cultura se hace creativa y los significados entran en conflicto para no salir nunca indemnes: ningún grupo puede, luego de encontrarse con otro, suponer que no se ha modificado su existencia.

Si nos pensamos como seres en comunidad, si no podemos construirnos por fuera de ello, es pertinente pensar que nuestra propia identidad también se construye con la participación de los otros. Venimos a este mundo pensados por otros, nombrados por otros, ubicados temporal y familiarmente en la vida de otros, con lo cual no es raro pensar que “somos en la mirada del otro”. No nos definimos a nosotros mismos sino a través de lo que los demás dicen de nosotros. Pensemos en cuantas “etiquetas” construyeron a lo largo de la vida nuestra subjetividad: “sos desordenada como...”, “tenés la manía de...”, “sos dulce y calladita”, “vos no sos bueno para los números...”, y un sinfín que cada quien sabrá completar. Todas ellas son construcciones de lo que otros dicen de nosotros. De cómo nos ven y arman la imagen de cómo nos vemos. Esas marcas de identidad “individuales” dialogan con los modelos sociales.

Reconocemos, entonces, que la identidad cultural puede definirse como un conjunto de valores, tradiciones y modos de comportamiento que funcionan como elemento de cohesión profunda entre los sujetos. Este elemento cohesionador es el fundamento del sentimiento de pertenencia.

Podemos pensar a la identidad como algo inminente y hereditario culturalmente (perspectiva esencialista), donde los diversos rasgos culturales son transmitidos a través de generaciones, configurando una identidad cultural a través del tiempo. Otra perspectiva es la que piensa a la identidad como algo que se construye, por lo tanto, flexible, dinámica, maleable (perspectiva constructivista). Ambas dejan por fuera la idea fundamental de que la identidad es una construcción colectiva de sentido y que en esa construcción viene implícito lo heredado. Dentro de una cultura o práctica cultural existe la conciencia de una identidad común, convenciones

compartidas que hacen al funcionamiento interno de dicha cultura. Hay sentidos posibles que se inscriben dentro de ella, avalados, sostenidos y reproducidos por los integrantes de la misma. O más precisamente, la identidad es un proceso doble en el cual los grupos, al identificarse y reconocerse como miembros, se diferencian de otros.

Según el Diccionario Enciclopédico de Sociología, una tribu es una “unidad étnica que se caracteriza por la homogeneidad lingüística y cultural, la conciencia colectiva y el sentimiento de pertenencia común, así como por el lugar de residencia en común o la emigración. Para la tribu son esenciales los símbolos comunes, las tradiciones estables y la venta colectiva hegemónico”.

Algunos críticos y analistas dicen que el fenómeno de las tribus urbanas no es nada más que una cuestión de jóvenes en su búsqueda por la identidad. Sin embargo, si nos corremos del planteo esencialista, podemos reconocer que todos los grupos sociales se cierran en sí mismos buscando un lugar de seguridad, de diálogo y de fortalecimiento para hablar con el afuera.

No es una novedad que existe una fuerza suprema en nuestras comunidades que lleva a conjugar acciones con aquellos que siguen las mismas tendencias, modas y pensamientos que uno, es allí donde se fortalece la identidad tanto con el grupo como con sus símbolos y modas. La identidad de cada una de estas tribus cambiará según su ideología y según la persona misma.

Esta construcción de un nosotros que nos diferencia nos pone en diálogo a partir de un nuevo espacio desde el que luchar por los sentidos socialmente válidos.

Así, en el mundo contemporáneo se hace necesario navegar con una carta marina constantemente actualizada, que reciba las nuevas prácticas y los nuevos sujetos que las encarnan. Una cartografía nueva que nos sitúe en ese mundo cambiante y que, al menos, nos dé ciertas pistas por dónde empezar a pensar las prácticas culturales.

Las estrategias para circular por la cultura hoy están disponibles a partir de agudizar la mirada y caminar ligero de prejuicios y preconceptos.

Actividad 1. La música como signo de identidad. ¡Vamos las bandas!

Clásica, tango, folklore, cumbia, latino, *reggaeton*, *rock*, *reggae*, *punk*, *trash*, *heavy metal* y lo que venga.

Les proponemos una actividad relacionada con la música.

En grupos van a escoger un género o estilo musical para analizarlo desde diferentes miradas.

La primera pregunta que realizarán es: ¿por qué elegimos este género y no otro? A continuación ya se adentrarán en el análisis propio del género escogido con las siguientes preguntas: ¿Cómo y dónde surge este género musical elegido? ¿En qué se diferencian los distintos intérpretes que ejecutan dicho género?

Luego centrarán la mirada en los espectadores. ¿Quiénes son los que escuchan este tipo de música? ¿Pertencen a un grupo social, son de cierta edad o tienen ciertas características que los diferencia de otros? ¿Se puede decir que los espectadores tienen signos identitarios singulares?

Ahora analizarán a los músicos: ¿Quiénes son y qué características tienen? ¿A quiénes les cantan? ¿El público al que le cantan se corresponde con el público que los escucha?

Después les proponemos que analicen la música: ¿Qué características tiene? ¿De qué hablan sus letras?

Finalmente elegirán la letra de una canción característica del género musical elegido para luego ser comparado en clase con los elegidos por otros grupos.

**GÉNERO Y ESTILO****Diferencias conceptuales**

Un **género musical** es una categoría que reúne composiciones musicales que comparten distintos criterios de afinidad.

Estos criterios pueden ser específicamente musicales, como el ritmo, la instrumentación, las características armónicas o melódicas o su estructura, y también basarse en características no musicales, como la región geográfica de origen, el período histórico, el contexto sociocultural u otros aspectos más amplios de una determinada cultura. Un ejemplo de género musical puede ser el *rock*.

Existe cierta confusión entre los términos estilo musical y género musical.

Un **estilo musical** es el carácter propio que da a sus obras un artista o un músico (ejemplo: el estilo distinguido de Divididos al interpretar el género *rock*). Cuando un estilo se diferencia lo suficiente y se generaliza en distintas obras y múltiples artistas que toman rasgos comunes entre sí, se forma un *género*. Por ejemplo, un movimiento de músicos jamaquinos, encabezados por Bob Marley, en la década de 1960, comenzó haciendo variaciones del *blues*; hoy se puede decir que el *reggae* es un género que perduró en el tiempo y varios artistas de diferentes países lo interpretan.

Actividad 2. Los estereotipos

Cuando reconocemos que la identidad es un proceso doble en el cual los grupos, al identificarse y reconocerse como miembros se diferencian de otros, debemos establecer que en esta construcción existen procesos que ayudan a la consolidación de los rasgos culturales que nos acercan y alejan de otras identidades.

La intención de esta actividad es poder reflexionar sobre el aporte que en este proceso otorga la construcción de estereotipos, ya que en su reproducción podemos asistir a miradas discriminatorias y contribuir a la construcción de prejuicios que limiten la lucha por los sentidos socialmente válidos.

Propuesta de trabajo

Les proponemos que elijan una serie televisiva actual y nacional o una novela literaria o un libro de escuela primaria y analicen las estrategias de presentación de los distintos grupos sociales que están representados en ellos. Luego enumeren las características de estos grupos y reflexionen sobre las similitudes y diferencias que encuentren observando el proceso de naturalización que está implícito en la construcción de la identidad cultural.

