RHS 11 (16) 2025 - ISSN 2346-8645

ISSN 2346-8645

Horizontes Sociológicos

Revista de **Ciencias Sociales y Humanas**

AÑO **12** | NÚMERO **16** [Enero a Diciembre, 2025]



AASS.ORG.ELSERVER.COM/OJS/INDEX.PHP/HS

Revista Horizontes Sociológicos

Número 16, año 12. Periodo enero-diciembre 2025. Argentina
ISSN: 2346-8645
Periodicidad: Anual
Formato: Digital [PDF]
Plataforma: [OJS]
Fecha de publicación: Diciembre 2025

Contacto principal

Correo electrónico: euge.fraga@gmail.com
Web [revista]: http://aass.org.elserver.com/ojs/index.php/hs
Instagram: https://www.instagram.com/horizontes_sociologicos
Nota de copyright: Horizontes Sociológicos is licensed under a Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional License

Indexación

Directorios: LATINDEX, Folio Nº23826, Registrada en BINPAR, Nº118490, Red de Revistas de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS)
Catálogo: LATINDEX, Folio Nº23826

Temática y alcance

Horizontes Sociológicos, revista electrónica de ciencias sociales y humanas, tiene como meta constituirse en un espacio de debate e intercambio acerca de las complejas realidades de nuestras sociedades contemporáneas, desde una perspectiva crítica. Su periodicidad es anual. La recepción de contribuciones es abierta y permanente durante todo el año. Las mismas son sometidas a un doble proceso de evaluación externa. Se aceptan artículos en español, portugués e inglés; excepcionalmente, se aceptarán artículos en francés e italiano. Invitamos a publicar, a investigadores y académicos del ámbito nacional e internacional, sus artículos originales e inéditos.

Horizontes Sociológicos, electronical journal of social and human sciences, has as its goal to become a space of debate and interchange regarding the complex realities of our contemporary societies, from a critical perspective. It has an annual periodicity. Paper submissions are available all-year round. The contributions are reviewed by a double-blind process. We accept contributions in Spanish, Portugese and English; exceptionally, contributions in French and Italian may be accepted. Researchers and academics from all the world are invited to present their unpublished and original contributions.

Revista Horizontes Sociológicos

Directora/Editora: Eugenia Fraga (II Gino Germani, U Buenos Aires, CONICET, Argentina)
Community Manager: Iara Ceriale (UN San Martín, Argentina)

La imagen en tapa "Sin título" pertenece a Iara Ceriale.

Evaluadores externos invitados

Hernán Joel Maltz (U Buenos Aires, CONICET, Argentina)

Comité científico local

Enrique Andriotti Romanín (UN Mar del Plata, Argentina)
Lucas Bang (UN Patagonia Austral, Argentina)
Dora Barrancos (U Buenos Aires, Argentina)
Alberto Bialakowsky (U Buenos Aires, Argentina)
Florencia Bianchi (U Buenos Aires, Argentina)
Hernán Campos (UN Santiago del Estero, Argentina)
Laura Canestraro (UN Mar del Plata, Argentina)
Graciela Castro (UN San Luis, Argentina)
Graciela Colombo (U Buenos Aires, Argentina)
Romina Andrea Cordero (UN Santiago del Estero, Argentina)
Francisco Favieri (UN San Juan, Argentina)
Alicia García (UN San Juan, Argentina)
Andrea Gastrón (U Buenos Aires, Argentina)
Carlos Gende (UN Comahue, Argentina)
Gabriela Gómez Rojas (UN Mar del Plata, Argentina)
Silvia Grinberg (UN San Martín, Argentina)
Luciana Guido (U Buenos Aires, Argentina)
José Luis Jofré (UN Cuyo, Argentina)
Silvia Lago Martínez (U Buenos Aires, Argentina)
Marcelo Langieri (U Buenos Aires, Argentina)

Hugo Lewin (U Buenos Aires, Argentina
Valeria Llobet (UN San Martin, Argentina)
Gloria Lynch (UN Luján, Argentina)
Stella Maris Mas Rocha (UN San Martín, Argentina)
María Mazzoni (UN Comahue, Argentina)
Alicia Beatriz Naveda (UN San Juan, Argentina)
Fernando Nápoli (U Tecnológica Nacional, Argentina)
Susana Novick (U Buenos Aires, Argentina)
Alicia Itatí Palermo (UN Luján, Argentina)
Susana Paponi (UN Comahue, Argentina)
Ana María Pérez Rubio (UN Nordeste, Argentina)
Dardo Norberto Rocha (UN Comahue, Argentina)
Susana Roitman (UN Villa María, Argentina)
Lucas Rubinich (U Buenos Aires, Argentina)
Virginia Sabattini (UN Villa María, Argentina)
Dolores Sancho (UN Comahue, Argentina)
Pablo Vommaro (U Buenos Aires, Argentina)
Beatriz Wehle (UN Quilmes, Argentina)
Ana Wortman (U Buenos Aires, Argentina)
Adriana Zaffaroni (UN Salta, Argentina)

Comité Científico Internacional

Margaret Abraham (U Hofstra, Estados Unidos)
Sara Victoria Alvarado (U Manizales, Colombia)
Nancy Brethier (U París-Sorbona, Francia)
Daniel Camacho Monge (U Costa Rica, Costa Rica)
Silvia Castillo (U París-Sorbona, Francia / U Abu Dhabi, Emiratos Árabes Unidos)
María Isabel Domínguez García (CI Psicológicas y Sociológicas, Cuba)
Jean Paul Duviols (U París-Sorbona, Francia)
Consuelo Flecha García (U Sevilla, España)

Julio Fuentes Fuentes (UN San Agustín, Perú
Nora Garita (U Costa Rica, Costa Rica)
Teresa González Pérez (U La Laguna, España)
Frédérique Langue (Centre National de La Recherche Scientifique, Francia)
Adriana Marreo (U República, Uruguay)
Paulo Henrique Martins (UF Pernambuco, Brasil)
Julio Mejía Navarrete (UN San Marcos, Perú)
Brígida Pastor (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)
Jaime Preciado Coronado (U Guadalajara, México)
Gabriel Restrepo (UN Colombia, Colombia)
Jaime Ríos Burga (UN San Marcos, Perú)
Jorge Rojas (U Concepción, Chile)
Marta Nélida Ruiz Uribe (U Tijuana, México)
Eduardo Andrés Sandoval Forero (UA Estado de México, México)
Beatriz Elba Schmukler (II Dr. José María Luis Mora, México)
Markus S. Schulz (Nueva Escuela de Investigación Social, Estados Unidos)



CONTENIDOS

Nota editorial - por *Eugenia Fraga* 8

Dossier: Poesía sociológica 13
"Pájaros de la primavera" - por *Román Abraham* 14
"Ver o no ver" - por *Josefina Amézaga* 15
"La fatal" - por *Martina Barbosa* 16
"Deseo que te muevas" - por *Alejandro Berón* 17
"Las hierbas secas en el piso de mi armario" - por *Clara Casaravilla* 19
"Otras vidas posibles" - por *Alejandro Chuca* 20
"Amigas" - por *Mariangela Di Bello* 22
"A un paso del devenir" - por *Abril Duarte Gross* 24
"Diván" - por *Juan Pablo Fernández* 26
"*Sarnaqaña* o andanzas de la vida.
Poema en lenguas originarias de Abya Yala" – por *Eugenia Fraga* 28
"Fuga" - por *Eugenia Frigerio Ceballos* 32
"En los rincones de la ciudad" - por *Dolores Gambardella* 34
"Vagón lleno" - por *Camila Garbarino* 35
"La densa lluvia de lo real" - por *Agostina Gasparini* 38
"En caso de emergencia abrir las puertas" - por *Imanol Guerschman* 39
"La guerrilla está en las lenguas" - por *Lenguas Despeinadas* 41
"De patíbulos y relojes" - por *Juliana Monzón* 45
"Dos aseveraciones cuasi universales" - por *Lilia Parisí* 47
"Manos de voz" - por *Facundo Sasso* 48
"Medusa en la vincha" - por *Carolina Senatore* 50
"Tesoro" - por *Juan Pablo Tagliafico* 53
"El último verano" - por *Camila Vittar* 55
"Barullo" - por *Miranda Walsh* 56

Diálogos: ¿Cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo? 58
Dialoga *Román Abraham* 59
Dialoga *Sebastián Alvaredo* 62
Dialoga *Goyo Anchou* 64
Dialogan lxs *Audiostellar* 70

Dialoga *Sofía Barrera* 73
Dialogan *Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros* 79
Dialoga el *GEDIC* 86
Dialoga *Luis Alberto Ángel Iñíguez* 88
Dialoga *Juan Leonardo Simón Moncayo* 90
Dialoga *Lucía Snowy* 93
Dialogan lxs *Teatro Sin Razón* 96
Dialoga *Carla Wais* 99
Dialoga *Carolina Wajnerman* 100

Sección General: Teorías Sociales del Cuerpo V 103
"Manual Heideggeriano para Lidiar con el Dolor y la Enfermedad,
y Cuidarnos Mutuamente" - por *Eugenia Fraga* 104
"Beckett y la Literatura de la No-Palabra.
El Lugar del Error como Posibilidad de Denuncia Social"
- por *Eugenia Frigerio Ceballos* 118
"Espacios de Resistencia. La Mocha Celis
como Guarida del Andar por Ahí" - por *Chiara Borrini* 126

Sección Gráfica: Grafitti Sociológico 139
Mar del Plata -
por *Agustina Agüero* 140
Facultad de Ciencias Sociales de la UBA,
Sede MT de Alvear - por *Iara Ceriale* 143
San Cristóbal, Palermo y Chascomús
- por *Eugenia Fraga* 146
Tijuana, Ciudad Juárez y San Telmo -
por *Carlos Moreira* 150

NOTA EDITORIAL 2025

Eugenia Fraga

Sobre Dossier "Poesía Sociológica"

Todxs lxs que pasaron por las aulas de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, y especialmente de la carrera de Sociología, escucharon hablar de Charles Wright Mills, ese académico rebelde e intelectual público que, siendo norteamericano, defendía la revolución cubana, y que, en la época del reinado de los trajes, iba a dar clases a la universidad en campera de cuero y moto.

No todxs lxs que escucharon hablar de Wright Mills, sin embargo, tuvieron oportunidad de leer su extensa, variada, rica y comprometida obra, aunque sí, seguramente, conocen los contenidos básicos de algunos de sus libros más famosos, como *La elite del poder*, *Las causas de la tercera guerra mundial* o *La imaginación sociológica*. De este último, en los programas de materias y seminarios, al menos hasta hace una década, no podía faltar el capítulo "Sobre artesanato intelectual".

Lo que casi nadie sabe, es que, además de una preocupación específicamente estética -que iba de la literatura a la arquitectura pasando por el diseño, y que daba un lugar central al estilo *kitsch*-, Wright Mills intentó, entre los 40's y los 50's del siglo XX, desarrollar una metodología novedosa para las ciencias sociales y humanas, a la que bautizó "**Poesía Sociológica**". Inspirada en este concepto, decidí titular así el Dossier de la RHS de este año.

¿Qué es la poesía sociológica? En la carta enviada desde Nueva York en la primavera de 1948 a su amigo Dwight Macdonald, -periodista y crítico editor de importantes revistas de izquierda-, Wright Mills la define así:

> "Quizás deberíamos llamarla poesía sociológica. Es un estilo de experiencia y expresión que reporta hechos sociales y al mismo tiempo revela sus significados humanos. Como experiencia de lectura, se ubica en algún punto entre los hechos gruesos y los sutiles significados de la monografía sociológica corriente, por un lado, y aquellas formas artísticas que, en sus intentos de alcance significativo, se desentienden de los hechos, a los que de todos modos consideran meramente una excusa para la construcción imaginativa. Si intentáramos inventar reglas formales para la poesía sociológica, ellas tendrían que ver con la *ratio* entre sentido y dato, y quizás el éxito sería un **poema sociológico** que contuviera el el total del significado humano en afirmaciones de hecho." (Wright Mills, 2000, p. 112-123)

Unos años más tarde, en una carta enviada desde Pomona en enero de 1952 a su amigo David Riesman -abogado, sociólogo, psicólogo y ensayista crítico-, Wright Mills nos brinda algunos elementos más para seguir entendiendo sus propósitos:

> "[Varios comentaristas de mis libros me dicen] que yo debería escribir tanto poesía como monografías... pero manteniéndolas rígidamente segregadas. ¿Pero por qué deben segregarse? Mi objetivo es producir algo tan sólido como una monografía, pero al mismo tiempo, tan bien implicado como, al menos, la poesía de segunda." (Wright Mills, 2000, p. 162)

Finalmente, en una carta enviada desde Dinamarca en noviembre de 1956 a su discípulo Dan Wakefield -periodista, novelista y dramaturgo-, Wright Mills señala un ejemplo concreto de poeta sociológico:

> "El problema es que, cuando intentás [escribir poesía sociológica], podés fallar fuerte. Entonces es más fácil ni intentarlo. Ser un académico detallado. Ser un periodista pulido. Disfrazarlo como ficción. Pero ninguna obra de ficción contemporánea trata 'sobre el mundo' en este sentido. Por ejemplo, ¿quién se compara hoy con Czeslaw Milosz?" (Wright Mills, 2000, p. 220).

Milosz fue un escritor polaco que publicó múltiples libros -de la poesía al ensayo sociopolítico-, y que llegaría a ganar el Premio Nobel de Literatura en 1980 por sus obras, en las cuales lograba entretejer la experiencia personal con la historia más general. Esta es, entonces, otra de las claves de la poesía sociológica.

En el marco de un pensamiento y una escritura que me gustaría entonces llamar **sociopoética**, Wright Mills dió forma a montones de figuras lúcidas, provocativas, y que han dejado reflexionando a personas durante décadas. Por ejemplo, las del "robot alegre" y el "mercado de las personalidades"; la "promesa sociológica" y el "*ethos* burocrático"; las "gárgolas políticas" y el "Marx para gerentes"; el "*mood* conservador" y la "personalidad competitiva"; el "sexo decorativo" y el "hombre del medio"; la "juventud complaciente" y la "ansiedad moral"; los "patólogos sociales" y la "unidad sindical orgánica"; la "indecisión dogmática" y el "humano completo"; el "negocio del entretenimiento" y el "*milieu* laboral"; los "altos círculos" y el "realismo chiflado"; los "hacedores de la historia" y el "balance de culpas"; el "sucedáneo absoluto" y los "capitalistas utópicos"; o la "ideología profesional" y el "aparato cultural".

Lo que está claro es que esta forma de investigación social y de teoría social rechaza los rígidos límites disciplinarios, mezclando en cambio las ciencias entre sí y entre ellas y la ficción. Un buen ejemplo de esto es el libro de Wright Mills *Escucha yanki*, que narra su propia posición sobre el imperialismo colonial, la liberación de las naciones del Tercer Mundo, y las posibilidades de una sociedad más justa, desde la perspectiva de un personaje totalmente ficticio. Así también, la compilación de *Cartas a Tovarich*, un intelectual ruso igualmente inventado.

Con Wright Mills, entonces, creo firmemente que sólo un tipo de ciencia social y humana con estas características podrá hablarle a -y ser adoptada por- un público mucho más amplio que el estrictamente académico, algo que hoy es más necesario que nunca. Imaginemos, en efecto, que todas las personas del país y del mundo pensaran sociológicamente... ¿cuánto podrían durar la pobreza extrema, la discriminación de los diferentes, el individualismo egoísta, el afán de lucro por sobre toda otra cosa, o la destrucción del medioambiente?

En este marco, entonces, presento los poemas sociológicos de una serie de estudiantes, graduadxs, docentes e investigadores de la sociología y otras ciencias sociales -como comunicación social, trabajo social o periodismo-, además de algunxs poetas a secas. Vale aclarar en este punto, además, que muchos de los poemas que hoy se publican en forman escrita, formaron parte primeramente del festival poper de poesía performativa, en formato recitado, organizado este año en el patio de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, por diversos grupos culturales con miembros de dicha facultad.

Los 23 poemas que encontrarán en este número de la revista Horizontes Sociológicos de 2025 pueden organizarse temáticamente en 8 grupos.

Por un lado, y haciendo la alusión más directa al título del dossier (poesía *sociológica*), tenemos 8 poemas que realizan, cada uno a su manera, alguna forma de **crítica social**: los de Josefina Amézaga, Abril Duarte Gross, Juan Pablo Fernández, Agostina

Gasparini Ferreyra, Camila Garbarino, Juliana Monzón, Carolina Senatore, y Juan Pablo Tagliafico.

Por otra parte, tenemos 3 poemas de **análisis de la psiquis** (los de Dolores Gambardella, Imanol Guerschman y Miranda Walsh); 3 poemas de **juego con el lenguaje** (los de Alejandro Berón, Alejandro Chuca y Lenguas Despeinadas); y 2 poemas con **referencias a otras culturas** (los de Eugenia Fraga y Lilia Parisí).

Finalmente, tenemos 3 poemas sobre la **naturaleza** (los de Román Abraham, María Clara Casaravilla Belluscio, y Eugenia Frigerio Ceballos); 2 poemas de **amor** (los de Martina Barbosa y Facundo Gastón Sasso); y 2 poemas de **recuerdos** (los de Mariangela Di Bello y Camila Vittar).

En verdad, todas estas temáticas -y no sólo la crítica social- son preocupaciones fundamentales de una mirada sociológica.

Sobre sección "Diálogos"

Este año 2025, se realizaron dos jornadas enteras de "Diálogos", organizados por el Grupo de Estudios Decoloniales, Interseccionales y Críticos (GEDIC) del Instituto de Investigaciones Gino Germani en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

En el marco de una actividad originalmente pautada por dicho instituto (IIGG), se aprovechó la oportunidad para invitar a casi 100 participantes, entre investigadores, docentes, estudiantes, artistas y activistas culturales de diversa índole.

El tema de los diálogos, que funcionó a modo de consigna aglutinante para la gran diversidad de gente que participó, fue la pregunta **¿cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo?** partiendo de la constatación de que el mundo va mal, y de que bien nos valdría cambiarlo, la cuestión era reflexionar sobre cuánto el arte podía llegar a cumplir esa función -o no-, y de qué modos.

En este número de la Revista Horizontes Sociológicos se comparten algunas de las ideas compartidas oralmente durante esos dos días, frente a un público variado: las de aquellxs que quisieron perpetuar el diálogo también por la vía escrita. Y también las ideas de algunas otras personas, que por diversas razones no habían podido participar en la actividad original, pero que aún tenían cosas por decir.

Las 13 intervenciones se pueden dividir en dos grupos.

Por un lado, quienes definitivamente afirman con toda su fuerza que el arte sí puede cambiar el mundo, y que por eso es un rasgo esencial de la humanidad. Este es el caso de las intervenciones de Abraham, Audiostellar, Goyo Anchou, Sofía Barrera, Carolina Wajnerman, y el propio GEDIC.

Por otro lado, quienes, más humildemente, tienen la experiencia de primera mano de que el arte ha, de hecho, cambiado muchas veces los mundos de algunas personas y de algunos grupos. Este es el caso de las intervenciones de Sebastián Alvaredo, Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros, Luis Alberto Ángel Iñíguez, Juan Leonardo Simón Moncayo, Lucía Snowy, Teatro Sin Razón, y Carla Wais.

Lo que no hay, eso sí, son intervenciones que consideren que el arte es irrelevante, indiferente, o lisa y llanamente impotente.

Para quienes estén interesadxs en escuchar el resto de las intervenciones orales de los diálogos, pueden hacerlo en el siguiente canal de YouTube: https://www.youtube.com/@gedicigg

Sobre sección general "Teorías sociales"

"**Teorías sociales del cuerpo**" viene siendo el título del dossier de los últimos 4 números de la revista Horizontes Sociológicos. Esta vez, las teorías sociales del cuerpo bajan a la sección general, para hacerles espacio a la poesía sociológica y a los diálogos sobre arte.

En la sección general de la RHS 2025, entonces, presentamos tres artículos académicos que se ocupan, precisamente, de reconstruir y revisar ciertas teorías sociales, para pensar, problematizar y apuntalar diversos fenómenos vinculados a la cuestión de las corporalidades.

Así, para analizar la salud, la enfermedad y los cuidados, el artículo de Fraga retoma y pule la filosofía de Martin Heidegger. Luego, para analizar la palabra y la no-palabra teatralizadas, el artículo de Frigerio Ceballos recupera las páginas de Samuel Beckett. Finalmente, para analizar la situación educativa de los cuerpos travesti-trans, el artículo de Chiara Borrini se hace eco de las perspectivas de Michel de Certeau y de María Lugones.

Sobre sección gráfica "Grafitti sociológico"

Este año tenemos una bella novedad. La revista Horizontes Sociológicos, en su número de 2025, incorpora por primera vez -y esperemos que no por última-, una sección gráfica. Es decir, una sección con imágenes.

En este caso, haciendo juego con el tema del dossier (poesía sociológica), se decidió que la temática de las imágenes sea "**Grafitti sociológico**". Lo que encontrarán en esta sección será una serie de fotos de sociólogxs (Carlos Moreira, Agustina Agüero, Iara Ceriale) que retratan pintadas en paredes callejeras y murales en el espacio público.

De México a Argentina, los mensajes socialmente relevantes recorren la cordillera de los Andes.

Bibliografía de referencia

Wright Mills, C. (1942a), "A Marx for the Managers", *Ethics*, 52 (2).

Wright Mills, C. (1942b), "The Ersatz Absolute", *Journal of Philosophy*, septiembre.

Wright Mills, C. (1943a), "The Political Gargoyles: Business as a System of Power", *The New Republic*, 12 de abril.

Wright Mills, C. (1943b), "The Professional Ideology of Social Pathologists", *American Journal of Sociology*, 49 (2).

Wright Mills, C. (1945), "Theory of Kitsch", *Caja 4B336, C. Wright Mills Papers*, Universidad de Texas.

Wright Mills, C. (1947), "What Chances of Organic Trade Union Unity?", *Labor and Nation*, 3: 11-15.

Wright Mills, C. (1946), "The Competitive Personality", *Partisan Review*, 13 (4).

Wright Mills, C. (1948), "Sociological Poetry", *Politics*, Primavera.

Wright Mills, C. (1949), "Dogmatic Indecision", *Labor Zionist*, 15 de Abril.

Wright Mills, C. (1952), "A Diagnosis of our Moral Uneasiness", *New York Times Magazine*, 23 de Noviembre.

Wright Mills, C. (1953a), "Leisure and the Whole Man", *New York Herald Tribune*, 25 de Octubre.

Wright Mills, C. (1953b), "The Business of Leisure", *International Ladies Garment Worker's Justice*, 15 de Noviembre.

Wright Mills, C. (1954a), "Work Milieu and Social Structure", *People at Work: A Symposium*, Mental Health Society of Northern California.

Wright Mills, C. (1954b), "The Conservative Mood", *Dissent*, 1 (1).

Wright Mills, C. (1958a), "Art and Architecture", *Caja 4B339, C. Wright Mills Papers*, Universidad de Texas.

Wright Mills, C. (1958b), "Art and Artists", *Caja 4B350, C. Wright Mills Papers*, Universidad de Texas.

Wright Mills, C. (1958c), "The Man in the Middle: The Designer", *Industrial Design*, Noviembre.

Wright Mills, C. (1958d), "The Complacent Young Men: Reasons for Anger", *Student Partisan*, 9 (1).

