

María Eugenia Boito y Cecilia Michelazzo (compiladoras)

CUERPOS, DESEOS E IMÁGENES

EN LAS CULTURAS POPULARES
CONTEMPORANEAS

COLECCIÓN

MATERIALES Y DOCUMENTOS

DE **CÁTEDRA**

 **Anarchivo**



FCC
Facultad de Ciencias
de la Comunicación



unc

Universidad
Nacional
de Córdoba

Cuerpos, deseos e imágenes

en las culturas
populares
contemporáneas

AUTORIDADES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Rector. Mgtr. Jhon Boretto

Vicerrectora. Mgtr. Mariela Marchisio

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Decana. Dra. Mariela Parisi

Vicedecana. Dra. Fabiana Martínez

Secretaría de Ciencia y Tecnología: Dra. Ileana Ibáñez

Directora del I.E.C.E.T.: Dra. Eugenia Boito

Directora del C.I.Pe.Co.: Dra. Paula Alicia Morales

COMITÉ EDITORIAL ANARCHIVO

Directora: Ileana Ibáñez

Coordinador editorial: Lucas A. Aimar

Coordinadora administrativa: Micaela Arrieta

Asistente administrativa: María Constanza Fariña Hernández

COMITÉ DE REFERATO

Dra. María Agustina Romero

Dra. María Elena Ferreyra

Dr. Emilio Seveso

Cuerpos, deseos e imágenes **en las culturas populares** **contemporáneas**

MARÍA EUGENIA BOITO

CECILIA MICHELAZZO

coordinadoras

Cuerpos, deseos e imágenes en las culturas populares contemporáneas / Maria Eugenia Boito ... [et al.]; compilación de Maria Eugenia Boito ; Cecilia Michelazzo. - 1a ed. - Córdoba : Anarchivo. Editorial de comunicación, cultura y tecnología. Facultad de Ciencias de la Comunicación, 2024.
Libro digital, PDF - (Materiales y documentos de cátedras)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-631-90053-3-2

1. Cultura Popular. 2. Estudios Culturales. 3. Cultura Dominante. I. Boito, Maria Eugenia, comp. II. Michelazzo, Cecilia, comp.
CDD306.01

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Ciencias de la Comunicación
Anarchivo. Editorial de cultura, tecnología y comunicación
Bv. Enrique Barros esq. | Los Nogales Ciudad Universitaria | 5000 | Córdoba | Argentina
Tel. +54 351 5353680
www.fcc.unc.edu.ar | anarchivo.fcc.unc.edu.ar | editoralanarchivo@fcc.unc.edu.ar

Dirección de la colección: Mauricio Grasso y Eduardo Pelosio
Edición y corrección: Paula Torres y Lucas Aimar
Diseño y composición: Gabriel Giannone
Diseño de cubierta: Rafael Caminos

marzo, 2024

Editado en Argentina



Creative Commons - Reconocimiento-NoComercial-SinDerivados 4.0
Licencia Pública Internacional • CC BY-NC-ND 4.0

Usted es libre de: *Compartir* > copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato. *Bajo las siguientes condiciones:* *Reconocimiento* > Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. *NoComercial* > No puede utilizar el material para una finalidad comercial. *SinObraDerivada* > Si transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Contenido

- 9 **Introducción.** Cuerpos, deseos e imágenes en las culturas populares contemporáneas

María Eugenia Boito y Cecilia Michelazzo

PRIMERA PARTE. Apropiaciones esquivas de la historia, la estética y la religión oficial

- 23 **Capítulo 1.** Voces y la historia que construimos: *Menocchio* y Waman Poma

María del Carmen Cabezas

- 23 Introducción
- 24 Ginzburg y su propuesta de análisis
- 27 Ejes de lectura
- 30 Imágenes prehispánicas

- 37 **Capítulo 2.** Teatro popular: discusiones de lo popular en Bertolt Brecht y Augusto Boal

Analía Verónica García

- 37 Introducción
- 37 Lo popular: de qué se habla
- 38 Brecht y Boal. El teatro épico y el teatro del oprimido
- 39 “El sistema trágico coercitivo de Aristóteles” y los fundamentos del teatro clásico
- 41 Brecht: teatro épico
- 43 Breve caracterización del teatro épico de Bertolt Brecht
- 45 Sobre el teatro épico
- 46 Sobre el teatro popular
- 50 Conclusión

53 Capítulo 3. La fiesta de San Baltasar de Empedrado

José María Palacios

53 Introducción

54 La fiesta

57 La fiesta de San Baltasar como expresión de la cultura popular

65 Capítulo 4. Gauchito Gil: un análisis de la fotografía de Marcos López

María José Damiani

66 El gaucho como figura popular

68 El Gauchito Gil

69 El arte y lo popular

70 Las dos imágenes del Gauchito Gil

73 Reflexiones finales sobre la politización de la imagen

**SEGUNDA PARTE. Cuerpos, deseos y tecnología: más allá
y más acá del espectáculo**

**79 Capítulo 5. Derivas y desvíos: la propuesta situacionista
para revolucionar la ciudad y la vida**

Sofía Rubiano Eckert

80 Arte situacionista

83 Deriva

87 Desvío

88 Psicogeografía en Alberdi

93 Capítulo 6. Postpornografía, imágenes (otras) del placer

Lucía Villagra

94 La sociedad del espectáculo

95 Pornografía espectacular

98 La salida postpornográfica

**101 Capítulo 7. ¿Qué hay más allá de los deseos virtuales? Una breve
reflexión sobre la experiencia y la tecnología**

Camila Maidana

101 Walter Benjamin: sobre luces y hierro

104 Guy Debord: del ser al tener, al parecer

108 Nuestro presente virtual

111 Más allá del deseo: el propio

115 **Capítulo 8. Plusvalía ideológica y tecnologismo: sobre Ludovico Silva**

Carla Bilbao

115 Ludovico Silva, ¿qué, cuándo, dónde?

117 Plusvalía ideológica

118 “Todo aparato económico es ideológico, hasta hacer un tornillo”

120 Todo aparato tecnológico es ideológico

123 **Sobre las autoras y el autor**

Figuras

- 32 Figura 1.1. Corregimiento que el corregidor conbida. Waman Poma
- 34 Figura 1.2. Conquista. Guaina capaz inga. Candia, Español. Waman Poma
- 34 Figura 1.3. El segundo mes, Febrero. *Paucar Warai*. Waman Poma
- 55 Figura 3.1. El interior de la capilla.
- 55 Figura 3.2. Las imágenes de San Baltasar.
- 71 Figura 4.1. La estampita del Gauchito Gil.
- 72 Figura 4.2. "Gauchito Gil".
- 89 Figura 5.1. Registro psicogeográfico 1.
- 90 Figura 5.2. Registro psicogeográfico 2.

Introducción

Cuerpos, deseos e imágenes en las culturas populares contemporáneas

MARÍA EUGENIA BOITO
y CECILIA MICHELAZZO

¿Existe todavía algo que pueda ser llamado “cultura popular”? Es la cultura del pueblo. ¿La que el pueblo produce? ¿La que el pueblo consume? ¿La que se presenta como popular, haciendo de eso una bandera? ¿Es lo contrario de la cultura culta? ¿Cómo estudiarla desde la academia? ¿Dónde encontrarla? ¿En las fiestas tradicionales?, ¿en las creencias religiosas fuera de las oficiales?, ¿en el arte al servicio de las luchas liberadoras?, ¿en los modos cotidianos de hacer, de cocinar, de habitar, de andar por la ciudad?

Y más complejo aún en contexto de mediatización de la comunicación, ¿es popular lo que se ha masificado, lo que tiene fama? ¿Es la industria cultural? ¿Es un modo de apropiación de los productos masivos?, ¿es un modo de apropiación de las tecnologías?

¿Quién puede nombrar y clasificar la cultura popular? ¿Con qué fines? Como provoca De Certeau, ¿existe lo popular fuera del gesto que lo suprime? (De Certeau, 1999, p. 69)

Nos inscribimos en una tradición académica en la que, en otros tiempos no tan lejanos, se han dado profundas discusiones impulsadas por la fuerza política del atributo “popular” y por la comprensión del lugar nodal de la cultura en el orden social. Lo que está en juego no es la pertinencia de ciertos

objetos de estudio, ni la legitimidad para elaborar catálogos. Por ejemplo, en América Latina, la necesidad de identificar expresiones culturales como populares y de promoverlas para las democracias recuperadas, movilizó debates y abordajes en la década del ochenta (Boito, 2011; Alabarces, 2020; Sunkel, 2002). Pero una década después, globalización mediante, el problema empezó a dejarse de lado. Pablo Alabarces (2020) explica en parte este olvido por la subsunción conjunta de la cultura popular y la cultura culta, oposición que de alguna manera daba sentido a sus definiciones, en las industrias culturales. Pero sostenemos, como también plantea en su libro, que las culturas populares siguen existiendo porque siguen existiendo las clases subalternas, que siguen expresándose simbólicamente en el marco de condiciones de desigualdad.

Lo cierto es que aquellos debates del momento alcanzaron para que el Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva fuera incluido (como opcional) en el Plan de Estudios 1993 de la Licenciatura en Comunicación Social de la entonces Escuela de Ciencias de la Información. Desde 1998 y hasta el presente, este espacio sigue albergando las preguntas sobre la cultura popular y la cultura masiva desde una perspectiva crítica.

La propuesta del seminario es ambiciosa en términos temporales: pensar las culturas populares en la Edad Media y el Renacimiento, teniendo como eje la tesis doctoral de Mijaíl Bajtín sobre la cultura cómica popular, hasta la escritura en aforismos de Guy Debord sobre la sociedad del espectáculo. ¿Por qué tanto? ¿Por qué buscar las culturas populares en el carnaval europeo de la Edad Media, en un mundo tan distante y distinto? ¿Y no son las tesis de Debord ya caducas cincuenta años después con todos los cambios culturales que habilitaron las tecnologías?

Puede que el nombre del seminario haya quedado viejo. Ya no decimos “cultura popular” en singular, y cuestionamos la conjunción “y” para sumar las características de una supuesta particular cultura y otra. Tal vez ya ni sea masiva nuestra matriz cultural contemporánea de los dispositivos portables y personalizados, de los consumos *on demand*. Sin embargo, lo que se actualiza una y otra vez es el potencial conflictivo de las culturas populares, esa forma otra de dar sentido al mundo, como nos muestra Bajtín de un tiempo antes de que fuera organizado por la mercancía, y cuyos rasgos persisten. Podemos rastrear esas risas que burlan por un instante el orden, e indicios de cuerpos colectivos, abiertos al mundo aún latentes. Podemos reconocer el potencial subversivo, así sea por instantes, de expresiones que se dan en los intersticios de un sistema espectacular que ha colonizado la vida cotidiana,

desde la materialidad de nuestras ciudades, hasta nuestros cuerpos y deseos. La creciente mediatización de las relaciones sociales sigue dando cuenta de la vigencia de los análisis de Debord: lo vivido se aleja en representación. Pero, como él mismo señala, no se trata de un problema de ideas, se trata de las prácticas que organizan nuestras vidas; se trata de capitalismo, no como modo de producción de bienes y servicios, sino como modo de organizar la vida en común, es decir, cultura bajo la lógica de la mercancía.

Los escritos que prologamos, trabajos finales de estudiantes y de adscritas de los últimos años (2019-2022), se basan en lecturas de expresiones situadas de las culturas populares, retoman autores y conceptos trabajados durante el seminario, y también exponen y traman aquello que es resultante de sus propias búsquedas, por el cursado de otros seminarios o por haber iniciado la escritura del trabajo final de grado.

Hasta aquí los trabajos de adscripción se publicaban en un blog¹, junto a otros materiales de cátedra. Hoy contamos con *Anarchivo, Editorial de comunicación, cultura y tecnología* de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, para dar una edición cuidada y mayor alcance a esta publicación. Queremos aportar al debate sobre las culturas populares a partir de estos trabajos que encontramos de inspiración para nuevas lecturas y producciones. Los proponemos también como diálogo entre generaciones, atravesadas por sus contextos, y que a partir tal vez de las mismas lecturas despliegan un horizonte de reflexiones posibles. “De la cultura de su época y de su propia clase no escapa nadie sino para entrar en el delirio y en la falta de comunicación”, como señala Ginzburg (2008, p. 21). Por eso los trabajos son también testimonios de un momento actual donde las imágenes nos interpelan por doquier: desde el redescubrimiento de las ilustraciones de Waman Poma, un indígena que a principios del siglo XVII escribió una carta ilustrada al rey de España, hasta el redescubrimiento de las imágenes del propio barrio de toda la vida a partir de un ejercicio de deriva situacionista. Desde imágenes religiosas, y sus reapropiaciones, hasta las preguntas por el propio cuerpo, el propio deseo, vueltos imágenes vía tecnologías. De la búsqueda de politizar la escena, en el teatro popular, a la búsqueda de reapropiarse del deseo y la sexualidad, aún dentro de experiencias mediatizadas, subvirtiendo la pornografía en la postpornografía.

En la primera parte agrupamos trabajos que refieren a expresiones culturales que se oponen deliberadamente o se apropian de maneras desviadas

1 Que puede consultarse en la siguiente dirección: <https://scpopularymasiva.wordpress.com>

de los cánones oficiales, sea de la historia, del teatro clásico, de la religión y, doblemente para el Gauchito Gil, de lo religioso y la iconografía nacional.

María del Carmen Cabezas en “Voces y la historia que construimos. *Menocchio* y Waman Poma” parte de reconocer a las culturas populares en las voces olvidadas, perseguidas, colonizadas de la historia social. Y esto implica también un desafío metodológico, ¿cómo escuchar una voz deliberadamente silenciada? En las investigaciones de Carlo Ginzburg y Silvia Rivera Cusicanqui se presta atención a fenómenos en apariencia insignificantes: Ginzburg, la cosmogonía de un molinero interrogado por la Inquisición. Rivera Cusicanqui en las ilustraciones de Waman Poma, un indígena que en el siglo XVII escribió una carta al rey de España. En las ilustraciones, más que en el escrito, es donde la autora encuentra (y pone en juego también sus conocimientos de lengua aymara) indicios de su visión de la sociedad. “En la reconstrucción de los relatos de *Menocchio* y Waman Poma los analistas dan cuenta de un conjunto de voces” explica Carmen refiriendo a las condiciones de posibilidad y emergencia de las expresiones, por particulares que parezcan.

Pero no se trata simplemente del rescate de historias marginales y olvidadas, de personas perseguidas y colonizadas por mera vocación coleccionista, sino que lo que está en juego es la tensión con el presente, ya que las voces subalternas cuestionan desde el pasado las relaciones de dominación. Como concluye la autora: “El silenciamiento de los conocimientos de ciertos sectores no sólo repercute en el reconocimiento y posibilidad de intercambio de esas perspectivas, sino que alimenta la configuración de exclusión de ciertos sujetos en la sociedad contemporánea”.

Por su parte, Analía Verónica García plantea otro tópico donde el conflicto con lo oficial y lo establecido es planteado de manera explícita. En “Teatro Popular: Discusiones de lo popular en Bertolt Brecht y Augusto Boal” analiza las propuestas del teatro épico, teatro popular, teatro del oprimido como búsquedas de una apropiación de la práctica teatral con fines deliberadamente revolucionarios. Esto supone la desobediencia a las reglas de lo consagrado como “arte”; en el caso del teatro, la poética de Aristóteles en su estructura coercitiva y su contenido moralizante. Es la búsqueda de un teatro herramienta. Como explica Analía:

El objetivo del teatro (como manifestación pública) es representar sucesos de la vida y las relaciones entre los hombres. Pero la pregunta es si aquellos sucesos son naturales o bajo qué circunstancias se pueden presentar como

naturales. Sin embargo, esta disyuntiva no es en sí, algo determinante. Lo que hay que analizar son los procesos sociales e históricos que funcionan como base de esas situaciones y cómo, en última instancia, el espectador es el que les da sentido. No implica ser una representación de la realidad que ya no se puede modificar, sino que tiene en sí misma, las herramientas para poder modificarlo. Es muy conocida la frase de Brecht que se relaciona con ese objetivo del arte (y también del teatro): “el arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma”.

En ese sentido, los fines pedagógicos y políticos llevan a cambiar las formas mismas de la práctica teatral, buscando interpelar, movilizar, transformar el rol del espectador al “especta-actor” de Boal que, como Analía explica, es un público que observa pero también “acciona ante lo que ve”. Se trata de generar nuevas sensibilidades y posturas para un mundo nuevo.

En cambio, en la festividad popular que analiza José María Palacios, “La fiesta de San Baltasar de Empedrado”, el desafío al orden es sutil, metafórico. El autor nos transporta a la festividad religiosa que se celebra en esa localidad de Corrientes cada año en honor a Baltasar, uno de los tres Reyes Magos, el de piel negra. La decoración, el altar, los instrumentos: tambor, guitarra y triángulo, cada uno de los pasos del ritual se vinculan al contexto y nos hablan de sincretismo. El autor destaca que “la *charanda* y todos los elementos que la componen (toque de tambor, danza y cantos) son exclusivos del culto de San Baltasar de Empedrado”, un género afro correntino especial para venerar a este santo, que no es aceptado como tal por la Iglesia Católica.

En la historia de esta tradición, en los márgenes de la religión católica, José encuentra pistas para comprender su vitalidad. Expresa:

Pienso que en el culto al rey Baltasar hay un doble gesto hacia la fe católica: por un lado, aquel que tiene que ver con venerar y “santificar” a un personaje bíblico de piel negra que ni siquiera está canonizado. Pero el otro gesto, tal vez más sutil, es el de venerar a una figura que “está antes” del nacimiento del Niño Dios. Creo que con este gesto sutil, los negros y negras de la Colonia Rioplatense, hoy Argentina, le dicen a la religión oficializada constitucionalmente, que ellos y ellas estuvieron antes, que ellos preceden.

También María José Damiani reparó en un santo popular no reconocido por la Iglesia Católica: el Gauchito Gil. En esta figura convergen varias capas de sentido en relación con la circulación cultural: un santo no canonizado por la religión oficial pero sí por la religiosidad popular, una figura construida

como emblema del “ser nacional”, el gaucho, reapropiada como santo y vuelta estampita; y la apropiación de un artista contemporáneo, que propone otra imagen que contrasta con aquella. En “Gauchito Gil: Un análisis de la fotografía de Marcos López”, María José nos pone frente a la potencia conflictiva de esa imagen, en la que la historia irrumpe en el presente. Reflexiona sobre la foto y el fotógrafo:

Producir una imagen de él donde lo pop, la fotografía y el montaje se unen, me permite pensar que hay una ruptura de los tabúes en torno a lo religioso y a lo que el folklore, como forma de definir nuestro “ser nacional”, nos impuso como imagen oficial. Por otra parte, reivindicar la imagen del gaucho, imagen que históricamente ha marcado el devenir argentino como emblema del “ser nacional”, lo ubica como un artista susceptible de ser visto y definir(nos) desde una perspectiva diferente.

A partir de una observación detallada de la foto, con la estampita como contrapunto, María José reconstruye los conflictos que atraviesan la figura del Gauchito, y los de nuestra propia historia, las luchas políticas y sociales que constituyen las condiciones de producción de la obra y en las que la misma busca intervenir, un conflicto que aunque las clases dominantes busquen constantemente ocluir, no cesa de emerger.

El Gauchito Gil, Waman Poma, *Menocchio* y hasta el rey Mago Baltasar, vuelven a decirnos que el pasado no está cerrado, que en figuras en apariencia insignificantes o inocentes arde una conflictividad que llega hasta el presente. Por eso, como recupera María José de Walter Benjamin:

...al pensador revolucionario, la oportunidad revolucionaria peculiar de cada instante histórico se le confirma a partir de la situación política. Pero se le confirma también, y no en menor medida, por la clave que dota a ese instante del poder para abrir un determinado recinto del pasado, completamente clausurado hasta entonces. El ingreso en este recinto coincide estrictamente con la acción política; y es a través de él que esta, por aniquiladora que sea, se da conocer como mesiánica. (Benjamin, 2010: T. XVIII)

En este sentido, reconocemos las expresiones de las culturas populares como llaves para abrir ese recinto, como llaves de acción política transformadora en un presente en que necesitamos justificar que debe ser transformado.

Si atendemos a los objetos que se han analizado, contradicen cánones estéticos y éticos, religiones oficiales, que ya no gozan de su antiguo poder. Hasta la colonización ha sido oficialmente reconocida en su violencia. El

borramiento de estos cánones ha llevado a la integración de las diversidades culturales; al reconocimiento, primero, de las culturas populares como culturas, y en igualdad de condiciones, al borramiento de las nociones dicotómicas de cultura culta/cultura popular. Estos procesos, relacionados con la expansión del capitalismo global, con el desarrollo de las tecnologías de la comunicación y de las industrias culturales, han llevado a Néstor García Canclini a plantear en los noventa la noción de “hibridez”, noción que cuestiona una concepción “hojaldrada” de las culturas (como capas separadas y superpuestas, ordenadas jerárquicamente) que no es explicativa de las relaciones de dominación simbólica pero que contiene el riesgo de ser apropiada para borrar justamente esa dominación.

Si toda producción cultural puede ser reconocida e integrada, toda expresión es válida y se mezcla, se hibrida con otras. Entonces, nuevamente, ¿por qué insistimos en hablar de culturas populares?, ¿por qué insistimos en buscar en los resquicios, en las memorias, en los trazos, en los gestos, expresiones que den cuenta aún del conflicto? Justamente porque estos procesos de integración ideológica de las diversidades culturales se corresponden con condiciones de producción que no se tematizan. El multiculturalismo, la hibridez, se dan en ciertas condiciones de posibilidad: la globalización, el desarrollo tecnológico, un cierto desarrollo tecnológico, el que posibilita cierta comunicación. Se trata del despliegue de la lógica de la mercancía, de maneras cambiantes, desiguales y combinadas, abarcando nuevos ámbitos de la vida, incorporando las diversidades a su totalidad aparente. A esta etapa del capitalismo, organizando espacios, prácticas y expresiones, Guy Debord la caracterizó como “sociedad del espectáculo” ([1967] 1995). El espectáculo lo reúne todo, pero en tanto separado; liga a las personas, pero sólo en la contemplación de lo mismo; es lo contrario al diálogo, es lo contrario a la experiencia en primera persona, es lo contrario a la vida y al colectivo. Es la alienación capitalista más allá y más acá del ámbito de la producción material. Al referirse a los “bienes seleccionados por el sistema espectacular”, Debord hablaba de la televisión y el automóvil; hoy tenemos otros dispositivos que siguen reforzando la tendencia al aislamiento. En esta segunda parte del libro presentamos trabajos que remiten de una u otra forma a la caracterización de la sociedad actual como espectacular y a los resquicios y grietas posibles para la expresión, aun del conflicto de clases y de la transformación.

En “Derivas y desvíos: la propuesta situacionista para revolucionar la ciudad y la vida”, Sofía Rubiano Eckert recorre las principales ideas de la Internacional Situacionista, especialmente las relacionadas con el arte. Cabe

aclarar que para este movimiento, el arte no estaba separado de la vida y era la sociedad del espectáculo la que sostenía la “división del trabajo artístico”. Por eso, la finalidad de sus búsquedas, creaciones e intervenciones tenía que ver con el fin del arte como esfera autónoma, con una revolución vital donde el juego y la creación dieran forma a la ciudad y la sociedad.

Si la clave del espectáculo es que lo vivido se aleja en una representación, el movimiento situacionista le hace frente con “formas auténticas de comunicación, participación y experiencia”, con la “construcción de situaciones”, mediante estrategias como la psicogeografía, el desvío y la deriva. Esta última práctica, explica Sofía, buscaba “llevar a cabo estudios urbanos que abrieran posibilidades alternas de transitar y vivir la ciudad espectacular. Comprendiendo el funcionamiento y cómo nos afectan la arquitectura y los ambientes, reflexionan sobre y en la experiencia del laberinto y la desorientación”. Desde esta apuesta por lo experimental y lo lúdico, la autora se dispone a una deriva por el barrio donde habitó toda su vida. Sus registros psicogeográficos nos muestran un entorno urbano, texturas, colores, contrastes, que afectan, que nos afectan, y que son posibles de ser reapropiados para la aventura y la vida.

Desde las mismas premisas sobre la sociedad espectacular, y también con la inquietud de posibles márgenes para la acción política, Lucía Villagra se pregunta por un producto cultural especial: la postpornografía. En “Postpornografía, imágenes (otras) del placer” repara, en primer lugar, sobre la afinidad y funcionalidad de la industria pornográfica “como una técnica por demás efectiva en el objetivo que rige a las sociedades espectaculares”. La hegemonía de lo visual, la normalización de cuerpos y deseos, la imposición de una verdad por repetición, la territorialización y delimitación del placer, dan cuenta del espectáculo colonizando los ámbitos más íntimos y cotidianos de los sujetos.

Frente a esto analiza la postpornografía como posible interrupción de la lógica espectacular, a pesar de constituir en sí una representación también mediatizada, y se pregunta:

...si la postpornografía se consolida como un producto –ya sea performático o audiovisual– que busca lograr el placer de quien lo está realizando, es decir, que busca lograr un placer en primera persona para, desde ese lugar, (de) mostrar que es posible experimentar formas diferentes de placer (diferentes respecto a las que la pornografía tradicional y las diversas instituciones del poder habilitan), ¿acaso no constituye una representación de la experiencia

que aunque insuficiente –porque sería absurdo pensarla como una suficiencia absoluta– resulta necesaria a la hora de romper con los esquemas sexohegemonícos por demás espectacularizados?

A continuación, Camila Maidana nos comparte “¿Qué hay más allá de los deseos virtuales? Una breve reflexión sobre la experiencia y la tecnología”. Allí retoma aportes de Walter Benjamin y Guy Debord para mostrar las tramas entre experiencia, sensibilidad y materialidad. La configuración sociohistórica de nuestras sensibilidades la lleva a preguntar sobre la experiencia en entornos que han devenido tecnológicos. Tal como reflexiona Camila:

Nuestra época y nuestra cultura –no solamente la occidental, ya que el concepto de espectáculo nos demuestra que la historia devino inevitablemente universal– están hechas de dígitos y pantallas, de unos y ceros, de imágenes que hallan su corporalidad en nosotros.

Corporización que llegó a su paroxismo en la pandemia de COVID-19. En diálogo con el psicoanálisis de Freud y con las lecturas de Deleuze y Guattari, instala la pregunta por el deseo en estas corporalidades de “persona-máquina” que hemos devenido. Aun así hay algo, hay un pequeño grano de arena en este inmenso desierto digital que pide a gritos ser rescatado del hundimiento, y son nuestros deseos. Pero no aquellos que están moldeados por los axiomas del capitalismo, no aquellas imágenes producidas espectacularmente, que se miran a sí mismas, que nos parasitan. Si bien podemos confirmar que nos hemos mimetizado con los dispositivos tecnológicos que arman la rutina de nuestra cotidianidad, reconocemos que hay una grieta en las pantallas desde donde podemos sentir el malestar de la falta ocasionada por nuestro deseo.

Finalmente, Carla Bilbao también aborda nuestro entorno tecnológico, nuestra adaptación a ese ser maquínico, nuestras prácticas mediatizadas. En “Todo aparato tecnológico es ideológico. Plusvalía ideológica y tecnologismo” analiza cómo el capitalismo también se nos hace carne, creencia, percepción y deseo mediante los discursos de la técnica. Desentraña la noción de “plusvalía ideológica” propuesta por Ludovico Silva que permite explicar la reproducción material e ideológica del capitalismo. A través de un diálogo con la noción de “tecnologismo” de Héctor Schmucler, Carla analiza cómo las ideas dominantes sobre la técnica y la tecnología forman parte de esta ideología que sostiene al mundo tal cual es.

Este pensar de la técnica es parte de la industria ideológica y contribuye a la preservación y justificación de las relaciones de producción capitalistas.

Por un lado, terminamos pensándonos como cuerpos solamente productivos cuya felicidad pareciera terminar en tener la capacidad de consumir cada día más, tener la última tecnología, pero incapaces de pensar otros mundos posibles. Pero, por otro lado, voluntariamente le ofrecemos cada detalle de nuestras creencias, gustos y placeres a estos aparatos. Portamos nuestros celulares como una parte más de nuestro cuerpo, la realización de todo tipo de trámite y el acceso a políticas públicas se plantea digitalmente, espectacularizamos cada detalle de nuestra vida cotidiana, no se admite la “voluntad de no querer” (Schmucler, 1996) utilizar las redes sociales, pareciera que no hay un *por fuera* de las tecnologías digitales y de los aparatos electrónicos.

Lo que se destaca en esta segunda parte es la preocupación por cómo la mercantilización y la mediatización de la experiencia abarcan los ámbitos más propios, personales e íntimos, el barrio, el hogar, el cuerpo, la sexualidad, el deseo. Estos tópicos contemporáneos son expresivos también de los márgenes de emergencia de las culturas populares en las sociedades espectaculares, donde el avance del aislamiento y la separación alejan la experiencia de lo colectivo.