ESTEREOTIPOS

Los estereotipos reproducen a los grupos sociales a través de la polarización, el recorte, el encasillamiento y la reducción de opciones. Así orientan nuestra percepción, imponen conductas y favorecen la valoración de un único modelo cultural. Se instalan en la sociedad y son reproducidos, reforzados y perpetuados por los medios de comunicación. De una manera convencional y simplificada se encasilla en categorías a los distintos grupos de nacionalidades, de profesionales, de razas, de jóvenes o de género. Así podemos escuchar caracterizaciones tan generales como subjetivas, “no hay mejor empleado administrativo que el empleado gay”, “todos los villeros son delincuentes” “los judíos son avaros”,

“los gitanos roban” o la instalación de determinados valores que conformarían la identidad de grupos como “los pobres”, “los humildes” o “el pueblo argentino”. Generalmente, limitamos la actuación social de estos estereotipos a los medios masivos de comunicación (radio, televisión y diarios), sin embargo la influencia de estas representaciones del mundo se instala a partir de los textos escolares que vehiculizan desde nuestra “tierna edad” la internalización de modelos culturales. El soporte mediático puede variar al igual que los géneros que lo abordan. Podemos encontrar la instalación de estereotipos en formatos literarios, periodísticos, didácticos, humorísticos y/o científicos, etc.

Ellos no se limitan solo a reforzar los valores “normales” esperados de la mayor parte de la población, sino que nos indican también aquellos valores que el sistema repudiará. Y, en este sentido, nos alertará sobre todos aquellos que están excluidos de lo central, y los posicionará territorialmente también, entonces este grupo estará formado por quienes viven y actúan de manera “inaceptable” para el acuerdo social. Entre ellos encontraremos al “villero”, el político, al “borracho”, “drogón”, inmigrante, provinciano o indigente.

Actividad 3. Yo era, yo soy

Hay situaciones que nos cambian la vida, que nos marcan. Situaciones en las que no somos los mismos “antes o después de”. La historia de nuestra vida ¿dónde comienza? ¿Cuáles son aquellos “hitos” que fundan nuestra personalidad?

Pensar en quién soy y quién era puede ser una práctica interesante para comprender la conformación de la identidad personal y los roles asumidos en cada momento.

Les pedimos que revisen en sus papeles y archivos y elijan cinco fotografías de cada uno de diferentes épocas. A partir de esas imágenes les pedimos que piensen qué los definía en cada momento y qué elementos de esas fotos nos ayudan a reconocer en qué momento fueron sacadas.

Realizaremos una puesta en común en el aula y buscaremos regularidades y diferencias para reconocer elementos centrales de nuestra identidad como sociedad.

Actividad 4. Cultura e Identidad

¿Cuál es nuestra cultura? ¿Qué parámetros nos ayudan a definirla? ¿Cuáles son sus límites?

Les proponemos construir grupalmente una encuesta que ayude a descubrir cuál es nuestra identidad, cuáles son aquellos puntos en común que compartimos con nuestros compañeros, vecinos, amigos, y cuáles nos diferencian.

Se trata de seleccionar aquellos ítems que nos definan como parte de un grupo determinado y den cuenta de los elementos que nos permiten reconocer que la cultura es una construcción, a pesar de lo complejo que resulta definirla.

Finalmente realicen la encuesta al menos a diez personas y comparen resultados. ¿Cuánta diversidad encontramos compartiendo la misma cultura?

Actividad 5. La búsqueda del tesoro

Hemos llegado al final de nuestro recorrido.

Las discusiones y debates que mantuvimos durante este recorrido nos dejan hoy situados en un lugar diferente al que nos encontrábamos al comenzar a trabajar juntos.

Trabajamos sobre el concepto de *cultura* y sobre su proceso de construcción. También sobre las relaciones de poder que instituyen la hegemonía, el lugar que ocupa el arte en esa red compleja de sentidos y la importante influencia de los medios para construir esos sentidos.

Les proponemos una última actividad, como síntesis de todo este trabajo, que consiste en producir un material que dé cuenta del proceso que vivimos en este curso.

Investiguen, repasen, pregunten, exploren un proceso cultural que se desarrolle en sus barrios. Les proponemos que miren allí donde miran todos los días para encontrar algo diferente: en el espacio, en los actores, en las relaciones que entablan, en la forma de ocupar la ciudad, en las formas de salir de ella.

El trabajo es grupal y se trata de buscar una forma de expresar estas reflexiones, queremos saber cuáles son sus puntos de vista desde su lugar, su barrio, su territorio.

Les proponemos que el trabajo tenga el formato de algún medio de comunicación. Pueden realizar el suplemento de un diario, un *blog*, producir un programa de radio de diez minutos o un programa de televisión o documental breve.

Esperamos que esta actividad les permita reflexionar acerca de las diferentes prácticas culturales en las que están inmersos y logren establecer continuidades y rupturas a partir de pensar críticamente aquello que creíamos que era natural.

Identidad

Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos
Coordinación de Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin

Siglo XXI Editores, 2009

La palabra “identidad” se deriva del vocablo latino *identitas*, cuya raíz es el término ídem, el cual significa “lo mismo”. En su acepción más básica, la identidad incluye asociaciones, por una parte, con los rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a los otros que no pertenecen a la misma y, por otra, a la conciencia que un individuo tiene de ser él mismo y, entonces, distinto a los demás. Entre lo mismo y lo otro se abre, así, el territorio material y simbólico de la identidad.

Más un reclamo relacional que un hecho dado en sí, la identidad como categoría invita al análisis de la producción de subjetividades tanto colectivas como individuales que emergen, o pueden ser percibidas, en los ámbitos de las prácticas cotidianas de lo social y la experiencia material de los cuerpos. En continuo y creciente uso, especialmente en la teoría crítica y, más recientemente, en el campo de los estudios culturales, el concepto de identidad ha recorrido un largo camino.

Aunque no es un concepto freudiano es usado comúnmente dentro de la psicología del ego en Estados Unidos a partir de los años cincuenta para denominar una serie de aspectos de la personalidad que Freud incluyó en el ego. Evadiendo la armadura teórica que, hacia mediados del siglo XX, privilegiaba conceptos estructurales de clase emparentados con el marxismo, la utilización de la categoría de identidad desde sus inicios se alimentó de, y a su vez propició una aproximación más diversa y menos abstracta hacia comportamientos y conflictos plurales y cotidianos que abarcaban los ámbitos tanto de producción como de reproducción social.

Hacia el último tercio del siglo pasado, pues, y de la mano de la identidad, la teoría social estudió con creciente interés la importancia política de una pléthora de grupos y movimientos sociales que, articulados alrededor de nociones de raza, etnicidad, género, generación o sexualidad, cuestionaron, tanto a niveles materiales como simbólicos, el status quo. Junto a la crisis de las grandes narrativas de finales del siglo XX y conforme se llevaban a cabo tensos procesos de globalización como la desarticulación del Estado-nación, la categoría de identidad fue dejando atrás su carácter esencialista, para incorporar también estrategias cada vez más sutiles y cada vez más dinámicas de la acción social.

En los decenios posteriores a la segunda guerra mundial, los procesos de descolonización de Asia, África y el Caribe francés provocaron un interés inicial en cuestiones identitarias en el ámbito de la academia europea. En contextos de creciente movilización social que no respondían en sentido estricto a los postulados de la lucha de clases enarboladas por un marxismo de corte rígido, pensadores de las más distintas escuelas empezaron a brindar más atención a las distintas manifestaciones de agencia social por parte de grupos subalternos, especialmente a la diversidad de estrategias de resistencia, tanto activa como pasiva, que tales grupos utilizaron para cuestionar, no siempre con éxito, las condiciones de desigualdad económica y política que caracterizaban sus entornos.