Wright Mills, C. (1958e), "The Promise of Sociology", *American Political Science Association*, 14 de Septiembre.

Wright Mills, C. (1958f), "World War III and Utopian Capitalists", *Univerity of Texas Series*, 24 de Octubre.

Wright Mills, C. (1959a), "The Cultural Apparatus", *The Listener*, 26 de Marzo.

Wright Mills, C. (1959b), "Crackpot Realism", *Fellowship*, 25 (1): 3-8.

Wright Mills, C. (1959c), "The History Makers", *Social Progress*, Octubre.

Wright Mills, C. (1960), "The Balance of Blame", *The Nation*, 190 (25): 523-531.

Wright Mills, C. (1961a) [1959], *La Imaginación Sociológica*, Fondo de Cultura Económica.

Wright Mills, C. (1961b) [1960], *Escucha, Yanqui: La Revolución en Cuba*, Fondo de Cultura Económica.

Wright Mills, C. (1963a) [1956], *La Elite del Poder*, Fondo de Cultura Económica.

Wright Mills, C. (1963b) [1952], "Plain Talk on Fancy Sex: A Peek at Public Morality", *Power, Politics and People*, Ballantine.

Wright Mills, C. (1969) [1958], *Las Causas de la Tercera Guerra Mundial*, Merayo.

Wright Mills, C. (2000), *Letters and Autobiographical Writings*, University of California.

DOSSIER:

POESÍA SOCIOLÓGICA

Pájaros de la primavera

Román Abraham

Al sol levantar
comienza su canto primaveral
de estrofa del amar
de estos poetas sin igual

Bello canto
que al despertar
feliz me levanto
alegre de madrugar

Por estos líricos libertos
que al aire endulzan
con sus conciertos
¿qué misterios ocultan?

¿A quiénes
dedican su cantar?
¿Al sol? ¿A las flores?
¿O cantan por amar?

¡No quiero más que estar
abrigado por su sonido
viéndolos cantar
comprendiendo su sentido!

Román Abraham es estudiante avanzado de sociología en la FSOC-UBA, y vive en Merlo, donde tiene una huerta orgánica.

Ver o no ver

Josefina Amézaga

Veo un mundo distinto por cambiar.
Veo gente sin mirarse a la cara y con miedo a preguntar ¿qué hora es?
Veo que el tiempo pasa muy rápido y las agujas del reloj corren.
Veo personas libres sin seguir los condicionamientos de la sociedad.
Veo algo nuevo, raro, distinto.
No veo cuando llueve, porque siento que siempre hay un sol escondido.
No veo que el mundo se está contaminando y algún día nos vamos a ir.
No veo el paradigma nuevo, moderno.
No veo una manera distinta de ver las cosas.
Con otros ojos veo, pero tampoco veo bien lo que está pasando en el mundo.
No veo, pero sí veo que la gente está cambiando de perspectiva sobre las cosas,
y yo debería cambiar también.
Ver o no ver.

Josefina Amézaga es estudiante avanzada de sociología en la Universidad de Buenos Aires. Desde que estudia sociología, vive con los anteojos sociológicos siempre puestos, entendiendo cada experiencia como parte de un entramado social más amplio. Esta perspectiva guía su forma de pensar, actuar y comprometerse con las transformaciones que considera necesarias en su entorno. En su tiempo libre le gusta leer, dibujar y pintar mándalas, sacar fotos a edificios, tomar clases de danza contemporánea, escribir poesía, e ir al teatro.

La fatal

Martina Barbosa

podría empezar por decirle
lo irremediable que me habita
cuando se da la vuelta
y de su boca saca espinas.
podría recordarle
cómo de mis manos
huían gotas
y que en otro río
no puedo ya navegar.
podría esperar varios meses
algún tratado de paz
sucumbir al desdén y al arraigo
porque nunca es negocio delirar.
ella entinta el cuarto de amarillo
revuelve y revuelve, sin marchitar
un beso prófugo está a la deriva
y yo quiero todo lo demás.

Martina Barbosa tiene 21 años y es estudiante de la carrera de periodismo. También se dedica a la música: desde los 17 años toca la batería con bandas en vivo o para grabaciones. Su proyecto actual es @metafobica.

Deseo que te muevas

Alejandro Berón

Deseo que te muevas
que te muevas pronto
lo más rápido posible
que te muevas de alegría
o de bronca
pero que te muevas

como se mueve la luz al atardecer
como se mueven las olas
en la orilla del mar

Deseo que te muevas
que te muevas pronto

como se mueve de noche
un animal
como se mueve el amor
así de repente

este es el deseo de mover
este es el deseo de moverme
contra la quietud
contra la farsa
en las calles

Deseo que te muevas a los gritos
de revolución.

Alejandro Berón es poeta, actor y performer. Egresado de la carrera de Dramaturgia en la EMAD, ha dedicado gran parte de su trayectoria a la investigación y puesta en escena de textos poéticos. En el ámbito de la poesía, se formó con Margarita Roncarolo y actualmente coordina el taller "Necesito hablar con alguien". En 2019, publicó su primer libro de poesía, "AMÉ" (Editorial La Libre y Milena Caserola), que fue presentado en la Feria del Libro de La Habana. En 2020, lanzó su primer disco, también titulado "AMÉ" (Potable Records), fusionando la poesía con la música. En 2022, estrenó su primer unipersonal de poesía, "El mundo podría acordarse", en Casa Brandon y otros espacios culturales del país. En 2023, presentó una nueva obra de poesía musical titulada "Una emoción única". En 2024, su libro "AMÉ" fue editado en La India, traducido al bengalí por Mousumi Ghosh y publicado por la editorial Shankhik, ampliando el alcance internacional de su obra. En el cine, Alejandro ha participado como actor en las películas "Heterofobia" y "El triunfo de Sodoma". En esta última, interpretó al personaje protagonista y sus poemas formaron parte integral de la narrativa del film. "El triunfo de Sodoma" obtuvo el premio a Mejor Largometraje en el Festival de Cine Porno de Berlín, el Hacker Porn Film Festival. En 2024 se estrenó el teaser de "El poeta", una biopic sobre Alejandro, dirigida por Paloma Schachmann, que fue presentada en la Muestra Internacional Documental de Bogotá. Alejandro lanzó recientemente su tercer disco, En vivo, disponible en todas las plataformas musicales.

Las hierbas secas en el piso de mi armario

María Clara Casaravilla Belluscio

Las hierbas secas en el piso de mi armario
no son ningún misterio
mucho menos dignas
de elogio alguno
pero en el acto de barrerlas
la caléndula, el bailabien
y los pelos de mis gatos
devienen conjuro
y según tales puntos de la órbita de la luna
y tal vez los tonos de mi humor
convocaré hambre, placer tortuoso
o el más ridículo amor
y según el paradero de la mugre
si me atrevo a hacer un compost con ella
o ha de caer junto a un paquete plástico de galletitas
o llamaré a la gracia-desgracia
o al lamento que no sabe hacer reir

María Clara Casaravilla *Belluscio* es estudiante de sociología (FSOC-UBA) y de artes de la escritura (UNA). Participa del colectivo poético-performático Lenguas Guerrilleras. Ha sido favorecida en numerosos concursos literarios, y ha publicado un cuento. Actualmente se encuentra trabajando en su primera novela.

Otras vidas posibles

Alejandro Chuca

El hombre ontológicamente más inestable del mundo

Cuando alguien lo ignora a Matías, se vuelve invisible al instante. Si alguien hace un saludo general en un cumpleaños y no lo mira a los ojos, desaparece. Pero si sube a un escenario y le va bien, su existencia se robustece y empieza a aumentar sin parar. Matías debe regular su exposición a los demás, para evitar la invisibilidad o, en su contrario, el gigantismo anímico. Es fascinante escucharlo hablar de la vez que recibió un premio y tuvo que dormir en un campo, a la intemperie, para poder estar.

El hombre que cuando duerme, sueña lo mismo que los que están cerca

El poder de Nicolás de soñar lo que están soñando los otros tiene un alcance de cincuenta metros. Por lo cual se le hace imposible vivir en edificios, porque su sensibilidad avanza, como el wifi, en todas las direcciones. Tuvo una infancia muy difícil, pero no puede trabajarla haciendo psicoanálisis porque no sabe cuáles sueños son suyos y cuáles de los demás. Su inconsciente es un objeto de estudio sociológico privilegiado. Algunos sociólogos lo llevan a dormir a sus ciudades para poder predecir futuras crisis psico-sociales.

El hombre que perdía una letra del alfabeto cada año

Afectado por una bulimia extrema, el lingüista Mateo, que sabe muy bien que el peso de las palabras es muy grande, se propuso bajar de peso perdiendo una letra del alfabeto por año. El año pasado, según él, adelgazó de la v.

El hombre que cuando piensa, piensa en un idioma que no conoce

Al escucharse mientras piensa o recuerda algo, Ariel no entiende qué dice su voz interior. Para poder saber qué quiere o quién es, estudió y maneja perfectamente ocho idiomas. Cuando su voz interior cae en algunos de esos idiomas, está todo bien. Pero como en el mundo hay alrededor siete mil idiomas y su voz interior los habla todos, en general no sabe qué le pasa. Una vez, a medianoche, hojeó diccionarios de swahili.

El hombre que todo lo que piensa lo envía como spam por mail

Cada vez que termina de pensar una idea, Roberto se la envía a miles y miles de direcciones de correo electrónico del mundo. Tiene ideas geniales, pero la mayoría son basura.

El hombre cuyas palabras se convierten, al instante, en objetos

Cada vez que habla Joaquín, aparecen los objetos que pronuncia. Tuvo que irse a vivir a un galpón gigante para no morir aplastado por sus propias palabras. ¿Lo bueno? Es muy fácil entender a qué se refiere cuando habla. Por cuestión de espacio, evita hablar de los grandes temas.

Alejandro Chuca nació en 1987. Es licenciado en Sociología y Doctor en Ciencias Sociales (UBA). Como poeta, publicó el libro "Metodología de la dispersión".



Amigas

Mariangela Di Bello

Frugo[1] entre los días felices
acaricio silenciosa los recuerdos
La luz del mediodía hoy me acobarda...
Miedo a mirarse sin hallarse
Miedo a equivocarse y así perderse

nos reencontramos entre las palabras
en la sombra acogedora de la tarde
delante de esas puertas siempre abiertas
reanudamos *il filo del discorso*[2]...
"Vuoi un altro caffè?"[3]
"L'ultima sigaretta e ce ne andiamo"[4]
La llama de los sueños aún nos quema
Basta un gesto, un silencio, una mirada
para tocar ese horizonte con la mano

Me quedo en el umbral de la alegría
sentada con mis libros en el regazo
saboreo los recuerdos de mañana
el deseo renovado y ya insistente
de esas dos siluetas hacia al futuro
que imaginamos allá a lo lejos
a través del rojo y de las nubes

[1] Hurgo
[2] El hilo de la charla
[3] ¿Querés otro café?
[4] El último cigarrillo y nos vamos

De un pasado cada día más cansado
De un presente apenas pisado
De un porvenir que asoma entrelazado
A un puñado de palabras imprevistas.

Mariangela Di Bello es docente de italiano. Publicó de forma independiente dos libros de poesía, y está preparando el tercero para celebrar sus 25 años en Buenos Aires.



A un paso del devenir

Abril Duarte Gross

Hoy
verán la herida
transmutar en energía viva
sedienta de palabra,
dispuesta a desterrar
la lengua infame que inventamos
para arrancarnos la piel.
La voz estridente
el cuerpo desanclado
declarando el exilio del silencio,
entregándose
caótico
plural
inconexo
sobre el devenir de este paisaje
incierto.
La sangre hirviente pintará los rostros,
hará arder nuestros pechos
que estallarán en pedazos
sobre esta tierra,
que será mía
será nuestra
por primera vez.

Abril Duarte Gross es estudiante avanzada de la carrera de Sociología de la UBA. Comprometida con la lucha por los derechos humanos y el feminismo interseccional, ha recorrido en su formación estudios sobre género y

diversidad, sobre la construcción simbólica del mundo social, y sobre memoria colectiva. Es amante del cine y la literatura. Ha experimentado con distintas formas de experimentación artística, como el teatro o la música. Pero sus principales canales de expresión siempre fueron el dibujo, la pintura y la poesía.



Diván

Juan Pablo Fernández

Ahora, el purgatorio: a este cielo le sigue faltando su risa.
La angustia social adelgaza a galopes de pigmeo,
llorar te puede hacer entrar en un buen par de jeans.

Los sueños, poco a poco, se ordenan y jerarquizan
para confiarlos entre algodón de azúcar a la biblioteca de Alejandría.

El pecho se me dilata,
un perro sucio me disfraza el esternón de vacío
y dentro mío puedo sentir el bacanal
y su gran albor de frambuesas,
noche de cocodrilo secuestrado, derroche de falacias.

Quiero un abrazo de esos gordos
con forma de carnaval,
y así poder lavar mi traje de macho.

Una niña gorda vestida de circo
hizo reír a todo el sistema feudal.
Vive agasajada en una de las salas del Prado.
Se comercia su foto, vale muy poco.
Algún día tomará forma.

Todo sueño es en parte materia.

Juan Pablo Fernández tiene 25 años y es estudiante de la carrera de comunicación social en la UBA. También es voluntario en una ONG llamada "Cuchitril con amor", donde apadrinan a una escuela rural y a un hogar de infancias. Escribe poesía desde los 18 años, desde el día en que entró a la Facultad de Filosofía y Letras, y algo acerca de la universidad pública y su gente lo invadió y nunca lo dejó ir. Tiene 2 proyectos independientes: uno es @elektroscandia -una banda de rock alternativo que cuenta con 2 discos en Spotify-, y otro es su proyecto solista @soldadodelidia -donde hace música, poesía y un poco de fotografía-.



SARNAQAÑA / ANDANZAS DE LA VIDA

Poema en mapuche, qechua, aymara y guaraní

Eugenia Fraga

Chui uñán tiltíl trabún
Chui sechu pilpíl relón
Chui machi taiél imúl
Chui che kawín yowe

rankíl trafúl rewe
peuma rupán wepíl
wapi we suyai
chui mapu paila nawén

qalinchay llapay
tarpunay pallaqay
puñuy muskunay
asiray asinay
munanay qullanay

uqu sami
lluqi llungo
amuq chiqsa
qulli ñaw
qusqu waca

jaqi luchu
khumu awayu
erke ila
qamasa saraña

qamaña
manqha ajayu
aka
jayamara

amuyaña suma qilqa
chamanchtaña phaxsi
luraña awasca
jaylli

saraña uma
saraña apachita
saraña alax
ajayu qamasa

neike irú
shuru oké oga
guatasha tape pipore
siri ara mandu

caagüí ava
ama mboraishu
pira igara
neike porá michi arapoti

Hace frío pero los amantes se desnudan y se unen
Hace frío pero el duende cuida del valle
Hace frío pero la curandera canta y rueda
Hace frío pero la gente festeja en la aldea

En el pastizal confluye lo sagrado
Ilusiones fluyen del arcoiris
Las islas son lugar de esperanza
La tierra descansa su energía bajo el frío

Jugar y ayudar
sembrar y cosechar
dormir y soñar
sonreír y reír
querer y amar

Adentro hay un alma
a la izquierda el corazón
es suave la caricia
alegre el ojo
el ombligo es un lugar sagrado

Persona con gorro de lana
carga en bolsa sobre espalda
flauta y talismán
con coraje camina

Habita
la hondura del alma
el ahora
de un tiempo lejano

Imagino bonitos símbolos
me dan fuerzas este mes
para construir mi tejido
como un himno

camino por el agua
camino por la montaña
camino por el cielo
espíritu valiente

vamos compañero
abre la puerta de casa
viajemos un camino de huellas
fluyamos el tiempo de recuerdos

la selva es humana
la lluvia está enamorada
el pez es nuestra canoa
vamos, que es bella pero corta la primavera

Eugenia Fraga es docente de grado y posgrado de la FSOC-UBA, e investigadora del CONICET. Ha publicado varios libros de poesía de forma independiente. El más reciente se titula *Abrigo: amparo, protección, refugio.*



Fuga

Eugenia Frigerio Ceballos

¿Cómo puedo agarrar algo que todavía no he agarrado?

Soy remolino de hojas
haciéndose viento
un sol que no quiere dejar de amanecer
luna del alba
cuenco de lágrimas
multicrónica cantora de vértigos
humilde sonámbula
pariente del hueso

Diosa maia
camino lento
ilusorio
leves comisuras levantadas
fuego por los ojos

Dénse vuelta ya
mis manos
mis pies
mis dedos
que como rizomas
buscan gotas afectadas
y con sus tentáculos
escarban grietas de la memoria velada
creando espacio
que se abre y se
cierra abriéndose

un atentado sobrio
conversando con la embriaguez
de la muerte

una fisura entre mis huesos y mi carne
por donde la oscuridad visita
solamente estar y entregar
sin espera ni sujeción.

Eugenia Frigerio Ceballos está a punto de recibirse en la carrera de sociología de la UBA. En 2021 trabajó en la editorial Acercándonos cultura, publicando notas sobre acontecerES culturales en CABA. De 2021 a 2023 estudió con Pompeyo Audivert en el estudio de teatro El cuervo. Desde 2022 practica danza butoh con Rhea Volij. Actualmente toma clases de entrenamiento performático con Lucía Gianonni. Forma parte de "Lo anatómico", un colectivo performático que investiga modos de intervenir el espacio público. Hace dos años produce "Lenguas despeinadas", un ciclo artístico interdisciplinar. Es docente en el centro universitario Devoto, donde da talleres de teatro y de educación popular. El poema que aquí aparece se está publicando simultáneamente en la revista Helecho Social.

En los rincones de la ciudad

Lola Gambardella

En los rincones de la ciudad
un sonido titila

no es tu corazón
es más parecido
a la sed y al hambre

te pide dejar de pensar en
la completud

insiste
que salgas a buscar
el azul escondido
que separa
al día de la noche
ese azul que irradia desde el cielo

y te susurra al oído:
quedate tranquila
pertenecés a algo más grande
que al eco de tu propia voz.

Lola Gambardella nació en Quilmes pero vive en CABA. Es socióloga por la Universidad de Buenos Aires, donde se encuentra cursando el profesorado de sociología. Hace dos años participa del taller de escritura narrativa con Ana Montes, y anteriormente participó de talleres de poesía con Clara Muschietti y Cecilia Pavón.

Vagón lleno

Camila Garbarino

una vez un profesor me dijo que el pobre espera

espera el tren, sentado, parado, acostado

espera mucho de madrugada,
espera apretado en hora pico,
espera cansado a las once de la noche

el pobre espera el colectivo
cinco, diez, veinticinco, cuarenta minutos,
espera golpeándose entre pasajeros que también esperan,
pasajeros que aprenden a ver

ven colillas en el piso y saben distinguir la marca
aunque la tierra los vuelva plantas,
aprenden a ver patentes de autos,
argentinas, a veces brasileras, chilenas o uruguayas

ven el cielo cuando está despejado,
ven la hora cuando están apurados,
se ven entre ellos reconociéndose sujetos esperantes
y hablan chistando,
a veces silbando si el minuto no es tan lento

el pobre espera para viajar sin ver el paisaje
porque las cabezas en hora pico tapan cualquier árbol que no haya sido cortado

el pobre viaja apretado por otros pobres y por sí mismo,
apretado por su mochila que le recuerda que es pobre
y que debe sujetarla cubriendo sus cierres,
apretado por su mano en el bolsillo
cuidando a la billetera agazapada
que retiene un documento que acredita su identidad

identidad de pobre,
que no puede perderse
¡porque no hay tiempo!
¡no hay tiempo para hacer una nueva identidad!

porque el pobre también espera en filas,
en invierno o en verano,
con lluvia y agazapado del sol

el pobre hace filas tan largas que aprende:
aprende a sentarse sobre los bordes más diminutos,
apoyabrazos, estantes,
paredes de ladrillos,
el pobre descansa con los ojos abiertos,
descansa de la espera,
espera tratando de descansar

¡yo he visto pobres diminutos!
se vuelven partículas y logran encajar
en la esquina más pequeña que se puedan imaginar

el pobre camina apurado
y nadie sabe a dónde debe llegar,
solo lo ve tropezar y pedir permiso,
correr un codo,

preguntando "¿baja?" en cada estación,
porque el pobre es educado,
aunque busquen arrebatarle la educación

¡y hay quienes dicen que el pobre es impaciente!
aquellos nunca han tenido que esperar,
aquellos son a quienes el pobre espera para comenzar a trabajar .

mi profesor me ha dicho que el pobre espera,
lo que no me ha dicho es que cuando el pobre deja de esperar,
el pobre muere
y sólo cuando el pobre muere puede descansar.

camila garbarino es estudiante avanzada de la licenciatura en sociología (uba). integra el grupo de investigación "historia de internet" dirigido por ignacio perrone, como parte de los equipos de investigación de la cátedra zukerfeld (uba). publicó un artículo llamado "ana y mia: una reconstrucción de los afectos y la intimidad pública en el marco de los foros pro-trastornos de la conducta alimentaria (tca)", en la revista digital *bitácora académica* n°4, e impartió una clase sobre el tema en la universidad de la república de uruguay para estudiantes avanzados de la licenciatura de psicología. en el presente busca seguir investigando dichos foros, frente su emergencia en la plataforma x (antes twitter), desde un enfoque multidisciplinario, con foco en la salud y en la sociología de los cuerpos.

La densa lluvia de lo real

Agostina Gasparini Ferreyra

La densa lluvia de lo real
empaña los lentes de aquellos que sueñan
el más allá de la neblina.

Sacarse los vidrios,
frotar y entrecerrar los ojos,
hacer doler las sienes y sentir el mareo.

Son esfuerzos necesarios
para descubrir el camino hacia los campos
despejados de lo ideal.

Una vez allí,
sembraremos la semilla
de lo posible.

Agostina Gasparini Ferreyra es estudiante avanzada de sociología. Los temas que la atraviesan son: la memoria, el recuerdo, el arte y sus cruces con los feminismos, la decolonialidad y los derechos humanos. También es militante y educadora popular en el bachillerato "La esperanza" de San Martín, el barrio en el que nació. Para ella, enseñar y aprender son actos profundamente colectivos y transformadores. En su tiempo libre, le gusta leer, escribir poesía y visitar museos.

En caso de emergencia abrir las puertas

Imanol Guerschman

1. *Rompa la protección*

vivir es estar en falta
a veces siento que podría morirme de tristeza
en el espacio entre las palabras
tallé en un árbol
si no aparece la mueca
es por el miedo a no poder parar
panteras catarata en mí

2. *Gire el dispositivo*

en parque lezama hay una chica
con la cabeza de su tía en una bolsa
ella es el estímulo fácil
nunca lo encuentro
¿somos felices o estamos ocupados?
L. me dice que siempre está pensando en accidentes
en quién de nosotros va a irse primero
le digo que mire los árboles, que adivine el olor que tienen

3. *Abra la puerta una vez que todo se haya detenido*

hablo y me equivoco
no hay nadie
por las dudas lustro la escopeta
pienso en mis hijos
en todo
lo que puede estar cerca

seré el cuidado o la trinchera
me lo dijeron las cartas
me quedo con la mentira
te mando el poema
donde prometo
dejar de encontrarme
en las cosas que caen

Imanol Guerschman nació en Buenos Aires en el 2000. Estudia Trabajo Social en la UBA y forma parte del colectivo autogestivo de poesía Un libro una casa, donde dicta talleres de escritura creativa. Publicó *El centro de la fiesta* (Halley, 2024) y *Los amores imaginarios* (Hexágono, 2025). Como editor, publicó los anuarios de poesía contemporánea *Derecho a la poesía* 2021 y 2022.