Más allá de las diferencias en las formas y contenidos, los escritos tienen en común la insistencia en hablar de culturas populares como expresión de otra insistencia que consideran asociada: hablar de culturas populares hace posible seguir reflexionando y enunciando que hay clases sociales y, por ende, maneras distintas y desiguales de pensar/sentir/actuar. Tienen en común seguir la pista bajtiniana de pensar al signo ideológico como arena de la lucha de clases, aunque las expresiones simbólicas de los conflictos no tengan el carácter de transparente, claro o sencillo reflejo de esas tensiones a nivel de la dominación social entre clases.

Por eso, y desde Bajtín, la risa carnavalesca; desde Ginzburg, la lectura en clave indicial de las producciones simbólicas; desde Darnton, los desplazamientos, condensaciones, metonimias y metáforas de las violencias y venganzas de clase; o desde algunos estudiosos del conflicto social, el abordaje de la expresividad social en las protestas, las luchas sociales, las prácticas anónimas de desobediencia y desafío al orden social, político o religioso (en distintos espacios y tiempos), configuran claves para pensar los ejercicios de la dominación simbólica que siguen operando a pesar de la aparente integración de la diversidad.

Finalmente, y tal como afirma Analía García citando a Bertolt Brecht en el libro *Escritos sobre el teatro*, “el tema del arte es que el mundo está fuera de quicio”. Seguimos hablando de culturas populares en plural porque, hoy

más que en otro espacio/tiempo, el mundo está fuera de quicio y, ante tanto des-quicio, se visualizan destellos o se escuchan murmullos de expresiones de lamentos y desafíos –sensu Ludmer (1998)–, de risas y parodias de las formas de pensar/sentir/actuar de los miembros de las clases subalternas, que pretenden o logran esquivar la historia, la estética y la religión oficial, en el marco de una estructura de experiencia donde los rasgos y las dinámicas hegemónicos tienen que ver con espectacularización.

Ante la coagulación de la acción social por la pregnancia del realismo capitalista –en términos de Fisher (2018)–, ante la oclusión del conflicto de clases del discurso social e incluso del académico y su aparente disgregación en una multiplicidad de hibridaciones, la fuerza de lo vivo en sociedad, de los cuerpos que se desplazan más acá y más allá del espectáculo, da cuenta de tensiones en las formas de regulación política de los aparatos sensoriales. Cuerpos, deseos e imágenes en las culturas populares contemporáneas, que insisten en relampaguear en el presente, abriendo un instante de peligro y oportunidad.

Bibliografía

- ALABARCES, P. (2020). *Postpopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Alemania: Calas.
- BENJAMIN, W. (2010). Tesis sobre la historia y otros fragmentos. Colombia: Ediciones Desde Abajo.
- BOITO, M. E. (2011). Un momento en la historia de la percepción burguesa: W. Benjamin, el capitalismo como religión y la pobreza como marca de la experiencia capitalista. En: Boito, Toro Carmona y Grosso (Comps.) *Transformación social, memoria colectiva y cultura(s) popular(es)*. Pp. 22-42. Buenos Aires: ESE Editora.
- BRECHT, B. (2015). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ed. Alba Artes Escénicas.
- DE CERTEAU, M. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- FISHER, M. (2018). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- GINZBURG, C. (2008). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península.
- LUDMER, J. (1998). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- SCHMUCLER, H. (1996). Apuntes sobre el tecnologismo y la voluntad de no querer. *Artefacto*, 1, pp. 6-9.
- SUNKEL, G. (2002). Una mirada otra. La cultura desde el consumo. En Mato (Comp.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO. Disponible en: bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/sunkel.doc

Primera parte
Apropiaciones esquivas de la
historia, la estética y la
religión oficial

Capítulo 1

Voces y la historia que construimos: *Menocchio y Waman Poma*

MARÍA DEL CARMEN CABEZAS

Introducción¹

Estudiar la cultura popular trae aparejada la pregunta por quiénes la constituyen, así como por qué algo que es leído, pertenece o no a lo popular, entre otros posibles interrogantes. Un camino para empezar a explorar e investigar las culturas populares es reflexionar sobre qué voces forman parte de la historia social, esto es, qué personas y/o prácticas son protagonistas y cuáles son olvidadas o ni siquiera consideradas. Carlo Ginzburg y Silvia Rivera Cusicanqui nos ofrecen investigaciones sobre casos concretos de la cultura popular, así como elementos para pensar sobre cómo se accede a los archivos que guardan aspectos de la cultura popular y cómo se los interpreta.

Carlo Ginzburg, un referente en los estudios de la historia cultural, presta atención a fenómenos aparentemente insignificantes, como la cosmogonía de un molinero en la Edad Media, es decir, la explicación del origen y la evolución del universo. Su investigación y propuesta metodológica abren un camino fértil para reflexionar sobre aspectos poco tenidos en cuenta en las construcciones históricas, como los sectores populares. Silvia Rivera

1 El escrito busca poner en palabras una clase presencial impartida el 1 de abril de 2019 en el Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva, de la licenciatura en Comunicación Social, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba.

Cusicanqui, por su parte, repara en las expresiones que Waman Poma ofrece en sus dibujos sobre la sociedad prehispánica de América Latina.

Ambos investigadores, a partir de los casos de *Menocchio* y Waman Poma, nos ofrecen pistas para conocer elementos de la cultura popular. Asimismo, sus estudios invitan a reflexionar sobre las configuraciones históricas, aspecto que interpela sobre qué se ve y qué no. Para ello, organizamos el escrito en tres partes. En la primera, se presenta la biografía de Ginzburg y su propuesta de análisis. En la segunda, se explican los ejes centrales que plantea el autor para la lectura del libro *El queso y los gusanos*. Por último, en la tercera, se exponen los significados de las imágenes de Waman Poma a partir del análisis realizado por Rivera Cusicanqui.

Ginzburg y su propuesta de análisis

En ocasiones, cuando se hace referencia a la Edad Media se vienen a la mente imágenes de castillos, cuyos protagonistas son varones pertenecientes a la nobleza, iglesias fastuosas con un alto clero muy influyente en toda la sociedad, y la mayor parte de la sociedad compuesta por campesinos y siervos pobres, analfabetos y dominados. Pero ¿fueron los reyes quienes construyeron los castillos, las iglesias? ¿Qué hay de los que cocinaron después de una batalla? En los relatos históricos se suelen narrar las grandes hazañas como la toma de un castillo, los magníficos viajes marítimos, o bien decisiones papales, pero en menor medida se reponen las historias de aquellos sujetos que favorecieron, o se resistieron, a esos procesos. Con estas preguntas comienza su escrito Carlo Ginzburg, quien retoma a Bertolt Brecht y su poema *Preguntas de un obrero ante un libro*.

Ginzburg, en su obra del año 1976 (1999) denominada *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, se focaliza en las palabras de una persona que no suele ser considerada en la historia, esto es, las palabras de un campesino molinero apodado *Menocchio*. Recuperar esas experiencias permite conocer las interacciones sociales en un momento en particular. Si partimos del supuesto teórico de que la historia es una lectura desde el presente del escritor hacia el pasado (Benjamin, 1994), es posible advertir los criterios con los que se forja la historia de la Edad Media, donde las voces y prácticas de la mayor parte de la población quedan silenciadas. Tener en consideración la trayectoria de las personas enmudecidas a lo largo de las narraciones del pasado supone desnaturalizar las victorias de los dominantes.

Por otra parte, para conocer la propuesta de un investigador como Ginzburg, es fundamental detenerse en su biografía así como en el contexto teórico, ya que permite entender los diálogos y distancias que el analista mantiene en un tiempo y espacio en particular, pues la producción de conocimiento también es situada. Carlo Ginzburg nació en 1939 en Turín, Italia. Estudió en la Escuela Normal Superior de Pisa, allí se doctoró en Filosofía y Letras. Continuó sus estudios en el Instituto Warburg en Londres, Inglaterra. Uno de los libros más representativos de Ginzburg es *El queso y los gusanos* (1999), que además fue un suceso de ventas, se tradujo a trece idiomas, se realizaron más de quince reediciones y *Menocchio* (el molinero), se convirtió en personaje de obras de teatro, documentales y programas de televisión. El autor también publicó otras obras tales como: *Los benandanti. Brujería y cultos agrarios entre los siglos XVI y XVII* (2005), *Pesquisa sobre Piero* (1984), entre otros. Existe uno en particular donde plantea su abordaje metodológico: *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia* (2018).

El queso y los gusanos es un libro que deriva de otra investigación donde Ginzburg estaba estudiando la quema de brujas. Lo distintivo del autor era preguntarse por los pensamientos y comportamientos de las brujas y no por qué eran juzgadas. Para su estudio, consideró los procesos de la auto-denominada Santa Inquisición. En el año 1961, mientras buscaba procesos de este tribunal católico, logró ingresar a los archivos del Arzobispado de Udine; allí se dio con el archivo completo de la Inquisición en el Friuli. En una entrevista del año 2008, Ginzburg afirmó que, en ese archivo, había una lista manuscrita de uno de los inquisidores del 1700 con nombres y una breve descripción de los procesos. Como anticipamos, en su investigación buscaba los procesos de las brujas pero, de repente, se encontró con un campesino que afirmaba que el mundo nació de la putrefacción. Si bien a Ginzburg le parecieron extrañas esas declaraciones, volvió a esos archivos siete años más tarde. Le llamó la atención lo anómalo del caso, se refiere a la posibilidad que tenía un molinero de expresar una cosmogonía (el origen y evolución del mundo).

Entendemos que Ginzburg, siguiendo los planteos de Justo Serna y Anacleto Pons (2005), forma parte de un conjunto de intelectuales² que

2 Los analistas Serna y Pons (2005) hablan de un colegio invisible, haciendo referencia a un conjunto de historiadores como Peter Burke, Carlo Ginzburg, Natalie Zemon Davis, Robert Darnton, Roger Chartier. "... [U]nos objetos comunes de investigación y unos procedimientos y métodos compartidos acercan a investigadores que pueden estar geográficamente muy distantes" (2005, p. 22). Eso significa que, con colegio, no hacen referencia a que dichos

hicieron historia cultural. Se caracterizaron por haber abandonado una práctica de estudio de la historia dominante en la década del cincuenta, que priorizaba los grandes períodos y cuyas fuentes eran principalmente las estadísticas y la acumulación de datos. Frente a ello, los historiadores culturales empezaron a considerar lo fragmentario de los procesos históricos, la reconstrucción parcial a partir de la experiencia individual, especialmente de sujetos marginales. Es necesario aclarar que lo fragmentario tampoco supone la pérdida de un horizonte macrosocial, ya que para entender lo micros social inevitablemente se recurre a factores más amplios.

En ese sentido, considerar fragmentos de la historia es un modo de acceso a la realidad que atiende a los aspectos que estaban siendo ignorados u olvidados pero que son relevantes para comprender las dinámicas sociales del pasado, puntualmente la cultura popular. Este tipo de exploración es propiamente cultural porque:

...el investigador se obliga a captar los esquemas culturales de los antepasados con el fin de entender las razones de sus actos y las intenciones que pregonaron y para ello han de reducir la escala de observación abordando a individuos o a comunidades manejables. (Serna y Pons, 2005, p. 24)

Serna y Pons (2005) también explican que la perspectiva de análisis de ese conjunto de intelectuales que analizaron la historia cultural de una sociedad es propia de las discusiones que se dieron luego de la Segunda Guerra Mundial, especialmente durante la desestalinización. Esto implicó una crítica a perspectivas dogmáticas y/o mecanicistas en el marxismo, donde la cultura adquirió otro peso al dejar de ser planteada sólo como un reflejo de la estructura económica. Estos debates habilitaron a considerar relevante estudiar elementos de la vida cotidiana, aquello que contribuye a los procesos de dominación simbólica. En la actualidad, se puede afirmar que Carlo Ginzburg fue uno de los primeros en plantear la historia cultural, puntualmente, que realiza una microhistoria al desarrollar otra escala de observación, ya sea a nivel local o individual, a partir de la anomalía de un caso.

intelectuales hayan compartido una misma formación o sean parte de una institución, sino que coinciden en prácticas investigativas. Asimismo, los autores destacan otro aspecto en común: haber participado en la Escuela de Princeton, que se encontraba bajo la dirección de Lawrence Stone, quien invitaba y generaba espacios de diálogo entre diversos intelectuales. Esto es posible advertirlo en el prólogo del libro *El queso y los gusanos* de Ginzburg, obra que fue sometida a debate llevando al autor a escribir dichas palabras, intentando responder a algunas de las preguntas (2005, p. 113).

Ejes de lectura

En este apartado, nos centramos en el prefacio que escribió Ginzburg en *El queso y los gusanos*. Allí el autor explicita tanto su objeto de estudio como su perspectiva de análisis. En relación a esto último, el escritor plantea debates y distancias con respecto a perspectivas de análisis de la cultura popular recurrentes en el momento en que escribió el libro.

Ginzburg estudia las declaraciones de Domenico Scandella, conocido como *Menocchio*, que nació en 1532 en lo que hoy conocemos como Italia. Era un molinero, es decir, una persona que operaba una máquina para moler grano y así obtener harina. El analista encuentra rasgos particulares en *Menocchio*, tales como que sabía leer, escribir y hacer cuentas, aspectos llamativos especialmente por el momento en que vivía, con una mayoría campesina sin acceso generalizado a la alfabetización y un ambiente fuertemente controlado por la Iglesia. *Menocchio* fue juzgado por la Santa Inquisición dos veces, en 1543 y 1599. La primera vez quedó libre pero, en la segunda, fue sentenciado a la hoguera. En ese segundo proceso declaró:

Yo he dicho que por lo que yo pienso y creo, todo era un caos, es decir, tierra, aire, agua y fuego juntos; y aquel volumen poco a poco formó una masa, como se hace el queso con la leche en él se forman gusanos, y éstos fueron los ángeles; y la santísima majestad quiso que aquello fuese Dios y los ángeles; y entre aquel número de ángeles también estaba Dios creando también él de aquella masa y al mismo tiempo, y fue hecho señor con cuatro capitanes, Luzbel, Miguel, Gabriel y Rafael. Aquel Luzbel quiso hacerse señor comparándose al rey, que era la majestad de Dios, y por su soberbia Dios mandó que fuera echado del cielo con todos sus órdenes y compañía; y así Dios hizo después a Adán y Eva, y al pueblo, en gran multitud, para llenar los sitios de los ángeles echados. Y como dicha multitud no cumplía los mandamientos de Dios, mando a su hijo, al cual prendieron los judíos y fue crucificado. (Ginzburg, 1999, p. 20).

En la cita podemos reparar en la lectura de Ginzburg sobre *Menocchio*, esto es, que plantea una cosmogonía. A su vez, el analista considera que dichos planteos surgen y se expresan en un marco de posibilidad, ya que “[d]e la cultura de su época y de su propia clase nadie escapa...” (1999, p. 9). Esas condiciones de posibilidad, explica Ginzburg, eran la imprenta y la Reforma. Esta última fue resultado de un proceso de largo aliento iniciado por Martín Lutero en 1517, quien realizó críticas a algunas prácticas de la Iglesia romana de la época, como el pago de indulgencias. Asimismo, Lutero tradujo la Biblia

al alemán, lengua de uso frecuente en la comunidad pero no en libros sagrados. Esto favoreció a que se editara la Biblia en el idioma que empleaban las personas en la vida cotidiana. Al mismo tiempo, la sistematización de la imprenta favoreció el acceso de libros al vulgo. Se imprimía en lengua “bárbara”, mientras que los sermones en la Iglesia y los textos en abadías y conventos eran en latín.

Menocchio leyó libros como la Biblia, infiere Ginzburg. A partir de ese acceso, para el analista, es posible suponer que el molinero pudo desacralizar el texto sagrado. Es decir, esa lectura le abrió la posibilidad de confrontar la tradición oral en la que se había criado, al mismo tiempo que le proveyó de palabras para resolver conglomerados de ideas y fantasías que sentía internamente. De acuerdo con Ginzburg, es posible que la Reforma le otorgara a *Menocchio* la audacia para comunicar sus sentimientos al cura del pueblo. Estas particularidades de *Menocchio*, lo convierten en un caso anómalo, especialmente porque luego de la Reforma, la Iglesia romana persiguió y juzgó a quienes no se alineaban con su doctrina.

Ginzburg, en el prefacio del libro, advierte sobre dos problemáticas para reconstruir la cotidianidad de la Edad Media: el acceso a las fuentes y cómo analizarlas. El analista entra a las interpretaciones del mundo de *Menocchio* a través de las transcripciones que el Santo Oficio realizaba de los interrogatorios, lo que implica que la voz del molinero se encontraba mediada por la del inquisidor. Asimismo, es posible pensar que las circunstancias del interrogatorio no eran una situación amable, más aún cuando su vida se encontraba en riesgo. Esas circunstancias en que se generaron los archivos llevan a pensar que uno de los problemas de conocer al sector subalterno en la Edad Media es que prácticamente no existen testimonios directos sobre diálogos, escritos de los propios sujetos. Accedemos a ellos a través de la intermediación del sector dominante.

Se pregunta Ginzburg frente a las declaraciones de *Menocchio* ¿cómo considerarlas si son “archivos de represión”? El estudioso afirma que son archivos indirectos de la cultura popular. A pesar de ello, los testimonios del molinero permiten conocer sus interpretaciones sobre una temática en particular, y a su vez plantean referencias para cotejar o seguir indagando en otras fuentes. Los archivos disponibles sobre *Menocchio* probablemente no permitirían una reconstrucción completa y acabada de su vida y pareceres. Más bien son atisbos de la vida del campesino. Ginzburg explica que son huellas, indicios, a partir de los cuales el investigador va estableciendo relaciones porque también recurre a otras fuentes, como los testimonios de testigos sobre la vida de

Menocchio como vecinos, parientes, etc.; también registros de diverso tipo, como quiénes eran los curas de abadías, qué hacían, leían, y posibles vínculos con *Menocchio*, ya sea porque tenían una relación directa con él o por las órdenes que establecía la iglesia local. A partir de ese conjunto de datos dispersos, el analista reconstruye la vida del molinero.

Asimismo, considerar las diversas referencias que ofrece un testimonio permite al investigador introducirse en un contexto radicalmente diferente al suyo. En ese sentido, posibilita conocer efectivamente la vida de *Menocchio* contrastando, o no, lo que se suele entender como la vida de un campesino en la Edad Media. Además, la relación que el investigador va estableciendo entre los distintos datos que tiene disponibles, reconstruye fragmentos del pasado histórico sin ánimos de explicar extensos períodos temporales. A este procedimiento Ginzburg lo denomina “paradigma indicial”. En otros términos, a partir de pequeños indicios, es posible revelar fenómenos más generales como la visión sobre la clase social o la sociedad en general.

Por otro lado, es necesario reparar sobre el modo en que esas fuentes se van a interpretar. Ginzburg advierte los riesgos que existen sobre algunos enfoques al momento de analizar la cultura popular. Uno de ellos es el que considera que la cultura popular es el resultado de la imposición de la cultura dominante, esto es, que la cultura popular es pasiva y/o receptiva a la aculturación. A ese tipo de lectura es posible denominarla “miserabilista”, siguiendo a Grignon y Passeron (1991). Estos autores explican que, en ocasiones, se plantea una homologación entre dominación económica y dominación simbólica, pero no todo lo que se produce a nivel de la cultura dominante es legítimo. Entender que existe un *continuum* entre dominación económica y cultural obtura un análisis sociológico que dé cuenta de la efectiva dominación simbólica. Los analistas proponen identificar la dominación, los valores de los que son excluidos los sectores populares y desde los cuales son juzgados.

Una lectura inversa a la miserabilista, esto es, la que considera que el pueblo es sabio y que posee una cultura original, espontánea y creativa, es la que Grignon y Passeron denominan “enfoque populista”. Explican que, en la búsqueda de entender la lógica de lo popular, los analistas caen en la sobreestimación de las costumbres y competencias de los sectores dominados, olvidando el análisis en sí de la dominación simbólica. Por otro lado, están aquellos que se focalizan en la cultura dominante, indagando los criterios de exclusión pero sin atender a los excluidos.

Ginzburg también debate con la perspectiva de la historia social general, que aborda los sectores populares a partir de datos estadísticos considerando

grandes períodos. Datos relativos a cantidad de muertes por peste, de hambre, por guerras, masacres, etc. Si bien ese tipo de información ofrece un panorama sobre la cuestión, presenta la dificultad de homogeneizar a todo un sector social que tiene singularidades. Para Ginzburg, atender solamente a la cultura popular a partir de datos cuantitativos implica condenarla nuevamente al silencio. Asimismo, lo cuantitativo no explica procesos que hacían que el sector subalterno, por ejemplo, se insubordinara a la lectura de la Biblia que planteaba la Iglesia.

Por último, Ginzburg plantea las dificultades de la historia de las mentalidades, que estudia elementos del fuero íntimo de las personas, lo inconsciente de una determinada visión del mundo que comparte un colectivo de personas. Tal como explica el autor, este enfoque parte de suponer que no existen diferencias entre las diferentes clases, esto es, que desde un noble hasta un siervo comparten las mismas miradas hacia el mundo. Para Ginzburg es relevante considerar las particularidades de cada clase y las relaciones que existen entre las clases. Además, limitar el análisis a lo que ocurre en el plano de lo inconsciente, desconecta el pensamiento de las condiciones sociales donde se inserta.

Imágenes prehistóricas

A partir de las declaraciones de *Menocchio* que recoge Ginzburg, tan lejanas en el tiempo y en el espacio, llama la atención sobre cómo se nos configura el pasado. Un pasado completamente diferente a nuestro presente pero que a su vez nos constituye, al hacerse visibles determinados aspectos y con ello poniendo en tela de juicio naturalizaciones sobre “protagonistas” de la Edad Media. Esto nos remite a pensar qué ocurría en América Latina mientras *Menocchio* era juzgado por el Santo Oficio. Un caso a considerar es el de Felipe Guamán Poma de Ayala.

Waman Poma,³ como también era nombrado, era de origen indígena tanto por línea paterna como materna, y educado en la fe católica ya que, cuando nació en 1532, la expansión europea por el territorio no dejaba otra opción para los descendientes de indios. Acompañó y fue intérprete de Cristóbal de Albornoz en sus largos viajes por el sur de Perú. Albornoz era un clérigo que trabajaba como extirpador de idolatrías. En ese contexto, Waman Poma

3 Palabras que significan halcón y puma respectivamente.

escribió *Primer nueva corónica y buen gobierno*, una carta dirigida al rey de España, que se estima que redactó entre 1612 y 1615.

El archivo de Waman Poma, compuesto por 1.188 páginas y cuatrocientos dibujos, se encuentra disponible en la Biblioteca Real de Dinamarca⁴. La obra fue encontrada en una biblioteca de Copenhague a principios del siglo XX. El manuscrito, en principio, no llegó al rey; puede ser que lo haya recibido el Virrey Marqués de Monte Carlos (1607-1615), o bien Francisco de Borja y Aragón, su sucesor (1615-1621). Se cree que este último remitió el escrito al monarca español. Más tarde, fue comprado por un embajador danés. En 1908 Richard Pitschmann localizó el manuscrito en una biblioteca de Dinamarca. En el año 2001, la biblioteca digitalizó la obra y la puso a disposición de manera gratuita. El itinerario del propio documento da cuenta de qué es relevante guardar, los bienes de cultura como objeto de lucha y rapiña (Benjamin, 1994).

En este escrito sólo nos detendremos en tres imágenes de Waman Poma. Para su exposición, retomaremos el análisis de Silvia Rivera Cusicanqui, que permite adentrarnos en fragmentos de lo que fue la vida en las comunidades prehispánicas.

Rivera Cusicanqui es socióloga e investigadora sobre la cosmogonía quechua y aymara. Trabajó como docente en la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia. Ha publicado más de diez libros, uno de ellos es *Sociología de la imagen* (2015), donde compila artículos ya editados e incorpora investigaciones recientes, y sobre el que nos detendremos en el escrito. A partir de su experiencia pedagógica en el Taller de Historia Oral Andina (del que es una de sus fundadoras) y de sus investigaciones, la autora encuentra que, por medio de la imagen, es posible entender y plantear una mirada crítica del mundo. En ese sentido, propone una metodología que se distancia de la antropología de la imagen, ya que el observador se mira a sí mismo en el entorno social donde se desenvuelve, aunque tiene la tarea de desfamiliarizarse con lo conocido. En ese punto, Rivera Cusicanqui plantea la necesidad de problematizar el colonialismo/elitismo interno.

Explica la autora que, “[l]a descolonización de la mirada consistiría en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 23). La sociología de la imagen es una propuesta de análisis de Rivera, que plantea prestar

4 A la que se puede acceder de manera libre a través del enlace: <https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm> (último acceso el 10/10/2023).

atención a lo inmediatamente vivido, para lo cual recurre a la metáfora y a la alegoría benjaminiana. Esta última refiere a captar y/o narrar la experiencia de lo vivido donde convergen tanto experiencias corporales (todos los sentidos), el pensamiento, así como lo social en un espacio-tiempo. Estos planteos permiten atender a que las imágenes no son representaciones miméticas de la realidad, lo que tampoco supone una desconexión de ella.

Desde ese planteo, Rivera Cusicanqui aborda a Waman Poma. Explica que por medio de los dibujos realizados por el indio, es posible identificar sentidos no censurados por la lengua oficial, y que a su vez nos permiten conocer su comprensión de lo social.

El manuscrito de Waman Poma está compuesto tanto por imágenes como por texto, la analista se centra en las imágenes donde “despliega ideas propias sobre la sociedad indígena prehispánica” (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 177). En ese sentido, es necesario recordar que Waman Poma estaba escribiendo una carta dirigida al rey, de allí que, siguiendo los planteos de Rivera, en los escritos busca asegurarse de que el rey lo vea como súbdito. En cambio, las imágenes expresan otro discurso: los modos de vida prehispánicos silenciados por el colonialismo.

FIGURA 1.1. Corregimiento que el corregidor conbida. Waman Poma



Fuente: Royal Danish Library (c. 1615, p. 505 [509])

Un sentido recurrente que encuentra Rivera Cusicanqui en los dibujos de Waman Poma es la expresión de orden y desorden, de mundo al revés. Un ejemplo de ello es la imagen “Corregimiento que el corregidor conbida”, donde se plasma un banquete y quien recoge los desperdicios es un indio, que tiene una dimensión más pequeña que el resto (españoles). Rivera considera que, en esta imagen, el pequeño indio no es un niño, sino un adulto que es dibujado de manera pequeña, lo que puede ser leído como una representación de la opresión. La autora agrega que en la lengua aymara y quechua no existen palabras como opresión o explotación, “ambas ideas se resumen en la noción (*ayra*) de empequeñecimiento, que se asocia a la condición humillante de la servidumbre” (2015, p. 181).

Si bien Waman Poma habla sobre las jerarquías naturales, aspecto que la analista vincula con la internalización del discurso racial español, a su vez da cuenta de un orden jerárquico prehispánico. Dice Rivera: “[l]a pequeñez más que las penas físicas, da cuenta del despojo de la dignidad y la internalización de los valores de los opresores” (2015, p. 181).

Otra expresión del mundo al revés que identifica la analista, es aquella en la que el indio se conoce con el español. Es frecuente escuchar hablar sobre el impacto que tuvo para los españoles el encontrarse con los indios. Pero ¿cómo Waman Poma representa al extranjero español? En la imagen “Conquista”, Rivera encuentra que Waman Poma da cuenta de la alteridad española. En la imagen hay un indio a la izquierda, Huayna Cápac, que pregunta “¿este oro comes?”, y a la derecha un español (un no-indio), quien dice “este oro comemos”. Ese diálogo exhibe lo espantados que estaban los indios con los cristianos, que comían oro, aspecto que despoja al visitante de su condición humana aunque sin dejar de serlo, esto es, se encuentra en el límite con lo no-humano.

Explica la analista que es conveniente comparar esa imagen con “Segundo mes, Febrero”, época del año cuando los cultivos maduran y cuando llueve; mes de doble valencia: promesa de abundancia pero de riesgo por la creciente de ríos y las inundaciones. El oro, en ese contexto, era una ofrenda. En los españoles, no hay un tiempo preciso para el oro, es todo el tiempo, no responde a un ciclo, a un orden en el calendario. Esto, interpreta Rivera, “provoca en los indios una especie de ‘horror epistémico’: les hace dudar de la condición ontológica de los recién llegados” (2015, p. 263). El español parece ser gente pero come oro. Para Rivera, en esas imágenes no sólo hay una representación de lo que Waman Poma observa, sino una interpretación de los hechos.

FIGURA 1.2. Conquista. Guaina capaz inga. Candia, Español. Waman Poma



Fuente: Royal Danish Library, (c. 1615, p. 369 [371]).

FIGURA 1.3. El segundo mes, Febrero. *Paucar Warai*. Waman Poma



Fuente: Royal Danish Library (c. 1615, p. 238 [240]).