Así fueron entrando, poco a poco, al mundo del análisis teórico elementos tales como el espacio, el cuerpo, la vida privada, la sexualidad, de mano de autores como Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, Stuart Hall, entre tantos otros. Volcándose hacia los otros y Lo Otro, este tipo de trabajo teórico se entretuvo en los márgenes, en los lugares oscuros o cerrados, en el residuo o la ruina, incluso en el silencio, para explorar las distintas formas en que una variedad de discursos y prácticas contrahegemónicas habían también definido, de manera activa, las interacciones sociales de sus épocas.

(..)

Para entender los comienzos de los estudios identitarios en Latinoamérica es necesario considerar sus raíces en el siglo XIX y en la primera parte del siglo XX. Durante las guerras de independencia y las subsecuentes eras nacionalistas, los nuevos gobiernos latinoamericanos y los intelectuales criollos se dedicaron a la labor de crear una nación. La heterogeneidad de la población latinoamericana, compuesta principalmente de europeos, criollos (los que nacen en América sin ser de origen indígena), indígenas, africanos, y mezclas varias de estos grupos, hizo esta labor difícil en comparación con la del “viejo mundo”, cuyas poblaciones se entendían como uniformes. El consenso liberal consistía en unir simbólicamente a los habitantes bajo una sola identidad; en el caso de países como México y Perú la unidad nacional implicaba la necesidad de integrar a los indígenas y mestizos a la nueva nación asimilándolos a las costumbres criollas, las cuales eran consideradas civilizadas. En países como Argentina, el proceso fue más de exclusión, marginalización o hasta genocidio de grupos minoritarios de origen indígena y africano. Así entonces, las exploraciones en torno a la identidad durante el siglo XIX investigan a menudo las distintas negociaciones que se llevaron a cabo entre una pequeña elite blanca que intentaba europeizar su continente a toda costa, y las grandes y heterogéneas mayorías que no solo resistieron los procesos de incipiente modernización de la época sino que también propusieron alternativas históricas basadas en sus culturas locales y sus prácticas cotidianas.

Políticas de la (in)visibilidad. La construcción social de la diferencia

Rossana Reguillo

Clase Nº 5 del Curso Educación, Imágenes y Medios, Buenos Aires, FLACSO

Introducción

Políticas de (in)visibilidad alude a ese conjunto de tácticas y estrategias que, de manera cotidiana, gestionan la mirada, esa que produce efectos sobre el modo en que percibimos y somos percibidos, esa que clausura y abre otros caminos, esa que reduce o esa que restituye complejidad. Políticas de la vida cotidiana que “no vemos” porque a través de ellas, vemos.

Visibilidad: el poder de la representación

Si el número y la estadística adquieren centralidad en los saberes fundamentales para hacer frente a los desafíos de la modernidad, es en buena medida porque se trata de instrumentos que se revisten de una cierta neutralidad y de objetividad incuestionable. Los “índices” que miden la pobreza, el desarrollo, la corrupción, el crecimiento, entre otros, son más que diagnósticos; constituyen poderosas cartografías contemporáneas para orientar la percepción sobre el lugar propio en el mundo y sobre el mundo mismo. A la manera de Kafka, los “contables” producen desde la zona gris en la que están ubicados un gigantesco espejo que devuelve la imagen de aquello que se le pregunta: “espejo, dime qué país es el más violento, el más corrupto, el más subdesarrollado” y la maquinaria produce con eficacia matemática el relato terrible del deterioro.

Cotidianamente, por el espacio público expandido, avanza –incontenible– la evidencia numérica de la tragedia y la disolución; día con día, crecen las referencias a la “maldad intrínseca” de las comunidades de migrantes que han logrado con su sola presencia trastocar el paisaje conocido; constantemente aparecen en la escena local, los retratos hablados del enemigo que acecha desde su supuesta anormalidad la última defensa de los valores; y con cierta frecuencia se fortalece la idea de que no hay escapatoria posible, pues los portadores de los números “somos nosotros”.

La evidencia aumenta, la zozobra también, y a la estadística se le acompaña con el relato etnográfico contemporáneo; la voz en off del periodista en turno que nos acerca –peligrosamente– a la escena proscripta y nos hace “ver”, mediante los dispositivos tecnológicos, la realidad: los hombres con cola, el hombre-simio, el gigante o el enano. Ahí están, conformando la galería monstruosa de la otredad o devolviendo, de manera incuestionable, la prueba de que “los otros somos nosotros”.

Visibilidad travestida de inocencia por la mediación de unos instrumentos cuya vocación no es la de mentir, se dice. Los viajeros coloniales pudieron dar rienda suelta a su imaginación pero, hoy, ¡se advierte!, la capacidad de registro es inocente, es científica, como científico fue en su tiempo el registro del Homo monstruosus, agrupados por el sueco Carl Von Linneo, y el procedimiento que –según consigna el historiador Lucian Boia– por la misma época de Linneo siguió el científico Buffon para dirimir la polémica en torno a la estatura de algunos hombres diferentes y que vale la pena citar en extenso: “Retomando estos rumores transmitidos de boca en boca, a Buffon le parecía estar procediendo como un sabio responsable, no solamente dedicado a recoger hechos sino también y más que nada a analizarlos. La razón le sugería que la talla de estos personajes podía haber estado un tanto sub o sobre estimada. Zanjó la cuestión haciendo crecer a los quimos hasta los cuatro pies y reduciendo a los patagones a siete u ocho pies. El hombre diferente se había salvado, y también el prestigio de la razón”, concluye Boia.

Hoy se sigue preservando “la razón”. El prestigio de la razón y la neutralidad de la ciencia reposan en buena medida en los dispositivos de visibilidad en que se han convertido los medios de comunicación, cuya importancia no radica solo en ser correas de transmisión de las representaciones dominantes, son además productores –impunes– de esas representaciones, despliegan todo su poder clasificatorio y estigmatizador bajo la coartada de su exclusiva mediación tecnológica.

Pensemos, por ejemplo, en la técnica llamada “racial profiling” (en buen castellano, “delito de portación de cara”) que acompañó la estrategia contra la delincuencia llamada “tolerancia cero” que fue exportada por las autoridades de Nueva York (por el alcalde Rudolph Giuliani y su jefe de policía William Bratton) a varios países de Latinoamérica en los comienzos de la década de los noventa, cuya cientificidad consiste en cruzar los datos provenientes del perfil racial del presunto delincuente para establecer, entre otras cosas, su grado de peligrosidad.

Los medios de comunicación, especialmente la televisión, (discípulos aventajados de lo que ya había intentado el “ABC para la raza aria” cuya función era enseñar a los pequeños a descifrar –mediante un golpe de observación– los rasgos degradados de una identidad no pura) construyen y ayudan a construir cotidianamente el relato de la otredad monstruosa a través de diferentes géneros y estrategias narrativas: “colombianización” significa adentrarse en las aguas turbulentas de la delincuencia, sinónimo de ilegalidad; “argentización” es precipitarse en el vacío de una corrupción endémica y del colapso económico; Afganistán no es un país bombardeado y en extrema pobreza, es un criadero de terroristas y asesinos; los fabelados o los villeros (habitantes de los cinturones de miseria de Brasil y Buenos Aires) son delincuentes a priori, amenaza constante para la gobernabilidad; las artistas latinoamericanas, como ha sido finamente analizado por Aníbal Ford, se convierten en la industria del espectáculo, en “la bomba del Caribe”, el

“huracán del pacífico”, “el terremoto del sur”, metáforas que alimentan el imaginario del desborde y del exceso; las comunidades indígenas en resistencia en el sur de Chiapas, cuyo exotismo resulta irresistible, son la “última esperanza” frente al neoliberalismo. Y así, en “el paisaje mediático”, el OTRO queda interceptado por la fuerza de un imaginario global que reedita la producción de la diferencia.