La guerrilla está en las lenguas

Lenguas despeinadas

La guerrilla está en las lenguas
filosas sensibles desacatadas.
La poesía se asoma entre las grietas del cemento
duro y frío.
como un brote la imagino
un tallo en una cueva de piedra.
compleja y simple como la vida de una mariposa.

connatus al decir de spinoza.
el esfuerzo por perseverar en la propia existencia.
el deseo de poder mirar y sentir
desde otros puntos de vista.
La poesía juega con el lenguaje
se ríe y llora junto a él.
inspira una entereza que es permeable a la ternura
al placer
a los afectos.

La poesía es rebelde.
se escurre entre los cuerpos y empuja a los pensamientos a deslizarse por el infinito
tobogán de la memoria.
es fugaz
como un "para siempre".

Hacer poesía es "creer en el gran despelote universal".
es entregarse a la experiencia de crear
otros posibles.
es dejar ser los cortocircuitos de la imaginación.

escuchar activamente sus fugas.

en los bordes de la carne
se percibe cómo late el espacio que muta.
la piel del mundo se eriza
la lengua se chorrea.

siento la dulce incertidumbre de saber que vivo compuesta de otrxs.
¿será esta la gracia de sabernos multitud?[5]

Las Lenguas es un sujeto colectivo que se dedica a dirigir y producir encuentros culturales. Hace tres años que *Las Lenguas* crean ciclos multiartísticos, de poesía, performance, teatro, música, pintura, instalación, cine y danza. Si bien no se desarrollan en un espacio fijo, *Las Lenguas* ha ampliado sus redes al construir su autonomía y ser reconocido dentro del circuito under como espacio experimental de encuentro y creación que ya cuenta con más de 6 ediciones que varían en sus propuestas. *Las Lenguas* son un grupo de personas no agrupadas pero sí imantadas y atraídas entre sí, que se encontraron por primera vez en el 2023 haciendo poesía y rap en el patio del centro cultural otra historia ubicado en el barrio de Villa Ortúzar en la ciudad autónoma de Buenos Aires. Esa noche en ese patio, fortuita y azarosamente, se cruzaron generaciones de artistas. Por un lado estaba la gente del Pacha, una casa tomada por artistas que el machismo cerró en el 2015; y por otro lado, jóvenes de la escena underground del rap, el hip hop y la performance. A partir de ese encuentro comenzaron a hacer, cada dos martes a la noche, ciclos de poesía y música en el patio de otra historia. La entrada era gratuita y se pasaba con una contraseña: "velador". Podría decirse que *Lenguas despeinadas*, el nombre que tomó este ciclo de los martes, es como una logia pública: una sociedad secreta abierta a cualquiera.

Lenguas despeinadas consistía en largas y fugaces noches de palabras, redes de intercambios de risas, improvisaciones, performances, amistades inesperadas, primeras veces recitando textos y poesías, y también shows de clarinetes y guitarras. En el 2024 *Las Lenguas* se unieron a otra productora cultural llamada *Amor Amor*, para crear *Lenguas despeinadas con Amor Amor* en La Factoría, un centro cultural por Caballito. El ciclo se realizó con artistas invitados para hacer música, poesía, rap, y proyección de videoclips. *Lenguas despeinadas con Amor Amor* contó con tres ediciones a lo largo de ese año, la segunda integrando performances y pintura en vivo, y la tercera un ciclo de obras cortas presentado como *El maravilloso y delicioso mundo del revés*, en espacio

[5] Nota al dedo chiquito del pie: El 30 de abril del 2025 se abrió un espacio en la plaza seca de la facultad de ciencias sociales de la UBA donde aconteció "Lenguas guerrilleras" -festival poper-. La fecha en cuestión se trató de una tertulia poética performática. Próximamente podrán ver fotos de la guerrilla artística exhibidas en alguna pared de la facultad. Agradecemos profundamente a cada persona que estuvo presente, a quienes colaboraron en la organización y el armado y a todxs lxs artistas por la entrega, el amor y la locura compartida. La idea es que ésta trinchera de eros e ira continúe agitando el caos colectivo como energía vital para la revuelta. Si les interpela este movimiento no duden en contactarnos.

Roseti ubicado por la zona del Abasto. Este fue el primer ciclo en el cual se desarrolló un trabajo de curaduría al reunir 4 obras cortas de espíritu grotesco, absurdo y erótico para ser montadas en el evento. Se trabajó con muy poco presupuesto para poner el espacio patas para arriba, colgando telas de colores en las paredes, haciendo intervenciones con espejos rotos, muñecos de arlequines, y haciendo uso de redes de hilos para modificar distintos lugares de la sala, y así descolocar la manera en la que la gente se movía por el lugar. La idea de dirección que tenían *Las Lenguas* era hacer un ciclo que sea inmersivo, en donde lxs invitadxs, apenas crucaran las puertas de Roseti, sintieran que algo del mundo era diferente. Era una especie de gran obra que engloba pequeñas obras o números performáticos que traían a la escena la fantasía, el desborde, el amor, la locura, el deseo y lo precario. Esta manera de ensamblar pequeñas obras y performances y presentarlas en este formato de ciclo fue el método de dirección que *Las Lenguas* continuó investigando en sus próximas obras: una forma de tejido que entrecruza múltiples hilos, construyendo una trama que articula arte, política, vidas personales, historia y transformaciones sociales.

Es así que a fines de abril de 2025 *Las Lenguas* -que es un grupo dinámico, flexible y mutante en cuanto a los miembros de la dirección ejecutiva de los proyectos-, tomó el terreno de la Facultad de Ciencias Sociales de a Universidad de Buenos Aires, en el barrio de Constitución, y cinco estudiantes de Sociología gestaron *Lenguas Guerrilleras / Festival Poper*. La fecha en cuestión se trató de un ciclo poético performático. El flyer de invitación al festival decía. "Es un placer invitarles a la trinchera de eros e ira donde lo único que debemos hacer es cualquiera con lo que tenemos. Lxs invitamos a deleitarse con este collage de artistas popers". La idea de collage resulta clave para entender la singularidad de *Las Lenguas*, cómo surge y cuál es su estética en tanto práctica de ensamblaje político y creativo. Es así que a partir de recursos limitados y fragmentos culturales disponibles,

Lenguas Guerrilleras construyó un repertorio de acción alternativo, poético-performático, basado en el trabajo colaborativo para armar un ciclo cultural distinto a los clásicos eventos -de perfil más académico-cultural- que suceden en la facultad. Al ser un festival independiente de cualquier agrupación política no contaba con recursos económicos para producirse. A su vez, se topó con diversos obstáculos institucionales. Esas son algunas de las razones por las cuales se reconoce a sí mismo como un festival guerrillero, en tanto se produjo de manera completamente autogestiva y gracias a la organización colectiva de quienes quisieron sumarse al equipo de producción -escenografía, sonido, foto, video y logística-. El arte de guerrilla consiste en "hacer con lo que tenemos". Esta fue la consigna de dirección estética y de improvisación que siguió el grupo. Con respecto a la escenografía, se construyó una trinchera con los materiales que había aportado cada parte del equipo, y utilizando materiales reciclados de otras *Lenguas Despeinadas*. En este sentido, el escenario era la plaza seca de a facultad -con la bandera de Palestina detrás-, y el espacio escénico estaba delimitado por telas de tules y cajas de cartón, papeles de diarios en el piso, y una instalación improvisada de sillas de aula oxidadas apiladas, intervenidas por luces led. Se la podría considerar como una estética de la precarización, que se contrapone a la estética pulcra de las producciones hegemónicas. A la vez, en contraposición a la cultura dominante que mercantiliza prácticas y espacios, también se destaca que el festival se desarrolló en un espacio abierto y gratuito.

Lenguas guerrilleras reunió en la espontaneidad del encuentro poético-performático diversos actores de la escena underground porteña, activos en distintos espacios culturales, de formación, investigación y producción de las artes escénicas contemporáneas. De esta manera, la plaza se transformó en un espacio de encuentro, intercambio artístico e intelectual de producciones propias como también de lecturas de autores más o menos consagrados. El lineup de artistas popers tuvo que ver con la búsqueda y aparición de personajes incómodos e inaceptados por la sociedad, que en la escena se desenvuelven con picardía. Personajes extraños y/o extrañados que a través de sus performances y lecturas abordan temas marginales, tabúes y estigmas sociales. Provocar los cuerpos con los cuerpos y jugar con los sentidos a través de la experimentación de lenguajes poéticos y performáticos fue y es una de las acciones principales de *Las Lenguas*. En la búsqueda de este sujeto colectivo por transformar el arte en un acto de resistencia, ternura y desborde, la poesía y la performance abren un espacio de reflexión aguda y sensibilidad en donde poder compartir y sentir con otrxs esa conexión íntima. La rebeldía de esta forma de activismo político y cultural reside en la importancia de volver al cuerpo como campo abierto a múltiples posibilidades interpretativas.

Lenguas guerrilleras abrió un lugar en donde las ideas de las cosas se dan vuelta, y ahí se puede ver el revés de sus costuras: es decir, donde se hacen visibles las tensiones que sostiene el sistema cultural dominante. Y es ahí, en ese momento, en donde se arman nuevas costuras con nuevos elementos e ideas. De esta manera, *Lenguas guerrilleras* construyó un espacio de autonomía desde donde atrincherarse en pos de la defensa de la innovación de expresiones, dando lugar a formas alternativas de sociabilidad y de comunicación generacional. *Las Lenguas* prueban. Juntan. Se arriesgan. Juegan. Siguen una intuición. Inventan asociaciones. Escuchan los diálogos entre los elementos, y vuelven a mezclar.



De patíbulos y relojes

Juliana Monzón

estamos frente al patíbulo
la condenaron, el reloj es un tik tok de ansiedad,
de rebelión
intentan borrar de un manotazo todos los valores
que supimos
creímos
construir
la mano derecha del estado sometiéndonos
nos quieren volver tragaleches como Johnny Viale o Sasha Ferro
la existencia condenada
condenada a la superficialidad
sin un vestigio de decencia
no voy a aceptar críticas a las formas
díganme lo que quieran
pero me rehúso,
me rehúso a ser la puta de ellos
a que decidan por mí,
sobre cómo debo verme
sobre qué debo decir,
sobre cuántos hijos debería tener,
y por qué es correcto obedecer a unos pelotudos menos educados que yo
es la oportunidad de defender la libertad,
cueste lo que cueste
de reapropiarnos de ella
discutiendo,
incomodarnos para poder salir
dejar de *scrollear* en IG,

empaparnos de la tristeza que nos carcome
así se vuelve bronca
bronca vuelta dirección
¿La resistencia es eso?
Repetimos tanto la frase de papi Marx
esta vez no hubo farsa
esta vez hubo una falla
y tuvo rostro de mujer
un imprevisto sustancial
revolucionario
la oportunidad de embriagarnos de fortaleza
y ambición
comprendiendo que esta vez ellos no cantarán
victoria
sino *nosotras*.

Juliana Monzón estudia sociología en la UBA. Es parte de la dirección editorial de la revista Hecho Social y miembro organizador del festival Lenguas Guerrilleras. En ambos proyectos escribe y performa bajo el seudónimo @ciudadanacancelada. Integra el equipo de estudios de China-América Latina del IEALC, donde explora los vínculos geopolíticos del presente desde una mirada crítica con perspectiva de género. Cruza teoría y poesía como quien lanza una botella al mar, y usa la ironía de la época usando ChatGPT para hacer esta bio.

Dos aseveraciones cuasi universales

Lilia Parisí

1.
botella, dualismo de occidente
pequeño estómago del mundo
espíritu y materia
razón y fe.
ayer una mujer le decía a otra
no gracias, estoy llena
confirmando que su cuerpo era también
un recipiente.

2.
la botella precolombina es
un instrumento musical
una forma geométrica infinita
que contiene el tiempo líquido
sin agujeros de digitación
produce un sonido que puede
variar según la posición
el movimiento y el soplido.

Lilia Parisí nació en la provincia de San Juan, vivió en México y en Chile y reside actualmente en Buenos Aires. Es licenciada en sociología y magíster en escritura creativa. Ha participado en festivales de poesía latinoamericanos. Sus textos han sido publicados en diversas revistas literarias de Latinoamérica. Ha participado como escritora invitada en la Feria Internacional del Libro de Quito 2024. Coordina encuentros de escritura creativa y acompaña proyectos de obra literaria. Es autora del poemario *Las bestias*, (Nulú Bonsai, 2021), y *Padre narrado* (Gog & Magog, 2024). El poema que reproducimos aquí apareció con anterioridad en este último libro.

Manos de voz

Facundo Gastón Sasso

Y mis cuerdas aún esperan por vos
mientras me duele el cansancio húmedo de la noche
que pisa la calle pasando sin mirar.

Y las plazas con risas enanas y ojos enormes
(esas del otro mundo que fantasean un nunca más)
me estallan desde dentro el amor del caminar.

Y mi espalda,
a punto de doblarse,
pide naufragar.

Quiero echarme al suelo, aquí mismo,
me quiero bajar de este puerto inmadero
que gira y yira sin parar.

Por fantasmas que ya no me dan miedo,
sino tristeza
(esa del nunca acabar).

Y esperar a que llegues a curiosearme la historia
esas de mis cicatrices,
de mis chistes y mis lágrimas.

Para llegar a casa, al menos en sueños, en un cuento o una revista
corriendo, huyendo, transpirado, abriendo de un portazo mi vida
para hundir en atracones la noche que me olvida.

Y me iría a la cama,
que como un abrazo me devolvería la risa.
Para hacer de mí un plan, o lo que quede en trizas.

Porque aún me queda un hilo de voz.
Y en tus manos aún se resguardan
las ganas de escucharnos.

Facundo Gastón Sasso está terminando la carrera de sociología en la UBA, con mucho gusto por los estudios culturales y urbanos, visitando cooperativas de vivienda y creando redes. Le gusta leer, especialmente todo aquello que suene a relatos y experiencias, así como sobre el contacto imprescindible entre la ciencia social y el arte. Hace teatro, escribe, y acompaña a personas con alguna discapacidad (cuya realidad no hace sino denunciar lo discapacitado que es el mundo). Escucha bastante música; intenta estar actualizado, pero sus pentagramas favoritos los hizo Charly García. Le gusta tomar vino, estar en la cama los domingos, cocinar chipá, y estar entre su compañera y sus amigos. Tiene 25 años, es de Parque Chacabuco, de escorpio, y tiene un gato llamado Júpiter.

Medusa en la vincha

Carolina Senatore

Cacerolas invictas
en un coliseo bronceado de épica
sin la forma
solo la épica
una entrada romana
una maldición que te deja quieta

Los pibes manchados de paco
parecen ciegos bajo su encanto
pero,
en la realidad,
no se necesitan vinchas
ni mitos griegos
para hablar de la desigualdad alimenticia

Medusa va,
abyecta, vomitada
por las grietas de la vida atea

Medusa va,
buscando, transeúntes sin vereda
números que no dan la ubicación correcta

El pavimento se riega con bronca,
con chispas que brotan
de nuestros grilletes arrastrando

el hambre se acumula bajo las uñas
haciendo empaste con residuos laborales
infecta overoles
hasta reventar lo subcutáneo

en una carcasa y demás cacerolas
se convierte, la bronca
en el alma del obrero agitador

medusa, dígame
¿por qué grita?
a usted no le importan las noticias,
la política,
la justicia acribilla y usted no es víctima
pasea con la tierra que deja la brisa de la avenida,
con su pelo suelto o encintado
el vaho de la acera
sigue siendo el mismo vaho

¿no ve?
mis músculos expuestos veneran
posibilidades, en un coliseo
sin polvo, bombos ni sangre
los trajes repelen el hambre

la calle
no tiene paredes lisas,
el traqueteo de las carretas
por ahí no se desliza

no tiene
luces sencillas, seguridad plena

afuera, pincha el alambrado
afuera, combate el veneno de las sirenas

y usted, medusa
camina
entre su indiferencia,
sintiendo, solo pena.

carolina milagros senatore es estudiante de sociología en la uba, y milita en *en clave roja* y en *pan y rosas* en la facultad de ciencias sociales.



Tesoro

Juan Pablo Tagliafico

La ciudad bosteza.
Un vidrio respira.
Algo se quiebra
en el borde húmedo del amanecer.

Un cuerpo recoge
lo que otro cuerpo negó.
Nadie sabe
quién inventó la palabra resto.

Debajo del silencio,
el viento arrastra polvo de cifras.
Hay otra música:
tambores que laten
con las uñas rotas.

Entre los pliegues del cartón
el sol se filtra como herida.
La luz dibuja
el cansancio de los brazos.

Todavía hay manos
que sueñan el peso exacto del vacío.

Y en el fondo de todo
algo se mueve,
como un animal ciego

Buscando entre las ruinas
lo que el mundo perdió.

Por un instante lo encuentra:
un juguete roto
un hilo de voz,
un temblor.
lo declara tesoro.

Nos susurra al oído:
medir con las manos
el pulso clandestino
de lo que todavía
insiste
en vivir.

Juan Pablo Tagliafico es sociólogo y docente de la carrera de sociología de la universidad de buenos aires. también es doctor en ciencias sociales (uba) y magíster en sociología de la cultura y análisis cultural de la universidad de san martín. este poema lo escribió mientras hacía el trabajo de campo con cartoneros para su tesis.

El último verano

Camila Vittar

el último verano
en el que desafías a tus primos
a una guerra de bombuchas
y tirás cajitas de jugo vacías a la calle
para escucharlas explotar bajo los autos
y arrojás chaski boom entre los pies calientes
y te reís
te reís mucho
porque todavía no sabés que ese
ese es el último verano
en el que las cosas que estallan
no te dan miedo.

Camila Vittar es socióloga por la Universidad de Buenos Aires. Se ha formado también en actuación, escritura literaria y periodismo cultural a través de diversos talleres y cursos. Algunos de sus textos han sido publicados en la antología *Contra cielo plomizo* (Ediciones Bonaerenses) y en *Pupo*, el fanzine poético de Ediciones del Ombligo. Actualmente cursa el profesorado de Sociología en la UBA y participa como voluntaria en la Biblioteca Popular Julio Cortázar.

Barullo

Miranda Walsh

Germinan en mi estómago todos mis demonios,
se revuelcan, se ríen, se reproducen.
A veces, la pasan tan bien que me dejan sin aire,
a veces, se chusmean tan alto que me aturden.

No sé cómo callarlos o domarlos,
cómo hacer que sean míos,
mi propio ejército de figuras místicas,
mi imperio de odio y envidia.

Los desquiciados trepan por mis órganos,
usan mi cuerpo como su templo y edén,
habitan todos los recovecos y se los apropian,
soy una casa tomada por mis propios miedos.

Algunas noches, sin dar ningún previo aviso,
optan por tomar mis recovecos y organizan fiestas.
Los pequeños se regocijan y se escabian,
bailan al compás de melodías sobre mi propio martirio.

Un día de estos me volverán loca,
me convertirán en un recipiente de ilusiones.
Me gustaría llevarlos a paritarias, conciliar algún tipo de trato,
otorgarles un pedazo de mi cabeza a cambio de ¿paz? ¿tranquilidad?

El barullo es constante, casi ensordecedor,
Miru, Miranda, Miru, Miranda, Miru, Miranda, Mir...

Mi nombre en su boca me suena ajeno,
como si fuese el recuerdo de algo que solía ser, pero ya no soy.

Miranda Walsh es amante del chisme, los fussili y los jorgitos de mousse, y también estudiante del último año de la carrera de Sociología de la UBA. Es ayudante alumna de la materia de Metodología de la Investigación Social de la carrera, y docente de la materia Políticas Sociales en el Bachillerato Popular Andrés Carrasco. Participó de diversos cursos, entre ellos: "Escribir con ellas" dictado por Sofía Castillón, "Taller de escritura creativa" por Diego Paszkowski, y "Otras historias del arte" por Kekena Corvalán.



DIÁLOGOS:

¿CÓMO PUEDE EL ARTE AYUDAR A CAMBIAR EL MUNDO?

¿Cómo puede el arte ayudar a cambiar al mundo?

Román Abraham

Siento que para empezar a responder a esta pregunta debemos primero dilucidar qué es ese "mundo" el cual el arte toca. El mundo afectado por el arte es el mundo de lo social, la *mélange* de los sistemas culturales y sociales que configuran nuestra existencia. Nuestro "mundo" es el de los países del sur. Un mundo marcado por una doble carencia del "ser" y del "tener". Del tener, porque nuestras riquezas, nuestras vidas, nuestras esperanzas y deseos, nuestro futuro en definitiva, no nos pertenece, se nos encuentra alienado de nosotros, producto de la maquinaria de dominación imperialista. Del "ser", porque lo primero que hicieron los colonizadores al llegar a nuestras tierras es destruir nuestra cultura, nuestros significantes y mitos: nos convirtieron en parias bastardos despojados de nuestra herencia y de nuestro pasado. Estos procesos van de la mano, porque para poder despojar materialmente a un pueblo primero hay que despojarlo de su identidad, de su ser; de su humanidad.

Actualmente nuestra patria se encuentra sometida a la intensificación del despojo imperialista. El gobierno neocolonial de Javier Milei y de la oligarquía que lo apoya están llevando a cabo un ataque sistemático en contra de nuestro pueblo en beneficio de los capiteles financieros e internacionales. Este ataque se da en las aristas antes mencionadas, el "ser" y el "tener". Por el lado del "tener" nos encontramos ante una de las ofensivas más brutales en contra de los trabajadores, donde se busca recortar derechos y aumentar la tasa de explotación de las masas trabajadoras. Por el otro lado -y este es el fenómeno que más nos importa en este breve ensayo-, se da un ataque contra el "ser". El gobierno sistemáticamente desfinanció y desprestigió a las distintas formas de arte de nuestra patria. El teatro, el cine, todas las expresiones culturales de nuestro suelo fueron atacadas y defenestradas por este gobierno. Que buscó y busca todavía, con todas las herramientas a su disposición, borrar todo atisbo de cultura nacional de nuestro suelo. ¿Por qué es tal la saña del ataque contra la cultura? Entender por qué la ofensiva neoliberal contra los trabajadores y los sectores populares necesita también de una ofensiva en contra de la cultura nacional nos permitirá responder también la pregunta de cómo el arte puede ayudar a cambiar el mundo.