Antes de finalizar el escrito, es importante especificar que existen similitudes y diferencias entre los planteos de Ginzburg y los de Rivera Cusicanqui. Un punto de encuentro es la revalorización del testimonio de un sujeto que frecuentemente no es considerado en la narración histórica. En el caso de Ginzburg, ya no se busca reponer la vida de un rey, un gran soldado, ni tampoco la de un líder popular, sino la vida de un hombre corriente del sector subalterno. En el caso de Rivera Cusicanqui, también trabaja con la voz de quienes prácticamente no son tenidos en cuenta, pero se suma el carácter colonial del subcontinente sudamericano, aunque se podría suponer que Waman Poma no era necesariamente de un sector indígena “pobre” porque hablaba y escribía en castellano y guiaba a españoles. No obstante, su condición de indio ante el español adquiere un sentido subalterno. A través de la imagen, es posible reconstruir su mirada del mundo aunque no guarda coherencia con el texto escrito, no por una disonancia cognitiva sino porque a través de ella el indio habría podido expresarse sin ser coartado por el colonialismo externo e interno.

En la reconstrucción de los relatos de *Menocchio* y Waman Poma los analistas dan cuenta de un conjunto de voces. A través del testimonio se pone de manifiesto la yuxtaposición de distintos discursos. En el caso de *Menocchio*, las tradiciones orales, la lectura de la Biblia, el contexto de la Reforma; en Waman Poma, su vida familiar en comunidad, la invasión española, el reacomodamiento a nivel político y económico de la sociedad, el aprendizaje de la lengua y la fe en Dios. En este sentido, para ambos investigadores es relevante el marco de posibilidad de los sujetos que estudian, pero también sus marcos interpretativos para abordar los archivos. Rivera Cusicanqui recurre a sentidos de la lengua aymara para poder tener atisbos de las interpretaciones de los hechos que plantea Waman Poma.

Por último, es posible entender que en los textos de ambos analistas se pone de manifiesto la tensión del presente con el pasado, dando cuenta que es a partir de una pregunta desde el presente que se iluminan aspectos del pasado. En los dos casos, se iluminan aquellos discursos de sectores subalternos, cuestionando las victorias de los opresores (Lowy, 2012), reflexionando sobre los silenciamientos y las visiones de mundo ninguneadas. El silenciamiento de los conocimientos de ciertos sectores no sólo repercute en el reconocimiento y posibilidad de intercambio de esas perspectivas, sino que alimenta la configuración de exclusión de ciertos sujetos en la sociedad contemporánea.

Bibliografía

- BENJAMIN, W. (1994). Tesis de Filosofía de la Historia, en *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- GINZBURG, C. (1984). *Pesquisa sobre piero*. España: Muchnik Editores.
- GINZBURG, C. ([1976]1999). *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. España: Muchnik Editores.
- GINZBURG, C. (2005). *Los Benandanti: brujería y cultos agrarios entre los siglos XVI y XVII*. México: Universidad de Guadalajara.
- GINZBURG, C. (2018). *Ojazos de madera : nueve reflexiones sobre la distancia*. España: Ediciones Península.
- GRIGNON, C. Y PASSERON, J. C. (1991). *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología y en la literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LOWY, M. (2012). *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2015). *Sociología de la imagen*. Buenos Aires: Tinta limón.
- SERNA, J. Y PONS, A. (2005). *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid: Ediciones Akal.

Imágenes

- ILUSTRACIÓN 1. Corregimiento que el corregidor conbida. Waman Poma.
ROYAL DANISH LIBRARY, GKS 2232 KVART: GUAMAN POMA, NUEVA CORÓNICA Y BUEN GOBIERNO (c. 1615), p. (505 [509]). En línea en:
[HTTP://WWW5.KB.DK/PERMALINK/2006/POMA/509/ES/TEXT/?OPEN=IDM436](http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/509/es/text/?open=idm436)
- ILUSTRACIÓN 2. Conquista. Guaina capaz inga. Candia, Español. Waman Poma
ROYAL DANISH LIBRARY, GKS 2232 KVART: GUAMAN POMA, NUEVA CORÓNICA Y BUEN GOBIERNO (c. 1615), p. (369 [371]). En línea en: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/371/es/text/?open=idm45821230525616>
- ILUSTRACIÓN 3. El segundo mes, Febrero. Paucar Warai. Waman Poma
ROYAL DANISH LIBRARY, GKS 2232 KVART: GUAMAN POMA, NUEVA CORÓNICA Y BUEN GOBIERNO (c. 1615), p. (238 [240]). En línea en: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/240/es/text/?open=idm45821230615552>

Capítulo 2

Teatro popular: discusiones de lo popular en Bertolt Brecht y Augusto Boal

ANALÍA VERÓNICA GARCÍA

Introducción

Este escrito no tiene pretensiones de analizar específicamente la técnica teatral que proponen Bertolt Brecht ni Augusto Boal. El objetivo es dar cuenta de estas estéticas en su contexto, qué es lo que vienen a romper y cómo se construye esta idea de teatro popular. ¿En qué sentido se habla de lo popular en el teatro? ¿Existe realmente?

Se trata de poner en evidencia el hecho teatral desde sus condiciones históricas y sociales de producción. El teatro como una experiencia de lucha, el teatro con su función social, como instrumento de cambio, de polémica con el pasado. ¿Cómo se articula el teatro con la vida de las personas?, si pueden articularse y en última instancia ¿en qué sentido lo harían?

Lo popular: de qué se habla

Tratar de definir qué es lo popular a veces cae en una tarea cuanto menos, reduccionista. En líneas generales, cuando hablamos de lo popular nos referimos con frecuencia al folklore, a las costumbres compartidas de una

comunidad, a lo “exótico”, a las manifestaciones que, bajo el ojo del arte mercantil, llamamos artesanía. Pero García Canclini (1987) se pregunta si se puede utilizar este mismo concepto para todos los espacios (o territorios) en el que se trata de definir lo popular.

¿Es la tradición, la cultura oral, la cultura de los pueblos originarios (que desde las clases hegemónicas constituyen una cultura subalterna, cuasi primitiva) o a qué nos referimos? Sin embargo, específicamente cuando hablamos de teatro y de teatro popular, este es un interrogante inicial que se vuelve más complejo porque hablamos de un arte particular con su propio lenguaje y sus propias lógicas de reproducción.

En el planteo sobre el teatro que realizan Bertolt Brecht (teatro épico) y Augusto Boal (estética del oprimido), lo popular está cercano a lo colectivo, al ser con otros, a la construcción de una identidad que no puede existir fuera de ese cuerpo colectivo. De la lucha simbólica como expresión de sentires (y pensamientos) de las clases que históricamente no tienen voz o deben meterse en los resquicios que deja la cultura hegemónica. La configuración de estas nuevas sensibilidades dentro de un sistema capitalista e industrial adquiere más relevancia cuando esas sensibilidades se encuentran con otras, se diferencian o se unen, dando un nuevo sentido a lo que se quiere representar. Tanto Brecht como Boal, hablan de lo popular pensado en plural, el teatro como una experiencia en tensión con el tiempo pasado y el tiempo presente, por lo cual es imprescindible poder estudiar lo popular en la búsqueda que realizan las clases subalternas.

Brecht y Boal. El teatro épico y el teatro del oprimido

Hablar de la estética del oprimido de Boal o del teatro épico de Brecht, no es lo mismo. Son cercanas, pero no son producto de una misma coyuntura. Así y todo, tienen un punto de conexión entre ambos: la ruptura con el teatro clásico y de las tradiciones filosóficas que fueron dándole al teatro desde su origen en occidente, su relación con el marxismo y con la cultura popular. Probablemente su relación teórica más desarrollada está en su discusión con el teatro clásico.

Y si hablamos de teatro clásico, hablamos de Grecia. El origen del teatro occidental se produce en la Grecia clásica. Decimos occidental porque existen otras expresiones artísticas anteriores, pero siempre son leídas con la lupa de las reglas del teatro que estableció Aristóteles en su *Poética*; ciertos

elementos que hasta el día de hoy seguimos denominando de la misma forma y le dan una cierta institucionalización a la práctica teatral.

El teatro tiene su origen en las fiestas dionisiacas, por lo tanto, tiene un origen religioso. Hacia el siglo V a. C. se celebraban las fiestas en honor a Dionisio, donde se realizaban representaciones teatrales, en especial tragedias, y posteriormente comedias y dramas satíricos. Inicialmente sólo se representaban danzas hasta que, a mediados del siglo, se comenzaron a realizar concursos donde los poetas (todavía no existía la figura del dramaturgo) se ganaban el derecho a que sus obras fueran representadas. Se interpretaban tres tragedias que constituían una trilogía y un drama satírico. Ahora bien, para que las obras fueran consideradas tragedias, comedias, dramas satíricos o epopeyas (géneros característicos de la época) debían cumplir con ciertas reglas que estaban contenidas en la *Poética* de Aristóteles. Esta es una obra escrita por Aristóteles donde se realiza una reflexión estética y descriptiva sobre qué elementos definen la tragedia (y otros géneros menores). Y allí es donde Brecht y también Boal coinciden en la manera de analizar las características del teatro clásico y cómo la burguesía hace referencia para marcar una diferencia entre el arte culto (apropiado por la burguesía) y otro que nace desde un territorio en disputa.

“El sistema trágico coercitivo de Aristóteles” y los fundamentos del teatro clásico

Así denomina Boal (1989) la segunda parte del libro *Teatro del oprimido* en 1973. Este libro consta de una serie de discusiones entre el teatro y su función política, así como también sus experiencias en Brasil, Perú y Argentina. En esta segunda parte del libro, se embarca en una suerte de viaje hacia el teatro aristotélico y toma sus características más significativas para problematizarlas y proponer nuevas formas. ¿Por qué sistema y por qué coercitivo? Como se dijo anteriormente, Aristóteles en su *Poética* crea una serie de reglas que deben ser cumplidas para que pueda hablarse de una pieza teatral como la tragedia y que incluyen temas y características de lo que ahora llamamos puesta en escena: un teatro, un escenario, personajes, vestuario, un texto, espectadores. La *Poética*, o más bien Aristóteles, crea un sistema que, hasta el día de hoy, es respetado en el teatro que llamamos oficial. ¿Pero qué pasa con aquellas representaciones que salen de ese sistema? Es a ese tipo de teatro al que Boal, durante la década del setenta apunta, como anteriormente

lo habían hecho Brecht y Piscator. Boal toma el planteo de Brecht y Piscator sobre el teatro e intenta reproducir la experiencia en suelo latinoamericano, también influenciado por la pedagogía de la liberación de Paulo Freire, la educación popular y los procesos de alfabetización en Brasil.

Volviendo a la caracterización que realiza Boal sobre el teatro aristotélico, otro elemento al que hace referencia es la coerción. Más que elemento, una actitud. La coerción es ejercer una represión moral o física hacia otro, y la tragedia tiene un carácter moralizante a partir de presentar al héroe trágico con todas sus falencias humanas, que es castigado por los dioses por su desobediencia, su orgullo, su desenfreno. El héroe comete un error trágico (*hamartia*) lo que lo lleva a la peripecia para terminar en la anagnórisis (el reconocimiento y sus posteriores consecuencias, casi siempre, el castigo)

La tragedia imita las acciones del hombre que están determinadas por la razón, pero también por sus pasiones. Pero esas pasiones deben estar aplacadas para poder alcanzar la virtud del hombre. Cuando Boal interpreta a Aristóteles pone su atención en este aspecto para poder marcar una diferencia con la propuesta de un nuevo teatro, de una nueva forma de mostrar el hecho teatral pero también sus implicancias filosóficas:

...la tragedia imita las acciones del hombre, de su alma racional, dirigidas a la obtención de su fin supremo, la felicidad (...) y la felicidad para la gente común, consiste en poseer bienes materiales y disfrutarlos. Riquezas, honores, placeres sexuales y gastronómicos. (Boal, 1989, p. 120 y 121)

Y allí también recae la diferencia entre lo virtuoso y lo que los filósofos llamaban “gente común”. Para los griegos, las pasiones desenfrenadas, la soberbia, el odio, la envidia, deben ser purgadas por los personajes de las tragedias o atenerse a la furia de los dioses. Sólo desde el sufrimiento por los errores cometidos se puede alcanzar el perdón o el grado supremo de felicidad que es el de un alma virtuosa.¹ Estamos hablando, en última instancia, de algo que se contrapone, en términos de Bajtín, al cuerpo abierto al mundo exterior, un cuerpo que supera sus límites, un cuerpo expresivo que disfruta del placer de ser con otros. Un cuerpo que no se presenta como virtuoso. Esta es una pista que permite entender por qué Boal lo llama un sistema coercitivo.

Con intenciones similares de adoctrinamiento, la Edad Media también utiliza estos recursos de una manera distinta acorde a los preceptos de la iglesia en la forma de representar las escrituras (en los autosacramentales,

1 Esta es una caracterización que Augusto Boal realiza en su libro “Teatro del Oprimido” (1989) cuando explica una de las funciones de la tragedia.

por ejemplo), dando lugar a la corrección para alcanzar la perfección en todas sus formas, la armonía y la belleza, pretendida por los griegos también. Y otra vez, la representación de un cuerpo cerrado, virtuoso, aislado.

Como las escuelas filosóficas de la época, el arte siempre estaba relacionado con lo bello, la armonía, la perfección. El arte como principio creador de la naturaleza y de las cosas y la finalidad del hombre era el bien en todas sus acciones. Este comportamiento virtuoso, en última instancia, es el bien común, la justicia y el respeto por las leyes sagradas. Por este motivo, se sostiene que Boal habla de que la tragedia tiene una función represiva y a la vez moralista. Y con estos componentes, la finalidad suprema que persigue la tragedia es la catarsis del espectador: que se define como una purificación, una purga del alma como lo llama Bernays (2016). El héroe trágico sufre un cambio en su destino por culpa de un error o debilidad y debe asumir las consecuencias de sus actos. De esa manera, la tragedia tiene un carácter alocucionador, de enseñanza de virtudes y reglas morales que rigen la sociedad y emociones en el espectador.

... cuando el hombre falla en sus acciones, en su comportamiento virtuoso en busca de la felicidad a través de la virtud máxima que es la obediencia a las leyes, el arte de la tragedia interviene para corregir esa falla. ¿Cómo? A través de la purificación, de la catarsis, de la purgación del elemento extraño, indeseable que hace que el personaje no alcance sus objetivos. Este elemento extraño es contrario de la ley, es una falla social, una carencia política. (Boal, 1989, p. 138)

Brecht: teatro épico

Como señala Wizisla (2004), Walter Benjamin ya expresaba en 1929 su interés por Brecht, particularmente por sus intenciones didácticas en sus formas artísticas: nuevos temas en las obras de teatro, la configuración de nuevas relaciones, nuevas formas que cambiaran los fines del arte, que el arte pudiera tener un fin pedagógico y no sólo fuera alimento para el espíritu o un bien de cambio en la sociedad industrial capitalista. “La pieza no tiene valor si no se ejercita con ella, no posee un valor artístico que justifique una representación si no se convierte en un objeto *pedagógico*” (Wizisla, 2004, p. 183). Esta idea de considerar las obras de teatro de Brecht como piezas didácticas, tiene una idea que subyace y se basa en la experiencia del espectador, en su rol activo y en cómo sus modos de actuar se reproducen determinados discursos. Y para

Benjamin también era una suerte de arte de urgencia; cómo poder dar cuenta de la realidad, de salir de la distancia de las creaciones que están ajenas a la experiencia de clase y que, en un contexto de guerra, de violencia e irracionalidad exige un compromiso político con el arte aún mayor.

En su artículo *Experiencia y pobreza* de 1933 (1991), Benjamin habla de la pobreza de la experiencia, no sólo de la privada sino de la humanidad. Esto se pone de manifiesto en la incapacidad del hombre (y de las mujeres) de poder comunicar, de poder expresar, de accionar sobre su propia vida y sus relaciones. Por lo tanto, Benjamin ve en Brecht un aporte significativo para poder poner en tela de juicio esas vivencias, en este caso, a partir del arte. Veía en Brecht:

...el único autor alemán que hay que considerar en la actualidad porque le da una forma artística válida para superar el lenguaje de la banalidad de la vida reproducida. Un vínculo reconocible entre la técnica, el compromiso y la respuesta a las condiciones de existencia. (Wizisla, 2004, p. 182)

¿De qué manera? A través de una refuncionalización del arte: del trabajo colectivo y la inclusión de la crítica. Pensar en la posibilidad de que el espectador no piense sobre la cosa, si no a partir de la cosa. Esto implica, como también argumentaba Theodor Adorno, pensar el arte a partir del movimiento de la cosa y no como hace el crítico cultural que la aborda por fuera, desde una posición privilegiada, de experto, dejando de lado que él también forma parte de aquello que critica.

El arte en su función social para Brecht es una cuestión de clase. No es contemplación, es acción. Es también la ruptura de la relación (funcional) entre escenario y público, texto y representación, director y actor. “Los textos del teatro épico no están escritos con la intención de abastecer al teatro burgués. Están escritos con la intención de transformarlo” (Wizisla, 2004, p. 186)

Brecht, a pesar de contar con detractores (muchos de ellos provenientes de la teoría crítica), del exilio, de la censura, fue de gran influencia en el arte, especialmente en el teatro y en la literatura. El teatro como expresión artística y una búsqueda de una nueva estética que desafíe el arte clásico y privilegiado, un arte comprometido con la sociedad. Pero también interpelado por el realismo soviético de Konstantín Stanislavski y de otros teóricos/directores como Yevgueni Vajtángov y Vsévolod Meyerhold. El teatro soviético para Brecht tiene relevancia porque constituye también una ruptura con el teatro clásico, su estructura y los elementos del lenguaje teatral.

El realismo/naturalismo soviético, introduce cambios sustanciales en la búsqueda de la organicidad en las interpretaciones, dejando de lado la declamación y poniendo énfasis en representar situaciones de la vida cotidiana. Se trata de crear los elementos para percibir la representación teatral como algo real, sustentado en la vida cotidiana. Personajes, vestuario, luces, escenografía, todo al servicio de representar de la manera más fiel posible la convivencia humana. Sin embargo, hay un problema para Brecht: esta ilusión creada, dificulta el despertar de la imaginación y la creación del espectador de poder llenar espacios vacíos con sus propias vivencias. Entran en el juego de la ilusión y se identifican con algo falso, que pretende ser verdadero, pero en última instancia no lo es, no deja de ser una representación, un recorte de lo real bajo la mirada del dramaturgo que elige lo que quiere contar (o lo que otros quieren contar a través del dramaturgo). Por eso es por lo que adquiere mucha importancia la experimentación en el teatro, el lograr que un escenario vacío sea un espacio de creación colectiva de aquello que interpela a los espectadores en su vida cotidiana y que, en última instancia, despierte el deseo de cambiar el estado de las cosas. No obstante, también discute sobre el realismo y el sistema Stanislavski en cuestiones específicas: en la relación entre el teatro realista y la ilusión y también como representante de un teatro oficial, institucionalizado, apoyado por el Estado. Era renovación, pero también una herramienta de legitimación de las instituciones políticas.

Breve caracterización del teatro épico de Bertolt Brecht

En *Escritos sobre el teatro* (2015), libro escrito por Brecht durante sus años de exilio entre 1933 y 1947, se exponen todas las valoraciones y críticas que realiza el autor al teatro clásico, al realismo soviético y al teatro burgués. Sin embargo, Brecht no considera de ninguna manera al teatro clásico como carente de importancia, sino todo lo contrario, lo considera relevante para la discusión de la experiencia (teatral) y de las condiciones de producción en la que se produce teatro en su época particular.

Ahora bien, ¿qué es lo que piensa Brecht específicamente del teatro clásico? Hay un cuestionamiento a la catarsis como un efecto de purificación del dolor y el horror, de aquello que el espectador contempla en la representación de acciones de los actores que tienen como finalidad provocar eso en el público. Pero esta purificación se produce por dos cuestiones que Brecht analiza y sobre las que pone el punto de mira: la identificación.

La identificación para Aristóteles constituye lograr que el espectador, en la tragedia, se identifique con aquello que le pasa al héroe trágico: sus errores, las vicisitudes por las que tiene que pasar para lograr redimirse y obtener el perdón de los dioses. Pero, para Brecht, el problema radica en que esa identificación no es la misma (ni se acerca) a la identificación que puede realizar un espectador en el capitalismo. ¿Cómo suponer una identificación del espectador si no se tiene en cuenta la lucha al interior de la clase? ¿Con qué se identifica? ¿Cuáles son las emociones con las que el espectador puede conectar si el discurso y lo que se ve representado en el escenario obedece a un punto de vista de la burguesía y de un lugar económicamente privilegiado?

Para Brecht es erróneo pensar que las emociones pueden surgir a partir de la identificación: pensemos en el fascismo y en cómo hizo un uso casi grotesco de las emociones, tanto que nada de lo que pasó en esa época podía partir de la razón. Adorno, en "Prismas", específicamente en *Crítica de la cultura y la sociedad*, se refiere a ese momento como un estado de completa irracionalidad. De allí el cuestionamiento de si se puede escribir poesía después de Auschwitz (Adorno, 1962). ¿Cómo es posible, después de todo el horror, seguir haciendo arte? Y ¿de qué manera?

Las piezas didácticas de Brecht pretenden presentarse de una forma racional porque las emociones, al menos en ese contexto, tienen un objetivo oscuro e incluso también, son una cuestión de clase. El fascismo ha hecho uso y abuso de las emociones humanas. Ante la pregunta de Adorno, una respuesta posible de Brecht puede ser que sí, se puede. En *Terror y miseria en el Tercer Reich* (escrito entre 1935 y 1938) Brecht escribe sin ningún tipo de recurso metafórico sobre el nazismo, la guerra y el horror durante las veinticuatro escenas que funcionan juntas como escenas separadas. Y este es otro punto de ruptura: el contenido es más que la forma.

Por otro lado, la identificación supone un obstáculo para la función social del teatro, algo que es esencial para el teatro brechtiano. La pregunta que subyace es ¿quiénes se identifican con lo que se representa en las piezas teatrales?, ¿quiénes son los que se interesan por este tipo de arte? ¿Quiénes tienen la posibilidad de acceder al arte y las artes escénicas en particular? Es poco realista y un tanto abstracto pretender que todas las personas se identifiquen con aquello que acontece en un escenario, por eso es imprescindible poder proponer nuevas formas en las que el monopolio del arte y de la palabra no sea un proceso casi mental, de observación, sino propiciar una actitud crítica, mostrar el acuerdo o el desacuerdo e incluso proponer nuevas temáticas.

El objetivo del teatro (como manifestación pública) es representar sucesos de la vida y las relaciones entre los hombres. Pero la pregunta es si aquellos sucesos son naturales o bajo qué circunstancias se pueden presentar como naturales. Sin embargo, esta disyuntiva no es en sí, algo determinante. Lo que hay que analizar son los procesos sociales e históricos que funcionan como base de esas situaciones y cómo, en última instancia, el espectador es el que les da sentido. No implica que sea una representación de la realidad que ya no se puede modificar, sino que tiene en sí misma las herramientas para poder modificarlo. Es muy conocida la frase de Brecht que se relaciona con ese objetivo del arte (y también del teatro): “el arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma”.

Sobre el teatro épico

El teatro épico de Brecht propone la ruptura de la cuarta pared, es decir, el espectador comienza a ser parte de lo que pasa en el escenario. Los personajes interpelan al público para que pueda haber una toma de posición ya sea de confirmación, rechazo, distancia. No hay una “entrega” a las vivencias de los personajes por una simple identificación de aquello que le pasa al otro (pero no a mí, porque estoy en el teatro, soy parte de un juego, una ilusión). El espectador se distancia para poder comprender. Las acciones de los hombres pueden ser de esa manera, pero también pueden ser de otra.

El espectador consume teatro / el espectador acciona mediante el teatro

El teatro posibilita sentimientos / el teatro obliga a tomar decisiones

El teatro trabaja en la sugestión / trabaja con argumentos

Lo que el hombre debe hacer / lo que el hombre puede hacer²

En estos binomios de conceptos, Brecht hace una comparación entre las formas del teatro clásico y las formas del teatro épico, principalmente sobre el rol del espectador y el fin/objetivo del teatro.

En esta estética es relevante cuestionar las estructuras del teatro clásico: en primer lugar, el sujeto de la modernidad capitalista es un sujeto nuevo, con una nueva dinámica en las relaciones sociales y la burguesía no las problematiza. Y aquello que subyace a los adelantos tecnológicos de la modernidad, es la explotación y el sometimiento de la naturaleza. Entonces, la pregunta

2 A través de estos binomios Brecht, en “Escritos sobre el teatro” (2015), realiza una caracterización de su estética donde compara su teatro épico con el teatro clásico aristotélico.

es, ¿cómo el teatro puede ser revolucionario si no se discuten en ese mismo terreno, las luchas que convergen allí? Las relaciones sociales se complejizan, por lo cual se torna imprescindible poder tener una actitud crítica, concebir a la sociedad en el propio movimiento de la cosa considerando las condiciones sociales y materiales de la experiencia, sus contradicciones.

Sobre el teatro popular

Generalmente se toma al teatro popular como algo propio del pueblo: bruto y sin pretensiones. Teatro de burlas, teatro grosero, de baja moral. Los malos son castigados, los buenos se casan, los laboriosos heredan y los malos se quedan con nada. (Brecht, 2015, p. 46)

El teatro selecto o estilizado (que está reservado para obras que circulan dentro de un mercado oficial y responden a las características del teatro burgués, oficial, institucionalizado y muchas veces apoyado económicamente por organismos oficiales a la manera de los mecenas durante el renacimiento italiano), se contrapone a un teatro que no se enseña en los libros o en escuelas oficiales. Si bien para Brecht, la preparación del actor es importante, no presupone un talento innato para representar estados emocionales de los personajes, por ejemplo. La cuestión del trabajo actoral tiene la complejidad de poder aplicar su técnica sin quedar limitado a una actuación mecánica y que incluso las emociones se vuelvan también mecánicas, estereotipadas. El actor épico se presenta vacío, para llenar ese vacío se sirve de su creatividad y las posibilidades de su cuerpo expresivo. Augusto Boal toma esto, pero va más allá: considera la posibilidad de que todas las personas puedan participar del juego teatral, y no necesariamente desde una técnica en particular.

El punto central para entender algo tan complejo como hablar de teatro y hablar de lo popular, es la de pensar, en primera instancia, cómo se construyen los discursos sobre esta estética. Por lo dicho anteriormente, la posición acerca de lo popular se acerca a la idea de lo colectivo, del hacer con otros. Bajo esta premisa, la expresión más clara acerca de este tipo de teatro está en Latinoamérica, con las corrientes de pensamiento en los setenta, en un contexto particular de violencia y de fenómenos sociales que les dan identidad a las manifestaciones artísticas de esa época.

La propuesta es construir una nueva estética que supere el “sistema trágico coercitivo de Aristóteles” como lo denominó Boal en 1973. Una nueva

estética que proponga los discursos de las clases subalternas y denuncie la desigualdad, la violencia, la precarización, la falta de acceso a la educación y derechos básicos, las situaciones que vive la comunidad, las relaciones con las demás personas y su nivel de bienestar general. Cuando nombro a las clases subalternas, en este caso, me refiero a lo que entiende Gramsci, que las define como dos relaciones de fuerza opuesta donde una fuerza es dominante y otra dominada, pero no pueden existir una sin la otra; lo que en última instancia es poder dar cuenta de esa construcción (que no deja de ser histórica) pero que también considera la construcción de un sujeto que pueda disputar esa hegemonía que está en juego. El arte aparece aquí como herramienta de resistencia, mecanismo de movilización y lucha social y como terreno para la disputa. Por eso Boal, en su estética, se refiere a opresores y oprimidos.

Hablar de teatro popular en Latinoamérica es hablar de Augusto Boal. Esto no quiere decir que haya sido el único representante, pero sí que creó una estética (más que un sistema) que le dio una forma a la práctica teatral y que sentó las bases del teatro popular. En su planteo también está la influencia de Paulo Freire y de Bertolt Brecht, que le dio un sustento ideológico a la propuesta.

Boal caracteriza al arte como “una forma sensorial de transmitir determinados conocimientos: subjetivos u objetivos, individuales o sociales, particulares o generales, abstractos o concretos, super o infraestructurales” (Boal, 1989, p. 157). Pero estos conocimientos que transmite el artista dependen del sector social al que pertenece o bien, el que lo paga. Y el que lo consume. De esa manera, se hace evidente la lógica a la que intenta hacer frente desde el teatro, con esta idea de arte dominante/clase dominante/arte coercitivo, en contraposición con un arte dominado/una clase dominada/un arte coaccionado.

Amplía de alguna manera ese “sistema trágico coercitivo” también al arte feudal y, posteriormente, al arte burgués. Para él se concibe de la misma manera: los actores son los mismos pero cambian las épocas y las condiciones en las que esa desigualdad se produce. Y la clase dominante es siempre la que posee los medios para difundirlo, porque también posee los medios de producción, porque representa el arte culto. Para Boal el arte feudal y el arte burgués, después del Renacimiento, es también coercitivo porque sigue respondiendo a la misma lógica: la coerción y la dominación. Las clases dominantes se adueñaron del teatro y construyeron una pared. El actor separado de la gente que sólo observa. Y los empresarios teatrales son los que tienen los medios de producción y son protagonistas, tanto como los actores que representan.

Entonces, ¿cuál es el camino o el terreno para la lucha? La forma que encuentra es transformar las formas teatrales, y en ese intento, crear las condiciones para que el teatro no sea un instrumento de dominación sino “un arma de liberación”.