“Cien años de soledad no es América latina”

El desafío cultural según Alejandro Grimson

Revista *Veintitrés*, 7 de abril de 2011

Por Raquel Roberti

Antropólogo e investigador del Conicet, critica las teorías que ignoran las desigualdades y convoca a pensar en nuevas configuraciones sociales.

Las teorías abundan en los diversos ámbitos de la actividad humana, desde la económica que muchas veces determina la política, hasta la educativa. La cultural no es una excepción. Hace casi veinte años Samuel Phillips Huntington, politólogo norteamericano que fue miembro del Consejo de Seguridad Nacional de la Casa Blanca, formuló la idea de que los conflictos internacionales pasarían por el choque entre las civilizaciones, o culturas. “Para Huntington, en el mundo hay siete culturas y la única manera de conservar la diversidad es que cada una se quede en su lugar. El 11-9-2001 muchos creyeron que tenía razón, que los aviones estrellándose contra las Torres Gemelas era el choque entre Occidente y los musulmanes. Occidente que sería democrático, sin Guantánamos, invasiones a Irak u ocupación de Haití, y musulmanes antidemocráticos, machistas y todos los estereotipos que se nos puedan ocurrir”, cuestiona Alejandro Grimson, antropólogo, investigador del Conicet especializado en procesos migratorios, decano del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín y autor de *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad* (Siglo XXI), de reciente aparición.

–*¿Hablar de diversidad cultural es una manera de enmascarar el racismo y la xenofobia?*

–La diversidad cultural tiene dos caras. Una es que en países como la Argentina, que construyeron imaginarios nacionales muy homogeneizados de la población, reponer la problemática de la diversidad es mostrar que el imaginario europeísta estaba equivocado. En ese sentido hay una democratización muy fuerte de

la diversidad. Por otro lado, el riesgo es creer que en la Argentina hay una cantidad de culturas, cada una en un territorio, y que debemos conservarlas intactas. Pero todas las culturas han cambiado a lo largo del tiempo, y todas presentan, hacia su interior, desigualdades sociales. Conservarlas intactas es reproducir esas desigualdades. Eso es lo que no se puede aceptar. Tenemos que apuntar a políticas públicas que promuevan la diversidad para que muchas culturas que están olvidadas y estigmatizadas puedan ser comprendidas. Es cierto que sobre la idea de la diversidad se montan retóricas muy conservadoras y xenofóbicas, como la de Huntington, el Tea Party, la derecha europea con la idea de que los musulmanes ponen en riesgo la cultura de sus países. La pregunta es cómo logramos pensar diversidad con igualdad, equidad, promoción y ampliación de derechos.

–¿Se puede integrar una cultura cuando insiste en mantenerse aislada?

–En la idea de la misión civilizatoria que se adjudicó Occidente, los otros siempre son atrasados, poco democráticos, etcétera. En el otro extremo están quienes dicen que hagan lo que quieran con su cultura. Para salir de esa dicotomía hay que reconocer diferencias y tener ciertos valores que estén por encima, como el respeto a la integridad del cuerpo o la prohibición de la esclavitud. A partir de ahí, no hay por qué renunciar a proponer (y no imponer) un camino conjunto. Que cada uno quede en su lugar es renunciar al diálogo intercultural que hoy se promueve en América Latina. Puede haber conflictos y no hay por qué temerles, pero lo fundamental es que haya propuestas de los dos lados, que generen la posibilidad de cambios culturales sin desigualdades de poder abrumadoras. Ese es el gran desafío, que el cambio sea decidido por los ciudadanos que van a protagonizarlo, sea en una u otra dirección.

–En ese contexto, ¿cómo analiza los hechos del Parque Indoamericano?

–Cuando se discute sobre migraciones lo que se persigue es no discutir políticas sociales públicas. Menem adjudicaba la desocupación y la criminalidad a los bolivianos y paraguayos; Macri les adjudica la ocupación, cuando todos sabemos que no construyó una sola vivienda en su gestión. La realidad es que el flujo inmigratorio no aumentó. Desde 1869, año del primer censo en la Argentina, y los siguientes hasta 2001, los números indican que los inmigrantes de países limítrofes alcanzan entre el 2,5 y el 3 por ciento de la población. No están los datos de 2010 pero ya se sabe que no aumentó en la Capital. Lo que cambió es que se radican más en el área metropolitana, y si en los '50 eran cabecitas negras, ahora son extranjeros. Ese cantito xenófobo de que los hinchas de Boca son bolivianos y paraguayos y que se vuelvan a su país, viene de los '90 y marca la persistencia del neoliberalismo. Los '90 fueron una amputación de derechos sociales, una des-ciudadanización, se extranjerizó la pobreza y se la bolivianizó. Los porteños ven muchos más bolivianos de los que hay porque consideran de esa nacionalidad a

los hijos de bolivianos nacidos aquí, a los pobres y a los de piel oscura, porque este es un país europeo de blancos. Lo del Indoamericano fue retomar ese imaginario primermundista del menemismo, instalar una interpelación a los porteños como europeos en contra de los otros.

–¿Cuál es la diferencia y la relación entre cultura e identidad?

–La identidad se refiere a los sentimientos de pertenencia, que puede ser a distintos colectivos, ciudad, país, clase, partido político, club de fútbol, movimiento estético, etc. La dimensión cultural tiene que ver con nuestros valores, creencias generales, prácticas, rituales, y cosas menos visibles como los animales que comemos y los que no. Esa distinción sirve para postular que las transformaciones en una de las dos cuestiones no afectan mecánicamente a la otra. Las mezclas culturales, la globalización, Internet, no implican identidades más híbridas; por el contrario, pueden ser más potentes o incluso más fundamentalistas. Es una aparente contradicción, pero es lo que estamos viendo. En 1982 la dictadura militar prohibió la música inglesa porque para Galtieri quien escuchaba a Los Beatles, por ejemplo, apoyaba a los ingleses en Malvinas. Es una perspectiva fundamentalista, una teoría “simplista” pero potente. Quienes la sostienen también creen que los indígenas tienen plumas, vestimenta y comida exóticas, cuando muchas veces visten jean pero tienen otros rituales y otra relación con el territorio. Pueden cambiar la vestimenta y el lugar de vivienda, pero no por eso cambia su sentimiento de pertenencia.

–¿Y cuál es la relación entre cultura y política?

–Pensar el mundo a través de esferas, política, económica, cultural, es una construcción histórica de la modernidad y así están organizados los ministerios, por ejemplo, pero no existen objetivamente. Aunque no lo percibimos, la cultura atraviesa la economía y la política. ¿Qué política pública estaría ajena a la cultura? ¿La educativa, que habla de la historia de la Nación y el sentido de territorio?

¿La de salud, que se basa en formas de pensar la salud y la enfermedad? ¿La de infraestructura, que construye represas y carreteras que cambian la vida de los pueblos? La renegociación de la deuda externa, en 2005, tuvo un efecto poderoso sobre la cultura y los sentimientos de identidad. La reinstauración de la política, en muchos países de América Latina, por sobre las demandas corporativas y del mercado, replantea un escenario cultural donde se amplía la imaginación política: las formas de lucha, los repertorios, las identificaciones.

–¿Qué determina una cultura?

–La antropología suponía que en cada parte del mundo había una determinada cultura, uniforme, homogénea y que por lo tanto tenía una determinada identidad. Esa concepción entró en crisis porque la gente migra y las sociedades son diver-

sas. Ahí apareció la corriente posmoderna que plantea la ausencia de límites entre culturas. Tenemos que pensar en configuraciones culturales, cómo se construyen ciertas fronteras dentro de las cuales hay ciertas culturas políticas, ciertas formas de desigualdad, de imaginación social, diferentes a otras.