Frantz Fanon argumentaba que la cultura y el arte no son solamente una artefacto estético. Son la manifestación del sentir colectivo de un pueblo. Son las formas que una nación tiene de expresarse a sí misma, de conocerse a sí misma y de mostrarse hacia otras naciones. La cultura es la base de la identidad nacional. Debido a esta función aglutinadora que tienen, los gobiernos coloniales históricamente han intentado suprimirlas, para poder instaurar en los grupos dominados un complejo de inferioridad, con el objetivo de inmovilizarlos y mantenerlos sumisos. La desvalorización del arte de los oprimidos es entonces condición misma de su dominación. Porque el arte es la expresión de las fuerzas vivas del cuerpo de los sujetos. Es la liberación de la imaginación y de la potencia. Entra en directo contraste con la dominación, que tiene como objetivo la reificación del ser, la construcción de una inmanencia ontológica y alienada, que busca sumir a los sujetos en una condición de sumisión. La sociedad capitalista busca así, como

bien argumentó Gyorgy Lukács, reificar y cosificar a los sujetos. para lograr convertirlos en mejores engranajes para la maquinaria de la producción de excedente capitalista. se trata de una inmanencia objetivista que busca mantener al sujeto en una lógica productivista y eficientista, tanto en relación con su proyección hacia el mundo, como en su relación consigo mismo. una búsqueda de "perfección", entendida como adecuación ideal o un rol objetivado, que sirve como forma de dominación.

este fenómeno lo ve fanon en las formas artísticas. el arte dominado es un arte de la repetición y del quietismo. su música tiene un ritmo constante y apagado, sus pinturas son monocromáticas, sus bailes repetitivos. hay un apego constante y patológico a la tradición, a la nostalgia del pasado, a un "folclorismo" estéril. en definitiva, es un arte de la muerte.

en cambio, el arte de los sujetos que luchan por su liberación tiene una impronta radicalmente distinta. es un arte de lo nuevo, expresionista y vital. sus formas cambian todo el tiempo, y busca constantemente renovarse. es un arte que apela al futuro, a la imaginación, al deseo. este es el arte de la liberación. que busca despertar y movilizar a los sujetos hacia los cuales está dirigido. este arte no busca mantener ni conservar un estado de situación, sino que busca crear un sujeto nuevo. es por eso que es un arte de la liberación, en el sentido de enrique dussel.

que el arte verdadero es una herramienta que posibilita la libertad ya lo argumentó jean-paul sartre. toda forma de arte, desde la literatura hasta el cine, requiere siempre de "otro". el arte, expresión del sujeto, es un acto comunicativo que, como tal, requiere de otro que lo pueda recibir, que lo pueda leer, comprender y sentir. el arte requiere siempre de un otro libre, que lo pueda entender e interpretar por su cuenta. no hay arte sin la libertad del otro. pero tampoco hay arte sin la libertad propia. el arte es la manifestación de la potencia subjetiva, es la manifestación del sentir de los sujetos sociales. si el arte es imaginación y potencia, estas solo pueden manifestarse en un sujeto libre. el acto mismo de crear arte, de imaginar, de sentir de forma estética, es un acto liberador, y que clama por la libertad de los otros. es la fuerza pulsional del inconsciente reprimido, que busca un cauce para liberarse de las cadenas de la dominación.

es por esto que las clases dominantes buscan suprimir el arte de los oprimidos. por este potencial liberador que tiene. la respuesta definitiva acerca de si el arte puede cambiar el mundo, o no, la da nuestro propio gobierno. no se explica la saña del ataque que éste dirige hacia el arte y la cultura, sino por el hecho de que lo reconoce como una genuina amenaza a su forma de dominación. porque el capitalismo, para sustentarse, necesita legitimarse construyendo una subjetivad alienada. el arte, al despertar las pasiones vivas y corpóreas de los sujetos, es un camino directo a la toma de conciencia y la liberación.

el arte puede cambiar al mundo. pero solo si lo hace inscribiéndose y participando directamente en las luchas de este mundo. un arte que no busque la liberación, que no busque ser crítico, que no busque ser emancipador, no es más que una cadena más del poder para mantener oprimida a la humanidad.

por esto fanon relaciona directamente al arte liberador con las luchas liberadoras. ambos procesos no se dan aislados. solo cuando el pueblo lucha por su liberación -y en consecuencia contra su enajenación, contra la dominación interiorizada en su cuerpo-, es que surge el verdadero arte y la verdadera cultura. un arte y una cultura que dan forma a la conciencia nacional de un pueblo, que no es más que la efervescencia de los deseos y aspiraciones del mismo. un arte que es pasión por lo vivo y por lo

nuevo, resplandor de la aurora, del alba, de la revolución. Este es el arte que puede cambiar al mundo: el arte revolucionario, popular y nacional.

Román Abraham es estudiante avanzado de sociología en la FSOC-UBA, y vive en Merlo, donde tiene una huerta orgánica.



¿Cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo?

Sebastián Alvaredo

Ceremonias durante la tormenta

La respuesta es que sí, que por supuesto que el arte puede cambiar el mundo. O al menos puede aportar su granito de arena para que nuestra existencia sea un poco menos peor. Y eso ya es bastante.

Pero a nosotres, de la *Editorial Los Confines y el Centro Cultural La Bemba*, nos hace un poco de ruido la romantización de este enunciado. Sobre todo porque no nos convencen del todo sus justificaciones y porque, sin ánimos de ser unos "termos", pensamos que lo que realmente incide de manera significativa a generar un cambio son las políticas públicas, la militancia de los movimientos sociales, o los afectos -familia, amigues y todo tipo de vínculos donde unx puede descansar y/o construir-, entre otras cosas.

Aclarado este punto y dejando de lado la extraña romantización que hay en torno al tema, reafirmamos que el arte sí puede generar un cambio. El tema es cómo, de qué manera...

Para empezar, sentimos que esa transformación sucede primero a nivel personal e individual. Un disco, un libro, una película que "te cambia la vida". Pero esos cambios suceden de manera interna, y por lo general esa experiencia suele ser intransferible. Y ojo, que con esto no queremos quitarle potencia ni importancia a una canción, a un cuadro o a un poema. Lo que queremos resaltar es que el capitalismo no se va a desmoronar gracias a ello -aunque tampoco se lo exigimos-, ni las injusticias van a terminar si armamos una ronda y cantamos a coro que todo lo que necesitamos es amor. Como bien dice el amigo Walter Lezcano, ninguna cadena se rompe con cariño.

Por supuesto que hay muchas, muchísimas experiencias colectivas en las que esos cambios pueden suceder de manera grupal. Por ejemplo, un grupo de amigues que hacen canciones, empiezan a ensayarlas, a mejorarlas y, con mucho laburo y algún golpe de suerte, logran que su proyecto sea también su trabajo.

Pero no sentimos que estas experiencias puedan ser suficientes como para afirmar que pueden cambiar el mundo. Lo que sí pueden cambiar son los mundos o las vidas de algunas personas, lo que nos permite tomar dimensión de la potencia que puede alcanzar el arte cuando logra conmover a alguien.

Después nos gusta pensar en lo que se genera en torno al arte y lo que eso puede generar en un grupo de personas. En nuestro caso, somos un grupo de amigues que lleva adelante una librería y un centro cultural y que, como podemos, intentamos (sobre)vivir de esto. Y si bien tener una librería o un centro cultural no es una actividad artística en sí misma, se trata de profesiones que están muy ligadas a ello.

Uno de los objetivos de quienes tenemos una librería o un espacio cultural es generar espacios para que otrxs, generalmente artistas, se luzcan, "tengan vidriera". Y eso, de alguna manera, nos cambió la vida, porque nos permite sobrevivir casi dignamente de lo que nos gusta hacer, y con la gente que queremos.

Todo esto para decir que el arte, con todas sus consecuencias, es uno de los motivos por el cual la vida de la gente de *Los Confines* y *La Bemba* cambió y mejoró sustancialmente.

A su vez, está la gente que viene a nuestro espacio a ver un *show*, a escuchar a una escritora que admira, o a tocar con su banda. Ahí también, de alguna hermosa manera, el arte incide de manera positiva en la vida de esas personas.

En conclusión, el arte puede cambiar algunos mundos, y puede acompañarnos de manera muy profunda en determinados momentos. Pero quizás, pedirle que cambie el mundo, sea pedirle más de lo que le corresponde.

Sebastián Alvaredo habla aquí en representación de Los Confines / La Bemba, librería, editorial y centro cultural del partido de San Martín, provincia de Buenos Aires.



¿Cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo?

Goyo Anchou

El arte como maldición y orgullo

¿Por qué estamos haciendo arte? ¿Qué nos impulsaría a seguir haciéndolo, una y otra vez, cuando no hay incentivos materiales? Y no me estoy refiriendo al oficio que pueda justificarse por las recompensas sociales, por haberle encontrado la vuelta a un modelo de negocios estructurado sobre una práctica artística, en el que las personas siguen produciendo para satisfacer una necesidad de mercado, convirtiéndolo en un medio de vida razonable; porque por cada artista exitoso que hay en esos términos, hay cien que no lo son, y me quedo corto. ¿Por qué es que, a pesar de todo, seguimos haciendo arte en esas condiciones? Parecería una pregunta retórica o adolescente, pero que está muy relacionada con la situación regional que se nos está abriendo en el nuevo siglo y con cómo podemos pensarnos en ella. ¿Qué pasaría si solamente se dedicara al arte esa única persona de entre cien que tiene una justificación económica de su actividad? ¿Existiría esa persona sin las otras? ¿O para que exista ese éxito singular sería necesario un cultivo cultural extendido, que de manera mayoritoria no fuera a ser recompensado socialmente? Creo que acá hay una trampa en el razonamiento, un falso sentido común en lo que se denomina "Lógica de mercado".

El sentido común de quienes pretenden equiparar la práctica artística con el resto de las actividades humanas, dentro de una sociedad orientada hacia el mercado, dicta que no debería hacerse una actividad no redituable, sin una ganancia tangible. Pero la dinámica cultural no funciona así, el arte no es una fábrica de tuercas, y con el tiempo, mientras vamos acumulando obra, uno se da cuenta de que no todo éxito es el masivo, y que hay una recompensa que es también el afectar profundamente a personas cuyas vidas pueden llegar a ser cambiadas por estar expuestas a nuestro trabajo, alterando sus formas de comprender fenómenos específicos puntuales. Porque eso puede desencadenar consecuencias impensadas, en un efecto mariposa alocado, que implicaría incluso la aparición de obras de otros artistas que sí alcancen la masividad. La historia del arte está repleta de casos así, de influencias por debajo del radar. Sería un poco como la economía del óvulo y el espermatozoide, en la que uno sólo que lo fecunda justifica al resto que no.

En una sociedad ideal -ya lo dijo algún filósofo en el que se inspiraron muchos utopistas- no debiera haber lugar para los artistas, porque su existencia misma desafía los sentidos comunes y la razón. Desde un punto de vista individual, no tiene ni pies ni cabeza el dedicarse a una actividad con tales márgenes de fracaso. El malgasto es monstruoso. Y sin embargo, existimos. A pesar de la falta de recompensa. Hay un juego de palabras de Charly García que se hizo muy célebre, "¿Qué es el arte?", decía, "El arte es cagarse de frío (helarte)". Y si es así, si es una tarea tan ingrata, ¿por qué seguimos haciéndolo? ¿Por qué nos prestamos así al sacrificio? La respuesta que yo encuentro en mi parte de experiencia, de persona ya grande, es, simplemente, porque no podemos

evitarlo. Si un sector de la sociedad piensa que -como en la fábula de la cigarra y la hormiga- la de los artistas es una vida despreocupada, dedicada a actividades improductivas, somos muchos los que, en contraste, la vivimos como una maldición, como una condena. ¿Nacemos así o es que, en algún momento de nuestra historia personal, ha sucedido algo, un imbalance químico durante el embarazo de nuestras madres, que nos hirió profundamente y nos dislocó de esta manera? No lo sé, pero sí estoy seguro de que muchos de nosotros, de nosotras, llevamos marcada en nuestras frentes esta maldición de ser artistas, y que, por más que la queramos cambiar ante la falta de recompensas, la situación es irreversible, más allá de toda terapia de reconversión. Un poco como la maldición de ser cuir/*queer*, ¿saben? Les cuirs no elegimos serlo y no podemos reconvertirnos en "seres normales", como aseguran algunos evangelistas, pero sí podemos elegir vivirlo con orgullo, porque sabemos que no hacerlo nos aniquilaría como personas. Una vida digna de ser vivida, negando una identidad cuir, no es tal. Lo sabemos con cada fibra de nuestro cuerpo. Y lo mismo, creo que pasa yo, con la identidad de ser artista. Es algo que uno lo tiene o no, y es una maldición que tenemos que aprender a llevar con orgullo, como una marca de distinción y enseña de rebeldía.

Es una sensación recurrente la de maldecir al cielo por nuestro destino, por ser así y no poder evitarlo, por esto que existe dentro de nuestro cuerpo, que nos asegura que no podemos dejar de insistir hasta que nos escuchen. Yo, les juro, he vivido lo suficiente como para haberme arrepentido mil veces de ser artista, pero siempre llegando a la conclusión de que mi vida hubiera sido otras tantas mil veces más miserable de no haberlo sido. Solamente el orgullo de nuestra condición, un orgullo diabólico, nos mantiene en pie. Un orgullo tan grande como nuestra miseria, del tamaño necesario para cubrir nuestra desgracia por entero, es lo que nos permite seguir creando. Quizás le debo al hecho de ser artista el haber llegado vivo hasta esta edad, porque vivir se hubiera vuelto insoportable si no lo hubiera hecho. ¿Por qué hacemos arte? Porque si no nos morimos. O se muere nuestro fuego, que es aún peor que morirse.

Y no dejarnos morir como artistas, seguir batiendo así la realidad, es un acto que contribuye a una disputa de poder que nos excede, pero de la que podemos participar si nos consideramos dentro de una situación política como la que atravesamos en Argentina, con un proyecto deliberado de parte de la ultraderecha de destrucción, entre otros, de nuestros sectores. Porque así como en los 1970s se desindustrializó para acabar con la organización obrera, ahora se desintelectualiza para acabar con la oposición cultural. Este es el plan que abarca el desmantelamiento en los sectores universitarios, científicos y artísticos, y ahí estamos nosotros, metidos hasta el cogote dentro de un plan maestro que nos quiere sacar del medio. Permanecer en pie es disputar este programa y una primera de las maneras en que podemos contribuir a cambiar el mundo.

La guerrilla cultural

El programa de desintelectualización no se puede comprender si no se lo sitúa dentro de un mapa geopolítico de fragmentación continental y dominación extractivista, y que es, en el fondo, demasiado parecido al de los siglos pasados, aunque con una originalidad propia al tecnofeudalismo del siglo XXI y al nuevo mercado de esclavitud global. Una desintegración que se

da primero en un nivel perceptivo, en la obstaculización de una tradición unificada que permita abarcar no sólo la complejidad de nuestro sometimiento hemisférico, sino también las idas y vueltas de sus avances hacia la emancipación. Ya me lo había dicho un viejo expatriado de los años 70 en París: la única forma de tener la visión de conjunto de una colonia es por fuera de ella, porque esta manera de situar los puntos de observación desde las metrópolis extraterritoriales es fundamental para su dominio efectivo. Así es que se entiende mejor la necesidad de empobrecimiento y devastación de las comunidades artísticas y académicas por parte de la extrema derecha en nuestro país, porque los gérmenes de observación autónoma deben ser erradicados, para mantener estos algoritmos de conocimiento cerrados sobre sí mismos, sin perspectivas de una cohesión real.

Una apreciación panorámica de la historia de las tácticas de supervivencia y de las estrategias de descolonización latina nos lleva directamente a los lenguajes de la resistencia artística, o dicho de una manera más ajustada, de disputa sobre las decisiones que toman los estados coloniales relativas al campo intelectual. Estamos hablando de la guerrilla cultural, con su inspiración directa en el cine de guerrilla latinoamericano. Un tipo de lenguaje adaptado para la producción dentro de una sociedad particularmente interesada en que nunca pueda generarse un movimiento artístico autónomo, es decir, independiente de los centros extraterritoriales de toma de decisión del poder concentrado, y que consiste en la inversión de la metodología de producción, que, si en un proceso tradicional, desglosa los recursos necesarios para la elaboración de una obra planificada *a priori*, en los lenguajes de guerrilla parte desde la disponibilidad de la producción, no importa lo precaria que esta sea, para diseñar, *a posteriori*, el lenguaje utilizable. El resultado no es equiparable -claro que no- con los diseños industriales de los circuitos hegemónicos, sino que hace de las precariedades de producción un estilo autoral propio, con una redefinición necesaria de los valores estéticos, incluso de la misma de belleza. La historia del cine latino tiene películas emblemáticas hechas de esta manera, que han tenido una carga expresiva tan poderosa que no sólo han afectado de manera notable a representantes destacados de tendencias audiovisuales hegemónicas, sino que también han provocado la apropiación cultural descarada de formatos, como es el caso del *videoclip* por parte de la industria musical norteamericana, luego de que fuera utilizado como vehículo de *agit-prop* en la guerrilla latina.

Una diferencia crítica entre el cine de guerrilla histórico y otras vanguardias del siglo pasado está en que no se limitaba a pautas para la creación de contenidos, sino también a estrategias de exhibición impensadas, que se amoldaban a las singularidades de la sociedad dentro de la que estaba concebido, para que, así, el encuentro con sus destinatarios estuviera resguardado cuando los cauces habituales de espacios de proyección quedaran fuera de toda posibilidad. Las estrategias utilizadas entonces, hoy ya no son las adecuadas, porque nuestras necesidades, dentro del plan maestro de precarización general en nuestra economía, son bien diferentes. Pero lo que no cambia es la noción de pensar desde la realidad cuáles son las necesidades y posibilidades que determinen los lenguajes y formas de comunicación, para poder llevar adelante un plan efectivo de acciones, que nos permita no sólo la supervivencia como artistas, sino también la creación de circuitos por fuera de los radares establecidos, que establezcan los portales para las alternativas que ayuden a un cambio colectivo. Dejemos de considerar si el arte puede cambiar el mundo, porque hoy, acá, en América Latina, la única opción real para un arte autónomo es cambiar el mundo.

Y si hay un plan oficial para que todos nosotros, artistas, nos muramos de hambre, no podamos pagar las cuentas, nos vayamos del país o nos dediquemos a otra cosa, un plan orgánico de guerrilla cultural debe contemplar, en primer término, la colectivización necesaria para garantizar nuestra supervivencia como grupo de interés dentro de esta sociedad. Esto puede tomar como ejemplo las cooperativas ya intentadas por los movimientos de trabajadores excluidos, pero también implicar soluciones habitacionales, con viviendas comunitarias, colonias de artistas y redes de trabajos de emergencia, que resolvieran una proporción significativa de los problemas de ingresos, y que, más que nada, sentaran las bases de una inteligencia colectiva disciplinariamente heterogénea, de componentes complementarios, para considerar formas de creación, difusión y monetización de nuestras obras, que el pensamiento colectivo va a encontrar con mayor facilidad que los esfuerzos individuales.

No tiene mucho sentido esperar la restauración de un sistema al que ya, cada vez más, nos vamos haciendo la idea de que no vamos a recuperar. En su lugar debemos concebir órdenes novedosos que solucionen problemas inéditos sobre los que aún no hemos reflexionado lo suficiente. Si los artistas trabajamos con nuestra imaginación, que nuestra imaginación trabaje sobre la realidad más concreta: la del tecnofeudalismo occidental y el nuevo mercado de la esclavitud global. Porque -y esto hay que subrayarlo hasta la náusea- la observación objetiva de la realidad no debe nunca coercer el ejercicio de la imaginación, la búsqueda de salidas inauditas.

La parábola del terraplanista

Estamos viviendo un cambio de época, pero un cambio de época muy grande, así como el cambio de época del Renacimiento al Barroco. Todavía no sabemos hacia dónde es que vamos a ir, todavía no lo podemos concebir, no lo podemos ver, pero sí sabemos que lo que pasaba hace 30 años, que las formas de rebeldía que yo vivía cuando tenía 20 años, ya no están vigentes. Ese mundo ya dejó de ser, pero nuestros ojos todavía no están listos para ver las nuevas formas. A mí me pasó, hará cosa de 8 o 10 años, que estaba como enamoriscado de un chabón que era un divino, y no sólo físicamente: un mecánico motoquero que recorría la Patagonia en moto; pero era un enigma también, porque había un velo que no me permitía ver cosas en su personalidad que sabía que existían y que eran importantes, hasta que una vez, luego de pasar la noche juntos, el tipo me abrió el corazón y me confesó que era terraplanista.

Y yo no me reí, no me lo podía permitir, no quería arruinar una conexión que había deseado; muy por el contrario, me mostré receptivo. Así, él, viendo que no lo rechazaba, se relajó y empezó a explicarme su creencia, a decirme que eran muchas las personas que pensaban así. Me mostró un canal de YouTube dedicado al terraplanismo, con *streams* cotidianos que sumaban un promedio de 10 ks de visualizaciones, una verdadera comunidad, y hasta un saludo secreto que tenían para reconocerse. Yo sonreía, abismado un poco por la incredulidad, pero no tanto por el contenido en sí de lo que me decía, sino por la diferencia profunda que me daba cuenta que podía haber entre las conciencias de dos personas cuyos cuerpos habían estado tan cercanos, pero que, ahora constataba, habitaban universos así de distintos.

¿Y yo qué hice? Yo hice un salto de fe, o mejor dicho, un acto de suspensión de la fe en los fundamentos de todo lo que había creído hasta entonces -tal y como podría hacerlo cualquier persona que, en circunstancias desesperadas, relajara las barreras de su escepticismo, para dejarse evangelizar por una religión milagrosa-, y toda la noche me dejé convencer del terraplanismo. Sí, claro, ¿por qué no? Este señor, en todo lo que me decía, tenía razón, cada pieza encajaba con la otra, el *puzzle* era perfecto, o casi: la Tierra era plana, y en la Antártida existía una gran muralla de ladrillos detrás de la cual había un laboratorio que nos espiaba.

Fue una noche alucinada, y eso que no estábamos usando ningún tipo de droga, sólo el poder de la proyección de la fe hacia lugares impensados. Entregándonos al convencimiento sobre la plasticidad de nuestras maneras de inteligir el universo. Yo esa noche no fingí, no. Yo verdaderamente esa noche fui terraplanista, pude anular por unas horas los principios consensuados de transmisión humana del conocimiento y multiplicar por cero toda la historia moderna. Después se me pasó, claro, habrán sido unos cuatro días de terraplanismo. Pero, a los tres meses, me sucedió algo similar con otro personaje con el que me crucé, que me negaba la existencia de los dinosaurios, y sentí que era como si hubiera abierto un portal en el que, una vez develada, la percepción del terraplanismo, entendido como negación del conocimiento establecido y superposición insólita de las realidades más inverosímiles, estaba en todas partes, consensuado por el cultivo digital de nichos de creyentes, que se multiplicaban por sus propios algoritmos, en la circulación libre de la *web*.

El juego pasa a ser rey donde el estudio profundo está desvirtuado, y no hay que despreciar la importancia del componente lúdico en estas recreaciones de la fe, estas distorsiones aberrantes de la interface entre las conciencias y la realidad, muchas veces tan fugaces como los videos en un *scrolling*, donde una misma persona puede dejar de creer un día en la veracidad del terraplanismo, por un impulso tan superficial como el que le llevó a creer en ello en un primer momento, para sí habituarse, por un capricho del día, o de la sincronicidad de sus *posteos* con otros usuarios, con la proyección perceptiva de universos igual de descabellados. Como podrían ser, por ejemplo, la refutación del alunizaje de 1969, a raíz de la interpretación de las películas de Stanley Kubrick, sobre la cual no hace mucho estuve escuchando a un par de vecinos que aún seguían convencidos; o, ¿por qué no?, la eficacia positiva sobre la economía de la mano invisible del libre mercado.