Boal entiende al teatro como algo necesariamente político, y la política como una “actividad humana propia del hombre” (y las mujeres). Y el teatro también lo es. Por este motivo, en una suerte de silogismo, entiende al teatro como una actividad humana esencialmente política. Por ende, entiende al teatro popular como un lenguaje que debe ser utilizado por cualquier persona independientemente de sus aptitudes artísticas, de su pertenencia a una clase social, tiene que estar al servicio de cualquier persona que quiera expresar su voz. Y la importancia del cuerpo. Un cuerpo que se encuentra mecanizado, cansado, roto, atado, inexpresivo, deformado en patrones de comportamiento, configurado y alienado para la ejecución de determinados trabajos. “Para dominar los medios de producción del teatro, el hombre tiene, en primer lugar, que dominar su propio cuerpo” (Boal, 1989, p. 22)³ pero primero hay que liberarlo de sus ataduras y de su rol de espectador: de teatro, de su propia vida, de la sociedad. La tarea que se propone es deshacer la estructura y volverla consciente para poder actuar sobre ella.

El teatro burgués es un espectáculo acabado: presenta imágenes de un mundo completo, presentado para el consumo. Y es necesario discutirlo desde dentro: interrumpir la acción, abrir la pregunta, fomentar la participación.

Para Boal el teatro es pueblo, teatro es fiesta; el pueblo libre destinatario del espectáculo teatral y la estética del oprimido constituye la forma de devolver la capacidad de percibir el mundo a través de las artes y no sólo del teatro. El teatro es entretenimiento, pero también debe servir como una herramienta didáctica, no con el objetivo de aleccionar si no de otorgar herramientas a los espectadores para que puedan discutir su propia experiencia desde el movimiento propio de la cosa. El espectador de teatro del oprimido, como el teatro épico, no delega, asume un rol protagónico, ensaya soluciones, debate proyectos. De hecho, Boal crea la figura del “especta-actor”: el público observa, pero acciona ante lo que ve.

Este dramaturgo y escritor trabajaba con actores profesionales pero también lo hacía con personas que, en ocasiones, no sabían lo que era el teatro

3 Para Boal y su estética del oprimido, el cuerpo es la herramienta con la que se puede romper la opresión. Cuando habla de dominio, se refiere más a una recuperación del mismo, de todas sus capacidades para, en última instancia, poder ser dueño de los medios de producción, un cuerpo libre de acción pero no necesariamente libre de condiciones.

y que, incluso, no estaban alfabetizadas. Creó el Teatro Arena de San Pablo y también trabajó con comunidades de campesinos en Brasil y Perú donde la tarea primordial no era capacitar a las personas en técnicas actorales, era poder brindar una herramienta para discutir entre todos los problemas de la comunidad. No se trataba de escribir ensayos o discursos políticos, la palabra y el cuerpo (oprimido). Si bien para Boal la obra teatral era importante, no lo era más que la discusión que se podía suscitar después. Allí se realizaba la verdadera transformación. “Los grupos teatrales verdaderamente revolucionarios deben transferir al pueblo los medios de producción del teatro para que el pueblo mismo los utilice. El teatro es un arma y es el pueblo quien la debe manejar” (Boal, 1989, p. 17). De nada sirve que un grupo de actores profesionales represente *Agamenón* de Esquilo, *Hamlet* de Shakespeare o *Casa de muñecas* de Ibsen si no hay una conexión con lo que le pasa al pueblo, si no hay sentidos compartidos, si se utilizan símbolos que no significan nada para los interlocutores.

Por eso es por lo que, con el grupo del Teatro Arena de San Pablo, este escritor reversionó varias obras clásicas: Maquiavelo, Shakespeare, Molière, Lope de Vega. “Nosotros queríamos un teatro brasileño, (...) contra ese teatro europeizado con una estética que rechazábamos, queríamos algo nuestro” (Boal, 1989, p. 250). De esta manera, se crearon laboratorios de dramaturgia, de interpretación, de puesta en escena. A la manera de Erwin Piscator, comenzó esta etapa experimental del teatro. Piscator fue también para Brecht una influencia determinante en su teatro épico, por lo tanto, fue también una fuente de inspiración para Boal. El teatro documental de Piscator y Brecht proponía la ruptura de la cuarta pared implicando al espectador, por ejemplo, interrumpiendo el texto y la acción: aparecían carteles proyectados en una pantalla o los mismos personajes interrumpiendo sus acciones para romper con la ilusión en interpelar al público.

El teatro experimental de Piscator convertía al patio de butacas en una asamblea y el teatro era el escenario donde se trataban las grandes discusiones, las denuncias, la intervención en los textos, en la escenografía. Vio al teatro como un hecho político y también como una nueva técnica interpretativa que producía un efecto de distanciación con el objetivo, de derribar la cuarta pared, de generar una actitud analítica y crítica del espectador sobre lo que ocurre en el escenario, la no aceptación de una situación como algo dado y el ensayo de alternativas. Que las clases subalternas pudieran tomar el poder y dejar de mirar el mundo como las clases dominantes querían que se mirara proponiendo temas “universales” y “romantizados”.

Bajo esta premisa, Boal construye su Teatro Arena de San Pablo como un teatro circular donde el espectador está incluido en el espacio teatral, forma parte de él. Se trabaja en equipo y se construye colectivamente reversionando obras clásicas interpretándose desde la propia experiencia. Cabe aclarar que esto se realizaba con grupos de actores profesionales, que eran también capacitados en, por ejemplo, el Seminario de Dramaturgia de San Pablo denominado *Drama urbano/campesino proletario* en 1958. Al igual que Brecht, Boal no menosprecia la técnica ni la preparación del actor, pero sí ambos proponen nuevos acercamientos: evitar las reacciones mecanizadas de un personaje, alienado, sin conciencia, las máscaras del teatro griego que tapaban gestos, emociones, escondiendo la risa o el llanto, la diversidad. Imparciales, inmóviles, neutras.

Conclusión

En *Crítica de la sociedad y la cultura*, cuando habla del carácter social del arte, Adorno recupera una frase de Bertolt Brecht: “el arte está sedimentado en lo peor” y agrega que el arte se sostiene en el sufrimiento humano. Para la teoría crítica y también para Brecht la expresión de la cultura debería ser una expresión de malestar de la sociedad y, en última instancia, incluso la crítica cultural debe conducir hacia ese lugar. El problema radica en la forma y el contenido. Sólo se da cuenta de la forma, separada del movimiento interno, se da cuenta de una relación material pero no de los sentidos, pensamientos, un estar en el mundo, de la experiencia. De alguna manera, queda en la opacidad todo aquello de lo que no se puede dar cuenta conceptualmente. Por ejemplo, hablar de la técnica utilizada en una obra de teatro es dar cuenta de la forma. Sin embargo, en este punto se vuelve imposible dar cuenta del sufrimiento, de la irracionalidad, de la decadencia de la sociedad. No hay cuestionamientos, sólo una posición privilegiada donde se reproduce una lógica de reglas y cánones que no tienen que ver con lo social ni mucho menos con lo popular. Son esquemas que parten de tradiciones artísticas y desde allí se valora el arte o una pieza teatral.

En su libro *Escritos sobre el teatro*, Brecht define:

El tema del arte es que el mundo está fuera de quicio. No podemos decir que no habría arte si el mundo no estuviera fuera de quicio, ni que entonces habría arte. No conocemos un mundo que no esté fuera de quicio. El mundo

de Esquilo, por mucho que las universidades hablen de armonía, estaba lleno de lucha y horror, y como este, el de Shakespeare, el de Homero, el de Dante y el de Cervantes, el de Voltaire y el de Goethe. Por muy específico que pareciera el relato, siempre trataba de guerras, y cuando el arte hace las paces con el mundo, lo hace con un mundo guerrero. (Brecht, 2015, p. 123)

Separarse de esta idea tiene consecuencias en el hecho de no criticar nada, no abrir espacios de discusión. Y esto es algo que a Brecht y Boal les parecía fundamental en el desarrollo del teatro épico y de la estética del oprimido: el arte en su función social y política se nutre de la experiencia de hombres y mujeres (y disidencias), que no pretende ser fiel a la forma, a discursos oficiales, sino a interpelarnos como un cuerpo colectivo, abierto al mundo.

Bibliografía

- ADORNO, T. (1962). La crítica de la cultura y la sociedad. En *Prismas* (pp. 9-29). Barcelona: Ed. Ariel.
- BERNAYS, J. (2016 [1857]). Elementos del trabajo perdido de Aristóteles sobre el efecto de la tragedia. Ciudad de México: Editorial Me cayó el veinte.
- BENJAMIN, W. (1991). Experiencia y pobreza. En: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones, IV*, Madrid: Taurus.
- BRECHT, B. (2015). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ed. Alba Artes Escénicas.
- BOAL, A. (1989). *Teatro del oprimido*. México: Nueva Imagen.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1987). Ni folclórico ni masivo ¿Qué es lo popular? *Diálogos de la comunicación* N° 17.
- WIZISLA E. (2004). *Benjamin y Brecht: historia de una amistad*, Buenos Aires: Ed. Paidós.

Capítulo 3

La fiesta de San Baltasar de Empedrado

JOSÉ MARÍA PALACIOS

Introducción

La fiesta de San Baltasar es una festividad religiosa que se celebra en Empedrado (Corrientes) entre el 5 y el 7 de enero de cada año. En ella se venera a Baltasar, uno de los tres Reyes Magos que asisten al nacimiento de Jesús según la religión cristiana, asignándosele el mote de “santo” a pesar de no estar canonizado en el rito católico. Este elemento habla del fuerte componente sincrético que compone este culto.

Según los datos que pudimos recabar, la primera vez que se elaboró este festejo en Empedrado fue en 1919¹, aunque el culto de San Baltasar está extendido por varias zonas de Argentina, principalmente en el Litoral.

El primer registro antropológico que se tiene de la fiesta de Empedrado (la que atañe a este trabajo) se hizo en 1970 y 1972 por Alicia Cora Quereilhac de Kussrow (1980), editándose su investigación en 1980 con el nombre *La fiesta de San Baltasar: presencia de la cultura africana en el Plata*. Luego, durante la década de 1990, Norberto Pablo Cirio elaboró múltiples visitas al campo que concluyeron en diferentes artículos entre los que cabe citar: *Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltasar: La “charanda” de Empedrado*

1 Al respecto puede consultarse: <https://www.cultura.gob.ar/el-santito-de-la-musica-8438/>

(provincia de Corrientes, Argentina) (2002), *Vida y milagros de San Baltazar en Empedrado, Pcia. de Corrientes: Reinterpretación y elaboración hagiográfica* (1997) y *Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: "La Cofradía de San Baltazar y Ánimas" (1772-1856)* (2000), de los que nos serviremos para la elaboración de este trabajo.

Prestaremos especial atención, siguiendo a García Canclini (1982), a los *textos, prácticas y organización del espacio* que conforman esta festividad. Luego, trazaremos algunas líneas de reflexión tomando prestados conceptos de Bajtín (1989) y de Darnton (2011).

La fiesta²

El 5 de enero comienzan los preparativos. Bajo el ardiente sol correntino de verano la familia Pérez, dueña de la figura de San Baltasar, cuelga banderines de colores a lo largo y ancho de las calles de tierra que circundan la capilla. Nos ubicamos en Empedrado, Corrientes, a 56 kilómetros de la capital provincial sobre el lado oriental del Río Paraná.

Rodeadas por un alambrado, en una extensión de un cuarto de manzana, se encuentran la capilla de San Baltasar, la *cancha* (espacio físico donde se baila la *charanda*) y el patio y casa particulares de la familia Pérez.

La capilla es una habitación de unos 3 x 4 x 3 metros de color rojo. En su interior, sobre una mesa, se encuentran dos figuras de San Baltasar: la primera de unos 25 centímetros de alto, vestida con una capa roja, con una corona dorada en su cabeza; la segunda más pequeña, de unos 15 centímetros de alto, con las mismas vestiduras. Ambas figuras están fabricadas en madera de caoba lo que denota el color oscuro de la tez del santo. Las figuras están rodeadas de flores y velas que dejan los y las promesantes, también se encuentra una urna para dejar colaboraciones y por fuera de la mesa, a un costado, encontramos el *tambor y triángulo* ceremoniales.

Afuera de la capilla, a unos cinco metros, se encuentra la *cancha*, un espacio circular de unos quince metros de diámetro con un poste principal de unos cinco metros de alto, erigido en vertical en el centro del círculo, y otros once postes de misma altura distribuidos en la circunferencia de la cancha. Desde el poste principal hacia los postes periféricos se enlazan sogas con banderines de colores.

2 Esta descripción está basada en el propio trabajo de campo realizado en 2020, aumentada y contrastada con los aportes de Quereilhac (1980) y Cirio (2002).

FIGURA 3.1. El interior de la capilla.



Fuente: elaboración propia

FIGURA 3.2. Las imágenes de San Baltasar.



Fuente: elaboración propia

Detrás de la cancha encontramos dos murales: uno con la imagen de los tres Reyes Magos guiados por la estrella de Belén y otro con la imagen del toque de tambor típico de la fiesta de San Baltasar de Empedrado del que hablaremos más adelante. A la derecha de los murales encontramos la casa particular de la familia Pérez, que es propietaria tanto de las imágenes de San Baltasar como del interior de la zona alambrada en las que se encuentran la capilla y la cancha.

El 5 de enero por la noche, la capilla se abre para que los y las fieles puedan acercarse a venerar al santo. A partir de las 00:00 horas del día 6, entramos oficialmente en día de Reyes según el calendario litúrgico católico que se corresponde con el día en que se venera a San Baltasar según este rito sincrético. Suenan algunos chamamés y cumbias y se practica la *charanda*, que es el nombre con el que se designa tanto la música como a la danza ceremonial del culto de San Baltasar de Empedrado. Cabe aclarar que la *charanda* y todos los elementos que la componen (toque de tambor, danza y cantos) son exclusivas del culto de San Baltasar de Empedrado y no se repiten en el resto de los cultos de San Baltasar en el país.

A partir de aquí, el rito tiene diferentes versiones a través de los años y según las cuestiones de la política eclesiástica de Empedrado. Según Quereilhac de Kussrow (1980, p. 149), durante 1970 el párroco de la capilla del Señor Hallado (de la Iglesia católica de Empedrado) no permitió que el santo ingresara a la iglesia, mientras que en 1972, con la presencia de un nuevo párroco, el santo salió de su capilla particular el día 5 de enero y, a través de una procesión como las que son usuales en las fiestas patronales católicas, llegó hasta la capilla del Señor Hallado adonde ingresó y pasó la noche, hasta que el día 6 fue devuelto a su capilla particular para la festividad. Tanto Quereilhac (1980) como Cirio (2002) dan cuenta de que antaño los preparativos de la fiesta comenzaban el día 25 de diciembre, cuando quien estaba a cargo del santo salía con él por las calles de Empedrado pidiendo colaboraciones para la elaboración de la fiesta del día 6 de enero. En el presente, el rito se elabora como venimos narrando, pero cabe esta aclaración para dar cuenta de las transformaciones que la fiesta tuvo a lo largo del tiempo.

Prosiguiendo con nuestra descripción temporal, luego de los preparativos y la apertura del día 5, la capilla se cierra y el día 6, por la tarde, el santo sale en procesión cargado por sus fieles por las calles de Empedrado. Hace un recorrido cuadrado a través de unas veinte cuadras acompañado por los y las fieles y sus gritos de “viva San Baltasar” y “viva el Santo Rey”. Luego vuelve hasta la capilla y, al caer el sol, empiezan los festejos.

La gente se va arrimando a la capilla mientras los grandes parlantes alquilados por la familia retumban con cumbias y chamamés. Detrás de la cancha, se preparan los músicos para ejecutar la *charanda*: el tambor ceremonial ha salido de la capilla y se ubica delante de los murales. Lo acompañan el triángulo y una guitarra española, ambos con su respectivo ejecutante de sexo masculino. El equipo de sonido alquilado cuenta con micrófonos, por lo que el conjunto de los músicos está amplificado por los parlantes. Cuando la concurrencia es frondosa, comienzan a sonar las primeras *charandas*. La *charanda* consta de tres elementos: ritmo, canto y danza. El ritmo está compuesto en un compás de 4/4 con un tempo de aproximadamente ochenta golpes por minuto. Tanto el tambor ceremonial como el triángulo tocan al unísono una clave compuesta de corchea con puntillo + semicorchea + dos corcheas en ostinato. La guitarra acompaña con acordes de I - IV - V. Los cantos, según pudo recabar Cirio (2002), son siete, aunque cuando nosotros asistimos a la festividad sólo se cantaron tres. Hablaremos de los cantos más adelante. La danza se ejecuta de a dos personas que se colocan una al lado de la otra. Se empieza con los pies interiores, es decir, el pie izquierdo de la persona que está a la derecha y el pie derecho de la persona que está a la izquierda. Se hacen dos pasos hacia adelante con los pies interiores y luego se completa con dos pasos de los pies exteriores. De esta manera, las parejas se desplazan por la cancha alrededor del poste principal en sentido contrario a las agujas del reloj. Luego de sonar la *charanda* por una hora o dos, acompañada de la danza por parte de la concurrencia, esta música ceremonial se detiene. Por los parlantes empiezan a sonar chamamés y cumbias y la gente sale a bailar estos ritmos. Luego de una hora, la *charanda* volverá a sonar para que los y las que llegaron tarde puedan bailarla. Esto dura otra hora o dos horas más hasta que la *charanda* se detiene finalmente y se da paso a los conjuntos musicales en vivo de chamamé, hasta que la fiesta finaliza a las seis de la mañana.

La fiesta de San Baltasar como expresión de la cultura popular

En *Cultura populares en el capitalismo* (1982), Néstor García Canclini elabora algunas pautas para el estudio de las culturas populares en general y las fiestas populares en particular. Según el autor:

...las culturas populares se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte

de sus sectores subalternos y por la comprensión, reproducción y transformación real y simbólica de las condiciones generales y propias de trabajo y vida. (1982, p. 62)

A su vez, estas configuraciones se constituyen en dos espacios: a) las prácticas laborales, familiares, comunicacionales y de todo tipo con las que el sistema capitalista organiza la vida de todos sus miembros; y b) las prácticas y formas de pensamiento que los sectores populares crean para sí mismos, para elaborar y manifestar su realidad, su lugar subordinado en la producción, distribución y consumo (1982, p. 63). Estas prácticas se dan en una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos. Siguiendo a García Canclini, quien a la vez retoma a Cirese:

La popularidad de cualquier fenómeno debe ser establecida por su uso y no por su origen, como hecho y no como esencia, como posición relacional y no como sustancia. Lo que constituye la popularidad de un hecho cultural es la relación histórica, de diferencia o de contraste, con otros hechos culturales. (García Canclini, 1982, p. 69)

Sobre las fiestas populares en particular el antes mencionado autor plantea que “sintetizan la vida entera de cada comunidad, su organización económica, estructuras culturales, relaciones políticas y proyectos de transformarlas”, y que son “movimientos de unificación comunitaria para celebrar acontecimientos o creencias surgidos de la experiencia cotidiana con la naturaleza y otros hombres o impuestos para dirigir la representación de sus condiciones materiales de vida” (1982, p. 79). Siempre siguiendo García Canclini, el análisis debe hacerse sobre tres elementos: *textos*, *prácticas* y *organización del espacio*.

La fiesta de San Baltasar es una fiesta paralitúrgica. Su posición relacional es de conflicto con la cultura religiosa hegemónica de nuestro país, que es el catolicismo. Mientras este último no contempla al rey Baltasar como santo, el rito que estudiamos aquí lo santifica paralitúrgicamente.

Esta posición relacional también tiene su correlato en lo económico: mientras que la Iglesia católica recibe dinero estatal por ser considerada la religión oficial, el rito de San Baltasar requiere que sus fieles hagan aportes económicos para la realización de la fiesta. En lo político, esta relación se ve determinada, como dijimos más arriba, por las voluntades del párroco de turno en la iglesia de Empedrado. Mientras que algunos párrocos permiten que la imagen de San Baltasar ingrese a la capilla para ser venerada junto al Niño

Jesús y el resto del santoral católico, otros curas se niegan a permitir este ingreso, como en el caso que Quereilhac documenta en 1970.

Si bien dijimos que la popularidad de un fenómeno debe ser dada por su uso y no por su origen, hay algunos datos históricos que servirán para echar luz sobre las prácticas de este culto.

En *Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: "La Cofradía de San Baltazar y Animas" (1772-1856)* (2000), Norberto Cirio rastrea el culto de San Baltazar hasta la Cofradía de San Baltazar y Ánimas creada por la Iglesia católica en Buenos Aires. Según el autor, esta cofradía se estableció para que la población negra esclava sea insertada al catolicismo, por lo que los párrocos permitieron que los y las asistentes realicen bailes ceremoniales, práctica que está prohibida, al menos actualmente, por la Iglesia. La imagen del Rey Mago Baltazar, que tiene tez morena, habría servido para que la población negra se identificara y, a través de un proceso sincrético, nació el culto. En 1853 fue abolida definitivamente la esclavitud en Argentina y, tres años más tarde, la cofradía fue disuelta. La población que formaba parte de la misma se dispersó por el país dando a luz a los diferentes ritos de San Baltazar que se encuentran desperdigados. Entre ellos el de Empedrado, particular por su toque de tambor y su danza.

En un proceso de préstamo y reapropiación, la población negra toma este personaje y lo venera como propio pero, como en el caso de *Menocchio* de Ginzburg (2008), se forma una cosmovisión con respecto al santo y al Dios católico totalmente única. Al respecto, es curioso transcribir las palabras brindadas por Rufino Pérez a Norberto Pablo Cirio:

Todos somo sirviente, porque es Rey. Y Dios también es el sirviente, eh, para que usted sepa, Dios nació el 24, no sé dónde nació. Ya hoy, del nacimiento de Dios, ¿cuántos días tiene Dios que nació ahora? (...) del 24 a hoy ¿cuántos días tiene? (...) Doce días. A los doce días él llega, a los trece días llega el Rey acá, que está ya, que está sin vestir y todo (...). Mañana llega el espíritu de él y él llega a divertirse, y mañana el Niño Dios está con él acá. (...) Esa es imagen también, pero está sin espíritu. Pero mañana llega el espíritu de él, entonces mañana es Rey... Está marcao que es Rey, pero [ahora] está sin espíritu, mañana recién llega el espíritu, a mediodía le llega, y está con Niño Dios él ahí. El 5, el 6, el 7, quedó en la imagen de San Baltazar, entonces el espíritu vino y le lleva al Niño Dios, porque el Niño Dios no puede subir al cielo porque no sabe por dónde va a ir (...). Y San Baltazar sabe todo. El viene con año viejo, viene con año nuevo, pa' lado que él quiere viene. (2002)

En el relato de Rufino, encontramos que “Dios es sirviente” o que, mientras el Niño Dios no sabe cómo subir, San Baltasar sabe todo. Estas caracterizaciones son incompatibles con la fe católica en la que Dios es único y omnipotente. En la cosmovisión de Rufino, San Baltasar es rey y por ello todos somos sirvientes suyos, incluido Dios. El Niño Dios no puede subir al cielo porque no sabe cómo y San Baltasar viene a allanarle su camino. Este sincretismo, esta hibridación en la fe, nos recuerda mucho a los ángeles-gusanos de *Menocchio* formándose en el queso-sopa elemental. La imagen religiosa del Rey Mago sirve como trampolín para elaborar una cosmovisión paralela a la de la Iglesia católica que, recordemos, ni siquiera considera a Baltasar como un santo.

En el conjunto de prácticas del rito de San Baltasar de Empedrado también hay otra apropiación muy interesante que es la de la procesión. La procesión es una práctica por la cual se carga una figura religiosa a través de las calles de la comunidad para ser venerada en su desplazamiento, práctica que encontramos también en el rito que ocupa a este trabajo. Podemos pensar que a través de estas apropiaciones:

...el pueblo impone un orden a poderes que siente incontrolables, intenta trascender la coerción o frustración de estructuras limitantes a través de su reorganización ceremonial, imagina otras prácticas sociales que a veces llega a ejercer en el tiempo permisivo de la celebración. (García Canclini, 1982, pp. 80-81)

Siguiendo con nuestro análisis, vamos a ocuparnos de los tres elementos que menciona García Canclini para el estudio de las fiestas populares: *textos, prácticas y organización del espacio*.

Con respecto a los textos, nos serviremos del excelente análisis que hace Norberto Pablo Cirio de la poesía de la *charanda*. Como dijimos, la *charanda* se componía originalmente de siete cantos de los que sobreviven tres. Se cantan sin importancia de orden, en sentido circular. Los cantos son:

1. Mango-Mango

Mango-Mango tengo yo,
¡nunca pares corazón!
Nerentendei, nerentendei,
nerentendero, nerentendei.

2. No quiero caricias

No quiero caricias,
no las quiero, no.
Tomate remedio,
eñepöjhanó.
No quiero remedio,
todita manó.

3. La *charanda*

Ya llega el día,
Charanda,
Que llorando estoy,
Charanda,
ya llega el día,
charanda,
que llorando estoy,
charanda.

En su trabajo con fuentes primarias, el autor logra recabar que el primer canto y el segundo canto son diálogos entre el santo y un enfermo. En el primero, el santo dice que él tiene “mango” y llama “a que no pare el corazón”. Acá “mango” puede tener varias acepciones, en el estudio citado se propone que el mango puede referir al cetro del rey, símbolo de su poder. A la vez, la etimología de mango viene de *manicus*, latín de “mano” que también puede ser entendida como símbolo del poder de cura, del poder que se obtiene de las manos que permiten tomar u operar la enfermedad del interlocutor de la estrofa. Mientras que en el lunfardo argentino se usa “no tengo un mango” proveniente de esta acepción latina, San Baltasar tiene “mango”. No podemos dejar de mencionar también que “mango” es una fruta que se encuentra en casi toda la región litoraleña y que sirve como alimento gratuito para las clases populares, aunque el autor no establece relación entre el mango de la estrofa y el mango-fruta. Mientras que el santo le dice al enfermo que él tiene mango y que no va a dejar que se pare su corazón, el enfermo contesta “nerentendei” que según Cirio significa “no te entiendo”. Esta respuesta tiene una correlación con el segundo canto en el que el enfermo dice que no quiere caricias y el santo le responde que tome el remedio. Ante esto, el enfermo responde que “todita manó” que, siempre según el autor, significa que prefiere morir.

Finalmente, el tercer canto es la voz del santo, que por su negritud se aco-
pla mejor a la noche y llora al llegar el día. A la vez, según el informante Rufino
Pérez, *charanda* también significa una promesa incumplida. Tanto la llegada
de la luz matinal como las promesas incumplidas hacen que este santo noc-
turno quiera llorar.

Con relación a lo expuesto previamente sobre el poder de San Baltasar
frente al Dios católico, y relacionándolo con los cantos, cabe destacar las
siguientes palabras del análisis que hace Cirio:

En efecto, en el catolicismo el único que tiene poder sobre la vida y la muerte
es Dios y los santos actúan en calidad de intercesores; aquí, por el contrario,
los actores sostienen que este santo también puede decidir quién debe morir
y quién no. (Cirio, 2002)

Ahora volvamos sobre las prácticas elaboradas durante la fiesta de San
Baltasar, en particular sobre la *charanda*. Esta debe ser necesariamente inter-
pretada por el tambor típico de la fiesta de Empedrado, tambor que fue ela-
borado en 1919 por Ulás Blas Pérez, quien fue el primero en ejecutarlo. Es un
tambor de tronco ahuecado, de aproximadamente un metro y medio de alto y
bipercusivo, es decir que tiene parches de cuero en los dos extremos del tam-
bor, lo que permite que sea ejecutado por dos personas simultáneamente. Se
lo coloca sobre un soporte de madera y sentados arriba del cuerpo del tambor
van ubicados el o los ejecutante/s. Cirio encuentra el rasgo más explícito de
africanidad en este tambor, puesto que no hay percusiones criollas que sean
ejecutadas a mano, siempre se usa algún tipo de palo para percutir. El tam-
bor de Empedrado goza de una particularidad inusual puesto que, si bien
se encuentran otros tambores de raigambre africana tocados con la mano,
como por ejemplo en el candombe, el tambor de Empedrado es el único que
se acuesta, es decir, se pone en posición horizontal y es el único que puede ser
ejecutado por dos personas a la vez. Los informantes de Cirio le explicitan
que con “el toque del tambor se llama al santo para que baje su espíritu cada
6 de enero, que la imagen del santo no tiene espíritu pero cuando se toca el
tambor el espíritu baja a la imagen” (2002). La voz del tambor es la voz de San
Baltasar que habla a través de su parche. Es por esto que los y las promesa-
ntes deben bailar la *charanda* como cumplimiento de su promesa. Los y las
fieles se mueven al ritmo de la voz del santo para agradecerle por los favores
cumplidos. Es así que, durante la festividad, los ejecutantes de la *charanda*
la tocan las veces que sea necesario hasta que todos los promesantes puedan
cumplir con sus compromisos. Cabe destacar que tanto el tambor como el

triángulo que lo acompaña son elementos ceremoniales que sólo se utilizan durante la festividad y pasan el resto del año guardados en la capilla. Este dato nos habla del carácter sagrado de estos instrumentos.