–*En su libro habla de interculturalidad en oposición a multiculturalidad, ¿por qué?*

–El multiculturalismo tuvo el mérito de plantear el reconocimiento del otro, pero ubicó la diversidad en términos de segregación, por ejemplo un barrio étnico dentro de una ciudad. La interculturalidad parte de la idea de una diversidad que dialoga, y debe dialogar, en las mayores condiciones de igualdad entre los participantes. El multiculturalismo se articuló con el neoliberalismo, que trató de clausurar las demandas de clases, sociales y sindicales. La interculturalidad permite una relación más dinámica y compleja entre diferencias culturales y desigualdades sociales en un mapa que no fragmenta las demandas.

–*¿Se puede hablar de cultura latinoamericana?*

–Plantear que América Latina es de determinada manera sostiene la idea de una cultura uniforme asimilada a la identidad. Es indígena, afro, folclórica, o macondista. Esas imágenes son parte de América Latina, pero también una central nuclear, la modernidad industrial de San Pablo, la explotación petrolera de Venezuela. Es heterogénea y encerrarla en una noción simple es pretender que la realidad sea macondista. *Cien años de soledad* es una novela bellísima, pero no es América latina. Tenemos que defender, promover y construir la identidad latinoamericana, porque en un contexto de globalización es la mejor manera de defender la soberanía y la democracia. No necesitamos fabricar una cultura homogénea sino construir un espacio de interacción, de diálogo cultural, con reglas de igualdad, con promoción de conocimiento mutuo entre los pueblos. Promover la circulación del cine, la televisión, los libros, el conocimiento académico científico, etc., para conocernos. No necesitamos ser culturalmente iguales para ser igualitarios.

–*¿Cuáles son los límites de la cultura?*

–Hasta hace poco eran los que marcaba la idea de las islas culturales, ahora tenemos límites porosos a través de los cuales circulan las personas. Pero esa porosidad no niega que hacia el interior hay experiencias históricas compartidas que dejan creencias, derechos, una cultura política, una forma de sentir y de relacionarse. Tenemos la cultura del país en que vivimos, pero también la de la profesión, la de la música que escuchamos. Todo eso impide definir los límites de la cultura en que vivimos, cada uno habita simultáneamente distintas configuraciones culturales.

“Latinoamérica es vista como el lugar de los que duermen la siesta”

Entrevista al antropólogo Néstor García Canclini

Clarín, 14 de septiembre de 2004

Por Héctor Pavón

Ciertos estereotipos, dice el estudioso, crean la desigualdad en la región. Ayer presentó su libro *Diferentes, desiguales y desconectados*.

Latinoamérica está atravesada por procesos tan conflictivos como contradictorios. Allí se pierden los rastros de la identidad, se busca con desesperación al sujeto, a los hombres y mujeres que viven en un territorio “moderno” que convive con la hipertecnología, aunque muchos de ellos jamás conocerán una computadora. De estas cuestiones se ocupa el antropólogo Néstor García Canclini, que ayer presentó su libro *Diferentes, desiguales y desconectados* (Gedisa).

Canclini asegura que Latinoamérica no sabe de términos como hipermodernidad o neomodernidad sino que todavía vive en la siempre cuestionada modernidad. “Nos hemos alejado del proyecto de la modernidad ilustrada que buscaba un sentido del conjunto de la sociedad en el que la educación y la salud fueran para todos. Pero estamos en una época en que ciertos objetivos de desarrollo tecnológico, la importancia de la innovación, los movimientos emancipadores y su represión necesitan ser leídos bajo las claves de la modernidad”.

–*Hoy en cada individuo conviven simultáneamente varias identidades. ¿Esto ataca la idea de sujeto?*

–Sí. Uno tiene múltiples pertenencias. Aun viviendo dentro de una sociedad y sin viajar, nos llegan repertorios culturales de muchas sociedades, en varias lenguas. Estamos exigidos a interactuar con nacionalidades diferentes en una misma ciudad, consumimos productos heterogéneos y en parte esto es una forma de libertad: el poder adherir a causas y grupos diferentes; lo que al sujeto le produce desgarramientos o multiplicidades que lo problematizan. Hay una comunicación incierta a través de Internet, travestismos, formas de simulación mediáticas que plantean la dificultad de hacer pactos sociales. No podemos saber con qué sujetos estamos tratando para que haya contratos sociales y culturales donde tener algunas mínimas nociones de quiénes son nuestros interlocutores. Posiblemente gran parte del desencanto político pueda leerse como una pérdida de claridad de los actores: políticos que cambian de partido, que proponen un programa y ejecutan otro cuando gobiernan... Lo mismo pasa en el fútbol, con jugadores de un país en equipos de otro. La indeterminación identitaria marca casi todos los campos.

—*¿La historia de la desigualdad en Latinoamérica estuvo signada solo por la aplicación de determinados modelos económicos?*

—No. Por eso les doy poca importancia en el libro a las teorías económicas de la desigualdad. En América Latina, la desigualdad posee bases económicas, historias, simetrías, explotaciones internas y externas. Al mismo tiempo es el resultado de discriminaciones y estereotipos que nos han fijado en un lugar de los que duermen la siesta, de los que no quieren afrontar la complejidad y la dureza del mundo tecnológico, que prefieren las relaciones familiares o de compadrazgo a la competencia económica. Esto es poco cierto, especialmente en las grandes ciudades. Sin embargo, buena parte de la configuración y la reproducción de la desigualdad en Latinoamérica es el resultado de estos estereotipos y de un acceso diferencial y desigual a los recursos de la última modernidad.

—*¿Los intelectuales latinoamericanos pueden comprender y elaborar estas problemáticas?*

—Sí y no. Hay una producción intelectual de muy alto nivel en países de mayor desarrollo educativo universitario. Pero tendríamos que redefinir quiénes cumplen la función de intelectual. Ya no son solo académicos, escritores, mentes lúcidas sino figuras de la TV, formadores de opinión, empresarios, tecnólogos y hasta actores. Además, hay un debilitamiento en el interés de la argumentación intelectual, se ve desde la disminución de los debates de ideas en la vía pública hasta la reconversión de los semanarios políticos en lugares de denuncias ruidosas. Las figuras creadoras o impulsoras de ideas, como podrían ser los políticos más reflexivos, son conocidos más por sus ocurrencias o episodios sensacionalistas que por sus ideas.

—*¿Hay un límite para la convivencia violenta de los conectados, los incluidos, con aquellos que nunca accederán a las nuevas tecnologías, los excluidos?*

—El límite ha sido transgredido muchas veces en los últimos años. Las asambleas, cacerolazos, las reacciones cuando la crisis argentina tocó fondo, tuvieron el aspecto de conflicto entre conectados y desconectados, como cuando se destruyeron cajeros automáticos. En Guadalajara, en la cumbre “Europa América Latina”, los manifestantes rompían cabinas telefónicas. Había algo de protesta, de imaginario antitecnológico que había que considerar. Son muestras del agotamiento del modelo neoliberal, búsquedas de producción de sentido, que son simbólicas y que logran algunos resultados. En Argentina algunos gobernantes vieron que la protesta había llegado a un momento tal de dificultad de la convivencia que había que prestar atención.