Yo creo que estos actos de fe, que tienen la capacidad de suspender provisoriamente la geometría básica sobre la que se sustenta el mundo, funcionaría como la instalación y desinstalación de diferentes aplicaciones en un teléfono celular, que uno puede elegir a voluntad si sabe qué partes de la pantalla digitar. Y esto es una parábola, porque ustedes saben muy bien que me refiero a nuestra propia pantalla interior, al manejo voluntario y al dominio de nuestra propia estructura de pensamiento, que podría ser una de las claves para comprender lo que nos pasa en este nuevo siglo y actuar dentro suyo de manera más feliz. Este juego de convencimientos móviles es algo que nosotros podemos promover a través del arte, para cultivar la aparición y desaparición de portales hacia los pluriversos, pero que discutan órdenes hegemónicos. Y si eso no es cambiar el mundo, sí comenzaría a ser una de las maneras de afectar la estructura de la realidad, que es, si me lo preguntan, un muy buen comienzo.

Espero que todas estas reflexiones puedan aportar a la discusión sobre las estrategias a seguir como comunidad en este momento crítico.

GOYO ANCHOU (Argentina, 1973) es un tipo peculiar que ha logrado forjarse una carrera gracias a la producción cinematográfica de guerrilla, es decir, a la práctica del cine en las peores condiciones. Fue historiador del cine argentino, durante un breve periodo en el que se creyó más sabio que los demás. Luego, programador del Festival de Cine de Mar del Plata, donde presentó al público a varios directores notables aún desconocidos. Finalmente, tras caer en desgracia ante el Instituto Nacional de Cine de Argentina, y cuando se predijo que nunca más podría volver a filmar, se prostituyó en el barrio rojo de Buenos Aires, pero siguió haciendo películas a su manera. *¡HOMOFOBIA!* es su quinto largometraje, que ganó el premio Coral Otros Territorios a la Mejor Película de Vanguardia en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 2024. Parte del texto que se publica en la revista Horizontes Sociológicos fue utilizado para uno de los spots promocionales de *Fuera de campo*, el encuentro de cine argentino que se realizó, como acción política, en paralelo al Festival de Cine de Mar del Plata, en noviembre de 2025.

¿Cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo?

Colectivo Audiostellar

Había una vez una especie en un planeta muy precioso, lleno de agua y tierras raras, que la re *flasheó* y empezó a hacer computadoras. Se dió cuenta de que podía hacer muchas cosas con ellas, y soñó con hacerlas pensar solas.

Se acercó bastante, realizó grandes y pequeños inventos, y quemó combustibles fósiles a patadas, montándose en la autopista de la innovación tecnológica, una vía lineal hacia el progreso de la especie que la llevaría hacia el control total de todo: de las estrellas y del paraíso.

Toda inversión y monopolización del conocimiento se justificó con ese objetivo, que parecía divino e innegociable. Sucedió un monocultivo tecnológico, donde las mismas ideas se reinventaron una y otra vez.

Pero se siguió en esa línea, bajo la idea matriz de que aumentar la capacidad de procesar datos era el objetivo primordial de la computación, y por ende de la humanidad, ya que esa capacidad los iba a llevar a un *nirvana* afrodisíaco-tecnológico. De esta manera, el conocimiento informático se volvió cada vez más privado, críptico y esquivo para les no especialistas, a quienes afectaba este avance.

Esta historia es la que nosotras llamamos cómputo de conquista. Un ejército de servidores y programadorxs al servicio -consciente o no- de la acumulación de capital.

Y de este relato queremos desertar.

Creemos además que es un buen momento para desertar, porque tanto los límites técnicos de este procesamiento hiperbólico de datos, como las polémicas alrededor de los grandes modelos de lenguaje, democratizaron hasta cierto punto estas discusiones. O sea, la pregunta se escapó de las oficinas de lxs programadorxs virtuosos, y se metió en las casas: ¿por qué *joracas* computamos?, ¿qué queremos con todo esto?

O sea, la digitalidad no era una fuerza impersonal e inmaterial, sino que se nos puso en la cara su carácter colectivo: el hecho de que, así como construimos a las máquinas, ellas nos construyen a nosotras.

Hoy quisiéramos soltarle la mano al miedo xenófobo-*terminator* de que las IA sólo vienen a robarnos el trabajo -aunque ya lo están haciendo-, y también al éxtasis-roboteísta de que vienen a traer la verdad.

En este sentido, es justamente el arte la que puede proponer formas más amables y conscientes de computar, entendiendo que las áreas del conocimiento por descubrir pueden ser encontradas en cualquier lugar, y no solo en la frontera tecnológica.

formas donde no haya que abandonar lo obsoleto para progresar, donde las distintas formas de tecnología se banquen entre ellas, en vez de tener un duelo a muerte. formas de cómputo locales, situadas, y en contacto con nuestras capacidades técnicas. que escuchen el ritmo del cuerpo, y éste no tenga que correr a la máquina.

podemos tener soluciones tecnológicas, pero lo que estamos construyendo son capas de sentido. una mezcla de idiomas, de sentidos, un guiso de lentejas digital-popular.

en concreto, audiostellar es una cucharada de este guisito. es un grupo interdisciplinario que trabaja alrededor de un *software*, de un programa específico: audiostellar. nuestras inteligencias y estupideces humanas graban sonidos terrenales o sinteticos y, a través del programa, una inteligencia artificial crea un mapa de puntos, agrupando estos sonidos, para que otra vez les humanes podamos operar sobre ellos, haciendo música, arte sonoro, etc.

la forma en que fue concebido y es desarrollado audiostellar es lo que a este diálogo nos convoca, porque, al ser una herramienta de código abierto, y estar asociado a una investigacion de una universidad pública tercermundista -la untref: universidad nacional de tres de febrero, en argentina-, empuja desde el arte en contra de la manera *mainstream* de hacer tecnología: en contra del cómputo de conquista.

hoy en día, el ecosistema de inteligencia artificial de conquista está marcado por la abundancia de malos datos. los datos que más abundan son los que entregamos desde nuestros celus, y estamos en una relación asimétrica respecto a las corporaciones a las cuales se los entregamos. en general, se apuesta a la extracción, mercantilización y acumulación de grandes cantidades de datos-basura -esperando que la cantidad permita que, de entre la basura, emerjan "naturalmente" los comportamientos promedio-.

o sea: sacar de la basura una verdad -¿cuántas notas *clickbait* hay, por hora, que dicen "la ia reveló que blablabla"?-. por eso, es un rasgo importante de audiostellar el hecho de que sea *software* libre,

de que nadie está sacando provecho de los datos que sube la gente, sino que es una máquina soberana de creación de sentidos. del sentido que cada une construya en su vínculo con el programa.

en nuestra experimentación, encontramos más conveniente y divertido apostar por la diversidad intelectual de audiostellar, porque no nos va a dar el sonido "verdadero" de lo que sea que le metamos, sino una posibilidad de resignificarlo.

además, hace unos años, el colectivo sintió que el cuerpo y la carne no se pueden esconder, y empezó a trabajar con *performers* para modular estos sonidos. sensando nuestros movimientos, buscamos nuevas formas de hacer música y tejer capas de sentido.

o sea: quizás estar rectos y con lumbalgia no es la única forma de usar la compu. ¿qué pasa si computamos desde nuestro movimiento corporal?

quizás el cómputo no tiene que ser sólo una operación simbólica. audiostellar nos permite operar desde las perturbaciones de la carne, desde un flujo de emociones donde los ritmos no son un *clock* continuo, sino la cadencia de nuestras danzas.

Apostamos por ver a la inteligencia artificial no como un ente que compite con nuestra inteligencia en términos humanos, sino que su valor está en que es distinta, y en que tiene el potencial de expandir la diversidad intelectual del mundo.

Es decir: no nos interesa tenerla a nuestro servicio, para que nos haga un tema a partir de 2 o 3 *prompts*, pero sí colaborar con ella para hacer música y bailar un poco juntas. Tener un diálogo coreográfico. Una pregunta abierta.

Y esto implica que también se trabe, que *crashee* y a veces sea impredecible. Porque al programa lo tenemos en casa, corre en nuestra compu -y no en unos terribles servidores a los que explotamos como ganado, y a los que exigimos que funcionen siempre rápido y siempre bien-.

Es decir: las máquinas también quieren dormir la siesta, para luego crear el mundo juntxs.

Colectivo Audiostellar es un grupo interdisciplinario que trabaja alrededor de un software, con el que la inteligencia humana graba sonidos terrenales o sintéticos y, a través del programa, una inteligencia artificial luego crea un mapa de puntos agrupando estos sonidos, para que, finalmente, les humanes podamos operar sobre ellos haciendo arte sonoro. El programa Audiostellar es una herramienta de código abierto, asociada a una investigación de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, en Argentina. Más información en https://audiostellar.xyz/lang/es/index.html

¿Cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo?

Sofía Barrera

Un no-discurso "en el medio" de pasajes de Baudrillard y Ranciére sobre posibles seducciones del arte para agujerear al mundo

Todo lo volcado en el presente ensayo se origina y está construido a partir del último parcial que realicé y con el que di por finalizada mi adorada cursada como estudiante de la carrera de Actuación en el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), más específicamente dentro del marco de la materia de cuarto año "Teorías Teatrales". Es por ello que lo escrito encuentra gran asiento y ancla en reflexiones de clase en torno a los autores trabajados como también en mis interpretaciones sobre las observaciones de mi docente Natalia Torrado, a quien le agradezco especialmente por habernos invitado a sumergirnos en las lecturas desde una experiencia sensible e imaginativa. Desde una experiencia que no exige comprensiones unívocas ni entendimientos herméticos, sino que desprende nuevos relieves de asociaciones que no se inscriben en los sustratos de las lógicas a las que estamos habituados. Gracias por disponernos a aventurarnos en los textos con y por nuestros sentidos -que a veces tan extraviados están-, incitándonos a verlos como un acontecimiento que irrumpe en la vida, desplegando diversas y desconocidas impresiones.

Inclinarse hacia las páginas con esa mirada me ha proporcionado una mayor sensación de libertad, y espero que algo de esa sensación se haga aparecer en el recorrido de quien lea las siguientes palabras. Palabras aquí contenidas que fueron posibles de anexar gracias a los pensamientos esbozados por el sociólogo francés Jean Baudrillard y por el filósofo también francés Jacques Ranciére, porque si hay algo que este escrito puede acercarse a ser, es a un foro de comunión de las ideas -desoladoras en la misma latitud que esperanzadoras- de ambos pensadores. Es preciso aclarar que mis palabras son una apreciación sintética y traductora de los textos, que procuran abrir pero no dejan de ser limitadas, y desde ya subjetivas, ante la complejidad que los propios textos abordan. Tampoco cuento con profunda claridad ni riguroso estudio acerca de los recién nombrados. Son mis infiltrados. Dos infiltrados desobedientes. Son a quienes invoco a través de sus textos *El otro por sí mismo*[6] (Baudrillard) y *Sobre políticas estéticas*[7] (Ranciére) para repensar el sitio que ocupa el arte en este mundo y fundamentalmente el potencial "agujereador" del que el arte puede ser portador. Justamente para eso, para agujerear al mundo, o mejor dicho, al sistema, y así inventar nuevos vectores hacia otros mundos.

[6] Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo*. Anagrama. Barcelona, España.
[7] Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, España.

Para hablar de un "otro mundo" debe haber un "este mundo" al que aquel otro se le contraponga, al que le haga frente, al que quiera extinguir. Puestos de ese modo parecieran dos opuestos o dos partes antitéticas que se disputan en batalla, pero estos autores nos convidan una clave de pensamiento que no dicotomiza en porciones que tienen por finalidad combatir una a la otra, sino que más bien avistan una forma de "perforar" al mundo que se encuentra precisamente inmiscuida dentro de él, camuflada entre sus máscaras y siluetas. Sí hay un mundo al que Baudrillard se remite, es el mundo que se compone en este contexto amargo: el de la posmodernidad. Describe a esta era posmoderna como una época en la que el advenimiento feroz de la pantalla nos ha desposeído los cuerpos y el espíritu convirtiéndonos en meros artefactos técnicos[8], en aparatos que han dejado muy atrás su autonomía carnal. Se refiere a una "telemática privada" donde "cada uno de nosotros se ve prometido a los mandos de una máquina hipotética, aislado en posición de perfecta soberanía a infinita distancia de su universo original, es decir, en la exacta posición del cosmonauta en su burbuja, en un estado de ingravidez que le obliga a un vuelo orbital perpetuo"[9].

Los límites alguna vez trazados entre lo visible y lo invisible, lo interior y lo exterior, lo íntimo y lo público se han desvanecido puesto que ahora, en los tiempos del "frenesí de la imagen"[10], todo lo personal se ha mediatizado. Los dispositivos ya no conducen a la representación de las cosas sino a un "simulacro", pues ya no hay referentes. Nos envuelve, a decir de Baudrillard, un "éxtasis de la comunicación" y una "pornografía de la información" que miniaturiza todos los tiempos y espacios atribuidos alguna vez a los procesos naturales y orgánicos.[11] Se trata de una obscenidad desmesurada: "Levanto mi receptor telefónico y me asalta toda la red marginal, me acosa con la insoportable buena fe de lo que quiere y pretende comunicar"[12]. Este torbellino tramposo, además de controlar con su operativo digital y veloz nuestra forma de existencia entera, acarrea con él la más excepcional creación humana: el arte. Lo toma, lo absorbe y lo vuelve banal.

Todo ha sido banalizado. Inmersos los artistas en esta instancia fragmentada, construir totalidades se vuelve una imposibilidad; peor aún, su tarea anti-sistémica pareciera ser impedida. Los que anteriormente eran "gestos de rebeldía" artísticos han sido capturados por el mismo sistema, fagocitados por el propio capitalismo. Se han tornado, consecuentemente, vacíos y funcionales al sistema al que apuntaban. El afán revolucionario es abducido y devuelto como una pieza más del engranaje. Es desde ahí, desde esa fatalidad, que Baudrillard propone un salto alternativo. La oferta, sin tomar al término en su acepción económica mercantil, es por la contraria: es la de no rebelarse. Posicionarse en una zona que no es a favor de la corriente del sistema ni en su contra-corriente, sino en una colocación que concibe a la propia postura anti-sistémica como una lógica inmanente[13] -en términos de Gilles Deleuze-, es decir, que es en sí misma.

En primer lugar, de acuerdo con Baudrillard, hay que aceptar lo absurdo del lenguaje en su fracasado intento de producir sentido, tal como le sucedió a la razón en la modernidad. Rendirse ante el fallido lenguaje, para que la búsqueda sea en la periferia

[8] Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo.* Anagrama. Barcelona, España. Página 8.
[9] Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo.* Anagrama. Barcelona, España. Página 2.
[10] Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo.* Anagrama. Barcelona, España. Página 8.
[11] Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo.* Anagrama. Barcelona, España. Página 4.
[12] Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo.* Anagrama. Barcelona, España. Página 5.
[13] Deleuze, G. (1995). *La inmanencia: una vida.* Revista Philosophie nro 47, Minuit París, Francia.

de él, porque en este mundo ya no hay metáfora que dé cuenta de nuestra presencia. En segundo lugar, hay que convertir toda esa banalidad y fatalidad en algo prodigioso. Manipular la fatalidad, escabullirse y armarse de ella hasta que sea más grande que la fatalidad en sí. La lucha ya no está en repoblar de significado todo aquello que la posmodernidad se ha ocupado de vaciar, ni en restituir a los objetos ya indotados de sentido en más y más sentido. La actualidad ya se encarga de sobreproducir sentido y de hacerlo ostensible a un extremo que hasta se excede de nosotros. La salida es, en cambio, por lo oculto, por lo secreto... territorializando el absurdo del lenguaje y volviendo lo banal nuestra suerte de milagro por el cual fabricar el eventual mundo.

Baudrillard describe a este momento posmoderno como el de "la inútil objetividad de las cosas"[14], y la estrategia no es por fuera sino dentro de esa inutilidad, duplicando la condición fatal: descreyendo de nuestra subjetividad, de esa subjetividad al final inexistente y coartada, y volviendo a una instancia objetual de la existencia. La contraseña: objetualizarnos. ¿Por qué? Porque el sujeto desea y en tanto desea es alienable, mientras que el objeto seduce, seduce con indiferencia, sin plan de satisfacción, "¿y qué seducción más violenta que la de cambiar de especie, transfigurarse en lo animal, lo vegetal, incluso lo mineral y lo inanimado?"[15] dice Baudrillard. Devenir otra naturaleza: luz, animal. Para él, si hay un horizonte emancipatorio, es a través de la metamorfosis, es decir, de esa transnaturaleza liberadora. El cuerpo de la metamorfosis es un "cuerpo no psicológico, no sexual, cuerpo liberado de cualquier subjetividad y que recupera la felinidad animal del objeto puro, del movimiento puro, de una pura transparición gestual."[16]

Si finalmente nuestra subjetividad es pura ficción, puro artificio, hay que engañar al sistema desde adentro identificándonos con nuestro carácter objetual, no ya con el subjetivo. El acto revolucionario es renunciar al sexo y a la reproducción no para morir, sino para escurrirse por entre los cablerío del juego, jugando sus reglas, sabiendo seducirlas. Lidiar con la fatalidad y con la banalidad mediante la seducción. Y según Baudrillard, la metamorfosis está en la base de toda seducción. La superficie y la apariencia son su arena de ejecución. Hay que lidiar con el absurdo del lenguaje en los canales de la seducción porque cuando "las formas juegan entre sí, se intercambian entre sí sin pasar por el imaginario psicológico de un sujeto, allí, el mundo es mundo, y el lenguaje sólo una de sus formas posibles. Lo imaginario, nuestro imaginario, no es más que el vestigio psicológico del prestigio cruel de las formas y las apariencias. Es la forma degradada de la ilusión genial y del reino de las metamorfosis."[17] Metamorfosis y seducción como formas de estar en este mundo y de hacer arte en este mundo. No hay que oponerse al mundo sino seducirlo.

La desembocadura es irónica porque está dentro del mismo sistema, jugando en su mismo tablero. Este destino o desvío del ser es en pura inmanencia, porque la seducción tiene temperamento cambiante y, en cuanto siga mutando hacia un espiral infinito de la materia-flujo, será singular y no trascenderá. Al no trascender, al no iniciar ni terminar, al estar en un intermedio indefinido y comunicarse desde allí, será imposible de fijar como un discurso hegemónico que cohíba la vida. Creo que hay una sugerencia cautivadora en este tratamiento de Baudrillard hacia la vida, del que se puede recuperar una proliferación de potencialidades

[14] Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo.* Anagrama. Barcelona, España. Página 7.
[15] Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo.* Anagrama. Barcelona, España. Página 10.
[16] Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo.* Anagrama. Barcelona, España. Página 11.
[17] Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo.* Anagrama. Barcelona, España. Página 11.

artísticas que, por estar en una línea de fuga creadora inmanente, en constante devenir, en metamorfosis y seducción, escapa a la máquina del poder. No puede normalizarse.

Es un arte que está en una variación continua y es por eso que -trayendo como siempre a Deleuze, con quien estos autores conversan y dialogan todo el tiempo- tiene "conciencia minoritaria". Esto alude a la existencia en su sentido menor, entendiendo lo menor como aquello que no es mayor, que no es mayor porque no trasciende, y que al no trascender no se vuelve un discurso funcional. Tal vez este arte hará que el sistema entre en devenir. Desde la óptica deleuziana, esa transformación está "en el medio", no conoce de líneas temporales con principios ni finales, ni con pasados o porvenires: "es" en un presente perpetuo que nunca se agota. El arte que esté, que sea en esas mitades, será imposible de atrapar, su devenir sin cesar no podrá ser aprisionado por ningún sistema. Este arte será vivo, será incapturable.

"¿Puede el arte seguir siendo un lugar de resistencia, de crítica y oposición sin terminar neutralizado y estetizado, y sin seguir alimentándose de la idea romántica del arte?"[18] se pregunta Rancière, en consonancia con las inquietudes de Baudrillard. Rancière piensa aquí en cómo se reubica el arte en los tiempos posmodernos para poder llegar a encontrar una nueva forma de relación entre el arte y la política. Arte y política como nociones no separadas ni independientes, sino como dos formas de lo sensible. La esfera de lo sensible es todo aquello que podemos sentir, percibir y pensar. Rancière explica que la política se encarga de hacer una división de lo sensible, repartiendo esa esfera políticamente. En otras palabras, los sentires, los pensares y las percepciones de las personas en el mundo están configurados por la política, que se ocupa de decidir quién tiene acceso a la educación, al arte, al ocio, y quién no. Ergo, las miradas están asignadas y predeterminadas, y no todxs somos capaces de ver lo mismo: la política está antes, dictaminando qué parte recibe cada quién. Esa distribución no es sólo económica, sino también sensible: hay una partición de identidades, de lugares y de tiempos.

El arte y la política son dos realidades fusionadas que forman parte de esta superestructura desigual y, siguiendo a Rancière, el arte debe redistribuir esa esfera de lo sensible. El arte tiene esa responsabilidad: "no es político por los mensajes y sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en la que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda en relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio."[19] Debe brindarle voz a lo que no tiene voz, escuchar como seres dotados de la palabra a aquellos que "no eran considerados más que animales ruidosos"[20], abrir espacio a aquello que no entró en el orden del discurso ni del lenguaje, dar lugar a quienes el lugar les fue cerrado en esa división de lo sensible. Debe visibilizar lo invisible, reconfigurar la percepción.

Como Baudrillard, Rancière hace una crítica a la "forma de arte rebelde", a esa versión del arte con falta de sustancia que termina siendo "chupada" por el sistema y que entonces acaba anulándose. Plantea una distinción entre "rebelarse" y "estar en

[18] Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona, España. Página 11.
[19] Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona, España. Página 17.
[20] Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona, España. Página 71.

desacuerdo", insistiendo en que la política es fundamentalmente desacuerdo y disenso, pues siempre hay contradicción. Sobre estos cimientos se interroga por el rumbo de las políticas estéticas: ¿cómo hacer en un panorama en el que finalizó la "utopía estética", en el que la idea de un radicalismo del arte capaz de transformar las condiciones de vida se derrumbó? Rancière ve un problema en el arte post-utópico que circula en la posmodernidad; no ve en él la fuerza de voluntad política por cambiar el mundo, y señala que gran parte de los artistas que hoy llegan a las grandes masas no tienen actitud revolucionaria. Revela así que hay un problema en este arte sin propósito, que ha sido devorado por el mercado y por el consumismo ¿cómo hacer para extirpar del arte algo que está tan constituido como lo está el mercado?

El filósofo trae dos grandes matrices con las que la posmodernidad y el arte post-utópico trabaja el rol político del arte -que, como mencioné anteriormente, es el de redistribuir lo sensible-. Estas son el arte relacional y el arte de lo sublime, dos formas que permiten pensar políticas estéticas. Por un lado, el arte relacional trabaja con lo que Deleuze llama "tópicos de la cultura", con aquellas combinaciones de signos que reconocemos desde los sentidos porque nos retrotraen a un sentir comunitario. Éste teje relaciones sociales a través de los territorios simbólicos y comunes, de lo que es familiar y conocido, y encuentra ahí las marcas semióticas sobre las que pensar posibilidades. Por otro lado, el arte de lo sublime se manifiesta en esas experiencias que transforman nuestro sentido de realidad. En ellas se dan perplejidades perceptivas de un poder tan inconmensurable que nuestro aparato simbólico no encuentra categoría de pensamiento que las pueda integrar. Se produce con ellas un desborde de nuestra subjetividad, y el cuerpo se descompone como organismo capaz de ordenar, dado que dicha experiencia es cualitativamente diferente a nuestro mundo, y es incontenible en lo que podemos llegar a descifrar.