Finalmente hablaremos sobre la organización del espacio durante la fiesta. La concurrencia se ubica uniforme y desjerarquizadamente. No hay lugares asignados para ningún asistente, sólo los ejecutantes de la charanda tienen un lugar reservado, por cuestiones técnicas, cerca del equipo de sonido. Pero hay un elemento muy interesante que tiene que ver con la cancha.

Como dijimos, la cancha tiene once postes periféricos que conectan con sogas al poste principal que se erige en el centro del terreno. Según Cirio, informado por Rufino Pérez, los once postes alrededor de la cancha representan cada mes del año. El poste faltante corresponde a enero que es el mes del santo y está representado por el tambor. Es decir, que los y las asistentes giran alrededor de la cancha representando el paso del tiempo a lo largo del año que se espera para que vuelva enero y con él, San Baltasar. Bajtín en su estudio del carnaval en la Edad Media dice: “Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo.” Más adelante prosigue, “Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico.” (1989, p. 8).

Acá hay un gesto muy importante que se correlaciona con las tres prácticas que componen la charanda, a saber, la circularidad del ritmo, del canto y del baile. La concepción del tiempo del rito de San Baltasar es circular: por eso su ritmo se repite en ostinato, siempre regresa a la misma clave; el canto sin principio ni fin que se desarrolla una y otra vez; y la danza con su desplazamiento circular alrededor de la cancha. Estos tres gestos nos hablan de una visión del tiempo circular, en el que no hay principio ni fin, sino una continuidad que nunca deja de acontecer y que se celebra cada vuelta al 6 de enero.

Por último, hay otro gesto, quizá más subrepticio pero que recuerda a *La gran matanza de gatos de la calle Saint Severin*. En el texto de Darnton, el ritual de la matanza está atravesado por varios significados del orden de lo simbólico, que el autor a través de su minucioso análisis intenta desentrañar: el gato como animal de brujería, el gato como favorito del patrón, las cerraduras a los engañados por su esposa, etc. Vemos que a través del acto de la matanza, los obreros imprimen varios significados simbólicos. En las palabras de Rufino Pérez recogidas por Cirio y transcritas más arriba, se habla del Niño Dios y de San Baltasar que viene a indicarle cómo subir al cielo.

Pienso que en el culto al Rey Baltasar hay un doble gesto hacia la fe católica: por un lado aquel que tiene que ver con venerar y “santificar” a un personaje bíblico de piel negra que ni siquiera está canonizado. Pero el otro gesto, tal vez más sutil, es el de venerar a una figura que “está antes” del nacimiento del Niño Dios. Creo que con este gesto sutil, los negros y negras de la Colonia Rioplatense, hoy Argentina, le dicen a la religión oficializada constitucionalmente, que ellos y ellas estuvieron antes, que ellos preceden. Como San Baltasar llega al nacimiento del Niño Dios, la población de raigambre afro le dice a la religión oficial argentina quién estuvo antes. De hecho, este rito estuvo prohibido durante todas las dictaduras militares en Argentina, sin embargo, ha conseguido preservarse gracias al celoso cuidado y transmisión generacional de la familia Pérez.

Bibliografía

- BAJTÍN, M. (1989). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- CIRIO, P. N. (1997). Vida y milagros de San Baltazar en Empedrado, Pcia. de Corrientes. Reinterpretación y elaboración hagiográfica. *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*, p. 97-115.
- CIRIO, P. N. (2000). Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: “La Cofradía de San Baltazar y Animas” (1772-1856). *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. Vol. 21, (No. 2).
- CIRIO, P. N. (2002). Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar. La “charanda” de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina). *Revista Musical Chilena*. Vol. 56, (No.197). doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902002019700002>
- DARNTON, R. (2011). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, octava reimpresión.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- GINZBURG, C. (2008). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península.
- QUEREILHAC DE KUSSROW, A. C. (1980). *La fiesta de San Baltasar. Presencia de la cultura africana en el plata*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Imágenes

PALACIOS, J. M. “El interior de la capilla” y “Las imágenes de San Baltasar” (fotografías tomadas por la autora en Empedrado, Corrientes, en enero y febrero 2020)

Capítulo 4

Gauchito Gil: un análisis de la fotografía de Marcos López

MARÍA JOSÉ DAMIANI

Hemos crecido y aprendido venerando a los ganadores de nuestra historia (como si esto fuera lo único importante), reproduciendo fechas y sin preguntarnos mucho sobre quiénes eran realmente los que estaban detrás de los hitos que nos construyeron como Nación. Esta tendencia ha borrado del mapa un sinnúmero de personajes fundamentales y necesarios, a quienes se tapó o se etiquetó en función de la historia oficial. Ellos no pueden ser pensados de forma aislada de las condiciones políticas y sociales en que surgen. Son objetos cargados de sentido a partir de formas de apropiación que están íntimamente arraigadas a sus condiciones de clase y expresan modos de ser y sentir propios.

La realidad es que nuestra historia sólo puede ser pensada desde el conflicto. Conflicto que ha llevado a guerras, matanzas, desapariciones y un sinnúmero de hechos que, incluso hoy, son parte de lo cotidiano. Siguiendo a Walter Benjamin:

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como esta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante de peligro. El peligro amenaza tanto a la permanencia

de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de clase dominante. (Benjamin, 2010, TVI)

La imagen del gaucho está presente en muchos de los hechos de la historia Argentina. Forma parte de las narraciones literarias y las luchas que nos han contado y que hemos estudiado. El gaucho, como una figura en constante disputa teórica y de sentido, donde los sectores dominantes y los populares han actuado sobre su imagen para volverlo signo de nuestra identidad. En relación a esto es que pretendo poder pensar la imagen del Gauchito Gil que circula, tanto en festividades y festejos de adoración, como también la apropiación que, por medio de la fotografía, realiza Marcos López. Partiré de la historia del gaucho y su participación en la historia argentina. Analizaré su imagen por parte de los sectores dominantes y populares como objeto de sentido en constante disputa. Presentaré la historia del Gauchito Gil y cómo llega a ser una figura que al día de hoy es venerada socialmente como santo (aunque no esté reconocido por la Iglesia católica) y a quien se considera milagroso. Por último, analizaré dos imágenes del Gauchito: la estampita del Gauchito Gil y una fotografía de Marcos López donde se la resignifica.

El gaucho como figura popular

La figura del gaucho ha sido utilizada y reproducida de variadas formas en nuestra sociedad y en el resto del mundo. A lo largo de la historia, se ha configurado como una imagen del “ser nacional”, como símbolo emblemático (y problemático) de lo que ha sido (y es) el “ser argentino”, vinculado en la mayoría de los casos a un concepto tradicional y ligado a la perspectiva folclorista, desde la cual “concibieron al pueblo como un todo homogéneo y autónomo, cuya creatividad espontánea sería la manifestación más alta de los valores humanos y el modelo de vida al que deberíamos regresar” (García Canclini, 1982, p. 64).

Durante mucho tiempo los pensadores y especialistas de la cultura se centraron en dar explicaciones sobre los modos en que los sectores populares, de forma pasiva, eran los depositarios de saberes y producciones que venían de sus ancestros y que, como tales, eran trasladadas de generación en generación. Así, lo popular fue concebido como algo estático, aislado de todo

conflicto social y político, como algo inmutable que no se modifica y parecería no relacionarse con la realidad política y social en que se inserta.

A partir de este concepto de folclore como archivo fosilizado y apolítico, promovieron una política populista que, con el pretexto de “dar al pueblo lo que le gusta”, evitó problematizar si la cultura popular se forma entregándole productos enlatados o permitiéndole elegir y crear. Tampoco se preguntan quién es el que se lo da ni quiénes, a través de siglos de dominación, modelaron su gusto (García Canclini, 1982, p. 65).

Es fundamental que pongamos el foco en otra parte. Pensar lo popular no como algo inmutable, sino como un proceso de apropiación activo donde los actores se insertan y reelaboran simbólicamente a partir de las condiciones sociales y políticas en las que viven. “Las culturas populares son resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos” (García Canclini, 1982, p. 63).

Desde esta línea, podemos pensar en el gaucho del Martín Fierro, un gaucho que es obligado a servir a las fuerzas aunque termina desertando de estas. Fuera de toda ley, su figura de gaucho matrero y justiciero atraviesa y construye en la prosa de José Hernández un imaginario que, en relación al proyecto político vigente, es modelado para elevarlo a emblema nacional. Por tal motivo, de la irreverencia con la que se nos presenta en la primera obra, hay un cambio radical a cómo se lo muestra en “La vuelta de Martín Fierro”, eliminando los elementos más conflictivos y presentándolo de forma más tranquila y menos rebelde. Se produce un borramiento de sus caracteres combativos.

La imagen del gaucho ha ido mutando y ha sido (re)creada por diferentes sectores. Esta debe ser pensada a partir de una circulación de sentido, donde tanto lo hegemónico como lo dominado se hacen presentes. Ya Bajtín nos acercaba al concepto de circulación como necesario para comprender lo sucedido con el carnaval en la Edad Media: de qué manera los sectores populares, en dicha festividad, se adueñaban de conceptos, imágenes y temáticas propias del régimen feudal y eran resignificados en prácticas que producían nuevos sentidos. Por un lado, se configuraba un espacio de libertad en la plaza pública donde “reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar” (Bajtín, 1982, p. 9). A su vez, las autoridades feudales habilitaban parcialmente dichos festejos, los que por medio de las máscaras, la risa y la

ruptura de la estructura cotidiana, generaban una suerte de liberación transitoria de la forma de vida oficial. De la misma manera, el proceso de construcción de sentido de la imagen del gaucho debe ser necesariamente analizado a partir del constante juego que se produce entre los intereses de las clases dominantes en un momento histórico determinado y las condiciones políticas y sociales de las de los sectores populares.

El Gauchito Gil

Antonio Plutarco Cruz Mamerto Gil Núñez, más conocido como el Gauchito Gil, es un santo pagano, venerado por una enorme cantidad de personas/fieles que recurren a sus santuarios ubicados a lo largo y ancho de nuestro país para ofrendarlo y pedirle milagros. Al igual que en el Martín Fierro, el Gauchito Gil aparece como un desertor del sistema que, luego de luchar en la Guerra de la Triple Alianza, se niega a ser recluido por el Partido Autonomista. En este período que vive fuera de la ley, se cuenta –a partir de la oralidad, ya que no hay material escrito sobre su vida y los datos sobre él son muy difusos– que robaba a los ricos para darles lo robado a los pobres. Los sectores populares de su época lo describen como un héroe del pueblo y, posteriormente, al ser degollado y pedirle a su asesino que recé por él, ya que su hijo está enfermo y seguirá viviendo sólo pidiéndole un milagro, se configura como santo; santo sin canonización pero que, debido a la adoración, creencias y pruebas místicas que posterior a su muerte se cumplen, hasta la mismísima Iglesia católica cada 8 de enero lo celebra.

Pensar al Gauchito Gil históricamente es fundamental para entender la construcción del mito. Su vida transcurre en la segunda mitad del siglo XIX y sus vivencias fueron contadas de boca en boca, sin dejar un registro escrito. Actualmente, en una cantidad enorme de santuarios lo celebran y como es considerado el santo de las rutas, resuenan las bocinas (dos) cada vez que se pasa frente a uno de estos. Su espíritu libre, su vida en el campo y el tiempo que evadió la ley, lo acercan mucho a la imagen de gaucho que la literatura nos ha presentado. Es perseguido por largo tiempo debido a su negativa de participar en una segunda guerra, construyendo así una imagen de gaucho matrero, justiciero y benévolo con los que menos tienen. A pesar de esto, en su imagen de mayor circulación, se nos presenta como una estampita donde, lejos de mostrarse como alguien irreverente, se lo ve más cercano a las imágenes de los santos católicos.

El arte y lo popular

El lineamiento para pensar tanto los fenómenos sociales como las producciones artísticas, nos ha llevado a analizar los objetos culturales en intrínseca relación con las herramientas que los producen y con la posibilidad de que circulen de manera masiva. El arte situado en el museo, en donde tenían lugar ciertas obras y no otras (por mucho tiempo fueron espacios destinados a la “cultura culta”) y donde el acceso a estas era limitado y sólo contemplativo, ya no existe. Tanto los museos como las obras cambiaron, en consonancia con la sociedad. Así, el campo del arte también se ha visto atravesado por discusiones teóricas donde habría producciones que pueden ubicarse dentro del “arte culto” y otras que corresponden a los sectores populares y que se nos presentan como artesanías. Esta división, es trabajada de manera profunda por García Canclini quien enuncia:

El Arte correspondería a los intereses y gustos de la burguesía y de sectores cultivados de la pequeña burguesía, se desarrolla en las ciudades, habla de ellas, y cuando representa paisajes del campo, lo hace con óptica urbana. (...) Las artesanías, en cambio, se ven como productos de indios y campesinos, de acuerdo con su rusticidad, los mitos que habitan su decoración, los sectores populares que tradicionalmente las hacen y las usan. (García Canclini, 1990, pp. 223-224)

Pero, como señala el autor, hace unos años que este lineamiento ya no nos permite pensar muchas de las producciones y fenómenos sociales que, a nivel mundial, suceden. A partir de la constante tecnologización y el avance de la cultura de masas, los límites tajantes ya no son tales, y nada parecería ser tan claro en la era de la masividad. El acceso a la información por medio de la Web y el uso de las redes sociales han producido que, tanto el arte como la manera en que se produce, cambien. Lo mismo sucede con su consumo y circulación. Todos podemos ser artistas y conocer colecciones completas de pintores con sólo poner sus nombres en algún buscador. Incluso los museos poseen visitas virtuales que podemos realizar desde la comodidad de nuestras casas. El tiempo y espacio se reduce (proceso que comienza con la modernidad), intensificándose este proceso con la aparición de las nuevas tecnologías. Los individuos se configuran y significan su existencia de manera digital.

Es innegable que la tecnologización habilitó que, en el campo del arte, ciertas licencias que antes no eran permitidas, hoy sean moneda corriente. En lo que respecta a mi temática y a la imagen del Gauchito Gil, encuentro en

una fotografía de Marcos López un claro ejemplo de cómo este fotógrafo resignifica la estampa original del Guachito. Tal como plantea García Canclini:

...la particularidad de las culturas populares no deriva sólo de que su apropiación de lo que la sociedad posee es menos y diferente: también de que el pueblo genera en su trabajo y su vida formas específicas de representación, reproducción y relaboración de sus relaciones sociales. (García Canclini, 1982, p. 62)

Y aquí cabe como aclaración necesaria su postura de pensar lo popular (a la cual adhiero y desde la cual elijo posicionarme) ya no referido sólo a las clases oprimidas o minoritarias, sino que se piensa lo popular como:

...el producto multideterminado de actores populares y hegemónicos, campesinos y urbanos, locales, nacionales y transnacionales. Por extensión es posible pensar que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos, usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones. (García Canclini 1990, p. 205)

Las dos imágenes del Gauchito Gil

Marcos López es un fotógrafo y artista plástico rosarino nacido en 1958. Luego de conseguir una beca del Fondo Nacional de las Artes en 1982, se mudó a Buenos Aires y se dedicó completamente a la fotografía. Formó parte del Grupo de Autores Fotográficos, donde se pensaba a la fotografía como medio de expresión y se la analizó con sentido crítico. Fue fotógrafo periodístico y hasta filmó documentales en formato de video. Entre las décadas de 1990 y el 2000 produce sus trabajos más emblemáticos (“Asado en Mendiolaza”, “El cumpleaños de la directora” y “Suite bolivariana” entre otros) y expone sus fotografías en reconocidos museos del mundo. Comienza durante esos años a fusionar la fotografía con la pintura y las instalaciones, produciendo una experiencia artística innovadora. En el año 2016 se lo convoca para realizar una muestra en el Centro Cultural Kirchner (CCK) con motivo del Bicentenario. “Ser nacional” irrumpe mezclando diversas técnicas y obras en una sala donde se resaltan distintos elementos de nuestra “cultura popular”. Fotografías, elementos que remiten a distintos momentos de nuestra historia y obras de reconocidos pintores configuran lo que será la exposición. Una de las imágenes seleccionadas es una fotografía de López donde se emula la estampita original del Gauchito Gil pero con una clara impronta personal que la posiciona en un campo de sentido diferente.

La estampa que mayormente circula en los santuarios y que es emblema de su festividad nos muestra al Gauchito con la cruz de fondo, pegada a su espalda y enmarcando la totalidad de la imagen; sostiene las boleadoras en su pecho, su nombre aparece grande abajo y una llanura de fondo configura el escenario. Este gaucha no parece tener mucha intención de ir a la lucha ni de desafiar con la mirada a quien se le cruce. Muy por el contrario, se nos presenta afín a las imágenes que acostumbramos a ver en las estampitas religiosas: su rostro benévolo, la mano cercana al pecho, la cruz de fondo resaltando por sobre el paisaje y hasta por sobre el personaje. Pese a no ser un santo oficial, esta imagen lo acerca mucho a las que conocemos de la Iglesia católica. Por el encuadre elegido, que no muestra los pies, no se sabe si en la imagen el Gauchito está parado o tal vez arrodillado. Más allá de su carácter de lucha, de ir contra lo que la ley impartía, para sus fieles el Gauchito es sanador y cumplidor; pesan más sus buenos actos y su “don de santo” que los actos delictivos que la historia nos cuenta.

FIGURA 4.1. La estampita del Gauchito Gil.



En contraposición, la imagen de Marcos López nos muestra un gaucha que se para decidido y se nos presenta de cuerpo completo con chiripá, camisa y sin calzado. Lleva en una de sus manos boleadoras y en la otra un facón que espera ser usado si la situación lo amerita. De fondo una cruz, bastante lejos de él, banderas rojas que remiten al lugar donde fue asesinado y un terreno de llanura seca, terminan de componer el escenario.

FIGURA 4.2. "Gauchito Gil".



Fuente: Marcos López (2008)

López arma la escena, dispone los elementos a partir de su propia impronta y fotografía. Hay una clara preparación y disposición de los objetos y el personaje, que es representado por Damián Ríos, actor, escritor y editor entrerriano. No es una foto tomada al azar, muy por el contrario está pensada, armada y estructurada de manera tal que no hay detalle alguno que no haya sido premeditado antes de ser captado por la cámara. López explica que para la foto se trabajó por capas. La imagen del gaucha, por un lado, luego se agregó digitalmente el fondo y fue completamente retocada de forma digital hasta llegar a la foto definitiva. La impronta pop es innegable, como también el carácter disruptivo que esta habilita en el resultado final.

Es un gaucho atractivo, que nos desafía y que está por delante de lo religioso. Se aleja claramente del componente religioso que la estampa original pone en primer plano, se rebela y toma distancia. Con respecto a esto, López ha contado sobre la formación religiosa y conservadora que durante su infancia y adolescencia impartió su familia. Este aspecto de su vida lo marcó profundamente y es algo de lo que se siente en su adultez bastante lejos. El Gaucho Gil de su foto, al igual que él, toma distancia de la religión y decide poner el foco en la actitud desafiante y rebelde. Atento y alerta, sin presencia de su nombre; sabemos quién es pero no se lo nombra como en la estampa original. Pesa más su imagen que cualquier otro componente que hay en la foto.

Acá sí el gaucho se nos acerca más al que José Hernández y José Esteban Echeverría Espinosa nos mostraban en su prosa icónica de la literatura tradicional argentina¹. Gaucho *luchón*, sin miedo a nada y dispuesto a darlo todo en pelea. López se siente más cerca del gaucho de Juan Moreyra y agrega el facón en una de sus manos, advirtiéndonos que su gaucho no le tiene miedo a nada. Reivindica los aspectos negados a la figura del gaucho que durante muchos años fueron sustituidos por los de gaucho dócil. López nos devuelve esas características negadas al gaucho y las plasma en la fotografía del Gauchito Gil; ni religioso ni bueno, es un gaucho que hace frente, que empuña el facón y que está dispuesto a enfrentar lo que sea.

Llama la atención cómo nos mira, serio y desafiante, en guardia y preparado para entrar en lucha con quien se le cruce. Lejos de la estampita, donde el valor cultural –o de culto– se antepone al exhibitivo, en la fotografía de López sucede lo contrario. Parecería que el fotógrafo busca por medio de la técnica y el montaje que la tecnología le habilita, invertir la lógica antes nombrada y planteada por Benjamin (1989) donde el valor exhibitivo reprime prácticamente en su totalidad al valor cultural; se politiza la obra de arte.

Reflexiones finales sobre la politización de la imagen

He intentado acercarme a la posibilidad de pensar nuevas formas de apropiación de una imagen religiosa y pagana a partir de la fotografía de Marcos

¹ Hernández escribió en 1872 el *Martín Fierro*, una poesía gauchesca que narra las desventuras de un gaucho del mismo nombre, adoptado como libro nacional. Echeverría escribió entre otras obras *La Cautiva* (1937) y *El matadero* (1840), ambos centrales de la narrativa gaucha en la literatura argentina.

López. Podemos encontrar en su trabajo un proceso de significación donde el Gauchito Gil nos es presentado y mostrado de una manera diferente. Producir una imagen de él donde lo pop, la fotografía y el montaje se unen, me permite pensar que hay una ruptura de los tabúes en torno a lo religioso y a lo que el folklore, como forma de definir nuestro “ser nacional”, nos impuso como imagen oficial. Por otra parte, reivindicar la imagen del gaucho, imagen que históricamente ha marcado el devenir argentino como emblema del “ser nacional”, lo ubica como un artista susceptible de ser visto y definir(nos) desde una perspectiva diferente. Su proceso creativo y artístico lo posiciona como exponente de lo popular, donde su vínculo con lo religioso y su visión de mundo en el momento en que produce, influye claramente en la forma en que nos presenta sus trabajos.

La fotografía de López fue expuesta en el CCK (junto a otras imágenes de su autoría y a obras de otros artistas),² también en museos de renombre en Estados Unidos y Europa. Su imagen circula en las redes, es usada en las celebraciones del Gauchito e incluso los fieles agradecen al fotógrafo la representación que de su santo pagano ha producido. Aquí se abre una nueva puerta, que pensada a futuro puede ser una nueva línea por trabajar. La imagen del Gauchito de López como emblema en muchos de los santuarios y celebraciones junto a la estampita.

La historia nos atraviesa y puede ser sólo pensada a partir del conflicto. Todo aquel que pretenda hacer una lectura de esta, no puede avanzar si no busca comprender qué luchas políticas y sociales son las que en el momento elegido como objeto han ocurrido. De la misma manera, el arte como la forma en que este es producido, puede ser sólo analizado a partir de las condiciones de producción en que sus creadores lo generan. Así:

...al pensador revolucionario, la oportunidad revolucionaria peculiar de cada instante histórico se le confirma a partir de la situación política. Pero se le confirma también, y no en menor medida, por la clave que dota a ese instante del poder para abrir un determinado recinto del pasado, completamente clausurado hasta entonces. El ingreso en este recinto coincide estrictamente con la acción política; y es a través de él que esta, por aniquiladora que sea, se da conocer como mesiánica. (Benjamin, 2010, T. XVIII)

2 Barrios y Reyero (2020; 2021) presentan potentes reflexiones sobre dicha muestra.

Bibliografía

- BAJTÍN, M. (1982). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Tercera Edición. Madrid: Alianza Editorial.
- BARRIOS, C. Y REYERO, A. (2020). "Fotografía Argentina y mediatización del Arte Contemporáneo. La construcción de mitos Nacionales expositivos expandidos en la WEB". *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, vol 13, núm 2, pp. 1-21.
- BARRIOS, C. Y REYERO, A. (2021). *Mirada, memoria y territorio: desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica*. 1ª ed compendiada.- Instituto de Investigaciones Geohistóricas.
- BENJAMIN, W. (2010). Tesis sobre la historia y otros fragmentos. Colombia: Ediciones Desde Abajo.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. Cuarta Edición. México DF: Editorial Nueva Imagen.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF: Grijalbo.

Imágenes

- AUTOR ANÓNIMO. "Estampita del Gauchito Gil" (ilustración).
- MARCOS LÓPEZ (2008). "Gauchito Gil" (fotografía).

Segunda parte
Cuerpos, deseos y tecnología:
más allá y más acá
del espectáculo

Capítulo 5

Derivas y desvíos: la propuesta situacionista para revolucionar la ciudad y la vida

SOFÍA RUBIANO ECKERT

En el presente trabajo haré un repaso sobre el movimiento vanguardista Internacional Situacionista (IS) y las estrategias propuestas por el grupo. Me parece pertinente comenzar aclarando que no existe propiamente una pintura o un cine situacionista, sino un uso situacionista de estos medios. Su propuesta era la creación de estrategias culturales como instrumentos de transformación política. Estas estrategias situacionistas se pueden dividir en dos: la deriva y el *détournement* (desvío).

El grupo fue creado formalmente en la localidad italiana de Cosio di Arroscia el 28 de julio de 1957 y producto de la fusión de una serie de grupos anteriores de artistas e intelectuales, como la Internacional Letrista, el Movimiento Internacional por un Bauhaus Imaginista (MIBI), el grupo CoBrA y el Comité Psicogeográfico de Londres.

Guy Debord fue uno de sus fundadores y tal vez quien más nos resuena por su trabajo realizado bajo el nombre de *La sociedad del espectáculo*, a través del cual conceptualiza la noción de espectáculo: no como un conjunto de imágenes, “sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes” (Debord, 1995, T.4).¹ Este no es una mentira que se impone a

¹ Por el tipo de organización de la escritura de la obra citada, resulta más pertinente referenciar el número de tesis que el número de página.

las masas, sino el modelo de vida socialmente dominante; es una visión del mundo; “se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que esto: ‘lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece’. Exige una actitud de aceptación pasiva que deriva de su monopolio de las apariencias” (Debord, 1995, T.12). Pretende ser necesaria e inevitable, pretende funcionar como un modo de relacionarse entre las personas y las clases.

Para el autor, la lógica del espectáculo consiste en hacer de la representación algo más real que la experiencia misma vivida, más real que nuestras propias necesidades, reduciendo al individuo a la condición de espectador pasivo en la política, en la producción y en el consumo. Pero, como expresé anteriormente, este trabajo trata de comprender las estrategias que fueron utilizadas por el grupo para expresar, cuestionar y transformar la realidad en la que se encontraban.

Arte situacionista

Por primera vez, las artes de todas las civilizaciones y todas las épocas pueden ser todas conocidas y admitidas en conjunto. Es una colección de *souvenirs* de la historia del arte que, al hacerse posible, implica, también, el fin del mundo del arte. En esta época de museos, cuando ya no puede existir ninguna comunicación artística, pueden ser igualmente admitidos todos los momentos antiguos del arte, porque ninguno de los cuales padece ya la pérdida de sus condiciones de comunicación particulares en la actual pérdida general de las condiciones de comunicación. (Debord, 1995, p. 54)

El situacionismo toma al arte como objeto principal de su crítica ya que encuentra, dentro del papel que ocupa en la sociedad, el foco de la legitimación del capitalismo espectacular. “La obra de arte –el producto completamente gratuito cuya coherencia es puramente formal– proporciona en la actualidad la ideología de la pura contemplación más poderosa posible. Como tal es la mercancía por excelencia”. (Sección inglesa de la Internacional Situacionista, 2011, p. 29). En su programa para llevar a cabo la revolución “permanente” de la vida cotidiana, el arte una vez disuelto en los espacios y en las prácticas de nuestro día a día, debía generar nuevas experiencias “reales”, no mediadas por el espectáculo, que pudieran propiciar diferentes situaciones construidas libremente por los individuos.

Las bases estéticas e ideológicas del situacionismo son el surrealismo y el marxismo, pero con una voluntad crítica hacia ambos. Había muchos

elementos relacionados con el surrealismo tanto estéticos como organizativos: la relación entre el arte y la vida, la base literaria de muchos de sus trabajos, el inicial espíritu revolucionario, la necesidad de superación del arte. Pero, según Debord, “Su vanguardia es su desaparición” (Debord 1995, p. 55). El surrealismo fue un movimiento cultural desarrollado en Europa tras la Primera Guerra Mundial, influenciado en gran medida por el dadaísmo. La RAE lo describe como un “movimiento artístico y literario que intenta superar lo real impulsando lo irracional y onírico mediante la expresión automática del pensamiento o del subconsciente”. Los surrealistas partieron de una interpretación poética del psicoanálisis para articular su crítica a la sociedad capitalista, la que negaba la libertad y las potencialidades humanas guardadas en lo imaginario y en el inconsciente, pero aun así, “la IS sostenía que la causa de su fracaso ideológico consistía justo en esto, en haber apostado por el inconsciente como la gran fuerza de la vida, descubierta al final” (Amieva Montañez, 2014, p. 79).