Radar, 6 de noviembre de 2010

Pampa y pompa

María Moreno

Ignoradas, olvidadas o desconocidas durante décadas, han sobrevivido hasta nuestros días una cantidad importante de piezas de las culturas indígenas de la frontera pampeana. Los significados de los colores en los ponchos, el idioma de la plata repujada, los símbolos que identificaban a cada cacique, el rito en sus instrumentos musicales y varios enigmas esperan ser interpretados en ellos. Claudia Caraballo de Quentin, sutil y perspicaz coleccionista desde hace años, ha comenzado con ayuda de amigos, historiadores y antropólogos, la delicada tarea de entenderlos. La muestra “Las Pampas: arte y cultura en el siglo XIX”, de la que es directora general y que se inauguró ayer en Proa, expone objetos de caciques como Namuncurá, Catriel, Foyel, próceres como San Martín y Rosas, plateros, cautivas, mestizos, Lucio V. Mansilla, y la sombra de una economía informal de trueque, regalo y robo durante la guerra entre los blancos y los indios.

Ni el Parlamento de Budapest con sus cuarenta y cinco kilos de oro en revestimientos, ni la iglesia de Santa Prisca en Taxco con más cantidad aún y sus columnas decoradas con granadas y conchas, ni la cueva de Alí Babá tienen la magnificencia de la última muestra de Proa: Las Pampas: arte y cultura en el siglo XIX. La lata del dato precisa: “más de quinientos trabajos de platería, ponchos y objetos de uso cotidiano pertenecientes a la tradición de las pampas y la Patagonia argentina y chilena de hace dos siglos”. No podía haber estado en mejor lugar, nada de museos especializados, sino un Centro de Arte Contemporáneo, porque lo que la muestra prueba es que hubo una especie de Bauhaus de los pajonales que nunca se vio, como ahora, toda junta. No creo que ninguna otra muestra, ni allí, ni en ninguna otra parte, la emparde, al menos, durante este año.

Leer en esta muestra una mera historia de vencedores y vencidos, sin sus matices, sus negociaciones, sus esencias rotas, sería equivalente a leer Operación Masacre como un policial. La dirección general es de Claudia Caraballo de Quentin (Luigi) y el diseño expositivo de Luis Fernando Bénédict. Desde su oficina de la calle Libertador –piso sugestivamente 19 aunque no escrito XIX–, a Claudia Caraballo le gusta explayarse sobre esta patriada de patrimonios sobre cuyo espacio Adriana Rosemberg, la directora de Proa, no dudó un segundo. Para memorizar la muestra, que se inauguró el jueves, usa de machete sus dos libros, *Arte de las pampas en el siglo XIX* y *Platería de las pampas* (Ediciones La Rivière);

al primero lo editó, al segundo lo coordinó, pero los dos tienen muchos especialistas invitados. Claudia es nieta de Alfredo Hirsch, presidente de Bunge y Born y fundador del Otto Krause –según ella un coleccionista ecléctico, mientras todos compraban sólo impresionistas– y que mereció una sala (la primera a la izquierda) en el Museo de Bellas Artes. También fue el tipo que se le plantó al general Roca para decirle: “Acá hay que hacer elevadores de granos para exportar”. “Pero usted ¿qué edad tiene?”, preguntó el autor de la Campaña al Desierto. “Veintitrés”, dijo el esteta-empresario.

–Además, yo tenía un tío que era coleccionista de cosas criollas. Él me regalaba siempre algo: una fusta, un cuchillito. Cuando tuve más o menos 16 años conocí a John Walter Maguire. Era muy amiga de la hija y con ella formábamos parte de un grupo de esos que siempre se juntan los sábados. Y este señor, coleccionista, tenía un cuartito y yo lo veía que estaba siempre haciendo algo. No sabía qué. Un día me invitó a entrar. Fue la primera vez que vi cosas que eran muy diferentes a las coloniales. Me acuerdo de unos calzoncillos cribados. Tenía muchas piezas de sogas de tendón de avestruz. Fue muy amoroso. Me dedicó su libro *Loncagüé* sobre la vida y el arte en la llanura: “Para Claudia, de este admirador, para que Loncagüé la acompañe para siempre”.

En las cuatro salas que ocupa la muestra hay series ordenadas de joyas y adornos de mujer, platería y objetos ecuestres, escenas de hogar y del comercio con sus puestas austeras de sillitas, morteros y bateas. Las vitrinas dejan bajarse a tomar agua –como diría el finado Miguel Briante a quien seguramente le gustaría “Las Pampas...”– en el espacio vacío entre piezas.

–Fijate que hay muchísimos objetos y no da sensación de abigarramiento –dice el historiador Raúl Mandrini, que colaboró en los libros y la muestra, mientras relojea un mate de plata con tres patas de cobre–. Ya me lo quisiera para mí. Pero a esas bombillas no las usaban todos, eh. En un texto de Armagna, el médico militar francés que anduvo por las pampas y que visitó a Catriel, en las tolderías de Cipriano, dice algo así: “El último día de nguillatun, los caciques y los invitados especiales tomamos mate con bombillas de plata, los demás indios con bombillas de latón”.

La reconstrucción del parlamento podía sugerir un coloquio entre maniqués o de espantapájaros, pero nada de eso. La luz baja sobre esos soportes antropomorfos de lana negra, de perfil bajísimo tras el lujo de los ponchos –lujo de diseño pero también de símbolos–, no sugiere la cita fashion de una derrota sino la de una conspiración, como la de 1874, en que Namuncurá, Pincén, Baigorrita y Juan José Catriel armaron “el malón grande”.

“Pensé: ¿hacemos una carpa o un toldo? No. Eso es un cacherío. Patricio López Méndez respetó exactamente el diseño de Tato Benedit”, Claudia Caraballo siente que eligió bien.

Es una pegada que a la primera sala la abra un piquete arty de mujeres con lloven ngutroe y tupu (imposible tentar un artículo determinante o indeterminante). Prefiero el que la ficha detalla como “lloven ngutroe: tocado de lana de oveja tejida y bordada, recubierta parcialmente por cupulitas de plata cosidas de factura mapuche; tupu: aguja de plata con disco de círculos concéntricos y centro floral de ocho pétalos”. Le hubiera quedado bien a Victoria Ocampo, que tenía algún rasgo de su antepasada, la india Águeda. Y hubiera matado de envidia a Coco Chanel.

Las pistas de los caciques

Sobre la mesa de mármol grande como una pista, Claudia Caraballo manipula los dos libracos lujosos en donde ha sugerido, coordinado, propuesto, reclamado con esa obsesión de los fanáticos benignos que se disgusta por una mínima manchita y entonces hay que organizar una comisión para convencerlos de que es una cosa de nada, que el resto es monumental. Señala las fotografías y va contando los indicios.

—Yo descubrí que en la platería pampa, sobre todo en la parte del sur del río Colorado, en cosas de mapuches, tehuelches y pehuenches, la presencia del triángulos y la semiesfera repujada. Entonces lo llamé a Aldunate (Carlos Aldunate del Solar, director del Museo Chileno de Arte Precolombino) y le dije: “Carlos, yo necesito entender el kultrum” (el instrumento de percusión mapuche). Entonces, divino, me indicó un artículo sobre el kultrum sin decir que era de él. El triángulo está muy presente porque la parte de arriba del kultrum se forma con cuatro triángulos. Yo no afirmo nunca nada: siempre digo “posiblemente”. Luego empecé a obsesionarme mirando las semiesferas repujadas. Diez días antes de cerrar este libro, me iluminé: ¡si es la parte convexa del kultrum! Acá adentro (señala la imagen de un tamborcito ritual) ellos ponían dos pepitas de oro, dos de plata, dos de trigo, dos de maíz —a mí me dijeron que eran dos, yo nunca abrí ninguno, por Dios que nunca lo hice—: eran signos para que no falte la comida, que no falte el dinero. La platería es muy abstracta, entonces representaron el kultrum en esta semiesfera. Yo digo posiblemente sea. ¿Ves en la agarradera de ese cuchillo los puntos del kultrum?