Hay un primer momento en la experiencia de lo sublime en el que la realidad se pone en crisis, y las ideas no pueden emparejarse con lo sensible de ningún modo. La experiencia pasa por el sujeto, alterando su cosmovisión y dejándolo en un estado de miedo y distancia, de pequeñez frente a tal enormidad. Pero luego, si el sujeto se despreocupa de su individualidad, puede dejarse circunscribir en esa potencia, y dejar que su conciencia sea parte de ese fenómeno. Rancière encuentra, similarmente a Baudrillard, una célula salvadora en ese acto de "des-subjetivación". ¿Cómo puede el arte abordar lo irrepresentable, lo no-simbolizable, en esta era del simulacro, de la no-representación? Debemos "des-subjetivarnos". Al desdoblarnos como sujetos, así como en la metamorfosis elaborada por Baudrillard, perdemos esa capacidad de interpretación que nos hace sujetos, y podemos entrar en dimensiones interpretativas desconocidas: podemos hacer una apertura a otros órdenes, de magnitudes impensadas. Desde ahí, podemos no ya vislumbrar las cosas del sistema, sino divisar al sistema mismo. En esa brecha que se da al devenir-objeto, y al hacer el "lavaje" de nuestra subjetividad, aparecería una especie de portal que tiene una función política.

Rancière ve allí una forma de ir agrietando el sistema, a partir de otros dominios que no son los del poder. Esto es un programa estético: cómo representar lo irrepresentable es una agenda política y artística. Es llevar a cabo en el terreno de lo sensible eso que la política jamás podrá hacer en el terreno de la apariencia. En el arte, será algo ajeno al espectador, porque le admitirá relacionarse con eso de una manera que no compete a las de sus condiciones como sujeto: de una manera que no conoce. Es un proyecto de revolución estética, en el que el arte se convierte en una forma de vida; es un devenir-vida del arte. Como con

Baudrillard, quizás así este mundo posmoderno pueda devenir: devenir en un movimiento estético como forma existencial no trascendente, que desencadene exponenciales singularidades artísticas, que amputen todos los elementos de poder que constriñen la vida. Así, es un arte que no se regulariza ante ningún dogma, ante ninguna ley, ante ninguna norma.

La actividad artística y de vida que nos traen estos dos autores -considero efectivamente que es una actividad-, destapa otros sentidos, definitivamente a-sistémicos. ¿Dónde podemos ver un arte en el que el sentido sea otro, de otro mundo? ¿Qué prácticas artísticas nos internan en otros órdenes? ¿En qué obras nos transfiguramos y, al transfigurarnos, rompemos algo de este orden? Si el mundo es la institución, ¿cómo una obra puede des-institucionalizarnos? Claro que este formato de conciencia organizado en la escritura se atañe a la abstracción de ideas filosóficas, que en los textos tienen varias más aristas por las que están desarrolladas. Entramos en contacto con ellas acá como teorizaciones. Baudrillard se pregunta: "¿De qué sirve la teoría? Si el mundo apenas es conciliable con el concepto de realidad que se le impone, está claro que la teoría no está ahí para reconciliarle. Está allí, al contrario, para seducirle, para arrancar las cosas a su condición, para forzarlas a una superexistencia incompatible con la de lo real."[21]

Pienso, teniendo esa frase latente, que las teorías de estos autores han sembrado un pulso ilusionante en mi conciencia artística. Modificaron mi modo de ver las obras de arte, de pensarlas, de sentirlas, de crearlas. La teoría encuentra una manera de alojarse en el cuerpo y en la conciencia, puede caotizar algunas estructuras perceptivas que este mundo empuja para sujetar con firmeza. El arte, sus bloques de sensaciones, son una vinculación con el mundo y un modo de durar en el mundo. Si las circunstancias que se expresan en los tiempos que corren son aplastadoras, seducir el aplaste de manera sublime puede ser un puntapié de ayuda a deformar esas circunstancias.

Bibliografía

Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo.* Anagrama. Barcelona, España.

Deleuze, G. (1995). *La inmanencia: una vida.* Revista Philosophie nro 47, Minuit. París, Francia.

Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas.* Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, España.

Sofía Barrera es estudiante casi licenciada de actuación en la Universidad Nacional de las Artes, y está iniciándose como investigadora.

[21] Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo.* Anagrama. Barcelona, España. Página 24.

¿Cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo?

Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros

Daniel:

En la pregunta que nos convoca, resuena el dilema planteado por Karl Marx en *La miseria de la filosofía* y desde ya que vamos a responder con un acto de fe: sí. Afirmación que implica una perspectiva, una forma de ver el mundo y una forma de ser y estar en él. Ciudadanos.

Primero, para aclarar a qué nos referimos por arte, vamos a enunciar una definición, un concepto, muy pensado en algún momento, casi en sincronía y sintonía con Arthur Danto, que gira en derredor de la idea de encarnación.

"Arte: trabajo de encarnación de perceptos o sentimientos embrionarios, con capacidades empáticas y oníricas".

Sencilla, breve, recoge los aportes del mismo Danto, de Benjamin Buchloh y de Raymond Williams, y subyacen por supuesto las palabras de Juan, el evangelista. De humilde pretensión universal, nos posiciona para huir de cualquier relativismo.

Una definición, tratándose de arte, podría parecer una limitación. Sin embargo, creo, resulta lo bastante abarcativa como para incluir las más diversas prácticas, y siento que sus puntos mínimos son comunes en diferentes tiempos y lugares. Los invito a aplicarla a distintas culturas, a diferentes modos de arte, incluso cuando la idea de arte aún no existía.

Volviendo a la cuestión que nos convoca, es claro que, en la cultura occidental, no es necesario formularla hasta el desarrollo del fenómeno burgués de la autonomía del arte. Pues antes estaba claro que el lenguaje del arte era coadyuvante y facilitador para el ascenso espiritual de los fieles y su comprensión de la lógica social establecida. La potencia de la imagen del artista independiente, liberado de las "cadenas" del mecenazgo de la Iglesia, deja librado el criterio a su posición como individuo. Ciudadanos. Saltando la mata, ejemplos como David pintando a *Marat asesinado*, o *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya, hoy en día siguen dejando una profunda huella en la memoria colectiva, con sus consecuencias en la toma de conciencia sobre las luchas y los sufrimientos del pasado.

Este año se hizo un evento muy grande en Bilbao, España: una protesta sobre el genocidio que está transcurriendo en Gaza, con la participación multitudinaria del pueblo de Bilbao, y se exhibió allí un detalle agigantado del *Guernica* de Picasso. Que sigue siendo, hoy, una obra potente y preñante. Que, como obra de arte, tiene en su polisemia la capacidad de ir absorbiendo, a través del tiempo, sentidos. Así esas obras, constituidas a su vez en objetos históricos, reactualizan su potencia e incidencia en el mundo. En su permanencia en el tiempo, las obras nos siguen hablando.

Volviendo a la pregunta convocante. Entendemos que esa posibilidad de cambio o transformación no es el cambio o la transformación que se espera de una revolución, pero es el cambio del que parece hablar Calle 13, cuando canta "conectando a uno, conecto a diez".

En América, sólo por mencionarla, es señera la posición y labor de los muralistas mexicanos Orozco, Rivera y Siqueiros, o en simultáneo Kahlo, desde una posición más profunda e íntima.

Al entrar a la vieja sede de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA (sede MT de Alvear), veía una foto del Che Guevara, un mural con el Che Guevara, basado en la foto de Korda. Sin Korda, sacando la foto en ese instante de Ernesto, hubiera sido imposible este mural, y hoy esa imagen sigue siendo remera, sigue siendo bandera de lucha y esperanza, sigue convocando.

En el arte argentino, la tradición nos enseña, en el Museo Nacional de Bellas Artes, al *Sin pan y sin trabajo* de de la Cárcova, que ya marca tempranamente un camino posible. O en el MALBA la *Manifestación* de Berni. Ambas obras colgadas en elegantes paredes de barrios elegantes, sin perder un ápice de su capacidad transformadora.

Siguiendo en la tradición argentina, la obra *El Siluetazo*, del cual sólo tenemos registros fotográficos, pero que dejó una huella imborrable en los que lo pudimos experimentar. Y que se reactualiza año a año, cada vez que volvemos a usar las emblemáticas siluetas, o las vemos hoy en la calle. Porque se le sigue poniendo el cuerpo a los desaparecidos, que eran entidades -según el presidente del régimen dictatorial Videla- que ya no existían, pero que así siguen siendo 30.000, y estando presentes siempre.

La obra se la debemos al trío Flores, Kexel y Aguerriberry, que al sintetizar en esa imagen -casi policial y escolar al mismo tiempo, con el esquema corporal como bandera-, traía al presente cada cuerpo ausente. Y que se completó con el pedido de Hebe de Bonafini, figura de las Abuelas de Plaza de Mayo, de que siempre las imágenes tenían que exhibirse verticales, porque los desaparecidos no estaban muertos, estaban vivos. ¡Aparición con vida! era la resurreccional consigna. Las siluetas nos siguen convocando, interpelando, hasta hoy. Y finalmente *Identidad*, la obra de la que va a hablar Rosana (Fuertes), un trabajo colectivo de 13 artistas para las Abuelas.

Pero el arte, además de esa dimensión política, ha demostrado también ofrecer muchas veces una voz profética. Por ejemplo, y para volver sobre las ciencias sociales, que nos convocaron a estos diálogos, cabe destacar la importancia del *Angelus Novo* de Klee, que hace que Walter Benjamin pueda pensar el tiempo profético. Primero porque lo apropia, porque es apropiado, porque lo adquiere. Y después, porque puede vislumbrar, a partir de él, o junto a él -más precisamente-, las *Tesis sobre la Historia*, y en particular la novena tesis, que es clave para pensar la posibilidad de transformación del mundo, y el sentido -o no- de progreso. Todo eso a partir de una acuarela.

Dicho esto, con todas las mediatizaciones en el tiempo, voy a una pequeña obra mía, del año 2003: *El Merendero*. Años 2000, 2001, 2002, no hace falta que diga lo que nos pasó en Argentina, pero empezó a haber un hambre que nunca habíamos visto en el país. Lamentablemente, como lo volvemos a ver ahora, apenas menguado por el trabajo de los comedores populares, de las organizaciones sociales - que en aquel momento aún no existían, al menos en la dimensión y con la capacidad que tienen hoy en día-.

Entonces, el hambre en la calle era palpable. Con unos compañeros de trabajo, y con compañeras de una parroquia, armamos, en 2002, un pequeño merendero para los pibes, debajo de la autopista de Constitución. Conseguí dos contenedores que se pusieron en un descampado al que llamaban "el campito"; los acondicionamos un poco, con sillas y mesas; un panadero del barrio donó un horno; y allí se les daba de comer a los chicos panes y pizzas.

La lejanía del "mundo del arte", de las cabezas que piensan el arte y manejan el arte, hizo que en el 2003 me convocaran a una muestra, en el Centro Cultural Recoleta, sobre la relación entre el arte y la comida, pero en su versión *gourmet*. *Arte al plato* fue el nombre elegido para la exposición. De hecho, había promociones de restaurantes y degustaciones. Con ese planteo, el dilema para mí fue estar o no estar. La verdad que lo primero que pensé fue en rechazar la invitación. Pero después, pensándolo, decidí tomar el desafío y productivizar el sitio y la incongruencia, trabajando con la idea de las publicidades nocturnas, muy en boga en ese tiempo, de las tele-compras con su mensaje reiterado de: "¡llame ya, llame ya!".

En los noventas había una frase de Eduardo Álvarez, que daba vueltas entre los artistas, que me había llegado por boca de Pablo Siquier: "Nunca un chico tomó un plato de sopa con un cuadro de Berni". Lo cual era, con inteligencia y fina ironía, sepultar, como correspondía a esa década, toda la tradición social del arte en la Argentina en una simple oración. Oración que siempre hizo ruido en mis oídos.

En una respuesta muy práctica, yo me propuse contradecirlos, y que los chicos comieran con un cuadro. Lo que hice fue, simplemente, crear una imagen muy sencilla del contenedor en "el campito", con tres pequeños cuadritos donde están desgrabados mis dilemas acerca de participar o no de la exposición y de qué manera, así como la voz de las cocineras del merendero y la voz de los chicos que comían ahí. Y en la última en la parte de mi desgrabación dice: "Por favor, si todo esto te interesa, este es el teléfono para efectuar las donaciones, ¡llame ya, llame ya!". En la representación del campito, estaba, a modo de cartel, el número de teléfono al que debían llamar para efectuar las donaciones.

Picasso decía que un cuadro bueno entre cuadros malos es un cuadro malo, y que un cuadro malo entre cuadros buenos es bueno. La suerte me acompañó, y *el merendero*, que podría ser el cuadro malo, quedó en medio de la obra de dos grandes artistas y amigos, León Ferrari y Liliana Porter, ganando en visibilidad y aumentando la esperanza de que la tesis que yo ponía en escena pudiera verse realizada.

A los tres días, el primer llamado al teléfono lo hizo el propio León, que acababa de ganar el premio Constantini, y que me dijo que ese dinero en su cuenta le molestaba, y que lo quería donar. A partir de ese día, todos los meses, mientras existió el merendero, sus nietas traían el cheque para el pago del gas. Después de él, llamó Andrea Giunta para sumarse. Y luego más gente se sumó al "llame ya"... El merendero se cerró a fines del 2004, cuando ya los chicos no venían a comer, porque habían vuelto a comer en sus casas, porque los ingresos de sus familias ya lo permitían.

Esta es una pequeña fábula, una tesis comprobada, y ya no se puede decir más que los chicos no han comido nunca gracias a un cuadro.

Rosana:

voy a confirmar la premisa de que el arte sí puede ayudar a cambiar el mundo, o por lo menos puede cambiar pequeñas cosas del mundo, y para eso me voy a referir a dos hechos concretos.

Primero, uno del 2007. Daniel (Ontiveros) fue a comprar el diario a un kiosco y vio la revista *tres puntos*. En su tapa, una nota de Diego Rojas, ahora fallecido, que denunciaba que el nuevo designado para asumir como director de Arteba era quién había sido vicepresidente del Banco Central durante la dictadura militar, y que estaba denunciado por intentar quedarse con un banco en la mesa de torturas. Alejandro Reynal, que fue miembro de la rama civil de la dictadura, era juzgado por apropiarse del Banco Latinoamericano de Inversión. Daniel compró la revista, y comenzó una vorágine de 10 días, donde decidimos redactar un *mail* denunciando esto a los miembros de la comunidad artística cuyo contacto teníamos, y que tuvo mucho eco; que fue creciendo tanto, que terminó plasmado en una solicitada, en el diario *página 12*, con más de 1.700 firmas.

¿Y por qué consideramos a esto una acción artística? Porque participó gran parte de la comunidad artística. No solamente hubo artistas, sino que hubo historiadores del arte, curadores, docentes. Y porque durante 10 días juntamos firmas sufriendo presiones desde la dirección de Arteba.

Arteba es la feria más importante -o la única feria importante- de arte de la Argentina, y este señor se negaba a renunciar, y nos enviaba mensajeros. También nosotros le hacíamos llegar mensajes, diciendo que la organización Hijos quería hacerle un escrache, pero él seguía diciendo que no iba a renunciar. No sólo eso: durante esos días se mostró en varias inauguraciones, y salió a comprar obras de artistas que estaban exponiendo en ese momento, intentando comprar conciencias. De hecho, lamentablemente, un artista muy importante de Argentina, que ya había firmado la solicitada, llamó pidiendo que quitáramos su firma. Y otro compañero artista cercano a nosotros, al que Daniel llamó pidiendo la firma, porque necesitábamos un nombre fuerte para que saliera la solicitada, se negó a firmar.

Luego, ya con las firmas, nos encontramos con el gran problema de cómo pagar la solicitada. Las solicitadas en un diario son muy costosas. León Ferrari quiso pagarla, él ya era un artista famoso, y como siempre inmensamente generoso. En ese momento, económicamente podía hacerlo, pero nos pareció mucho más justo pagarlo con obras. Y la pagamos con tres obras. Una de Daniel (Ontiveros), una mía (Rosana Fuertes) y una del propio León Ferrari. Se las ofrecimos a un coleccionista que compró las obras y pagó por ellas el valor de la solicitada. Un día antes de que la solicitada saliera publicada, y cuando ya sabía él que era inminente su salida, Alejandro Reynal renunció. Al otro día, la solicitada se publicó de todos modos en el diario *página 12*.

En estos días le pregunté a la inteligencia artificial por Alejandro Reynal, y por qué había pasado respecto de este asunto, y la IA dice que "Alejandro Reynal no renunció, sino que fue presionado a renunciar a su cargo como director de Arteba en 2007, debido a la revelación de su pasado como funcionario durante la última dictadura militar". Y en la última parte dice: "Un suceso que destapó crisis más profundas, la renuncia de Reynal puso de manifiesto las tensiones dentro del mercado del arte en Argentina, y la necesidad de una reevaluación de sus estructuras". Nosotros consideramos esto una acción colectiva de arte.

Ahora quiero hablar de otra obra de la que participamos, que también empezó como obra individual, y terminó como obra colectiva. Se llamó *Identidad*, y sucedió en 1998, o sea, hace 27 años.

¿Por qué digo que empezó de manera individual? Porque fuimos convocados por el Centro Cultural Recoleta y por Abuelas de Plaza de Mayo, los artistas Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglieto, Remo Bianchedi, León Ferrari, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Marcia Schwarz, Juan Carlos Romero, Diana Dowek, Daniel Ontiveros y yo, para trabajar en una exposición.

Éramos trece artistas, en un momento donde todavía existían las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final. Hay que pensar y situarse en la época. Se nos iba a dar, del archivo de Abuelas, cinco a siete fotos de personas desaparecidas a cada artista, y cada uno iba a hacer una obra individual con ellas. La única consigna era que no se interviniera la fotografía tapando los rasgos de la persona fotografiada, que estos permanecieran visibles.

¿Y por qué se organizaba esa muestra? Porque se pensaba que en ese momento los hijos de los desaparecidos tenían entre 19 y 25 años, aproximadamente las edades que tenían sus papás cuando habían desaparecido. Y se pensaba -o se soñaba, digamos-, con que algunos de esos chicos reconocieran sus propios rasgos en esas fotos, es decir, sus propios parecidos físicos con sus padres -sin saber que lo eran-.

Hubo sucesivas reuniones hasta que cada uno contó la obra que iba a hacer con sus fotos, con las fotos asignadas, y se llegó a la decisión de que se hiciera una única obra colectiva, que eso iba a ser mucho más potente. En realidad, se llevó adelante el proyecto que originalmente iba a hacer Daniel, pero que se volvió colectivo con todas las fotos.

Al entrar a la sala de la muestra había un panel con todas las fotos utilizadas en la obra, con el archivo de Abuelas -que no tenía, al menos en ese momento, las fotos de todos los casos de niños desaparecidos. Hay familias que no quieren entregar las imágenes, que no han aportado fotografías-. Eran fotos de las mamás, de los papás, en algunos casos están juntos, en otros están separados.

La muestra itineró por todo el país. Nosotros la acompañamos a Mar del Plata, por ser originarios de la ciudad. Se exhibió en el Teatro Auditorium. El panel con las pequeñas imágenes estaba al principio de la muestra. Un matrimonio muy mayor, que no había querido aportar fotografías al archivo de Abuelas, se acercó y, al final, al lado de la última fotografía, colocó finalmente la foto *carnet* de su hijo desaparecido. La muestra se exhibió en infinidad de ciudades y países. Daniel, con estela de Carloto, otra referente de Abuelas, acompañaron la muestra a Dakota del Norte, en Estados Unidos, por ejemplo.

La obra es la fotografía del desaparecido o la desaparecida y un espejo. ¿Qué fue lo que pasó? Al colocarse en la sala se produjo un efecto multiplicador de las imágenes, como los espejos de un ascensor. Entonces, en la exhibición no solamente se veía al desaparecido, sino que uno se veía a sí mismo, y de esa manera podía pensar que uno también podía ser desaparecido. Se multiplicaba, porque se reflejaban las paredes. Itinerando tuvo diferentes montajes, se multiplicaba de diferentes maneras.

¿Y qué fue sucediendo? En ese momento eran cincuenta y pico de casos los bebés recuperados, ahora son ciento cuarenta los nietos encontrados. Entonces la muestra se fue achicando, porque cada caso de un bebé desaparecido que se resuelve, se va sacando su foto de la obra. La utopía de los artistas, lo que pensamos en ese momento, fue que en algún momento, y ojalá que suceda, que la muestra completa sea un cubo blanco.

Identidad se exhibió por primera vez en 1998, en la sala J del Centro Cultural Recoleta. Unos meses después, a raíz del éxito que había tenido la muestra, pasó a la sala Cronopios, que es la más grande, y estuvo muchísimo más tiempo también por esa razón. La muestra estaba acompañada por una urna de acrílico, a la que solamente tenían acceso abuelas, y había papelitos y lapiceras para que la gente pudiera dejar lo que pensaba que era un dato, o una información certera. Una vez por semana las abuelas abrían esa urna. Nosotros tenemos presunciones, por comentarios de ellas, de que de la muestra surgieron datos útiles. A partir de ahí, en abuelas tomaron conciencia del poder del arte, y siguieron con *Televisión por la identidad* y *Teatro por la identidad*.

En el año 2020, en el Parque de la Memoria, fue realizada una reedición de la obra, cuando ya estaba montada para inaugurarse, nos agarró la pandemia. Luego de la pandemia, la misma se inauguró, y posteriormente siguió viajando. Se mostró en Tecnópolis, por ejemplo. La última vez que se exhibió, en la Universidad de Lanús, fue una muestra acotada, porque se pusieron sólo los casos que son de la provincia de Buenos Aires, dado que no había espacio, y dado que era en Lanús. Durante la exposición apareció el nieto 140, que estaba dentro de la muestra. Sobre el espejo del caso, colocaron un cartel con la feliz noticia. Con lo cual, la próxima vez que se muestre la obra, ese caso ya no estará. La utopía se va cumpliendo.

Y ahora, para terminar. Quiero compartir un breve texto de John Berger, escrito en 1978, para una exposición de pintura sobre los mineros a los que había atacado la presidenta neoliberal de Inglaterra Margaret Thatcher, que dice:

> "No puedo decirte qué hace el arte y cómo lo hace, pero sé que a menudo el arte ha juzgado a los jueces, vengado a los inocentes y enseñado al futuro los sufrimientos del pasado para que nunca se olviden. Sé también que en ese caso los poderosos le temen al arte, cualquiera sea su forma, y que esa forma de arte corre entre la gente como un rumor y una leyenda, porque encuentra un sentido que las atrocidades no encuentran, un sentido que nos une, porque es, finalmente, inseparable de la justicia. El arte, cuando obra de ese modo, se vuelve un espacio de encuentro de lo invisible, lo irreductible, lo imperecedero, el valor y el honor."

Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros son artistas argentinos.

Daniel nació en Buenos Aires en 1963. Estudió en la Escuela de Artes Visuales Martín Malharro de Mar del Plata y presentó su primera muestra individual en el Museo Castagnino de la misma ciudad, en 1984. Excombatiente de la Guerra de Malvinas. Desde 1990 vive y trabaja en Buenos Aires. Fue declarado Personalidad Destacada de la Cultura por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires en 2008 y Ciudadano Ilustre de la Provincia de Buenos Aires en 2015. Obtuvo becas como la John Simon Guggenheim Memorial Foundation en 2007 New York-EEUU, las de la Fundación Antorchas en 2004 y el Taller de Barracas en 1995, la del Fondo Nacional de las Artes en 2001 y la beca Activar Patrimonio del Ministerio de Cultura de la Nación en 2022. Realizó la residencia Art OMI Internacional Center, New York, EE.UU. en 1997. Participó entre otras en la *V y VI Bienal de La Habana*, Cuba en 1994 y 1997; en

Buenos Aires In-Out Centre d´Art Contemporain, Montbeliard, Francia, en 2000; *The Disappeared* North Dakota Museum of Art, EE.UU, en 2005; en la *Bienal de San Pablo*, Brasil y *Realidad y Utopía- 200 años de arte argentino* Akademie der Künste, Berlín, Alemania en 2010. En sus instalaciones, pinturas y objetos la historia del arte se entrelaza con el contexto y la historia latinoamericana.