En la Tesis 191 de *La sociedad del espectáculo*, Debord se hace referencia al dadaísmo y al surrealismo como:

...dos corrientes que marcaron el fin del arte moderno. Son, aunque sólo de manera relativamente consciente, contemporáneos de la última gran ofensiva del movimiento revolucionario proletario; y el fracaso de este movimiento, que les dejó encerrados en el mismo campo artístico cuya caducidad habían proclamado, es la razón fundamental de su inmovilización. El dadaísmo y el surrealismo están a la vez ligados y en oposición. En esta oposición que constituye también para cada uno de ellos la parte más consecuente y radical de su aportación aparece la insuficiencia interna de su crítica, desarrollada tanto por el uno como por el otro de un modo unilateral. El dadaísmo ha querido suprimir el arte sin realizarlo; y el surrealismo ha querido realizar el arte sin suprimirlo. La posición crítica elaborada después por los situacionistas mostró que la supresión y la realización del arte son los aspectos inseparables de una misma superación del arte. (Debord, 1995, p. 191)

Entonces, se puede entender que la crítica que parte de la IS hacia el surrealismo hace referencia a que este no había logrado suprimir el arte porque confiaba en el inconsciente como el potencial emancipador, desviándose así de la conciencia dialéctica de la historia, y, de esta forma, no pudiendo salir de una única perspectiva estética. “Para la IS, el irracionalismo y la incomprendibilidad ya no constituían una crítica a la sociedad, sino una apología del estado de cosas existente” (Amieva Montañez, 2014,

p. 79). Para la IS el espectáculo había logrado convertir el carácter revolucionario y amenazante del surrealismo en “comercio estético corriente”. A diferencia de los surrealistas, los situacionistas concebían la emancipación como una toma de conciencia de la posibilidad de transformación del mundo. Por ende, proponían la construcción de situaciones, definidas como “un momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos” (Internationale Situationniste, 1999 [1958], p. 17), con la finalidad de investigar y generar otras formas auténticas de comunicación, participación y experiencia, que no se limitaran a una revolución exclusivamente cultural o política sino vital.

Por otro lado, la IS define a la cultura en base al momento histórico, entendido como el reflejo de las formas posibles de organizar la vida cotidiana; compuesta de una estética, sentimientos y costumbres a través de las cuales se reacciona ante la vida que le viene dada objetivamente por la economía. Consideraban, como mencionaba antes, que la construcción de situaciones debía intervenir directamente en el campo cotidiano, entendido como un lugar de conflicto (de dominio espectacular) y de resistencia desde el cual se podía llevar a cabo una investigación crítica de los procesos y de los aparatos que generan los modelos de vida cotidiana, según los códigos que se consumen y los espacios que se habitan, para poder así interferir ambas esferas desde el terreno espectacular mismo. Por lo tanto, sólo era posible una lucha y una resistencia desde el interior del espectáculo.

El colectivo consideraba que para eliminar la concepción del arte como una esfera cultural separada de la cotidianidad, debía trabajar haciendo frente al espectáculo mediante acciones que involucraran la participación total, proponiendo un arte de diálogo y de interacción, y que estuviera en contra del arte conservador:

Contra el espectáculo, la cultura situacionista realizada introduce la participación total. Contra el arte conservado, es una organización del momento directamente vivido (...) Contra el arte unilateral, la cultura situacionista será un arte del diálogo, de la interacción. (Internacional Situacionista, 1960, p. 128)

Para los situacionistas, una revolución de la vida precede a una revolución del arte. Y por eso proponían crear situaciones, para poder acercarse a un mundo que sólo se alejaba cada vez más a través de la representación:

Los situacionistas consideran la actividad cultural, desde el punto de vista de la totalidad, como un método de construcción experimental de la vida cotidiana que puede desarrollarse permanentemente con la ampliación del ocio y la desaparición de la división del trabajo (empezando con el artístico). (Debord, 1999b [1958], p. 23)

Podemos interpretar entonces, que para Internacional Situacionista, la vida espectacular representaba a esta sólo desde una comunicación transformada puramente en mercancía y con el fin único de consumir, impidiendo de esta forma una comunicación real, sin mediaciones. Si en la sociedad espectacularizada la cultura era “el centro de significación de una sociedad sin significación”, era a partir de este terreno cultural vacío, en el centro de una vida vacía, donde el colectivo se planteaba la tarea de transformación general del mundo:

Esta cultura vacía está en el centro de una vida vacía, y la reivindicación de una tarea de transformación general del mundo debe también y en primer lugar plantearse en este terreno. Renunciar a reivindicar el poder en la cultura será dejar este poder a quienes lo tienen. (González del Río Rams, 1977, p. 145)

El espacio de lucha de las estrategias situacionistas fue el urbano, el área comunicacional y la vida cotidiana. Como mencioné antes, las estrategias de la IS buscaron terminar con el arte como una esfera autónoma o cada vez más separada de la vida, por el avance espectacular. Esta tradición que persiguió terminar con el arte autónomo, explica también su crítica al dadaísmo y al surrealismo, considerando que fracasaron en el intento de terminar de una vez por todas con la autonomía del arte ya sea por la simple negación (como dadá), o por continuar produciendo arte burgués (surrealismo).

Deriva

Podemos definir la deriva como la investigación de la ciudad como un escenario de lucha motivada por la actividad de crear situaciones que permitan la autoexpresión y el juego. Se trata de una evolución del deambular surrealista (que consistía en elegir al azar un punto en el mapa e iniciar un camino hacia allí sin previa organización para producir la activación del inconsciente) y la Internacional Situacionista la define como:

Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia. (Internationale Situationniste. (1999, p. 18)

Lo que se pretendía era plantear otro modo de vida cotidiana en la ciudad capitalista contemporánea. La idea era criticar la vida rutinaria y su relación con la ciudad tanto en el trabajo como en el tiempo libre, las dos caras de la misma alienación. Los situacionistas podían irse varios días a la deriva por París, comiendo, paseando y durmiendo en los sitios más extraños. La deriva se podía convertir en una “psicogeografía”, es decir, en un “estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos” (Debord, 1955).

Si unimos la deriva y la psicogeografía, resulta el urbanismo unitario entendido como el empleo conjunto de las artes y las técnicas que concurren en la construcción integral de un medio en combinación dinámica con experiencias de comportamiento. Esta definición le sirve al artista Constant Nieuwenhuys para realizar su proyecto “Nueva Babilonia”. Se trata del proyecto de una ciudad utópica, plasmada en maquetas y planos, que permitiera el nomadismo y el juego masivo. Sobre los planos de ciudades europeas existentes, Constant dibuja grandes estructuras tecnológicas que podrían ser modificadas. El proyecto de *New Baylon* de Constant es una buena metáfora del atributo experimental laboratorio/laberinto de la deriva.²

En términos metodológicos, la deriva funciona como un instrumento experimental de exploración de las esferas urbanas, psíquicas y culturales, con sentidos lúdicos, colectivos y colaborativos. Existen dos cualidades que tiene esta estrategia: por una parte, el abanico de posibilidades en donde aplicarla y estudiarla, es decir, la ventaja de generar conocimientos no especializados en ninguna disciplina, sino que atraviesen y se abran a otras disciplinas aparte de la artística; y, por otra, la revisión continua de formatos que permite, entendiendo a la deriva como una especie de laboratorio que investiga mediante prácticas de desorientación e intercambio de perspectivas, diversas clases de entorno.

2 Para conocer las obras más reconocidas del autor, se puede acceder a la exposición “Constant. Nueva Babilonia” del Museo Reina Sofía. Serie “Nueva Babilonia”. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&compuesta=30238> / <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/constant-nueva-babilonia-entrevista-laura-stamps>

Las ideas alrededor de la deriva se desarrollaron durante los primeros años de la IS en varios artículos, pero podemos comprenderlas profundamente a partir de tres textos *La introducción a una crítica de la geografía humana* (1955), que nos ayuda comprender el “diagnóstico” de la ciudad de París y el sentido de la psicogeografía; y *La teoría de la deriva* (1958) que nos permite entender cómo era la metodología generada por la IS, ambos de Guy Debord; así como el texto de Constant: *Otra ciudad para otra vida* (1999 [1959]). En palabras de Debord, esta actividad implica:

Una o varias personas que se abandonan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a los motivos para desplazarse o actuar normales en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios, para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe un relieve psicogeográfico de las ciudades, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida a ciertas zonas. Pero la deriva, en su carácter unitario, comprende ese dejarse llevar y su contradicción necesaria: el dominio de las variables psicogeográficas por el conocimiento y el cálculo de sus posibilidades. Bajo este último aspecto, los datos puestos en evidencia por la ecología, aun siendo a priori muy limitado el espacio social que esta ciencia se propone estudiar, no dejan de ser útiles para apoyar el pensamiento psicogeográfico. (Debord, 1999a [1958], p. 50)

La deriva situacionista pretendía realizar estudios subjetivos de la ciudad, pero interpretándola como un terreno objetivo y no sólo subjetivo e inconsciente, como consideraban los surrealistas cuando realizaban esta práctica. La deriva era, en este sentido, una experimentación con nuevos comportamientos en la vida “real”, la materialización de una forma alternativa de habitar la ciudad.

Las enseñanzas de la deriva permiten establecer los primeros cuadros de las articulaciones psicogeográficas de una ciudad moderna. Más allá del reconocimiento de unidades de ambiente, de sus componentes principales y de su localización espacial, se perciben sus ejes principales de paso, sus salidas y sus defensas. Se llega así a la hipótesis central de la existencia de placas giratorias psicogeográficas. Se miden las distancias que separan efectivamente dos lugares de una ciudad que no guardan relación con lo que una visión aproximativa de un plano podría hacer creer. Se puede componer, con ayuda de

mapas viejos, de fotografías aéreas y de derivas experimentales, una cartografía influyente que faltaba hasta el momento, y cuya incertidumbre actual, inevitable antes de que se haya cumplido un inmenso trabajo, no es mayor que la de los primeros portulanos, con la diferencia de que no se trata de delimitar precisamente continentes duraderos, sino de transformar la arquitectura y el urbanismo. (Debord, 1999a [1958], p. 53)

La una y la otra, deriva y psicogeografía dentro de la propuesta general de la construcción de situaciones, se comprendían como intervenciones en la vida práctica, cuya finalidad era llevar a cabo estudios urbanos que abrieran posibilidades alternas de transitar y vivir la ciudad espectacular. Comprendiendo el funcionamiento y cómo nos afecta, la arquitectura y los ambientes reflexionan sobre y en la experiencia del laberinto y la desorientación:

Nosotros reivindicamos la aventura. Al no encontrarla en la tierra algunos se fueron a buscarla a la Luna. Apostamos siempre y sobre todo por un cambio en la tierra. Nos proponemos crear situaciones, y situaciones nuevas. Contamos con romper las leyes que impiden el desarrollo de actividades eficaces en la vida y en la cultura. Nos encontramos en el alba de una nueva era, e intentamos esbozar ya la imagen de una vida más dichosa y de un urbanismo unitario; el urbanismo hecho para el placer. (...) Nuestro campo es por tanto la red urbana, expresión natural de una creatividad colectiva, capaz de comprender las fuerzas creadoras que se liberan en el ocaso de una cultura basada en el individualismo. A nuestro entender, el arte tradicional no podrá tener lugar en la creación del nuevo ambiente en el que queremos vivir. (...) Estamos inventando nuevas técnicas; analizamos las posibilidades que ofrecen las ciudades existentes; hacemos maquetas y planos para ciudades futuras. Somos conscientes de la necesidad de servirnos de todos los inventos técnicos, y sabemos que las construcciones futuras que emprendamos tendrán que ser suficientemente flexibles para responder a una concepción dinámica de la vida, creando nuestro entorno en relación directa con tipos de comportamiento en constante cambio. (...) Nuestra concepción del urbanismo es social. Nos oponemos a la concepción de una ciudad verde, en la que los rascacielos espaciados y aislados reducirán necesariamente las relaciones directas y la acción común de los hombres. Para que tenga lugar una relación estrecha entre el entorno y el comportamiento, es indispensable la aglomeración. (Constant, 1999, p. 96).

Comprendemos entonces a la deriva como una especie de laboratorio que investiga mediante prácticas de desorientación e intercambio de perspectivas

en diversas clases de entorno. “La deriva es además una actividad pedagógica colaborativa, susceptible de ser replicada y reinventada de manera autodidacta, catalizando procesos de aprendizaje autónomo” (Amieva Montañez, 2014, p. 234).

Desvío

Mientras tanto, la estrategia del desvío situacionista se basaba en la idea de intervenir imágenes en lugar de crear otras nuevas, con la intención de tener un mayor valor crítico. En el glosario situacionista se define al desvío como la:

...abreviación de la fórmula: desvío de elementos estéticos prefabricados. Integración de producciones de las artes actuales o pasadas en una construcción superior del medio. En este sentido no puede haber pintura ni música situacionistas, sino un uso situacionista de estos medios. En un sentido más primitivo, el desvío en el interior de las antiguas esferas culturales es un método de propaganda que testimonia el desgaste y la pérdida de importancia de estas esferas. (Internationale Situationniste, 1999 [1958], p. 18)

Estas estrategias, la mayoría de las veces, funcionaban en conjunto: la situación construida era la creación de un tiempo y un espacio dentro del escenario de la vida cotidiana sin ser manipulada y cuyos significados surgían a partir de las relaciones entre sí y sus participantes. Un ejemplo es la intervención de 1957, donde Jorn y Debord, crearon el libro *Fin de Copenhague*. Mediante el uso del *détournement* de fragmentos visuales y textuales, cada una de sus páginas contenía fotografías, citas textuales de libros de diversa índole, imágenes de revistas pornográficas, cómics, anuncios de publicidad, mapas de guías turísticas, etc. A estos elementos fragmentados también se les sumaban manchas coloridas de tinta, así como diagramas psicogeográficos que mostraban la transformación de la traza de Copenhague.

Los textos y las imágenes prefabricadas que conformaron el libro dieron lugar a una especie de testimonio de la comunicación mercantilizada y unilateral (sin lugar a diálogo) del espectáculo. *Fin de Copenhague* era una llamada de atención sobre cómo el arte publicitario y el desarrollo urbanístico, se encontraban cada vez más mediados por el espectáculo y los fines mercantiles de consumo. (Amieva Montañez, 2014, p. 160)

“Mediante el desvío se da siempre un nuevo sentido a los contenidos de la cultura y se revitaliza la experiencia. Hay en él un componente de plagio y otro de subversión íntimamente trabados” (Navarro, 1999, p. 4). En este sentido, comprendemos que no había una pintura ni música situacionista, sino un uso situacionista de estos medios. El desvío supone, por un lado, la pérdida del significado original y, por el otro, la posibilidad de crear significaciones diferentes.³

Si bien existen antecedentes, como el *collage* o el *ready-made*, para los situacionistas, si bien podían utilizar medios artísticos y obras de arte, el fin aspirado proponía negar el arte, donde los objetos e imágenes que tuviesen una relación con la sociedad burguesa (obras de arte, pero también anuncios publicitarios, manifiestos de propaganda, fotografías pornográficas, etc.) pudieran tener otra finalidad para ser colocadas en un contexto distinto, desde una perspectiva revolucionaria.

Al cuestionar los valores, el desvío los recrea y los mejora. Los pone, al menos, a la altura de las circunstancias. Al extenderlos, los libera, y al liberarlos los critica. El sentido se reactiva en cada relación y no se impone unívocamente ni se consume en la inercia. El desvío por tanto no se agota en el resultado de su propia práctica inmediata y evidente. Es un medio eficaz de autodefensa en nuestra interacción cotidiana con los diversos medios de condicionamiento, pero su fundamento último es más profundo, y sus implicaciones también más amplias: atañe genéricamente a nuestra relación con el saber y con el mundo (Navarro, 1999, p. 5).

Psicogeografía en Alberdi

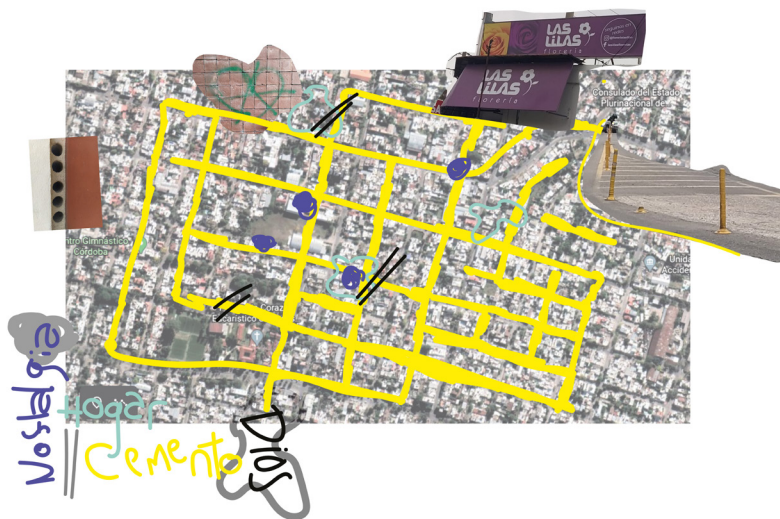
Podemos concluir que la Internacional Situacionista no puede reducirse simplemente a un movimiento artístico. Como expresara el mismo Guy Debord, la IS “puede verse como una vanguardia artística, como una investigación experimental de modos posibles de construir libremente la vida cotidiana y como una contribución al desarrollo teórico y práctico de una nueva contestación revolucionaria”. (Debord, 1963 en Waldinsky, 3 de septiembre de 2018). En todas sus etapas, la IS tuvo una propuesta revolucionaria, en el sentido de que pretendía cambiar el mundo a través de sus actuaciones, las prácticas situacionistas querían transformar la vida cotidiana.

3 En este sentido, es afín a la propuesta de montaje de Walter Benjamin.

Esta propuesta logró ubicarse entre el arte y la política, aportó una nueva herramienta de investigación con la intención de aplicarse en distintos campos, pudo innovar la crítica de la mercantilización de la vida, apuntando desde la psicogeografía de ciudades enteras.

Podría continuar describiendo otras virtudes y enseñanzas que aporta la Internacional Situacionista como movimiento vanguardista, pero me pareció oportuno poner en práctica lo que aprendí a través de estas lecturas. Me propuse realizar y aplicar las estrategias situacionistas de la deriva para hacer un registro psicogeográfico de mi barrio. Ya que la estrategia situacionista apuesta por un arte experimental, crítico y lúdico, cargado de sentido pero sin tener como fin la producción de una obra de arte, me dispuse a practicar dentro del barrio, en el cual viví siempre, una caminata para encontrar y conectar puntos, zonas, olores, texturas que hayan atravesado por el tiempo y, por lo tanto, mis recuerdos. Fue difícil no hacer los caminos “de memoria”, pero opté por no cuestionarlo, redescubriendo espacios y reconociendo los cambios que habían sucedido en ellos. Pude identificar calles que me generaban tristeza, malestar, nostalgia, felicidad. Me encontré reconociendo diferentes lugares por sólo mirar sus baldosas, como también perdiendo la orientación por no reconocer una casa con un color diferente al que recordaba.

FIGURA 5.1. Registro psicogeográfico 1.



Fuente: elaboración propia (2020)

A través de este trabajo comprendí la importancia y el valor de concebir, aun hoy (o con más razón), al espacio urbano como un campo de aprendizaje y transformación. Podemos descubrir cómo la ciudad expresa físicamente una ideología, y por medio del análisis situacionista, comprenderlo desde una propuesta estética-subjetiva, que nos invita a repensar las formas de relación con el entorno en el que vivimos.

FIGURA 5.2. Registro psicogeográfico 2.



Fuente: elaboración propia (2020)

Bibliografía

- AMIEVA MONTAÑEZ, M. (2014). *La deriva situacionista como herramienta pedagógica*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- CONSTANT (1999 [1959]). "Otra ciudad para otra vida" en: *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968)*, vol. I: La realización del arte, #1-6 más "Informe sobre la construcción de situaciones" (traducción de Luis Navarro), Madrid, Literatura Gris, 1999. #3, diciembre de 1959, pp. 96-98.
- DEBORD, G. (1955). "Introducción a una Crítica de la Geografía Urbana" [Texto mimeografiado] Publicado en el #6 de *Les lèvres nues* (septiembre 1955). Traducción de Lurdes Martínez y aparecida en el fanzine *Amano* #10.

- DEBORD, G. (1999a [1958]). "Teoría de la deriva" en: *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968)*, vol. I: La realización del arte, #1-6 más "Informe sobre la construcción de situaciones" (traducción de Luis Navarro), Madrid, Literatura Gris, 1999. #2, diciembre de 1958, pp. 50-53.
- DEBORD, G. (1999b [1958]). "Tesis sobre la revolución cultural" en: *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968)*, vol. I: La realización del arte, #1-6 más "Informe sobre la construcción de situaciones" (traducción de Luis Navarro), Madrid, Literatura Gris, 1999. #1, junio de 1958, pp. 23-24.
- DEBORD, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- GONZÁLEZ DEL RÍO RAMS, J. (1977). *La Creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre Arte y Urbanismo*. Madrid, Piqueta.
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE (1999 [1960]). "Manifiesto" en: *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968)*, vol. I: La realización del arte, #1-6 más "Informe sobre la construcción de situaciones" (traducción de Luis Navarro), Madrid, Literatura Gris, 1999. #4, junio de 1960, pp. 127-128
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE (1999 [1958]). "Definiciones" en: *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968)*, vol. I: La realización del arte, #1-6 más "Informe sobre la construcción de situaciones" (traducción de Luis Navarro), Madrid, Literatura Gris, 1999. #1, junio de 1958, pp. 17-18.
- NAVARRO, L. (1999) "PRESENTACIÓN a un legado táctico" en: *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968)*, vol. I: La realización del arte, #1-6 más "Informe sobre la construcción de situaciones" (traducción de Luis Navarro), Madrid, Literatura Gris, pp. 3-6.
- SECCIÓN INGLESA DE LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA (2011). *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- WALDINSKY, B. (3 de septiembre 2018). "El vivir de una forma artística: del Letrismo al Situacionismo" [Entrada en el blog]. Recuperado de: <https://solicitud210.wordpress.com/2018/09/03/el-vivir-de-una-forma-artistica-del-letrismo-al-situacionismo/> (Último acceso: 12/10/2023).

Imágenes

- RUBIANO ECKERT, S. (2020). "Registro psicogeográfico 1" y "Registro psicogeográfico 2". (Composiciones en base a fotografías propias).

Capítulo 6

Postpornografía, imágenes (otras) del placer

LUCÍA VILLAGRA

La intención del presente trabajo será analizar la postpornografía en el marco de las sociedades capitalistas modernas, entendiendo a esta como un producto cultural cuya intención es romper con las normalizaciones y hegemónicas que rigen el sexo, el placer, el deseo y los cuerpos. Para hacer dicho análisis retomaré, por un lado, algunas reflexiones de Guy Debord (1995) en *La sociedad del espectáculo* y algunas señalizaciones que realiza Christian Ferrer (2007) en *El mundo inmóvil [sobre La sociedad del espectáculo de Guy Debord]*, puesto que entiendo que funcionan como un marco contextual que aún sigue vigente y que habilita un re-pensar sobre la industria pornográfica –y, en consecuencia, sobre las producciones postpornográficas–. Por el otro, me valdré de caracterizaciones que realiza Valeria Flores (2013) en *Interrucciones* sobre lo que implican pornografía y postpornografía.

La lectura de los materiales mencionados me lleva a la pregunta disparadora, ¿es posible la convivencia de la postpornografía con el mundo espectacularizado?

Christian Ferrer afirma que “Guy Debord pertenece a la estirpe de aquellos que suponen que lo que es experimentable no puede ser representado, y que la contemplación de simulacros o la estimulación sensorial por medios técnicos son sucedáneos vitales decididamente insuficientes” (Ferrer, 2007, p. 4). Ante esto cabe reflexionar: si la postpornografía se consolida como un

producto –ya sea performático o audiovisual– que busca lograr el placer de quien lo está realizando, es decir, busca lograr un placer en primera persona para, desde ese lugar, (de)mostrar que es posible experimentar formas diferentes de placer (diferentes respecto a las que la pornografía tradicional y las diversas instituciones del poder habilitan), ¿acaso no constituye una representación de la experiencia que aunque insuficiente –porque sería absurdo pensarla como una suficiencia absoluta– resulta necesaria a la hora de romper con los esquemas sexohegemónicos por demás espectacularizados?

Teniendo en cuenta los interrogantes expuestos y considerando que quizás resulta evidente pensar en la pornografía como una técnica de dominación o como una nueva forma de dominación que se corresponde con el advenimiento de la sociedad del espectáculo –Ferrer afirma que la misión de la sociedad espectacular es conducir a la humanidad a un estadio de dominación diferente (Ferrer, 2007, p. 3)– entiendo interesante, y por demás necesario, pensar acerca de la posibilidad que tiene la postpornografía de situarse en el entramado cultural como alternativa, como un producto disruptivo, contrahegemónico, que se rebela contra las lógicas que la pornografía supone/impone.

Con la intención de esbozar, al menos, una posible respuesta, estructuraré el presente trabajo de la siguiente manera. Primero, mencionaré características claves de lo que la sociedad del espectáculo supone, para luego hacer referencia a la pornografía y a por qué resulta lógico pensarla como una forma de dominación ejemplar de las sociedades espectaculares. Luego me referiré a la postpornografía y a sus principales objetivos y técnicas para lograrlos. Por último, trataré de señalar ciertas reflexiones que se acerquen a una respuesta –de nuevo, siempre posible entre muchas otras– sobre la posibilidad de pensar en la postpornografía como un producto cultural efectivamente contrahegemónico.

La sociedad del espectáculo

Guy Debord parte de la afirmación de que las condiciones modernas de producción llevan, necesariamente, a una representación permanente de lo que antes era vivido directamente. Las sociedades modernas viven en una constante acumulación de espectáculos y el espectáculo se presenta, a su vez, como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como un instrumento de unificación. Más, el espectáculo constituye el sector que concentra toda mirada y toda conciencia; pero, por el hecho mismo de estar separado,

no es otra cosa que el lugar de la mirada abusada y la falsa conciencia. Así, la unificación que en teoría evoca es, en realidad, el “lenguaje oficial de la separación generalizada” (Debord, 1995, T.3¹). En la sociedad espectacular se desestima la experiencia vivida, la actividad conversacional y la sociabilidad espontánea.

El espectáculo, siguiendo a Debord, no debe ser comprendido como un conjunto de imágenes, sino como una forma de “relación social mediatizada por imágenes”, como una “visión del mundo que se ha objetivado” (Debord, 1995, T.4 y T.5). “El espectáculo constituye el advenimiento de una nueva modalidad de disponer de lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una separación fetichizada del mundo de índole tecnoestética” (Ferrer, 2007, pp. 2-3).

El nacimiento de la modernidad urbana, que supuso una nueva organización del espacio y del tiempo –y que coincide con el surgimiento de la sociedad tecnoespectacular– conllevó a la necesidad de brindar una unidad y una identidad a las poblaciones a través de modelos de escala total. Más aún, Ferrer sostiene que la diagramación de la mirada y la transformación de la velocidad en tiempo in-móvil requirieron de nuevas estrategias de control y nuevos guardarrapas para la verdad (Ferrer, 2007, p. 3). El espectáculo constituye el sentido de la práctica total de una formación económica-social, es su empleo del tiempo y, en cuanto tal, unifica y explica una gran diversidad de fenómenos aparentes y se consolida como la “afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, y por tanto social, como simple apariencia” (Debord, 1995, T. 10).

Pornografía espectacular

Teniendo en cuenta lo hasta aquí expuesto, resulta interesante detenerse en la pornografía o, más precisamente, en la industria pornográfica, para considerarla como una técnica por demás efectiva en el objetivo que rige a las sociedades espectaculares. La pornografía aparece definida en Wikipedia de la siguiente manera.²

1 Por la organización aforística de la obra citada, se ha considerado pertinente referenciar el número de tesis que ordena el libro de Debord más que la página de la edición citada.

2 La decisión de considerar la definición de pornografía que aparece en Wikipedia no es azarosa. Wikipedia, pese a las críticas que puedan realizarse en cuanto a su funcionamiento y/o contenido, es una de las enciclopedias web de uso más frecuente.

El término pornografía o porno (en su forma abreviada) hace referencia a todo aquel material que representa actos sexuales o actos eróticos con el fin de provocar la excitación sexual del receptor. Desde la década de 1970, el cine pornográfico se ha desarrollado hasta convertirse en el género erótico más típico. (2023, 9 de octubre)

Sin embargo, esta definición es, cuanto menos, distante de lo que verdaderamente debe comprenderse cuando se habla de pornografía.

Para comenzar, la pornografía debe ser entendida bajo la consideración de que la industria pornográfica consolida el monopolio institucional sobre la representación de la sexualidad y las prácticas sexuales (Flores, 2013, p. 296). La pornografía, más allá de su función estimuladora, constituye una técnica de control y disciplinamiento del cuerpo, la sexualidad y el espacio público.

Valeria Flores, escritora activista de la disidencia sexual, afirma en su libro *Interruqiones*, que la pornografía *mainstream* no sólo constituye uno de los discursos reguladores de la subjetividad, del cuerpo, del género y del deseo; sino que además, actúa como panel de control que fija identidades a través de tareas y programas de heteronormatividad, delimitando unas prácticas sexuales y unos modelos corporales como normales/aceptables y otros como patológicos o perversos. Mediante el montaje repetitivo y mecánico produce una territorialización precisa de lo corporal y de lo que es calificado como “actividad sexual” (Flores, 2013, p. 294).