No, no los miro, me obsesiona la pava de plata batida y burilada (en la muestra y en el libro), tan de entrecasa y de almacén de ramos generales, apenas arañada y con el asa y la perilla de una madera que parece no haber sido sobada hace mucho.

—¿Esta pava? La compré en Saráchaga por cien dólares. Fui con mi marido y dije ¡esto es pehuenche! En todo el borde hay un pequeño puntillito, ¿ves? No bien tuve mis primeras piezas empecé a hacer comparaciones. Hasta les pedí a mis amigos que me prestasen las suyas para poder estudiar. Todos dicen: “Esta es la colección de Claudia”. ¡No! Tengo amigos sumamente generosos porque me han dejado las piezas por un largo tiempo.

–Lo que hacés es empírico. Y por ahora no tenés quién te refute.

–A mí me llamó la atención que nadie me haya escrito para decirme: “Esto no es así”. ¿Cómo empiezo el descubrimiento de estas piezas? Agarré las cuatro cabezadas de Maguire que he visto en lo de él y pensé: “Si Maguire dice que esta le perteneció a Ramón Platero, esta a Mariano Rosas, esta a Vicente Pincén y esta a Nahuel Payún, y las cadenas y los detalles son diferentes, quiere decir que cada cacique tiene sus diseños: un Nahuel Payún no se va a poner cosas que no sean propias. Porque cada uno tenía un platero o retrafe. Estaba Manuel Virhué, que trabajó para Calfucurá; Ramón Cabral, que también era cacique. Entonces empecé a agrupar los distintos tipos de eslabones (señala una cabezada hecha de semiesferas planas unidas por una argolla) para identificarlos.

–La diferencia está en los eslabones.

–Y cada eslabón no se encuentra en piezas de ningún otro.

–Entonces el eslabón es el logo. Esa es tu hipótesis.

–Puede que el cacique y los capitanejos usen la misma figura como una camisa de Gap. Pero te quiero contar cómo llego a descubrir que esta cabezada es realmente de Mariano Rosas. Vi ese adorno del capullo de rosa, una flor que no está en la fauna autóctona, como el cardo santo, por ejemplo, que usan mucho. ¿Cómo era posible una rosa? De repente me di cuenta. Una amiga mía, la mujer del embajador Carlos Ortiz de Rosas, tenía un anillo con las armas de familia de los Rosas y aparece la misma rosa que está en la platería. Porque Mariano había sido raptado por Rosas en su niñez, pasó tiempo con él y después se volvió a los toldos, siendo su ahijado.

–Una rosa que viene de “Rosas” y no de “las rosas”.

–Y mirá esta flecha para abajo (señala un estribo, unos aros, un cuchillo), es de Pincén. El otro día vino Luis Pincén, si vieras la emoción que sintió.

En una testera hay un rostro de mujer con tocado de plumas de ñandú. Las cadenas van formando “v” cortas. Claudia Caraballo –que ya no es la chica de 16 años que espiaba los calzoncillos cribados en el cuarto de Maguire– le discute al maestro que sean rayos estilizados, para ella son aves en vuelo, esa recurrencia de la pampa. La cabezada es de Ramón Platero posiblemente.

–Yo veía esta carita acá y me preguntaba ¿va a ir un cacique a la guerra con la imagen de una mujer en la cabezada? Entonces pensé: “Esta debe ser la cabezada que él le hace a la mujer y tiene un tocado de plumas como para decir “blanca”.

–Entonces, ¿es *Fermina Zárate*, la de Una excusión a los indios ranqueles!

Fermina Zárate (cautiva del cacique Ramón el Platero) se quedó en los toldos a causa de sus hijos mestizos, sin culpar a Dios de que la hubieran agarrado los indios, sino a los cristianos que no cuidaban a sus mujeres.

–Mirá esto: ¿dónde hay huevos periformes? Los de ñancul (buteo polyosoma), uno de los pájaros que adoraban. Me di cuenta.

Cada vez que asocia, Claudia Caraballo pone la cara de ¡Eureka! que Sherlock Holmes se negaba a poner –era flemático– cuando deducía por unas huellas en un piso en el que se había volcado creosota que el asesino era renego.

La evidencia está en los ponchos

Las imagino montadas de a tres, a lo dama y sobre la misma yegua –mujer principal, hermana, una cautiva– levantando en el galope un humo rosado como en aquella película de Solanas (efecto crepúsculo en la pampa), lloven ngutroe en tirabuzones de plata y tupu tamaño cd de estrellita central, chinas como las que venían zalameras a justificar ante Mansilla las vueltas de los principales de la tribu para mostrarse. Pero hubo también caperas tehuelches que hacían capas de chulengo nonato y las pintaban para cada uno –había de joven, de casada, de viuda, de solterona, de caballo, de perros–, para todos “un nombre dibujo” según el código descubierto por Sergio Caviglia (“animal-pelo-hacia afuera”, “hombre-pelo-hacia adentro”). Y tejedoras mapuches que, entre el corral y el toldo, desarrollaban técnicas más propias del matemático y del geómetra que de la tejedora que no escarda sino que va retorciendo la lana virgen con un palito: el ikat (se hacen ataduras en la urdimbre, hasta 1600, según cálculo para las guardas escalonadas y se cubren con greda que, después de teñir, se quita) y el plangit (se pellizca un poco de la urdimbre y se ata la base fuerte antes de teñir, luego se desata).

¿Cómo calculaban si siempre teñían antes de tejer? ¿A ojo sabio o con regla comprada? La escolástica del poncho habla de “teñido por reserva”. La experta Graciela Suárez menciona tramas múltiples alternadas y secuenciales múltiples, toda una ingeniería en blando. Fui a releer lo que alguna vez me dijo el músico Juan Namuncurá:

–¿Tecnología huinca? No conozco muchas obras occidentales que sean como las de Machu Picchu. En la civilización incaica no hubo artesanos: hubo ingenieros, arquitectos, diseñadores. Pero, claro, el indígena no sabe. Al indígena hay que ayudarlo: “Tome esta beca y haga canastitas”. Pero si vamos a hacer revisionismo, el indígena al que todos consideran un simple artesano está así porque ha habido no solo un robo de la tierra sino una destrucción en el plano artístico, cultural y

científico. Yo siempre voy a comparar con otras culturas que han tenido continuidad, mientras la de nosotros ha sido destruida. Cuando los incas se reunieron para hacer la Puerta del Sol, indudablemente tienen que haber participado un astrónomo, un matemático, un físico... ¿Quién la hizo? ¿Quién la talló? ¿De dónde se trajeron las piedras? Para que toda esa gente se haya puesto a hacer eso de la noche a la mañana tiene que haber habido una escuela, una transmisión de esos conocimientos, que le dieron un formato académico a la usanza indígena. Pero esa es la gente que fue asesinada: desde ideólogos hasta científicos. Con lo que nos ha quedado estamos empujando para salir adelante de nuevo. Pero durante mucho tiempo era mejor una copa soplada en Venecia que un cerámico de un horno aymará.

Estas comunidades ágrafas de la pampa juntan en sus diseños estética, identidad, amenaza y fe, pero nunca gratuidad. Cada poncho habla como si escribiera pero el código es difícil de interpretar.

—Así como para los caciques la plata no era una riqueza en sí misma sino un elemento de prestigio y cada pieza no solo es de una gran habilidad técnica sino simbólica, el poncho tenía funciones que excedían lo meramente utilitario —dice Mandrini—. Era expresivo. Significaba poder y protección. Por eso Mariano Rosas le regaló un poncho a Mansilla diciéndole que mientras lo usara, aún en guerra, nadie lo iba a tocar. Para los distintos grupos de la pampa, es un código de adscripción en donde, si bien hay una tecnología común, hay pequeñas diferencias.