Rosana nació en Mar del Plata en 1962. Estudió en la Escuela de Artes Visuales Martín Malharro y presentó su primera muestra individual en el Museo Castagnino de esa ciudad en 1984. Desde 1990 vive y trabaja en Buenos Aires. Fue declarada Personalidad Destacada de la Cultura por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires en 2025. En el año 2023 recibió el Premio Nacional a la Trayectoria en Artes Visuales en el Museo Nacional de Bellas Artes. En 1996 la beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation, New York, EEUU. Obtuvo el 1er. Premio de Pintura 1993 en el Museo Nacional de Bellas Artes, el 1er. Premio de Premiados de la Fundación Nuevo Mundo en 1994 en el Museo Nacional de Bellas Artes. La beca de la Fundación Antorchas en 1998. Ha expuesto en forma individual en galerías y museos de Japón, EEUU, Brasil, España, Alemania, Francia, México, Colombia, Chile, Paraguay, Uruguay, Tailandia, Cánada. Ha participado en la V Bienal de La Habana, Cuba en 1994; Offside - Contemporary Art and Football, Manchester, Inglaterra en 1996, en Desing as Strategy, Singapur 1998, en Déchirures de L´Histoire en el Centre d´Art Contemporain, Montbeliard, Francia, en 2003; y The Disappeared North Dakota Museum of Art, EE.UU, en 2005. Identidad - Centro Cultural Recoleta 1998 - Parque de la Memoria 2021. Sus pinturas han sido definidas como pictogramas de la contingencia, donde el género, la actualidad y la política se entremezclan con elementos de la vida doméstica.

¿Cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo?

GEDIC (Grupo de Estudios Decoloniales, Interseccionales y Críticos)

La potencia del amor en comunión es arte o transformación.
Para transformar mundos hay que poder imaginarlos.
Imaginación de arte volcánico.
Volcánica comunicación apasionada,
    retorno de los intelectuales en estado extático,
    fuera-de-sí, como estrategia.
La potencia de lo desubicado,
La posibilidad de salirse de la vertiente.
El arte como la necesidad de crear y construir formas de vida compartidas
    que desean abrir nuevos sentidos, mundos e imaginarios.
Nos ocupamos de imaginar bellos mundos
    que sean libres del hábito envenenado del autoritarismo;
    en ronda, el arte y los afectos son lo único que nos autoriza a reír.
La disrupción en la diversión,
    La política en la risa,
    La vida en el arte,
    el deseo en la posibilidad y materialización de un mundo soñado.
El arte tiene como objetivo darle voz a los que no la tienen,
    visibiliza a los otros.
Pero también:
    construir una dimensión onírica,
    La suspensión del tiempo ordinario.
El mundo debe y puede ser revitalizado por una práctica socioestética
    capaz de fisurar y transformar la ordinariedad por una nueva forma de mundo.
Ganar des-utopizando y estetizando para construir nuevas mezclas más artísticas,
    poseídos por un espíritu sanmartiniano y revolucionario,
    porque si él pudo,

nosotros también podremos derrotar a este fascismo ordinario
con la irrupción de un nuevo mundo artístico.
en la amistad,
desde el ser social-político-artístico,
y con nuestra extensión tecno-natural,
devenimos unidad múltiple
y realizamos socio-arte de guerrilla.
efervescencia ética,
la mescolanza cocolichera
y el jugar al silencio
magnifican la vida y nos arman para la revolución.
estoy a mil revoluciones,
no sé si se revolucionó mi cabeza o el mundo a mi alrededor,
yo estaba solx y ahora estoy juntx,
somos juntxs,
nos co-revolucionamos,
re-revolucionamos.
juntxs.
somos.
existo.
¡BOOM!

EL GEDIC es el grupo de estudios decoloniales, interseccionales y críticos del Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) asociado a la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. El GEDIC, en septiembre de 2025, organizó una actividad en la cual se invitó a artistas, docentes, investigadores y estudiantes a responder a la pregunta ¿cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo? Allí se dieron cita casi 100 personas, además del público que presenció todo. Luego de esos dos días de diálogos intensos, el GEDIC se volvió a reunir para reflexionar sobre lo que había pasado, que había sido impresionante, necesario y casi mágico. En esa ocasión, lxs gedickers tuvieron la idea de redactar este cadáver exquisito que aquí se presenta, de estricta autoría colectiva. El escrito funciona, desde entonces, a modo de primer manifiesto del GEDIC.

¿Cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo?

Luis Alberto Ángel Iñiguez

Les hablo con un cuerpo que cruzó más de 50 penales. Un cuerpo que sangró, que fue golpeado, que se escondió del humo, que caminó entre pasillos donde la libertad no entra. Un cuerpo que fue silenciado, descartado, que aprendió a hablar bajito para no incomodar.

Pero también un cuerpo que un día, en medio del encierro, se paró en escena. Y ahí empezó otra historia.

Porque el arte es una trinchera, un refugio, una trampa hermosa para no morir por dentro. Yo vengo del encierro, de pabellones donde el odio se hereda, donde el dolor se comparte y la venganza es ley. Donde llorar es debilidad y el silencio se convierte en un grito interno.

Y, sin embargo, ahí, donde todo parece perdido, el teatro apareció como una forma de justicia.

Sí, justicia. Un respeto por la verdad. Porque desde que en la obra *potestad* interpreto a ese personaje oscuro, que encarna el horror de la dictadura, algo se me rompió adentro, y algo se me acomodó también.

Porque entendí que podía encarnar otros dolores, no solo el mío. Que puedo ponerle el cuerpo a una memoria colectiva, y ese acto es político, es sagrado, es revolucionario.

Merecemos apreciarlo.

El teatro en la cárcel no es entretenimiento: es una forma de interpelar la cultura tumbera, de desafiar valores que nos encierran más que las rejas. Es batalla y resistencia. Porque cada vez que un pibe sube a escena deja de ser un número de causa, y se convierte en autor de sí mismo.

Creamos colectivamente obras y piezas audiovisuales desde el CUSAM -Centro Universitario San Martín-, donde aprendemos oficios, técnicas, guiones. Pero, sobre todo, aprendemos a decir. A hablar con otros, a mirar, a escuchar, a recibir una crítica sin que eso sea violencia. A pensar el mundo desde otro lugar.

¿Cómo puede el arte cambiar el mundo?

¿Cómo es posible un mundo sin arte?

En contextos de encierro, el arte no es lujo: es necesidad. Porque no hay transformación sin palabra, sin imaginación, sin escena donde volver a nacer.

Cambiar la cárcel no es para cuidar al preso, es para cuidarnos todos.

Si un pibe entra con odio y sale con más odio, es probable que dañe. Es decir: el sistema fracasó.

Si un pibe entra con odio y se sube a un escenario, si se anima a habitar otro cuerpo, a decir otras palabras, es probable que quiera aprender a leer -si no sabe-. Es probable que pueda descansar -mientras hace de un personaje- de sus propios quilombos.

Que piense en ese otro, que habitó su existencia en la clase o el ensayo, cuando se vaya a dormir. Y le pueda contar a su familia que se enganchó con algo diferente, que lo invitó a pensarse de otra manera. Y quizás, cuando salga, no vuelva a dañar.

Y ahí, en ese gesto pequeño, íntimo, efímero, habrá cambiado el mundo.

Estoy acá, con las heridas que cargo y el arte que me sostiene. Porque ese cuerpo, que entró a la cárcel para morir, encontró en el teatro una forma de renacer. Y si hoy puedo estar acá, hablarles, contarles, es porque el arte me devolvió la palabra.

Y, con la palabra, el alma.

Luis Alberto Ángel Iñiguez es actor, escritor y sociólogo egresado del CUSAM, donde defendió su tesina en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín (IDAES - UNSAM). Está diplomado en Arte y Gestión Cultural por la Escuela de Arte y Patrimonio de la misma universisas. Colaborad en actividades académicas del CUSAM, y es estudiante de la carrera de Trabajo Social en la misma institución. Participó como actor en la obra *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, y en diversas performances. Actualmente, interpreta *Potestad* de Eduardo Pavlovsky. Es autor de crónicas y cuentos, entre ellos *Niño criminal. La historia que llevo en la piel*, y del libro *El cuero de los nadies*, próximo a editarse.

¿Cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo?

Juan Leonardo Simón Moncayo

Usted me pregunta cómo puede el arte cambiar el mundo. Si uno tomara un enfoque típicamente filosófico para responder esta pregunta, se vería obligado, en primer lugar, a definir los términos. Así, debería definir qué es arte, qué es cambio y qué es mundo. Es una tarea titánica que me ahorraré, por cierto. Diré sin embargo que, de las tres cosas, la que me resultaría más fácil definir es el concepto de cambio. Pensando en el antiguo Heráclito, el cambio es un *factum*, un hecho de nuestra realidad. Vivimos sólo en estado de continuo e imparable cambio, que a veces percibimos más acelerado y otras más lento. Esta es una característica –y acá incluyo otra de las palabras– de nuestro *mundo*. El reposo o estaticidad es un escenario ideal que se usa de manera abstracta en la física, pero que como absoluto sólo existe más allá de nosotros. Con esto en mente, conviene advertir que las cosas cambian, por lo general, a pesar nuestro. Nuestro poder de acción es mínimo, si lo pensamos a gran escala. Pero nos agrada pensar que podemos al menos cambiar algunas de las situaciones que nos convocan como humanos. La vida política, por lo pronto.

En lo que respecta a las artes -y las ciencias-, Rousseau se enfrentó con gran solvencia a la cuestión de si estas pueden o no contribuir a un progreso de la moralidad humana. Su respuesta fue negativa. Como subproductos de una civilización que él veía desigual y decadente, las artes reflejaban los gustos y perversiones de una clase burguesa que aspiraba a los lujos a los que sólo una minoría podía acceder. Atrevido e irreverente, su postura anticipó lo que muchas lecturas marxistas dirían bastante tiempo después, aunque no fuera compartida por muchos de sus amigotes enciclopedistas de la Ilustración europea.

Pero intentemos decir algo sobre esto que tenga un anclaje más cercano. Antes de que las llamadas inteligencias artificiales lleguen a tener conciencia y se humanicen, nosotros, humanos, dejaremos de tener sentimientos y seremos *robots*. Ya está pasando hace rato: llame a su 0800 favorito. Vaya a un aula en un establecimiento académico. Forme parte de una agrupación política. Milite como un soldado. Descubra el vacío artístico de cualquier actividad, incluso la actividad artística.

O bien, descubra lo inefable y ritualístico de compartir el arte. Pero, ¿es el arte el ritual humano por excelencia? Me sorprende lo siguiente: hasta hace poco creíamos que aquello que nos distinguía como humanos era nuestra originalidad, nuestra capacidad de ser sensibles. Lo que la nueva tecnología nos enseña es que el arte es mucho más mecánico de lo que pensábamos y que, paradójicamente, los humanos podemos superar a las máquinas en nuestra capacidad archivística. Permítame desarrollar brevemente lo dicho. Si usted consulta al *chat* automático acerca de dónde habló tal filósofo de tal o cual cosa, la respuesta será limitada, en el mejor de los casos. El *chat* no puede competir con un especialista que tiene una biblioteca al alcance de su memoria o de su mano. Pero el *chat* sí puede imitar en segundos a un músico o a un pintor. Sucede que la música, tal como la entendían los medievales, es matemática aplicada. ¿Qué hay de la pintura? No se suele apreciar tanto al hiperrealismo, como al que dibuja rompiendo y desafiando lo que el ojo normalmente ve. La belleza radica en la imperfección, dicen algunos. ¿Cree usted que la máquina no puede errar voluntariamente?

Bueno, cabría ahondar en el concepto de voluntad. Podemos convenir en que la voluntad es propia del ser que tiene conciencia. Y que sólo lo que está vivo tiene conciencia, aunque no lo sepamos a ciencia cierta. Podemos presumir vida y voluntad sólo de lo que se comunica con nosotros de cierta manera que no sabemos definir con certeza. Algunos adjudicaron conciencia también a la materia. Otros hablaron de materia inanimada, es decir, sin alma. Suscribir a los primeros sería admitir la vida también en el engranaje. Yo quisiera creer, como Platón, que la inteligencia es algo distinto del mecanismo corporal que bombea sangre y mueve nuestros músculos; que hay un salto inexplicable entre el movimiento involuntario y el que hacemos en razón de lo que queremos. Pero nadie pudo nunca explicar por qué sería tanto más distinta nuestra inteligencia de aquella que rige a la naturaleza con fuerzas que exhiben un orden que nosotros captamos. Los antiguos interpretaron aquí un rasgo híbrido del humano, que participaría también de lo divino gracias a su inteligencia, aunque sea de manera imperfecta, por su carácter mortal y finito. Hoy los físicos hablan de entropía para explicar cómo el mismo caos tiene un orden. Esta concepción atenta contra el aristotélico principio de no contradicción: equivale a decir que el desorden es ordenado cuando, por lógica clásica, o bien hay orden, o bien desorden.

El punto al que quiero llegar es que el arte no puede definirse como un desorden voluntario al que sólo los humanos podemos jugar. Más aún, el arte es indefinible. Ser desprolijo no vuelve menos mecánicos nuestros actos. Dibujar una línea que rompa con la línea de fuga, o colocar una nota en disonancia, no son gestos artísticos propiamente humanos. También las máquinas pueden hacerlo, ya por su ineficiencia, ya por su capacidad de imitarnos.

¿Queda alguna esperanza sobre nuestra habilidad para crear obras que sólo nosotros podamos elaborar? En alguna otra ocasión, me gustaría indagar sobre esta pregunta. La que nos convocó a este escrito, sin embargo, parece presuponer que el arte, como actividad distintiva, puede cambiar el mundo. Mi respuesta final es simple: el arte, artificialmente delimitado como un campo específico, puede y en efecto cambia el mundo entendido como mundo de relaciones humanas. Sin embargo, dicho cambio ya ocurre por inercia con arte o sin él.

Más interesante es responder sobre el cómo. ¿Se pretende hacer de nuestro mundo de relaciones de dependencia uno menos desigual y más justo? El arte, por sí solo, no es capaz de tanto. Al menos, creo que no lo ha sido hasta ahora. El arte triunfa cuando conmueve a grandes masas. El problema es que lo que conmueve suele desafiar en poco al orden de relaciones establecido y, cuando explícitamente busca hacerlo, resulta absorbido por dicho orden.

En consecuencia, no puedo sino considerar al arte como una manera para hacer de este mundo uno más vivible y tolerable o, si se prefiere, un mundo más feliz. No creo que esto sea poco. Necesitamos arte desde que somos humanos. El arte nos une y permite comunicar nuestras preocupaciones más hondas. Las pinturas de las cuevas de Cromañón son la mejor prueba de lo anterior. Notemos que he tomado al arte como una esfera reconocible por todos. Una idea que compartimos y que suscita otras tantas a partir de su nombre. Para nuestro propósito, debimos suponer que tenemos una noción parecida de lo que el arte es y de lo que el arte no es.[22] Con esto presente, probablemente sea seguro decir, finalmente, que una vida sin arte no merece ser vivida.

[22] No obstante, esta noción que suponemos compartida se disuelve fácilmente cuando nos preguntamos, por ejemplo, si lo que hace un plomero o un albañil es también arte. En caso afirmativo, el arte se vuelve un concepto mucho más amplio y se expande exponencialmente su utilidad y potencial de cambio. Para peor, con esta otra concepción, sería difícil distinguir arte de ciencia.

Juan Leonardo Simón Moncayo es un eterno estudiante y reciente profesor de filosofía de la UBA. Meticulosamente desprolijo, su método es la curiosidad, y le da curiosidad el método. Simón es su apellido, pero cualquier nombre le parece bien. El breve ensayo que aquí se comparte fue escrito entre el 25 de agosto de 2017 a las 12:16, y el 30 de noviembre de 2025 a las 23 y pico.



¿Cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo?

Lucía Eva Snowy

No sé si el arte puede cambiar el mundo, pero he visto el mundo de las personas cambiar a través de las prácticas artísticas.

Silvio Lang dice: "Los artistas no hacemos obras. Inventamos prácticas".

El burlesque, práctica que sostengo y comparto hace casi 10 años, es un arte con historia política que surge de los márgenes de la noche y las fantasías. Práctica artística permeable, provocativa e indagatoria de la curiosidad sensual, ha modificado mi mundo personal y artístico y el de muchas otras colegas.

¿Qué imaginan si digo burlesque?

¿Qué mueve tu calentura?

¿Qué sensaciones anhela tu carne?

¿Cómo te gustaría tocar y ser tocadx?

El burlesque es un arte para burlarse de lo socialmente aceptado y de lo prohibido también. Un espectáculo, un ritual colectivo donde reirnos e incomodarnos con nuestras propias creencias, carencias, miedos, fantasías y relatos.

Delineo esta práctica artística en las acciones de imaginar, diseñar, probar, organizar y llevar a cabo una burla, sacándose la ropa.

Es una fantasía barata y efectiva.

Un sueño húmedo con cómplices, testigos y festejantes del delirio propuesto.

Un misterio seductor que se ofrece disponible cada vez que se practica.

Una insistencia absurda disponible para el fracaso.

Una repetición ridícula del cómo: cómo vestirse, para desnudarse como sea justo y necesario.

Burlesque es montar un dispositivo sensorial que nos devele un universo particular. Una experiencia que revela en continuado un sentir y sus mutaciones, que apela a la empatía sensual de provocar los cuerpos con los cuerpos, en un acto -por lo general- de no más de 10 minutos.

Burlarse es una manera, un camino posible, de dejar en evidencia los mandatos, reglas, variables que sostienen la hetero-cis-sexualidad como lo natural, lo normal, lo único válido. Es abrir el juego para poner en duda lo que aprendimos, lo que nos publicitaron y enseñaron como sexy, como erótico y deseable.

Es jugar para componer otras posibles realidades e imaginarios sensuales, para apostar a la otredad del deseo y lo deseable. Jugar a ser testigos participantes en las propuestas sensuales de otrxs.

un ensayo constante donde probar qué humanidad sensual queremos ver / ser / amasar y perpetuar, aunque sea por un momento.

es un ejercicio creativo y político.

¿qué tienen en común "dorado" de berlín en los años '30, betty page en los '50 en eeuu, o rita la salvaje, cris miró y moria casan en la argentina?

fueron todos espacios, personas y encuentros que redefinieron lo que era posible: lo que era posible mostrar, disfrutar. dieron nuevas ideas y experiencias de lo que podían los cuerpos.

en el burlesque creamos actos donde mostramos lo que queramos mostrar, como lo queramos mostrar, donde y a qué ritmo. esa apertura e imaginario infinito es político, porque vivimos en un sistema hetero-cis-patriarcal y capitalista que nos propone ser replicadorxs de sexualidades y sensualidades acotadas y restringidas a normas binarias y arbitrarias, que se presentan como naturales y normales.

este trabajo sensual de imaginería erótica va de frente jugando con los cuerpos, con la ropa, con la mirada, recorriendo curiosidades, generando misterios, compartiendo preguntas, oscilando entre acciones, obrando fantasías que dialogan con contextos y supuestos.

somos obrerxs creadorxs de fantasías, que haciendo carne, cuerpo y desnudez, ponemos en duda la visión naturalista de la sensualidad y sexualidad.

una de sus herramientas características es el *tease*, el *striptease*.

tease provocador, juguetón, algo que no va en línea recta, que desafía el orden lineal y consecutivo de una acción.

por lo cual, necesita del diseño en capas, del desarrollo tecnológico del vestuario, para materializar nuestras fantasías.

no existe la cuarta pared, la complicidad con el público es una variable importante en el juego burlesquero, juego de acción y reacción, diálogo de cuerpos y onomatopeyas, comentarios desubicados que son nafta en el juego escénico.

la práctica buresquera ha desafiado las normas a través del tiempo, ha mutado dando luz, voz, espacio, tiempo y energía a vidas e historias que parecían no tener lugar ni voto.

dentro de esto, el burlesque lesbiano es un aporte, una apuesta a la justicia erótica.

entendemos la práctica de lo sensual no solo como una imagen 2d, no solo desde una pose, una foto, sino desde una experiencia, un sabor, una textura, una invitación a la irreverencia, una caricia de mis neuronas-espejo hacia las suyas, un diálogo seductor con la otredad, con lo oculto, lo prohibido.

una perspectiva creativa de la fuerza sensual, que clava la flecha de la curiosidad y la imaginación para intervenir el estado de los cuerpos, con incomodidad y risa, con calentura.

¿se imaginan cómo puede ser un mundo donde las pieles se unan por el deseo no escindido de las pieles? un mundo donde indagar y dudar sea fuente para organizar nuevos sistemas de regulación libidinal, sistemas que rindan honor a la diversidad en vez de clasificarla, que acerquen lo erótico a la furia como fuerzas no antagónicas sino amigas, que obren a favor de una agenda

emocional que nos potencie en placeres, y no en depresión. Una orgía mundial para desviar la imaginación, y que así podamos diseñar y construir un mundo postcapitalista, ecosexual, no binario, reparador, con gradientes que no excluyan sino habiliten recorridos y oscilaciones imperfectas, ineficientes en términos fordistas, pero de potencias aún desconocidas.

Lucía Eva Snowy es artista de burlesque, más conocida como @burlesquelesbiano.



¿Cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo?

Teatro sin razón

Nosotres somos talleristas de teatro del Centro Universitario Devoto (CUD), en el penal de Devoto. El Centro Universitario Devoto forma parte del programa UBA XXII y cuenta con una trayectoria de más de 40 años. El CUD es un acontecimiento único en el mundo que sienta precedentes con respecto a los derechos humanos de las personas privadas de su libertad. Se trata de una institución universitaria, con lógicas mínimamente democráticas, dentro de la cárcel -que es una institución antidemocrática, cruel, represiva e inhumana-. "Una casa propia dentro de la casa ajena" dicen los estudiantes del CUD. Esta contradicción permanente entre ambas lógicas institucionales es un factor importante para comprender los conflictos dentro de la cárcel, como por ejemplo la reciente resolución de Bullrich que elimina los centros de estudiantes en las cárceles, dificultando que los compañeros privados de su libertad estudien. Es en este sentido que sostenemos que la cárcel es un territorio de lucha constante.

El CUD representa una grieta en la lógica carcelaria, "un puente entre el adentro y el afuera", al ser un lugar en donde los compañeros debaten, se organizan, reflexionan y crean. Se trata de una especie de oasis –que nada tiene que ver con la realidad de los pabellones– en el que no puede entrar el Servicio Penitenciario Federal, así como tampoco hay cámaras de seguridad, en tanto un aspecto fundamental del CUD es su autonomía universitaria. Por eso se reconoce como un espacio autogestivo, de construcción de lazos solidarios, de identidad y de recuperación de la vitalidad saqueada. En este sentido el CUD cumple un rol fundamental como institución contenedora capaz de fomentar la reinserción efectiva en la sociedad luego del encierro, y de evitar la reincidencia.