Esto encuentra un correlato claro en la afirmación de Debord sobre la cualidad del espectáculo que expresa lo que *puede* hacerse, pero lo hace marcando una separación entre dicha expresión de lo permitido y lo que es *posible*. La aceptación de ciertos cuerpos y ciertas prácticas se podría pensar como la consolidación de la falsa unidad moderna basada, en el fondo, en la separación. Se visibiliza lo permitido, contemplando dentro de lo permitido no sólo lo “normal”, sino también lo “patológico”, y se descarta la posibilidad de existencia de todo aquello que excede dicha dicotomía.

En tanto régimen de representación de la sexualidad –que tiene su origen en el siglo XVIII–, la pornografía debe ser entendida como género que define, delimita y regula los cuerpos, no sólo en función de unos órganos sexuales-genitales dicotómicos y de unas prácticas sexuales heteronormativas, sino también en términos de raza, deseo, edad y (dis)capacidad. La pornografía constituye el discurso contemporáneo de otros discursos normativos sobre la subjetividad y otorga visibilidad, a la par que oculta determinados conjuntos de prácticas y cuerpos (Flores, 2013, p. 292).

Ferrer, al interpretar a Debord, afirma que el espectáculo es tan obligatorio como una ley social, pero lo que lo distingue de otras leyes –y allí su eficacia y peligrosidad– es la indistinción entre deseo y obligación (Ferrer, 2007, pp. 4-5). Entiendo, en este sentido, que la pornografía apunta a un más allá mucho más profundo y complejo que la función estimulante que a primera vista se le otorga. La industria pornográfica, al visibilizar un determinado tipo de cuerpo y un conjunto de posibilidades de prácticas sexuales, participa activamente en la formación de la racionalidad sexual moderna, imponiendo patrones de lo que debe suscitar deseo, pasión o placer. Alberto Canseco, también activista de la disidencia sexual, sostiene que la pornografía:

...[más que dar cuenta de un placer sexual existente, produce su significado a través de su repetición. Así, más que reflejar una realidad, se configura como una didáctica del placer o de lo que se comprende como placer sexual en una sociedad determinada que la produce y consume. (Canseco, 2017, p. 206)]

Es necesario comprender, tal como afirma Flores, que el género pornográfico opera como una técnica de vigilancia y domesticación del cuerpo político en términos foucaultianos (Flores, 2013, p. 292).³

El origen del espectáculo, que supone la pérdida de la unidad en el mundo, conlleva una alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado, que no es otra cosa que el resultado de su propia actividad inconsciente. “Cuanto más contempla, menos vive; y cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo” (Debord, 1995, T.30). Más, si la separación constituye el alfa y el omega del espectáculo, la pornografía podría pensarse como un separador del cuerpo y el placer, puesto que define ciertos placeres y modos de alcanzarlos, pero no garantiza la experiencia de dicho placer. Define al sexo y la forma de practicarlo a la vez que oculta otras experiencias posibles.

La relación de la pornografía con las formas de la sociedad espectacular es clara puesto que resulta obvio cómo la industria del porno impone una moral sexual que se traduce en deseo. Sin embargo, resulta interesante considerar la importancia del momento de creación del cine y la fotografía con el fin de lograr una comprensión mayor del género y su función de vigilancia y domesticación. Dicho momento constituye –siguiendo a Valeria Flores– un punto

3 Cabe destacar aquí que la pornografía forma parte de lo que Foucault denominó el dispositivo de sexualidad característico de las tecnologías de poder del siglo XIX. Actúa como el brazo público de un amplio dispositivo biopolítico de control y privatización de la sexualidad de las mujeres en la ciudad moderna.

clave en la formación de la racionalidad sexopolítica moderna. La invención de la fotografía como imagen-movimiento se insertó en el conjunto de técnicas de producción de diferencia entre lo normal y lo patológico: la fotografía médica de lxs desviadx –por ejemplo–, del cuerpo deforme y discapacitado, la fotografía colonial, coinciden con el momento en el que se inventaron las identidades sexuales –heterosexual, homosexual, histérica, fetichista, sado-masoquista, entre otras–, como tipologías visuales representables (Flores, 2013, pp. 293-294). Si se considera que difícilmente se puede pensar en otras identidades que no sean las expuestas, y que lo representable en las sociedades espectaculares equivale a lo real, porque la pornografía funciona como un régimen de verdad sobre el sexo, el cuerpo, el deseo y el placer que impide la distinción entre el erotismo propio y el que se permite en tanto se muestra.

La salida postpornográfica

Frente a una realidad espectacularizada en donde todo debe leerse en términos de representación, siendo esa representación –a su vez– lo único real; la propuesta de la postpornografía podría leerse como una *interrupción*⁴ del espectáculo, para desde ese lugar generar una verdadera experiencia que ponga en juego los deseos y placeres propios.

Con la intención de configurar producciones que critiquen a los imaginarios sexuales, problematicen y complejicen los modos de representación que se dan en el porno hegemónico-tradicional, la postpornografía surge, según Alberto Canseco (2017), a principio de los noventa junto con una serie de producciones pornográficas que, desde una mirada crítica *cuir*⁵ y feminista hacia la pornografía, cuestionan la hegemonía de los cuerpos y las prácticas sexuales de la misma. Más, distanciada y opuesta a las lógicas modernas de

4 Más allá de la definición que todxs entendemos de interrupción, propongo considerar la descripción del término que realiza Morgan Ztardust en *Interrupciones*: "la *interrupción* opera como un gesto de disidencia en relación a las demandas de los órdenes de visibilidad contemporáneos y debe ser entendida como una propuesta que nace del corte y del desvío y, que por tanto, hace posible una instancia de fractura a partir de la cual las asignaciones territoriales se tornan blandas, *felizmente imprecisas y desmenuzables*. La *interrupción* es una *herida furtiva en el lenguaje* y una *necesidad imperiosa de abismarse dentro, de perforar las capas y producir nuevos circuitos tubulares para la circulación* y el *colapso de la experiencia sensible*." (Ztardust en Flores, 2013, p. 16).

5 Valeria Flores reemplaza el término *queer* por una versión castellanizada: *cuir*. En el presente trabajo se adoptará dicha versión.

control del cuerpo y el placer, la postpornografía se configura como una herramienta crítica que busca evitar el monopolio de la representación y generar una resistencia a la estereotipación del sexo y de los géneros, a partir de una desgenitalización del placer.

Si la pornografía se basa en un registro de las prácticas sexuales habilitadas por los genitales, teniendo como hilo conductor el inicio, desarrollo y desenlace de la eyaculación masculina, la postpornografía propone la exploración y el autodescubrimiento del erotismo, considerando la posibilidad de lograr una experiencia placentera que habilite un más allá de los órganos sexuales establecidos como los únicos funcionales en la excitación. Así, la postpornografía no busca consolidar una nueva verdad sobre el sexo, ni de cómo debe practicarse, sino que busca dar lugar a narraciones del deseo en primera persona. Esto es, hacer posibles instancias de exploración y descubrimiento acerca de lo placentero desde la mirada –más bien desde el cuerpo– de quien lo esté experimentando, y no según lo que la industria pornográfica propone/impone.

Si el espectáculo configura el mapa del mundo, la postpornografía intenta romper con la centralidad que adquiere lo visual en los procesos de conocer y ser reconocid^x y proponer nuevas localizaciones, nuevos puntos de encuentro. Sin embargo, el riesgo de continuar con los parámetros de representación/separación no es nulo. La postpornografía plantea cuanto menos una dificultad a la hora de su análisis. Por un lado, es evidente e innegable su carácter de representación pero, por el otro, al buscar el placer de quien realiza la *performance*, supone una división borrosa entre lo que se representa y lo que se experimenta en primera persona. Lo que me lleva nuevamente a la pregunta inicial: la postpornografía, ¿acaso no constituye una representación de la experiencia que aunque insuficiente –porque sería absurdo pensarla como una suficiencia absoluta– resulta necesaria a la hora de romper con los esquemas sexohegemónicos por demás espectacularizados? Más, ¿en qué medida es posible consolidar un producto cultural que escape al mundo espectacular que lo contiene?

Responder estas preguntas es una tarea compleja. Sin embargo, cabe la reflexión: si tal como sostiene Debord, lo que es experimentable no es representable, entonces la postpornografía no tiene posibilidad alguna de éxito político y la respuesta es evidente por sí misma. Aun así, creo que existe un lugar para la ambigüedad y la duda si se considera la representación postpornográfica como una presentación/invitación a nuevas formas de experimentación y no como una visibilización/imposición.

Bibliografía

- CANSECO, A. (2017). *Eroticidades precarias. La ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba: Asentamiento Fernesh.
- DEBORD, G. (1995 [1967]). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- FERRER, C. (2007). El mundo inmóvil. [Sobre *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord], en *Morfología Wainhaus* 1, 2. Buenos Aires: DG, FADU, UBA. En línea en: <http://www.morfologiawainhaus.com/pdf/Ferrer.pdf>
- FLORES, V. (2013). *Interruqiones. Ensayos de poética activista. Escritura, poética, pedagogía*. Neuquén: La Mondonga Dark.
- WIKIPEDIA (2023, 9 de octubre). "Pornografía" [Entrada de Wikipedia]. En línea en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Pornograf%C3%ADa>

Capítulo 7

¿Qué hay más allá de los deseos virtuales? Una breve reflexión sobre la experiencia y la tecnología

CAMILA MAIDANA

Me propongo en este ensayo recorrer las nociones de *experiencia* y *tecnología* para dar cuenta de sus diversas manifestaciones en las obras de autores tales como Walter Benjamin y Guy Debord, entre otros, a los fines de crear una relación entre ellas y construir, así, una continuidad histórica en su vínculo que nos habilite reflexionar sobre nuestro presente.

Walter Benjamin: sobre luces y hierro

En 1936 el filósofo alemán Walter Benjamin escribió: “la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa con el arte” (Benjamin, 1989, p. 1). De esta afirmación cabría preguntarse ¿qué posibles sentidos podríamos extraer para pensar nuestra realidad actual?

El texto *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*, de 1936, es considerado uno de los ensayos filosóficos más importantes del siglo XX. La manera en la que Benjamin aborda la problematización de los conceptos a lo largo del escrito, expone la incomodidad y la tensión de la época en la que se encuentran envueltos. Inaugurando las reflexiones con una cita del poeta francés Paul Valéry sobre las Bellas Artes y sus modificaciones

(“Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre”), Benjamin (1989) apela a una crítica muy fuerte a las transformaciones de las esferas artísticas y políticas. No erramos al pensar en este texto como una clave necesaria para la interpretación de experiencias tanto artísticas (audiovisuales y no audiovisuales) como humanas que tienen su curso actualmente.

Al principio, Benjamin dirá que la obra de arte siempre fue susceptible a la reproducción. Pero el surgimiento de la fotografía como una “nueva” técnica artística implicó una transformación que fue más allá del campo netamente artístico. Hubo una modificación del espacio-tiempo, en los modos de ver el pasado y el presente. En su tercera tesis, el filósofo expresa:

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente. (Benjamin, 1989, p. 4)

Los sentidos, es decir, la percepción sensorial, serán para Benjamin algo que no se limita al cuerpo biológico sino que también está sometido a una relación inevitable con la tecnología que lo rodea. La técnica revela a los sentidos nuevas disposiciones de la materia para consigo mismos. Pero ¿qué ocurre con aquellas modificaciones? ¿Qué se pierde en la transformación? “Incluso en la reproducción mejor acabada”, dice Benjamin, “falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 1989, p. 2). La autenticidad de las obras de arte queda despojada en la reproducción, porque esta les arranca el “aquí y ahora” y los traslada a tiempos y espacios nuevos, a nuevos campos de percepción. En el medio de este arranque y movilización se encuentra lo aurático, aquella “manifestación irrepetible de una lejanía (por más cercana que pueda estar)” (Benjamin, 1989, p. 5). La tradición que envuelve a la obra de arte también queda desplazada por la reproductibilidad. Al disociarse de la tradición, en la obra de arte muere su esencia de ritual. Si al principio la obra de arte pertenecía a un ritual, primero mágico y después religioso, “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición” (Benjamin, 1989, p. 3). Pero como lo es también la percepción, la tradición es algo cambiante. Y la noción de aura que Benjamin nos expone no se limita a la autenticidad de la obra, el “aquí y ahora” al que remite ubica a la obra de arte en un tiempo y espacio. *Aura* es, también,

una categoría de tiempo. Por lo tanto, su atrofio traerá como consecuencia el acercamiento de esa lejanía mencionada. A través de la reproductibilidad técnica, lo aurático tiene nuevas formas, nuevos lugares, nuevos espacios y tiempos.

Cuando Benjamin expresa que la reproductibilidad técnica modifica a la obra de arte para con las masas, a las masas para con la obra de arte, se refiere a que esa modificación encuentra posición en la *experiencia*. El filósofo nos expone la necesidad del hombre de apropiarse de los objetos, de acercarlos, construye un “aquí y ahora” que modifica sus sensibilidades. La sensibilidad, para Benjamin, se transforma históricamente. En su tesis número 10 escribe:

...a un escaso número de escritores se enfrentaba un número de lectores mil veces mayor. Pero a finales del siglo pasado se introdujo un cambio. Con la creciente expansión de la prensa, que proporcionaba al público lector nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de esos lectores pasó, por de pronto ocasionalmente, del lado de los que escriben. (Benjamin, 1989, p. 12)

El análisis que Benjamin ofrece sobre las tecnologías es una reflexión que las posiciona no sólo en relación con los hombres, sino también en relación entre ellas. Su mirada materialista las vincula bajo una forma de adaptación o claudicación:

Por primera vez son en esos periódicos obligados los pies de las fotografías. Y claro está que éstos tienen un carácter muy distinto al del título de un cuadro. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes (Benjamin, 1989, p. 8).

A raíz del texto de Benjamin, podemos confirmar que las tecnologías no mantienen una lógica acumulativa, más bien forman parte de un proceso de adaptación y reorganización del campo preexistente frente al surgimiento de una técnica nueva. Estética y política, técnica y sensibilidad, carne y hierro son algunos vectores a través de los cuales podemos pensar la experiencia en Benjamin. En su texto *París, capital del siglo XIX* (1927-1940) podemos ver una reflexión sobre las formas en las que las ciudades se transforman a partir de las tecnologías y cómo esa modificación es tanto urbana como corporal. Con un análisis sobre los pasajes parisinos que surgen en el decenio y medio posterior a 1822, Benjamin pondera el rol del obrero como consumidor. La

ciudad, su arquitectura, los materiales desde los cuales es edificada, revelan nuevas disposiciones del cuerpo en relación a la mercancía:

Las exposiciones universales son los lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía (...). Los trabajadores, como clientes, están en primer plano (...). Las exposiciones universales ensalzan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso retrocede. Inauguran una fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer. La industria de recreo se lo facilita aupándole a la cima de la mercancía. Él se deja llevar por sus manipulaciones al gozar de su alienación respecto de sí mismo y de los demás. (Benjamin, 1999, p. 42)

Guy Debord: del ser al tener, al parecer

Es a través del filósofo alemán que podemos reconocer una inexorable relación entre nuestras sensibilidades y la tecnología circundante. Una inexorable relación entre las modificaciones que las técnicas viven y la manera en la que las consumimos, la manera en las que nos posicionamos frente (y por qué no detrás) de ellas. Con Benjamin podemos reconocer que las sensibilidades de las masas, las nuestras, están en permanente remodelación. Nuestro cuerpo, hecho de carne pero quizás también de hierro, está anexo al mundo que lo excede. Anclado en sus cambios, en sus desarrollos tecnológicos, el cuerpo humano es frágil. Desde Benjamin podemos seguir la línea de contigüidad entre las modificaciones tecnológicas y la subjetividad de los sujetos. Pero las luces parisiñas que fueron testigo de sus caminatas filosóficas, rápidamente cambiaron de iluminación después de su suicidio en 1940 y con el advenimiento del capitalismo tecnológico a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial. Es a partir de la segunda mitad del siglo XX que podemos percibir una colonización por parte de la tecnología en la vida cotidiana y, siguiendo con la propuesta benjaminiana de cuestionar el uso de los objetos, cabría preguntarse ¿qué nuevas luces se encendieron? ¿De qué manera iluminaron a los sujetos? ¿Cómo han impactado sobre sus pieles aquellos nuevos destellos? Es aquí donde *La sociedad del espectáculo*, de 1967, de Guy Debord (1995) puede ayudarnos a seguir cuestionando la relación entre experiencia y tecnología. *La sociedad del espectáculo* es un texto compuesto por un conjunto de 221 tesis aforísticas que se articulan como una gran crítica a la sociedad de posguerra. En su prólogo *El mundo inmóvil*, Christian Ferrer (1995) dirá que:

La sociedad del espectáculo, publicado en 1967, intentó ser un aviso sobre el cambio radical que estaban sufriendo las medidas de referencia acostumbradas para tiempo y espacio humanos (...). Guy Debord quiso destruir la sociedad que le tocó en suerte, y esa pretensión pertenece al rasgo de los gestos de amor. (Ferrer, 1995, p. 1)

El objetivo del libro girará en torno a la evaluación de la centralidad de la imagen en la vida cotidiana de los sujetos dentro de la sociedad moderna. Para Debord, la imagen no será una mera superestructura, sino que sus lecturas serán más ontológicas, más abocadas a su reconocimiento en tanto relación social. La contemplación pasiva de imágenes, elegidas por otros, sustituye al vivir y determina los acontecimientos en primera persona. Al igual que Walter Benjamin, Guy Debord apuesta a las ciudades como objeto de interpretación para el análisis de la modificación de los cuerpos en el espacio y tiempo en relación a la mercancía. Desde distintos tiempos, ambos autores apelan al cuestionamiento del rol de los consumidores dentro de la vida cotidiana.

Sin embargo, en el caso de Debord, los medios de comunicación y la publicidad ejercen una presión moldeadora del consumo diferente al de los pasajes parisinos. En *La sociedad del espectáculo*, Debord verá en el despliegue del capitalismo después de la Segunda Guerra Mundial la condición de posibilidad misma para la eficaz implementación de un sistema de reproducción social basado en la imagen. La tesis número 34 de su libro afirma: “El espectáculo es el *capital* a un grado de acumulación tal que este deviene imagen” (Debord, 1995, p. 19), donde el énfasis no está puesto más que en la efectiva posibilidad de dominación que encarna el capitalismo. Pero ¿cómo podemos pensar la experiencia desde la idea de *espectáculo*? ¿Cuál es la lógica de esta noción propuesta por Debord? ¿De qué manera el *espectáculo* nos abre un campo de comprensión de nuestra relación corporal con la tecnología? “Guy Debord llama ‘espectáculo’ al advenimiento de una nueva modalidad de disponer de lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una separación fetichizada del mundo de índole tecnoestética” (Ferrer, 1995, p. 3). Si el espectáculo es el capital devenido en imagen, para Debord estas imágenes están estructuradas conforme a los intereses de una parte de la sociedad y organizan una forma, un modo de producción y reproducción social que se justifica a sí mismo. El espectáculo es “el resultado y el proyecto de un modo de producción existente” y “la afirmación omnipresente de la elección *ya hecha* en la producción” (Debord, 1995, p. 9).

Sin embargo, en la continuación de esa misma tesis agrega: “Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimientos, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante” (Debord, 1995, p. 9).

Por lo tanto, para Debord el espectáculo va más allá de las técnicas que le dan materialidad, es una intromisión a la vida cotidiana de los sujetos y para justificar sus fines debe apoderarse enteramente de la actividad social. Cuando se refiere a espectáculo, el estratega francés no ve una mera acumulación de medios de comunicación (su manifestación superficial más arrolladora), sino una forma de organizar a la vida social donde las imágenes reemplazan la experiencia vivida por representaciones. El juego perverso del espectáculo gira en torno a estas representaciones en donde los sujetos consideran que están más cerca de las imágenes de lo que realmente se encuentran. Todo lo que carecemos en la vida encuentra su lugar en las representaciones del espectáculo. Así como en Marx el obrero se abstrae del producto que realiza, con Debord los individuos se distancian de las representaciones espectaculares.

La desvalorización de la vida a favor de las abstracciones hipostasiadas involucra entonces a todos los aspectos de la existencia; las mismas abstracciones convertidas en sujeto no se presentan ya como cosas, sino que se han vuelto más abstractas todavía, transformándose en *imágenes*. (Jappe, 1998, p. 27)

Los sujetos pensamos el mundo a través de representaciones, y este mundo que existe se perpetúa a partir de los sujetos. El espectáculo en tanto lazo social crea una sensación de participación, *como si*, pero la lógica de la vida espectacular es una lógica de *separación*:

En el espectáculo, una parte del mundo se representa ante el mundo, y le es superior. El espectáculo no es más que el lenguaje común de esta separación. Lo que une a los espectadores no es más que un vínculo irreversible al centro mismo que los mantiene en el aislamiento. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne *en tanto que separado*. (Debord, 1995, p. 18)

Si desde Walter Benjamin afirmamos que nuestras sensibilidades se construyen históricamente, se modifican desde y en conjunto con las modificaciones tecnológicas, la noción de espectáculo apuesta a esas variaciones en lo más profundo de la vida social:

Desde el urbanismo hasta los partidos políticos, desde la vida cotidiana hasta las pasiones y los deseos humanos, por doquier se encuentra la sustitución de realidad por su imagen. Y este proceso de imagen acaba haciéndose real, siendo causa de un comportamiento real, y la realidad acaba por convertirse en imagen. (Jappe, 1998, p. 21)

El espectáculo, en tanto forma de relación social mediatizada por la imagen, es un tipo de capitalismo que avasalla con nuestras sensibilidades desde el seno de la vida cotidiana. Christian Ferrer ve al espectáculo tan obligatorio como una ley social, como un régimen de visibilidad desde donde se performan nuestros deseos. Como consumidores, no encontramos lo que deseamos sino que deseamos lo que encontramos: “El espectáculo desdeña la experiencia vivida, la actividad conversacional y la sociabilidad espontánea, es decir, desestima la reunificación de la comunidad como movimiento inventivo de sí mismo” (Ferrer, 1995, p. 3).

Cuando escribió *La sociedad del espectáculo*, Debord parecía convencido de que este orden social había alcanzado su máximo apogeo en el momento de publicación de la obra. De hecho, en su tesis número 24 describe al espectáculo como: “el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia” (Debord, 1995, p. 15). Lo que este pensador intentó mirar en la década de los sesenta es cómo se habían reconfigurado las ciudades a raíz de un orden funcionalista que operaba de manera eficaz la circulación de los cuerpos, regulando el espacio y el tiempo, alrededor del consumo y la mercancía. Bajo la búsqueda de observar qué hay detrás de la fábrica, Debord colocó a la vida cotidiana bajo la lupa para comprenderla como lugar estratégico de reproducción social. Desde Benjamin a Debord podemos deducir que la participación en la vida social construye distintas formas disciplinarias, pero también, desde la noción de espectáculo, aquello que antes era una obligación ahora es un deseo. Bastó que pasaran algunos años más para vivenciar que toda nueva narrativa del capitalismo, en tanto productor de mercancías y subjetividades, apunta a la perpetuación del orden social existente que le permite retroalimentarse a sí mismo. Y en medio de esa perpetuidad se encuentran nuestras percepciones y sensibilidades que no dejan, en ningún momento, de verse afectadas, moldeadas, construidas.

La sociedad del espectáculo debordiana es, sin lugar a dudas, la extensión definitiva del capitalismo en todas las esferas de la vida, pero la aparición de nuevas técnicas debe ser una insistencia en la pregunta por nuestros

modos de vincularnos. ¿Qué tanto pudo transformarse la relación entre experiencia y tecnología desde la aparición de la obra de Guy Debord? Veintitrés años más tarde, en 1990, Gilles Deleuze publica un breve, pero no por ello menos esclarecedor y significativo, artículo llamado *Postdata sobre las sociedades de control*. El pensador francés hace referencia al traspaso existente entre las sociedades disciplinarias –y sus dispositivos– de los siglos XVIII, XIX y principios del siglo XX estudiadas por Michael Foucault a las que él reconoce como “sociedades de control”. En el primer tipo de sociedades, el proyecto disciplinario estaba centrado en lugares de encierro (la escuela, la fábrica, los hospitales, la cárcel) donde se compone al espacio-tiempo como una fuerza productiva y en donde el poder se ejerce sobre la *masa* haciendo de ella un sólo cuerpo, pero a la vez individualizando a cada miembro que forma parte. Un poder masificador e individualizante. Pero esto comienza a sentir el calor de la crisis después de la Segunda Guerra Mundial, los dispositivos de encierro que caracterizan a las sociedades disciplinarias se convierten en analógicos frente a la aparición del nuevo modo de organización social. Deleuze nos dirá que “Los encierros son *moldes*, módulos distintos; pero los controles son una *modulación*, como un molde auto-deformante que cambiaría continuamente, de un momento a otro” (Deleuze, 1990, p. 3).

El texto de este pensador se nos abre como otra puerta de entrada para comprender la relación entre experiencia y tecnología: para el autor, mientras que en las sociedades disciplinarias el lenguaje es *analógico*, en las sociedades de control es *numérico* porque sus mecanismos de control forman un sistema de geometría variable. Hay una reducción del individuo-masa que pasa a ser un *dividuo*, una cifra, un número: “El sujeto disciplinario era un productor de energía, pero el sujeto del control es más bien ondulatorio” (Deleuze, 1990, p. 5). En este nuevo tipo de sociedades las máquinas que regulan a los *dividuos* son *máquinas informáticas*. Para Deleuze no se trata de una mera evolución tecnológica, sino del desarrollo de una forma particular del capitalismo, uno abocado al producto. Si Guy Debord intenta ver más allá de la fábrica como lugar de alienación, Deleuze nos dirá que la fábrica en tanto dispositivo de encierro le ha cedido su lugar a la empresa, y es allí mismo donde hay una transformación en los espacios y en el tiempo, es decir, en la experiencia: “El sujeto ya no está bajo encierro, sino que endeudado” (Deleuze, 1990, p. 7).

Nuestro presente virtual

Walter Benjamin, Guy Debord y Gilles Deleuze escribieron antes de la aparición de internet, antes de la existencia de la *www*, antes de las plataformas digitales, antes de las redes sociales, antes de los *zooms* y antes del *home office*, pero nos dejan en claro que no hay arista de nuestra vida singular que no se encuentre atravesada subjetivamente por la tecnología que la circunda. Por lo tanto, el devenir inevitablemente virtual que se despertó (¿o ya estaba despierto?) con la pandemia por el virus de COVID-19, ¿nos deja un nuevo sentir?, ¿a dónde podrían estar ubicadas las transformaciones experimentales?, ¿qué hay de nuestras sensibilidades confinadas?

Al hablar del confinamiento como medida preventiva para combatir el COVID-19, estamos hablando de una ruptura con el tiempo y el espacio (vectores de la experiencia) nueva para nosotros. En sus comienzos, el acontecimiento pandémico significó una pausa en los modos mecánicos para afrontar la vida y hacer síntomas. Hubo una puesta en jaque a nuestros saberes predestinados, una suspensión de la realidad maquínica con la que nos desenvolvíamos por parte de un encuentro traumático –siempre traumático– con lo real, revelando el carácter ficticio y frágil con el que nos arreglábamos. El surgimiento del acontecimiento-pandemia tuvo un gusto similar al del encuentro con lo real, nos desacomodó el mapa de saberes y comportamientos preestablecidos con los que funcionamos a merced de las axiomáticas posibles del mercado. Pero sería inocente creer que el capitalismo y sus axiomas descansaron en aquella suspensión, o que las narrativas capitalistas no fagocitan cada fractura que se propague en el tiempo y el espacio para anclar aún más sus principios mercantiles. Es más, podríamos preguntarnos por la remodelación de nuestra experiencia en lo que se ha nombrado como *nueva normalidad*, ¿qué hay de nuevo en esa normalidad? ¿Cuáles son las *nuevas normas* que impone?

El confinamiento como medio preventivo hizo inexorable nuestro desenvolvimiento tecnológico, desde las clases virtuales por *Zoom*, videollamadas con nuestros psicólogos o psicoanalistas, reuniones laborales también por *Zoom*, hasta shows de artistas que nos gustan a través de plataformas virtuales por *streaming*. Sin lugar a dudas, los proyectos tecnológicos anteriores al surgimiento de la pandemia de COVID-19 dejaban entrever esta dirección orientada a la inmersión del mundo digital en todas las esferas de nuestra vida social, desde el trabajo hasta el ocio. Tal como comentábamos antes, Deleuze nos indica que las máquinas de nuestros tiempos son *informáticas*

y nuestro lenguaje *numérico*. Pero la coyuntura obligó a *aggiornarse* a la profundización en el uso de las pantallas que nos acompañan hasta el final del día (¿y de los días?). Nuevamente, si mantenemos la perspectiva materialista de Walter Benjamin para con las técnicas, en donde la aparición de una nueva conlleva el reacomodamiento de las demás dentro del campo preexistente, ¿cómo se reacomodaron las técnicas en la pandemia? Y desde allí, ¿cómo se reacomodaron nuestras sensibilidades?