El catálogo indica que el poncho de Mansilla está en la sala de arriba junto a uno de San Martín y otro de Calfucurá. No lo creo. En el n° 4 de la revista *Las ranas*, la mansillista Adriana Amante ha hecho un dossier sobre el general en donde figura una crónica de Miguel Ángel Cárcano en que se cuenta que a ese poncho se lo ha comido la polilla. Este debe ser falso, me encocoro, me contagio el arte de la asociación de Claudia Caraballo y, antes de visitar la muestra, consulto la revista. Leo la crónica de Cárcano: “¡Mónica, Mónica! Traéme el poncho de Mariano Rosas”. “¡Miguel Ángel!, has de creer que es el único objeto que me queda de aquella gran amistad y extraordinaria empresa (...).” “¡Mónica, Mónica!, traéme el poncho de mi compadre”. “Es la prenda que más quiero, Miguel Ángel”.

Mónica aparece en la puerta del escritorio con una caja de cartón atada con cintas de seda blanca. El general se apresura a colocarla sobre el escritorio y desata los moños rápidamente. El poncho está dormido ante tanto papel que lo envuelve. El general lo despierta, lo acaricia, lo toma con ambas manos y levantándolo frente a la ventana va desdoblándolo con cuidado. De pronto vuela de sus pliegues una polilla, después otra, son muchas las que revolotean doradas en los rayos del sol. El poncho suspendido contra la luz aparece cubierto de agujeros luminosos. El general lo estruja entre sus manos. Vuelan las últimas polillas. Hace de él un envoltorio y lo tira sobre el sofá.

–Mónica, Mónica, ¿qué has hecho de mi poncho? ¡El único recuerdo que aún me quedaba de mis pasadas hazañas está destruido!

¡Proa, te agarré! ¡Este poncho no puede ser el legítimo! Camino a la muestra y voy paladeando mi triunfo, pero me detengo en los ponchos ingleses de tejido industrial con tramas de William Morris, en los Poncho Patria que también eran ingleses y usaban los blandengues.

Ni miro el poncho que Mariano Rosas le regaló al general Mansilla. Leo: “Poncho con laboreo realizado en faz de urdimbre. Actualmente carece de flecos, y no se puede determinar si los tuvo porque en el borde de urdimbre se le ha cosido un ribete de una cinta de algodón. El borde de la boca también presenta un ribete cosido. Según documentación, podrían ser ribetes de protección adornado por el propio Mansilla, aunque la calidad de las cintas utilizadas es diferente. Se han realizado numerosas reparaciones, incluyendo retejidos” (las itálicas son mías).

¡Ah, bueno! ¡Es él! Todo coincide. Sigo leyendo: “Estos últimos (los retejidos) se hicieron por el derecho de la prenda (este está claramente determinado por las terminaciones trenzadas del llancal) dejando allí bordes e hilos sueltos, lo que nos indicaría que fueron realizados por una persona que ignoraba las convenciones de uso de la pieza”. ¡¡¡Mónica, Mónica!!!!

La plata de abajo

Dice Mandrini que cada pieza ha sido comprada, conseguida, regalada o robada. Que el comercio con la Araucaria era fluido, que de ahí venían monedas, plata en barra y chafalonías que se cambiaban por ganado. La frontera era tutti frutti. Ramón Cabral (El platero) era hijo de cautiva, Panguithruz Güor se hizo Mariano Rosas y gaucho de lujo. La tecnología huinca llegó hasta las mismas trutrukas, esos instrumentos de sonido tristísimo que acompañan la densidad monótona del kultrum en las rogativas: si antes eran de caña calentada, ahora son de manguera revestida con lana de colores. ¿En dónde terminan ellos? ¿En dónde terminamos nosotros?

Pero no es lo mismo vender o regalar que haberse quedado en bolas. Ramón el platero fue sacado de Carriló y convertido en teniente coronel de indios; en 1882 formó parte de la expedición que fundó Victorica. Murió en La Blanca, bautizado en rigor mortis, lejos de sus fuelles fabricados con la panza seca de una vaca y cuyos picos estaban hechos con el caño de una carabina recortada. El gran Inacayal, “salvado” por el perito Francisco Moreno, murió en el Museo de La Plata, donde custodiaba las calaveras de otros guerreros de su raza (pasó sus años de cautiverio borracho y saludando al sol con el torso desnudo mientras murmuraba en su lengua y en pena porque sus mujeres eran sirvientas del huinca). Ignacia y Ramona Rosas, sobrinas tataranietas de Mariano, que todavía viven, ¿vendrán a reclamar el poncho? No, si ya era de Mansilla, lo único que le quedaba de sus hazañas.

Claudia Caraballo: “Cabe decir que la mayoría de estas piezas están todavía enterradas. Yo estoy convencida de que sí. Cuando se aran los campos aparecen boleadoras, pero los enterratorios están tres metros más abajo. De vez en cuando aparece alguien y dice: “Yo sé en qué parte de la pampa están... Pero a esto no lo digas”.

La pampa entonces no era esa ausencia de acontecimientos que decía el filósofo Vicente Fatone: es civilización en tesoros que llevan escrito a través de joyas y enseres el nombre en símbolo de la gente de Caulamantu, Nau Payán, Relmo, Pichún, Melideo, Raiman, Jacinto, Cristo, Pichún Gualá, Painé, Namuncurá, Catriel, Foyel y siguen los nombres.

Autores

Laura Itchart nació en Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires. Es licenciada en Comunicación Social (UNLP) y se encuentra cursando el doctorado en Comunicación en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Además de cursos académicos en Ciencias Sociales, cursó estudios de dramaturgia, guión y producción y realización audiovisual. Estuvo a cargo de varias investigaciones para documentales, y es coordinadora y docente concursada de la materia Prácticas Culturales de la Universidad Nacional Arturo Jauretche. También se desempeña como docente concursada en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP y se ha desempeñado como comunicadora en diferentes organizaciones especializadas en derechos humanos. Actualmente es la subdirectora del Centro de Política y Territorio de la Universidad Nacional Arturo Jauretche.

laurait@gmail.com

Juan Ignacio Donati nació en Avellaneda, provincia de Buenos Aires. Es licenciado en Audiovisión y en Enseñanza de las Artes Combinadas en la Universidad Nacional de Lanús. Tiene un diploma en Ciencias Sociales y es especialista en Educación y Nuevas Tecnologías por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso). Ha trabajado como profesional en diferentes productoras y medios masivos de comunicación y ha formado parte de equipo en varios largometrajes. Es investigador y docente concursado de la UNLa y de la UNAJ.

juandonati@gmail.com

Nuestro libro de trabajo llega a su tercera edición. Frente a las nuevas motivaciones y a la experiencia adquirida en estos primeros años, ampliamos y corregimos los contenidos para seguir teniendo a nuestro alcance una herramienta ágil que nos permita impulsar y profundizar los debates acerca de las prácticas culturales.

El libro que presentamos acompañará el trabajo de la materia Prácticas Culturales del Ciclo Inicial de la Universidad Nacional Arturo Jauretche y solo explotará su potencial con su apropiación por parte de las y los estudiantes.

Consideramos que la cultura es el espacio de la reproducción social y, al mismo tiempo, el lugar privilegiado para la innovación y la creatividad. La propuesta es pensar la propia realidad con el afán de buscar nuevas preguntas y respuestas que den cuenta de la complejidad de los procesos culturales en los que estamos inmersos.

Desde esta perspectiva, este libro invita a un desafío.

ISBN 978-987-3679-03-2



9 789873 679032