Es aquí donde ingresa un concepto clave propuesto por las autoras María Eugenia Boito, María Belén Espoz y Cecilia Michelazzo, en su texto "Una relectura de la noción de espectáculo a propósito de las experiencias en entornos tecnológicos" (2015) para seguir cuestionándonos por la relación entre experiencia y tecnología. En este trabajo las autoras buscan reflexionar acerca de la experiencia espectacular en el espacio-tiempo de la obra de Debord y también comprender la manera en la que dos publicidades analizadas previamente, que consisten en dispositivos que se presentan como lentes basados en la tecnología de *eye tracking*, exponen fuertes transformaciones en nuestra experiencia corporal en relación a la tecnología. Estas mutaciones son abordadas desde la noción de *entorno*: "momento particular de la lógica espectacular donde –parafraseando a Benjamin– las tecnologías ‘salen al encuentro’ de los consumidores/clientes, ‘pegándose’, ‘adhiriéndose’ cada vez más a los cuerpos y desde ese lugar enmarcando experiencias de lo sensible" (Boito, Espoz y Michelazzo, 2015, p. 135).

Es desde esta perspectiva que podamos darle respuesta a nuestras preguntas respecto a la experiencia en pandemia. Para las autoras, nuestra experiencia presente está mediada por un mundo tecnológico en donde los dispositivos se acercan cada vez más a los sujetos hasta pegarse a nuestros cuerpos. Retomando la idea del estratega francés de entender al espectáculo como un *summun* del capital devenido en imagen, el texto considera a estas imágenes como algo material que moldea nuestras sensibilidades:

En nuestro presente (...) el espectáculo ya no sólo es un conjunto de imágenes, ni una relación social mediatizada como imagen (tal como se exponía en las tesis 4), sino que es la construcción de *entornos* cada vez más "personales" (...) donde la tecnología pegada al cuerpo cierra la percepción en ese marco de lo sensible. (Boito, Espoz, Michelazzo, 2015, p. 137)

La materialidad de estas imágenes espectaculares se presenta como "una visión del mundo que se ha objetivado" y en tanto creencias, nos enseñan que la realidad está estructurada ideológicamente. El espectáculo como

imagen material reposa sobre la modificación de los contenidos que le dan forma a las percepciones. Pero en nuestra época, dicho moldeamiento está enmarcado por el entorno, por dispositivos tecnológicos que se anexan al cuerpo, así “lo sensible por excelencia se circunscribe y limita a la experiencia de realidad (¿aumentada?) que tenemos en la convergencia de los sentidos visual/táctil mediados por la mercancía” (Boito, Espoz y Michelazzo, 2015, p. 140). La noción de *entorno* que proponen las autoras nos demuestra que la lógica de la sociedad espectacular apela a dispositivos tecnológicos que ya no sólo *reúne en tanto separados* sino que nuestro tiempo es el de “la conexión uno a uno”. En nuestra época, los cuerpos mediatizados por la tecnología, avasallados por ella, vivencian al consumo y la mercancía como una extensión de sí mismos: “La acción de mirar un mundo de objetos va disponiéndose como residual; la configuración de entorno implica que el yo deviene su propia vitrina-imagen con la mercancía del cuerpo” (Boito, Espoz y Michelazzo, 2015, p. 141).

Devenidos en *dividuos*, en la propia imagen mercantil del espectáculo, en un anexo de los dispositivos digitales, los sujetos nos encontramos más aislados que nunca. Si consideramos a la pandemia como una obligación de remodelar nuestros hábitos y costumbres a merced de las ofertas tecnológicas, o como una inmersión total de la tecnología en nuestra vida social, a través del *entorno* vemos que el desarrollo digital del acontecimiento pandémico refuerza la separación, la *dividualización*, a la que nuestra época ya había dado lugar.

Se dificulta pensar en la noción de “experiencia” ya que justamente con la noción de entorno se enfatiza el enmarcamiento de vivencias que no reconocen (ni imaginan) el afuera. No hay afuera; es el tiempo de la pulsión y su circularidad. (Boito, Espoz y Michelazzo, 2015, p. 142)

Más allá del deseo: el propio

En el primer capítulo de *El malestar en la cultura* (1930) Freud retoma una frase del autor alemán Christian Dietrich Grabbe: “De este mundo no podemos caernos”. Efectivamente, estamos inmersos en la realidad que nos acontece. Nuestra época y nuestra cultura –no solamente la occidental, ya que el concepto de espectáculo nos demuestra que la historia devino inevitablemente universal– están hechas de dígitos y pantallas, de unos y ceros, de imágenes que hallan su corporalidad en nosotros. A lo largo

del escrito hemos visto cómo las sensibilidades son construidas históricamente y nuestras experiencias, nuestro desenvolvimiento en el espacio y el tiempo, queda circunscrito por la tecnología. La conjugación absoluta de “persona-máquina” es una posibilidad que ocupa lugar en el miedo del imaginario social hace tiempo, lo podemos ver en ficciones como *Metrópolis* (1927) u otras más actuales, como *Her* (2014). Pero si para Franz Kafka la literatura no es un espejo que refleja sino un reloj que adelanta ¿por qué no podríamos desplazar esa idea al cine? Aun así hay algo, hay un pequeño grano de arena en este inmenso desierto digital que pide a gritos ser rescatado del hundimiento, y son nuestros deseos. Pero no aquellos que están moldeados por los axiomas del capitalismo, no aquellas imágenes producidas espectacularmente, que se miran a sí mismas, que nos parasitan. Si bien podemos confirmar que nos hemos mimetizado con los dispositivos tecnológicos que arman la rutina de nuestra cotidianidad, reconocemos que hay una grieta en las pantallas desde donde podemos sentir el malestar de la falta ocasionada por nuestro deseo.

El psicoanálisis nos enseña que la operación a través de la cual el lenguaje atraviesa al cuerpo, deja un resto que se pierde inscribiendo una falta: el deseo. Es ese resto que insiste en cada demanda al que hay que apostar para impedir que las intenciones tecnocráticas ganen de una vez por todas en el campo de nuestras sensibilidades. La resistencia debe estar puesta en y desde las potencialidades que nos caracterizan como personas de carne pero también de deseo, goce, faltas, *lapsus*, sueños. Perdemos la batalla contra la digitalización cuando condescendemos nuestros deseos al mercado. Para Gilles Deleuze el deseo no es algo natural, más bien es un proceso inagotable que implica una supresión de la representación (¿con las imágenes espectaculares?), es “heceidad” (la individualidad de un día, de una estación, de una vida), no subjetividad; es acontecimiento, no cosa ni persona. Hay que rescatar nuestros deseos del moldeamiento molar al que somete el capitalismo, con toda la incomodidad, dolor y riesgo que ello implica. Habitar las orillas, los puntos cero, porque si devenimos en máquinas, al menos que sean deseantes.

Bibliografía

- BENJAMIN, W. (1989). La obra de arte en la época de la reproducción técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- BENJAMIN, W. (1999). París, capital del siglo XIX. En *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II* (pp. 171-187). Madrid: Taurus.
- BOITO, M. E.; ESPOZ, M. B. Y MICHELAZZO, C. (2015). Una relectura de la noción de espectáculo a propósito de las experiencias en entornos tecnológicos. *Sociedad y discurso*, 27, 125-148. En línea en: <https://discurso.aau.dk/index.php/sd/article/view/1252/1027>. (Último acceso: 12/10/2013).
- DEBORD, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufragio.
- DELEUZE, G. (1990). Política. Postdata sobre las sociedades de control. En *Conversaciones (1972-1990)*. Valencia: Pre-Textos.
- FERRER, C. (1995). El mundo inmóvil. Prólogo de La sociedad del espectáculo, en *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord. Buenos Aires: La Marca Editora.
- JAPPE, A. (1998). *Guy Debord*. Barcelona: Anagrama.

Referencias a audiovisuales

- LANG, F. (Director) (1927). *Metropolis* [Película]. Alemania: UFA.
- JONZE, S. (Productor y director) (2013) *Her* [Película]. Estados Unidos: Annapurna Pictures.

Capítulo 8

Plusvalía ideológica y tecnologismo: sobre Ludovico Silva

CARLA BILBAO

Este trabajo tiene por objetivo especificar los principales puntos de la noción de plusvalía ideológica y ponerlos en relación con el concepto de tecnologismo para pensar interrogantes en base a cuestiones actuales. Para ello, retomo principalmente el texto "La Plusvalía Ideológica" publicado por Ludovico Silva (1984) como Capítulo V en el libro que lleva su mismo nombre. El autor plantea que la plusvalía ideológica pretende justificar y conservar el capitalismo, entonces ¿qué de esa ideología se expresa también en el discurso dominante de la técnica y la tecnología?, ¿y qué otras particularidades se presentan? Para ello también retomo diferentes artículos de Héctor Schmucler sobre el tecnologismo.

Para pensar estos puntos, en primer lugar, haré una caracterización de Ludovico Silva y el contexto en que escribe ese texto; en segundo lugar, presentaré el concepto que propone y las principales características; y, en tercer lugar, plantearé la cuestión ideológica en el tecnologismo.

Ludovico Silva, ¿qué, cuándo, dónde?

Ludovico Silva nació en 1937 en Caracas, Venezuela, donde también murió en el año 1988. Estudió Filosofía, Literatura y Filología en Europa algunos

años. Es allí donde un grupo de estudiantes lo apodó Ludovico Silva, ya que su nombre de nacimiento era Luis José Silva Michelena. Posteriormente, volvió a Venezuela y en 1969 egresó de la Universidad Central de Venezuela. Se dedicó al periodismo y a la docencia y en 1970 publicó el libro *Plusvalía Ideológica*, que es una de las publicaciones en las que difunde su propuesta marxista sobre ideología, alienación y superestructura.

En el mismo contexto, Guy Debord publicó *La société du spectacle* (1967); Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos* (1970) y Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald*. Anteriormente, en 1940, Adorno y Horkheimer (1971) habían publicado *Dialéctica de la Ilustración* donde iniciaron su planteo sobre industria cultural. Es decir, dichos pensadores, pero también Héctor Schmucler y Antonio Pasquali, constituyen un conjunto de intelectuales que venía reflexionando sobre cómo la televisión y el cine, influían en las ideas de la sociedad. En particular en América Latina, Dorfman, Mattelart, Schmucler y Silva empezaron a generar un conocimiento crítico de las teorías funcionalistas de la comunicación propuestas desde Estados Unidos. Además, es necesario decir que en 1932 se publica *Ideología Alemana* de Friedrich Engels y Carlos Marx, texto que para Silva contiene “los elementos básicos de la teoría general de la ideología desde el punto de vista del materialismo histórico” (1984, p. 186). En este marco, Silva estudió a Marx, retomó las teorías de la comunicación, pero también nociones del psicoanálisis de Sigmund Freud.

Ese momento histórico y político estaba signado por la Guerra Fría, la polarización entre las ideas capitalistas de Estados Unidos y socialistas de la Unión Soviética en Rusia. En América Latina, en 1959 había triunfado la Revolución Cubana y en 1971 Salvador Allende fue elegido como presidente de Chile. Es necesario traer esto a consideración por la necesaria contextualización histórica y política para visualizar en qué y sobre qué mundo reflexionaban los autores, pero sobre todo porque Silva crítica fuertemente al marxismo dogmático. Es decir, se distancia de lecturas fosilizadas, dogmáticas, doctrinales y manualísticas de lo planteado por Marx sobre la ideología, y critica las posturas mecanicistas que afirman que las ideas son reflejo de las relaciones económicas y que la superestructura es un complemento de la estructura. Para Silva no es que la superestructura sea un nivel ubicado encima de la estructura económica, sino que la superestructura es una continuación interna de la estructura social. Específicamente, “la ideología es expresión de las relaciones materiales” (Silva, 1984, p. 191), es decir, del sistema capitalista.

En este marco, desde una perspectiva marxista, retomando la teoría del psicoanálisis de Freud y el concepto de industria cultural de Adorno, Ludovico Silva busca aportar a una teoría de la ideología con el concepto de plusvalía ideológica.

Plusvalía ideológica

Silva plantea a la plusvalía ideológica como un instrumento para analizar desde el marxismo el capitalismo actual y el subdesarrollo. Para él, si afirmamos que las relaciones de producción se reproducen en plano de la ideología, entonces la plusvalía que se da en las relaciones nombradas en primer lugar, también debería darse en las relaciones espirituales de producción. A partir de esto, realiza la siguiente analogía: así como en el taller de la producción material capitalista, con un trabajo físico se produce la plusvalía, de la misma forma en los momentos de ocio, en el “taller de producción espiritual” (Silva, 1984, p. 190) o cuando se realiza un trabajo psíquico, se produce plusvalía ideológica. Con la plusvalía, el capitalismo se apodera de la fuerza de trabajo, con la plusvalía ideológica se apodera de la mentalidad de los hombres. Esto quiere decir que cuando termina la jornada laboral de ocho horas, seguimos trabajando para el capitalismo, allí se nos impone la ideología.

Así, la plusvalía ideológica es el excedente de energía mental de la que se apropia el capitalismo y en la que la fuerza de trabajo espiritual se transforma en mercancía, algo que se puede comprar y vender a cambio de, por ejemplo, seguridad, satisfacción. El objetivo de todo este proceso de extracción de plusvalía ideológica es enriquecer el capital ideológico y de esta manera preservar el capital material.

Para abordar cómo se produce plusvalía ideológica, a la que Silva define como una unidad dinámica, el autor plantea pensar en dos planos aparentes (solamente por una cuestión metodológica): cómo se impone la ideología en lo individual y en lo social. Para lo primero, retoma la teoría psicoanalítica de Freud. En cada uno de los individuos, es en el preconscious donde se nos suministra la ideología; no es ni el consciente ni en el inconsciente, porque si fuera en este último nunca podría volverse consciente. Es decir, que sea en el preconscious implica que se puede combatir y hacerse consciente, debido a que las representaciones preconsciouses se muestran enlazadas con representaciones verbales (que proceden de percepciones acústicas,

visuales, movimientos). Y no es consciente, porque entre otras cosas, la eficacia radica en ser un mensaje detrás del mensaje, de no mostrarse directamente con su fin y su significado.

Por otro lado, entendiendo que los hombres y las mujeres formamos parte de una estructura social, Silva retoma el concepto de “industria cultural” propuesta por Adorno, para explicar el aspecto propiamente social de la ideología. Para Theodor Adorno, el cine, la radio y otros medios de comunicación son parte de una industria cultural que reproduce el modelo económico dominante a través de la ficción, el film, los productos comunicacionales, y que consumimos en nuestros momentos de descanso y de ocio. De esta forma se ejerce una manipulación ideológica con el fin de preservar el modelo económico pero, además, la industria cultural busca generar una idea de que lo que vemos en la sala de cine es una prolongación del mundo exterior (Horkheimer y Adorno, 1971).

Si bien Silva retoma este concepto, sostiene que no sólo en los medios de comunicación se produce ideología sino también en la publicidad, en aspectos más cotidianos de la vida, es decir, es un trabajo integral en nuestra conciencia y preconciencia. Textualmente la define así:

Pues se trata, en primer lugar, de una *industria*: industria material, como cualquier otra industria capitalista, con sus relaciones de producción y plusvalía material (...). Pero, además es cultural se dedica a la producción de toda suerte de valores y representaciones (...) destinadas al consumo masivo, o sea: es una industria ideológica (...) destinada a formar ideológicamente a las masas: dotarlas de “imágenes”, valores, ídolos, fetiches, creencias (...) que tienen a preservar el capitalismo. (Silva, 1984, p. 226)

Entonces, la plusvalía ideológica es una unidad dinámica, cuyo suministro individual es en el preconscious, pero cuyo lugar social de producción es la industria ideológica.

“Todo aparato económico es ideológico, hasta hacer un tornillo”

Como dije anteriormente, Silva entiende a la ideología como expresión y no como reflejo de las relaciones materiales, como una “formación social” (1984, p. 185) determinada por la estructura material de la sociedad. Define a la ideología, como un conjunto de ideas, creencias, valores, que nos atraviesan y que habitamos, y que, en general, son falsas pero se presentan como hechos

incontrovertibles y como algo que es conveniente aceptar. De esta forma, la ideología moldea el horizonte de lo posible y lo deseable en cada persona, pero además está presente en todo el aparato económico del capitalismo, es decir, por fuera de lugares meramente de debate ideológico, hay ideología. Como dice Silva, hasta en la producción de un tornillo:

Advirtamos una vez más que, a pesar de su tipicidad, *no sólo la industria cultural es productora de ideología*: todo el aparato económico del capitalismo, aun cuando se dedique a cosas tan poco “culturales” como la producción de tornillos o refrescos, es productor de ideología. Aunque sólo fuese porque para vender esas mercancías deberá realizar campañas publicitarias, y en estas campañas, presentar al mundo como un mercado de mercancías. (1984, p. 226)

Ahora bien, como aquí dijimos, el capitalismo no suministra cualquier ideología sino la que le permite justificarse a sí mismo y reproducirse. Entonces ¿qué mundo nos presenta la ideología?, ¿cuáles pueden ser los márgenes de lo posible y lo deseable?, ¿qué creencias son las que hacemos cuerpo?

Silva llama a las relaciones de producción “relaciones de destrucción”, porque las relaciones de producción capitalistas destruyen como hombre al dueño de la fuerza de trabajo al convertir su energía humana en una mercancía. Pero, además, esas relaciones de destrucción construyen un “ser humano enfermo, reprimido, aplastado por un peso ideológico que desconoce, esclavizado por una turba de objetos que consume irracionalmente” (1984, p. 207). La industria ideológica naturaliza el mundo como es hoy, donde todo se puede comprar y vender, todo es una mercancía, todo es intercambiable y el horizonte de lo posible se limita a consumir y acrecentar nuestros niveles de consumo. Crea cuerpos esclavizados al trabajo, pasivos, dice Silva: “otra faceta típica de la industria culturales su efectividad para lograr crear hombres como receptores-pasivos de la ideología” (1984, p. 231).

Ahora bien, ¿en dónde podemos ver esta ideología más viva que nunca?, ¿cómo nos atraviesa en nuestra vida cotidiana?, ¿qué son esos aparatos que manejamos que comienzan a parecer caparazones anclados a nuestros cuerpos, como decía Hannah Arendt?

Que en Córdoba, en promedio, las personas tengan más de un celular por persona (Espoz, Boito y Martínez, 2022), la digitalización del Estado en la ciudad, la provincia de Córdoba y en el país (sobre todo luego de la pandemia por COVID-19) exigida y legitimada por actores gubernamentales y también de la sociedad civil a niveles internacionales (Vaccaro, Cazzolli y Castro,

2021), la constante espectacularización de nuestras vidas en las redes sociales y el gran criterio del famoso algoritmo que determina la visibilidad en ellas, son ejemplos de la ideología de la técnica, de lo que Héctor Schmucler denominó “tecnologismo” (1996).

Todo aparato tecnológico es ideológico

Schmucler llamó tecnologismo a la ideología de la técnica que se basa en su aceptación acrítica, y el discurso dominante que se instala como sentido común de que es única, necesaria y precursora de progreso. En un contexto post Guerra Fría, el autor plantea que más allá de diferentes posturas, modelos del mundo e ideologías (socialistas o capitalistas), el discurso propone la técnica como precursora del progreso.

En este sentido, la técnica es ideología dominante y se plantea como verdad en sí misma, se le quita todo tinte ideológico y se la propone en sí misma como buena y transparente. Pero también, es ideología totalitaria. Es imposible pensar en el no querer. Por eso, aquí la plusvalía ideológica también viene a naturalizar lo que está y nos impone una aceptación pasiva y paciente de la realidad; terminamos dependiendo de aparatos electrónicos que nos esclavizan en el constante trajín de nuestros días. Por fuera de la técnica, todo es desechado como un no pensar, lo que está fuera de la técnica no está en el margen de lo posible, ni como otra forma diferente de pensar (Schmucler, 1995).

Además, según Schmucler, se plantea a la técnica como cálculo para el dominio. El mandato indiscutible pone a la naturaleza como reservorio de energías que sí o sí los hombres y las mujeres deben poner a producir. Esto implica reducir la naturaleza a un recurso más, pero también al ser humano como productor en sí mismo que debe accionar en ella. Es decir, la voluntad de elegir no existe más. Así como las cosas se reducen a mercancías, “en la ‘sociedad de la información’ el propio dinero se vuelve un ‘dato más’ que circula a través de un flujo imparable e infinito” (Schmucler, 1995, p. 179).

Este pensar de la técnica es parte de la industria ideológica y contribuye a la preservación y justificación de las relaciones de producción capitalistas. Por un lado, terminamos pensándonos como cuerpos solamente productivos cuya felicidad pareciera terminar en tener la capacidad de consumir cada día más, tener la última tecnología, pero incapaces de pensar otros mundos posibles.

No obstante, por otro lado, voluntariamente le ofrecemos cada detalle de nuestras creencias, gustos, placeres a estos aparatos. Portamos nuestros celulares como una parte más de nuestro cuerpo; la realización de todo tipo de trámite y el acceso a políticas públicas se plantea digitalmente, espectacularizamos cada detalle de nuestra vida cotidiana, no se admite la “voluntad de no querer” (Schmucler, 1996) utilizar las redes sociales, pareciera que no hay un por fuera de las tecnologías digitales y de los aparatos electrónicos. Y en este marco, todo da lo mismo, todo es intercambiable, todo puede ser mostrado y equiparado: desde un video de gatos hasta el linchamiento de una persona. Además de que esta plusvalía ideológica siga preservando el capital material y el mundo tal cual es, cabe preguntarnos ¿qué valor tiene toda la información que dejamos en las redes sociales cuando compramos algo por internet o realizamos un trámite?, ¿qué es, en términos de mercancía y capital material, cada dato que aportamos diariamente?

Bibliografía

- ALTHUSSER, L. (1970). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. México: Ediciones Quinto Sol.
- DEBORD, G. (1967). *La société du spectacle*. Italia: Gallimard.
- DORFMAN, A., MATTELART, A. (1975). *Para leer al Pato Donald*. Argentina: Editorial de Ciencias Sociales.
- ESPOZ, M. B.; BOITO, M. E. Y MARTÍNEZ, F. R. (2022). *Consumos mediáticos, culturales y tecnológicos en contexto de pandemia*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Ciencias de la Comunicación. En línea en: <https://fcc.unc.edu.ar/cipeco/consumos-culturales/>
- HORKHEIMER, M. Y ADORNO, T. (1971). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Ed. Sur.
- SCHMUCLER, H. (1995). Ideología y optimismo tecnológico. *Redes: revista de estudios sociales de la ciencia*, 2(5), 175-188. En línea en: <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/470>
- SCHMUCLER, H. (1996). Apuntes sobre el tecnologismo y la voluntad de no querer. *Artefacto*, 1, 6-9.
- SILVA, L. (1984). *La plusvalía ideológica*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca.
- VACCARO, N. D., CAZZOLLI, A. Y CASTRO, J. F. (2021). El Gobierno Abierto en la ciudad de Córdoba, Argentina: una política de regulación de la sensibilidad. *Contratexto*, (035), 43-70. En línea en: <https://doi.org/10.26439/contratexto2021.n035.4899>

Sobre las autoras y el autor

MARÍA EUGENIA BOITO

Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Ciencias de la Comunicación.
Instituto de Estudios en Comunicación, Expresión y Tecnologías
(IECET, CONICET - UNC)

eugenia.boito@unc.edu.ar

María Eugenia Boito es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (2008), Magíster en Comunicación y Cultura Contemporánea por el Centro de Estudios Avanzados (2006), Licenciada en Comunicación Social y Licenciada en Trabajo Social por la Universidad Nacional de Córdoba (1995 y 1994 respectivamente). Actualmente se desempeña como investigadora del CONICET y como Profesora Titular Regular del Seminario Cultura Popular y Cultura Masiva, FCC, UNC, (scpopularymasiva.wordpress.com) y Profesora Adjunta Regular en la materia Comunicación y Trabajo Social, FCS, UNC. Es directora del IECET (UNC y CONICET); y del proyecto “Producción social de las ciudades y experiencias de circulación y detenimiento: espacios públicos y construcción ideológica de ‘lo común’ (Córdoba, 2023-2026)” (SeCyT, UNC). Además dirige junto a la Dra. María Belén Espoz el Programa Ideología, prácticas sociales y conflicto, cuyas producciones se encuentran en: ideologiyconflicto.wordpress.com

CECILIA MICHELAZZO

Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Ciencias de la Comunicación.
cmichelazzo@unc.edu.ar

Cecilia Michelazzo es Doctora mención en Ciencias Sociales y Humanas por la Universidad Nacional de Quilmes (2020) y Licenciada en Comunicación Social por

la Universidad Nacional de Córdoba (2004). Actualmente se desempeña como Profesora Asistente en el Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva, y en Teorías Sociológicas I de la FCC, UNC. Es integrante del Programa de estudios sobre Capitalismo, conflictos territoriales/ socioambientales y políticas públicas del IECET (UNC y CONICET) y directora del proyecto “El ‘giro sustentable’. Discursos, prácticas y políticas orientadas a la sustentabilidad en las provincias de Córdoba y Chaco (2014-2027)” (SeCyT, UNC).

MARÍA DEL CARMEN CABEZAS

Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Ciencias de la Comunicación.
Instituto de Estudios en Comunicación, Expresión y Tecnologías
(IECET, CONICET - UNC)

carmen.cabezas@unc.edu.ar

María del Carmen Cabezas es Magíster en Comunicación y Cultura Contemporánea por el Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es becaria de CONICET en el IECET (UNC y CONICET), y doctoranda en Comunicación Social (FCC, UNC). Además, se desempeña como Profesora Adjunta en Teorías de la Comunicación III, de la Licenciatura en Comunicación Social, FCC, UNC.

ANALÍA VERÓNICA GARCÍA

Instituto Superior de Formación Docente Artística N°805 “Maestro Clydwyn Ap Aeron Jones”.

analia.garcia@mi.unc.edu.ar

Analía Verónica García es Técnica Universitaria en Comunicación Social (FCC, UNC) y Profesora de Teatro (ISFDA n°805). Actualmente finalizando la Licenciatura en Comunicación Social (FCC, UNC). Es docente de la materia Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano de la carrera de Profesorado de Teatro en el ISFDA N°805 “Maestro Clydwyn Ap Aeron Jones” en Trelew, Chubut.

JOSÉ MARÍA PALACIOS

Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Ciencias de la Comunicación.

soyjosepalacios@gmail.com

José María Palacios es estudiante avanzado de la Licenciatura en Comunicación Social, con orientación en investigación y planeamiento (FCC, UNC).

MARÍA JOSÉ DAMIANI

Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Ciencias de la Comunicación.

majodamiani@gmail.com

María José Damiani es estudiante avanzada de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, con orientación en investigación y planeamiento (FCC, UNC), y ayudante alumna del Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva (FCC, UNC). Es integrante del proyecto “Producción social de las ciudades y experiencias de circulación y detenimiento: espacios públicos y construcción ideológica de ‘lo común’ (Córdoba, 2023-2026)” (SeCyT, UNC).

SOFÍA RUBIANO ECKERT

Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Ciencias de la Comunicación.

sofiarubiano.se@gmail.com

Sofía Rubiano es Licenciada en Comunicación Social por la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UNC (2022). Se ha especializado en comunicación interna y actualmente trabaja en la Fundación para el desarrollo de políticas sustentables (Fundeps).

LUCÍA VILLAGRA

Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Ciencias de la Comunicación.

villagraluc@gmail.com

Lucía Villagra es Licenciada en Comunicación Social por la Facultad de Ciencias de la Comunicación, UNC (2022). Desde 2023 realiza la adscripción al Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva (FCC, UNC). Ha realizado el curso de posgrado “Abordajes del Arte y la Cultura. Herramientas de la antropología, la historia y la sociología” de la Universidad Provincial de Córdoba. Trabaja en el área de contenidos digitales del Gobierno de la Provincia de Córdoba.

CAMILA MAIDANA

Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Ciencias de la Comunicación.

camila.maidana@mi.unc.edu.ar

Camila Maidana es Técnica Universitaria en Comunicación Social (FCC, UNC). Es becaria del Programa de Estímulo a las Vocaciones Científicas por el Consejo Interuniversitario Nacional y becaria de Becas de Iniciación a la Investigación por

la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se encuentra en espera de defensa de su Trabajo Final de Grado para la Licenciatura en Comunicación Social (FCC, UNC). Integra el proyecto “Exploraciones en torno a los procesos de sujeción/subjetivación en prácticas culturales” (SeCyT, UNC).

CARLA BILBAO

Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Ciencias de la Comunicación.

carlabilbao@unc.edu.ar

Carla Bilbao es Licenciada en Comunicación Social por la Facultad de Ciencias de la Comunicación, UNC (2020). Fue adscripta del Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva durante el periodo 2021-2022. Ha sido becaria extensionista en 2021 y 2023 por la misma universidad para llevar adelante proyectos territoriales en barrios socio-segregados de la Ciudad de Córdoba.

Cuerpos, deseos e imágenes
en las culturas populares contemporáneas
completó su proceso de edición
en el mes de marzo de dos mil veinticuatro.
Fue diagramado con tipografías
de la familia Piazzolla y Alegreya Sans,
diseñadas por la fundidora tipográfica colaborativa argentina
HUERTA TIPOGRÁFICA 