Actualmente 7 u 8 de cada 10 presos reinciden en la delincuencia luego de salir de la prisión -como muestran los estudios de Trofelli, de 2022, y de Dillon, de 2015-. Cabe destacar que existen muy pocos estudios que muestren hoy en día el impacto concreto que puede tener el incentivo del estudio en contexto carcelario para las personas privadas de la libertad, no solo durante su permanencia en el penal, sino también para su posterior liberación. Ana Mazzadi, socióloga de la UBA y tallerista del CUD, publicó una investigación sobre la educación y la reinserción en las cárceles. En las entrevistas a los estudiantes del CUD, cuando les pregunta su opinión acerca de cuáles son los motivos que llevan a la reincidencia, mencionaron que los principales factores que influyen son las carencias económicas, la falta de espacios en el sistema penitenciario que les generen herramientas para luego poder tener un oficio o trabajar, La falta de educación, la adicción a la droga, los prejuicios de la sociedad hacia las personas que estuvieron presas, y, finalmente, el acostumbramiento a un estilo de vida delictivo.

Por otro lado, la educación es reconocida por varios de los entrevistados como una herramienta que facilita el desarrollo de un proyecto de vida diferente al transcurrido hasta el momento, en tanto "el CUD es uno los pocos espacios en el que adquieren conocimientos prácticos y concretos, que les aseguran tener un capital para ejercer". En la investigación, Mazzadi comenta que

"Según un estudio de la Facultad de Derecho y la Procuración Penitenciaria de la Nación, la tasa de reincidencia de los presos que estudian una carrera en prisión es casi tres veces más baja que la de los presos que no estudian: el 85% no vuelve a delinquir". Por lo tanto, se evidencia que la educación en contexto carcelario es la primera fuente de reinserción social al armar redes de apañe y organización colectiva, que se ofrecen como puntos de resistencia ante el poder punitivo carcelario.

En este marco es que hace dos años comenzamos a dar talleres de teatro, a los cual nombramos *teatro sin razón* a partir de una clase de improvisación del año pasado, en donde desterramos a la razón del aula -que era una pelotita de tenis-. Estos talleres los damos alternados con un taller de educación popular, que se da hace varios años. Este taller forma parte de la carrera de Sociología, del programa UBAXXII, y es impulsado y sostenido por *Punto de Fuga*. La idea de llevar el teatro a la cárcel se activó a fines del 2023, cuando Milei asumió la presidencia de la nación. En una juntada con *Lo Anatómico*, un colectivo performático –del cual también formamos parte– pensamos cómo hacer arte en este contexto difícil que se estaba asomando. Ahí propusimos la idea de hacer teatro en el CUD, y desde entonces nos empezamos a organizar para dar comienzo al taller en el 2024.

No podemos hablar sobre cómo el arte puede cambiar algo tan grande como el mundo, pero sí podemos compartir la experiencia transformadora de hacer arte en un contexto de encierro. En ese sentido, una de nuestras primeras inspiraciones para empezar a armar el taller fue una frase de Roberto Jacoby, sociólogo y artista argentino, que dice: "Si el arte tiene algún sentido es el hecho de que es la única actividad humana adulta que no tiene por qué explicar una finalidad o una utilidad; el arte es un juego y crea sus propias reglas". El taller de teatro es un espacio-tiempo que compartimos con sensibilidad y compromiso. Es un espacio de escucha, diversión e imaginación, que rompe con el orden cotidiano. La verdad es también un invento, y aquí inventamos nuestras verdades: propias, colectivas, imprevistas, erráticas.

Hacemos *teatro sin razón* de actores patéticos, arte de guerrilla junto con las vandálicas palomas. Hacemos teatro con lo que hay, con lo que somos, con lo que se puede. Quizás en medio de la clase sea necesaria una asamblea, porque el CUD siempre está en disputa, porque es ante todo un espacio de autonomía, organización y autogestión. En los talleres trabajamos con prácticas de improvisación y creación de mundos, de escenas e imaginarios que construyen sus propias reglas de juego, y que a su vez muchas veces dejan ver el sinsentido de las lógicas del poder burocrático.

Creemos que hacer teatro es una manera rebelde y creativa de desarmar estigmas y estereotipos, de poder correrNos de los roles sociales que nos fueron impuestos. El rol social impuesto que se espera de unx detenidx no contempla que sea un sujeto creativo y crítico de la institución cárcel de la que forma parte. Esta es la irreverencia de la desubicación que se alienta en el taller. Asimismo, las clases se dan de forma horizontal, nosotrxs proponemos prácticas, pero todo se arma de forma colectiva, lo cual se corre de las dinámicas carcelarias absolutamente verticales. Hacer teatro nos permite jugar a ser otros y crear un nosotros desde el lenguaje, en tanto a través de las clases inventamos un nuevo código compartido. Arte y vida no se pueden separar.

Tal como dijo uno de los compañeros en el taller, cuando le compartimos la pregunta de si el arte podía ayudar a cambiar el mundo: "el arte cambió la vida desde el día que se creó, ya que la vida está basada en el arte y el arte en la vida". No hay tal separación entre artistas y no artistas. Todxs somos creativxs, todxs podemos hacer arte, y todxs deberíamos tener acceso a ella.

que haya acceso a hacer teatro en un lugar como la cárcel nos parece necesario, en tanto para nosotres hacer teatro es una forma de ensayar comunidad. En un contexto de tanta deshumanización como lo es un penal, realizar una práctica tan humana permite que se construyan otros lazos: sensibles, dulces, solidarios, y también alocados.

Por último, hace unas semanas en el taller inventamos la *radio sin razón*, en la cual los compañeros dieron sus testimonios respondiendo a la pregunta por cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo. Algunas de sus respuestas fueron:

- "[una forma en la que el arte puede cambiar el mundo es] demostrándonos que podemos ser artistas en un futuro".
- "El arte logra que la gente que está acá, privada de su libertad, traspase un poco los muros y vaya hacia las calles".
- "Porque es una escapada hacia algo que no tenemos acceso: acá sí tenemos acceso".
- "Ayuda en el cambio de rutina, en la autogestión, en levantarle el ánimo a la persona, y así tantas cosas".
- "La violencia ha cambiado mucho gracias al teatro. Chicos problemáticos ahora no pelean por sus juguetes, y patovicas de algunos boliches dejan entrar a los chicos con zapatillas. Todo debido al arte que provoca el teatro".
- "Tomando unos buenos mates, leyendo un buen libro, se te pasa el tiempo. Acá en el teatro sin razón estamos todos contentos".

Si quieren escuchar la transmisión completa de la radio, pueden entrar al canal de YouTube del Grupo de Estudios Decoloniales, Interseccionales y Críticos (GEDIC), y buscar la intervención de Teatro sin Razón.

Chiara Mosca, Gabriel Kaufman y *Eugenia Frigerio* conforman Teatro sin Razón, el taller de teatro en la cárcel de Devoto que forma parte del programa UBA XXII.

¿Cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo?

Carla Wais

Hablar del arte lleva implícita una perspectiva universal. *El* arte, *la* cultura, *el* mundo, *la* política, *la* gente, son modos de tratar los asuntos desde su abstracción más general.

Debido a que mi formación psicoanalítica está tejida en la experiencia de la máxima singularidad, del caso por caso, no me siento en condiciones de abordar las cosas si no es desde su dimensión subjetiva.

Es por esto que propongo aquí una modalización de la pregunta que enmarca este encuentro. En lugar de referirme al arte, voy a referirme al hecho artístico. En lugar de considerar al mundo, voy a considerar a aquéllxs que se vean interpeladxs.

De este modo lxs invito a desplazarnos hacia una perspectiva propia de lo singular.

Un hecho artístico involucra una experiencia que alguien vivencia. Sea desde el lugar de quien la provoca o de quien la recibe. Si el hecho puede considerarse artístico es porque produjo una diferencia, una discontinuidad en los datos, un antes y un después. Es decir, se trata de una experiencia transformadora.

¿Cuáles son los factores que intervienen para que esto pueda ocurrir?

A fin de recorrer esta pregunta les propongo realizar una experiencia en la que el silencio, el cuerpo y la palabra se ofrecen como las condiciones de posibilidad para que algo de esto se efectúe.

Meditemos juntos.

Carla Wais es psicoanalista, fotógrafa y poeta. Ha publicado el libro *Las fuerzas de la presencia*, que también sirve de nombre a los talleres que ofrece.

¿Cómo puede el arte ayudar a cambiar el mundo?

Carolina Wajnerman

Hay derechos que son curvos,
Hay curvas en los cuerpos,
Hay cuerpos que responden
Lo que ayer era pregunta[23].

Lo negado

A partir de una invitación de hace algunos años, cuando estaban por cumplirse los 50 años de la publicación de *América profunda* de Rodolfo Kusch, me sumergí a pensar en la relación entre el olfato, el psiquismo y los vínculos. La conclusión de lo que terminó siendo el artículo llamado *"Algo huele mal"* (Wajnerman, 2013), fue que cuando Kusch nos habla sobre "el hedor de América", está hablando del olor que sentimos proviniendo de quien se configura como "otro". Se trata del olor de lo no reconocido como propio, que se opone al olor de lo vinculado al "uno", "lo mío", el "yo". Pero como también nos mostrará Kusch, lo más propio de América es lo que justamente negamos. ¿Qué vías tenemos para acceder entonces a lo nuestro? Padecer de "anosmia" -palabra que designa la pérdida de sentido del olfato- es quizás más grave que la anomia. No sabemos alimentarnos bien, ya no olfateamos la comida.

Margen ¿por dónde corres,
Cuál es tu borde, cuál es tu ley?
Flor de lo que se corre,
Del centro, el uno, el mal poder.

Bordes y fronteras

Entre nuevas y viejas "normalidades" -y sus consecuentes "anormalidades"-, pareciera que los bordes y las fronteras se reacomodan, entran en el territorio de la pregunta, se virtualizan, o nos ponen de frente a la realidad.

Apelar a la potencia es preguntarnos por el encuentro entre cuerpos, afectarnos mutuamente más allá de las narrativas que toman la hegemonía de la palabra. La potencia no subyace tanto en la opinión, o en la discusión sobre lo que nos afecciona,

[23] Este y los que siguen son todos fragmentos de la canción "Todo río es marginal", del disco *Márgenes* de propia autoría, disponible en plataformas digitales.

sino en generar perceptos y afectos (Deleuze y Guattari, 1995) que recuperen la potencia en tanto cuerpos. Apostar al arte es insistir en los modos de incidencia desde la percepción.

Hay sujetos no sujetos
al pensar de ciertos ríos
Hay pensares que se sienten
en los cauces del encuentro

Nuestros parámetros estéticos, aquellos por los cuales percibimos y sentimos, también están profundamente moldeados -como todo lo demás- por la colonialidad. Kusch (2000) invita a pensar lo "amorfo" como categoría estética para recobrar lo "nuestroamericano", incluyendo lo "hediento": lo que escapa a lo que entendemos como forma; lo feo, lo grotesco. Invita a conmoverse, con diferentes materialidades, a través de las cuales logramos movernos desde lo afectivo. En las instituciones con las que convivimos y que habitamos, podamos optar por habitar -en el sentido más vital de la palabra-, y así participar en la disputa por los sentidos. El arte convoca la multiplicidad de lenguajes que se ponen en trama, entendida como acción y despliegue de la creación colectiva (Bang y Wajnerman, 2020).

Margen ¿cuál es tu nombre,
cuál es tu sombra y tu saber?
Sueños de voz sin centros,
tu gota tierna se ha de mover.

Canto que se susurra y luego es grito...
cantos que se lloraron y hoy son ríos... riendo.

Bibliografía

Bang, C. y Wajnerman, C. (2020). Arte y transformación social: La creación artística colectiva, entre lo colectivo y lo comunitario. *Revista Argus-a.* Vol. IX. Edición N° 36. Disponible en: <http://www.argus-a.com.ar/publicacion/1465-arte-y-transformacion-social-la-creacion-artistica-colectiva-entre-lo-colectivo-y-lo-comunitario.html>

Deleuze, G. y Guattari, F. (1995). "Afecto, precepto y concepto". En *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Kusch, R. (2000). Anotaciones para una estética de lo americano. En *Obras completas IV*. Rosario: Fundación Ross.

Wajnerman, C. (2013). ¿Algo huele mal? Vías hacia el bien-estar americano entre olor, vínculos y símbolos. En *El hedor de América. Reflexiones interdisciplinarias a 50 años de La América profunda de Rodolfo Kusch.* Pág. 63-74 (Coordinadores: José Tasat y Juan Pablo Pérez). Autores: Rodolfo Kusch, Ricardo Santillán Güemes, Carolina Wajnerman, Carlos Cullen, Walter Mignolo, Florencia Kusch, Mario Vilca, Juan Pablo Berch, Diego Pérez Sosa, Cora Paulizzi. Buenos Aires: Ediciones UNTREF-CLACSO. Disponible en: https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/249273/1/El-hedor-de-America.pdf

Carolina Wajnerman es licenciada en psicología, magíster en políticas públicas, artivista en el colectivo findeunmundo, y cantautora.



SECCIÓN GENERAL:

TEORÍAS SOCIALES DEL CUERPO V

Manual heideggeriano para lidiar con el dolor y la enfermedad, y cuidarnos mutuamente

Eugenia Fraga

Resumen

En este artículo recupero la propuesta filosófica de Heidegger para construir un "manual de cuidados" para afrontar esas situaciones corporales tan desafiantes como son el dolor y la enfermedad, sean propios o ajenos. Primero presento una reconstrucción de tres series de conceptos claves para el tema de los cuidados: a) la historia y la acción como trayectoria e hito biográficos; b) el saber cotidiano y la irrupción del dolor o la enfermedad como lo extraño; y c) el lenguaje y el discurso como expresión del malestar físico a un posible cuidador. Luego, retomo los conceptos de lo extraño, la técnica, el cuidado, el estar-ahí y el ser-con, para indagar a) en el lugar que tiene la medicina; b) en el rol y el nivel de actividad de los cuerpos, y, finalmente c) en el rol de la comunicación no verbal.

Palabras clave

cuidados, cuerpo, dolor, enfermedad, Martin Heidegger

Heideggerian reader for dealing with pain and sickness, and caring for each other

Abstract

In this article, I revisit Heidegger's philosophical proposal for constructing a "manual of caring" to address such challenging bodily situations as pain and illness, whether one's own or someone else's. First, I present a reconstruction of three sets of key concepts for the topic of caring: a) history and action as biographical trajectories and milestones; b) everyday knowledge and the emergence of pain or illness as the uncanny; and c) language and discourse as the expression of physical discomfort to a potential caregiver.

then, I return to the concepts of the uncanny, technique, care, being-there, and being-with, to investigate a) the place of medicine; b) the role and level of activity of bodies; and, finally, c) the role of nonverbal communication.

Key words

caring, body, pain, sickness, Martin Heidegger

Introducción

Probablemente todos tengamos alguna experiencia de primera o segunda mano acerca de lo especiales que son las situaciones en las que nosotros u otros a nuestro alrededor nos encontramos / se encuentran doloridos, o directamente enfermos. En general, también esas experiencias nos muestran que parte de lo dificultoso de las mismas es que nunca tenemos del todo claro cómo lidiar de la mejor manera con ellas. Por eso en este artículo me gustaría recuperar algunas nociones de aquellas propuestas por Martin Heidegger para construir una suerte de "manual" para afrontar, de la mejor manera posible, situaciones corporales tan desafiantes como son el dolor y la enfermedad, sean propias o ajenas. En otras palabras, un "manual" filosófico de cuidados.

Que la teoría de Heidegger es de gran relevancia lo prueba, entre otras cosas, el hecho intelectual de que autores críticos posteriores, de la talla de Herbert Marcuse (1970; 2005), Jean-Paul Sartre (2004; 2016), Maurice Merleau-Ponty (1957; 1975) o Karel Kosík (1976) se nutrieron de sus herramientas conceptuales para elaborar sus propias propuestas socio-filosóficas. En un primer apartado, presento una reconstrucción de algunos de los conceptos más importantes de dicho pensador para ayudarnos a reflexionar sobre el tema de los cuidados, pensados como la interrelación entre un estar-ahí -de quien se encuentra enfermo o doliente-, y un ser-con -del otro, que cuida del enfermo o doliente-. Lo haré en tres series de conceptos: a) la historia y la acción como trayectoria e hito biográficos; b) el saber cotidiano y la irrupción del dolor o la enfermedad como lo extraño; y c) el lenguaje y el discurso, esto es, la expresión del malestar físico a un posible cuidador.

Finalmente, en un segundo apartado, retomaré los conceptos heideggerianos de lo extraño, la técnica, el cuidado, el estar-ahí, el ser-con y el discurso, todos ellos tal como fueron trabajados por el autor, fundamentalmente, en sus libros *Ser y tiempo*, *Introducción a la metafísica* y *En el camino hacia el lenguaje* -aunque también habrá menciones a *Serenidad* y los *Artículos y conferencias*-. A partir de todo este conjunto de nociones, me interesará indagar también a) en el particular lugar que tiene la medicina en estas cuestiones; b) en el rol y el nivel de actividad de los cuerpos en estas situaciones, y, finalmente c) en el rol de la comunicación no verbal, que busca ampliar el concepto heideggeriano de discurso.

Recuperando el marco teórico heideggeriano

Reconstruyamos entonces los puntos fundamentales del marco teórico de la filosofía de Heidegger con miras a encuadrar sus contribuciones sobre el tema específico de los cuidados. Un primer punto acerca del cual la perspectiva heideggeriana resulta útil para dicho fin, es el de la conexión entre historia y acción. Más específicamente, es la pregunta heideggeriana sobre la "historicidad del ser", que busca poner de relieve lo histórico en el ser humano, se conecta con una "teoría del acto histórico". Pues el ser humano, para llevar a cabo la decisión y la misión que se propone -porque su existencia la requiere-, necesita indagar y conocer las posibilidades históricas de su propia necesidad -o, dicho en otros términos, "la verdad de su ser"-. Así, por ejemplo, el hecho biográfico de una enfermedad -que trastoca la historia de cualquier persona-, urge al sujeto así afectado a tomar ciertas decisiones existenciales a partir del momento en que ella emerge en su trayectoria vital.

En efecto, como había mostrado Heidegger (1978), la "resolución" hacia una "existencia auténtica" -esto es, consciente de su "destino"-, sólo es posible en tanto "desautorización" del pasado, de un pasado cuyo dominio siempre aparece como un obstáculo, en la forma específica de una existencia "caída". Dado que lo existe en el presente siempre puede leerse como una forma caída que vuelve a todo lo existente una forma de existencia inauténtica, se precisa de un acto histórico que posibilite una nueva existencia auténtica (Marcuse, 2005, pp. 18-19). Especialmente, será leída en términos negativos una existencia que pasa a teñirse con los colores apagados de la enfermedad y/o el dolor físico. Como vemos, esto se asocia a lo que podemos denominar una dimensión histórico-biográfica, con nociones como la de existencia, y una dimensión ético-política, asociada especialmente al concepto de acto histórico. La relación planteada por Heidegger entre historia y acción puede ser interpretada como una "filosofía concreta". Esta constituiría una "mirada holista de todas las fuerzas y espacios que históricamente circunscriben al ser-ahí", mirada que, no por ser holista, deja de "examinar esas fuerzas y espacios desde el punto de vista de la existencia individual" (Marcuse, 2005, p. 40). Se trataría, en otros términos, del proyecto de captar las vidas individuales como un todo existenciario, en cuyo seno advienen acontecimientos clave como por ejemplo una enfermedad, entre otros.

La filosofía concreta, entonces, tiene frente a sí la tarea de, primero, analizar los modos presentes de la existencia, para, luego, investigar cuál o cuáles de ellos garantiza(n) formas de existencia "verdaderas", es decir, auténticas -y cuáles no-, para, finalmente, "hacer avanzar" aquellos que representan "movimientos hacia la verdad", a la vez que "hacer retroceder" aquellos que conducen a modos de existencia caídos (pp. 44-45). Así, por ejemplo, una enfermedad puede ser vista como un período de decadencia de una existencia individual, aunque también como una excusa para elevarse hacia reflexiones ontológicas más profundas que las previamente dadas por sentado. Del mismo modo, el dolor físico agudo puede ser leído como un momento "bajo" o caído de la vida, al que, mediante el cuidado, se intenta hacer retroceder, para poder continuar con actividades vitales experimentadas como fuentes de mayor plenitud.

Pero la filosofía concreta debe intervenir en el marco de la "angustia" de toda existencia contemporánea. Partiendo del dato vivido de esa angustia, intenta "propulsar" a la existencia hacia adelante de acuerdo con sus "posibilidades históricas". Si la filosofía concreta está realmente preocupada por la existencia, entonces debe "cargarse al hombro" dicha existencia, debe existir con ella en un estado de contemporaneidad, luchando por la autenticidad (p. 51). En efecto, no puede dejarse a un lado la verdad

universal de que todos alguna vez se enfermarán o sentirán dolor, y de que, en última instancia, todos moriremos -el famoso "ser-para-la-muerte" acuñado por Heidegger (1978)-. Y esto por solo hablar de las angustias físicas -a las que se suman, evidentemente, las de índole social-. Sin embargo, en el marco de este hecho antropológico, se busca reducir al máximo esas fuentes de angustia, para poder existir de una manera menos quejumbrosa y apesadumbrada. En esto, resulta clave el cuidado.

El "acto existencial" heideggeriano puede entenderse así de diversos modos complementarios. Por un lado, como "acto radical", que busca transformar los fundamentos mismos de la existencia humana, o incluso que busca cambiar "de raíz" la sociedad (Kellner, 1984, p. 41). Por otro lado, como adelanto de la noción de "*action directe*", por implicar la "resolución" como modo del "existir propio" o auténtico (Schmidt, 1969, p. 29). Además, se ha señalado cómo el "acto resolutorio" heideggeriano solo puede alcanzar la autenticidad a partir de una reflexión o contemplación "espiritual" (Wolin, 2003, pp. 250-251) -aun cuando parta de y se encarne en el cuerpo, como en el caso extremo del dolor y la enfermedad-. Finalmente, todo esto se vincula a la noción heideggeriana de "acontecimiento", de ciertos saltos sorpresivos en la trayectoria existencial. Esta pretende "capturar" la dinámica ontológica eminentemente histórica del ser, la cual se habría perdido en nuestra época moderna. Ésta es la veta crítica de la "analítica existencial" heideggeriana: su rescate de la dimensión inmanente y subjetiva del cambio histórico (Abromeit, 2005, pp. 181; 185). Efectivamente, frente al acontecimiento angustiante de, por ejemplo, el diagnóstico de una enfermedad, se puede resolver radicalmente trabajar el espíritu por el camino de elevarlo sobre el dolor corporal.

Un segundo punto que valdría la pena retomar de la propuesta heideggeriana para luego enmarcar la temática de los cuidados es la de la relación entre el saber y lo extraño. "Saber" [*wissen* en alemán] implica algo más lábil que el conocimiento en un sentido técnico [*erkenntnis*]. Es el saber humano en general, que, lejos del dualismo moderno y occidental sujeto/objeto, implica siempre una unidad entre lo subjetivo y lo objetivo. Su sentido es transhistórico, pues refiere a un rasgo antropológico propio de todo ser humano. Se enmarca en la tradición fenomenológica -de G. W. F. Hegel (1985) y Edmund Husserl (2009) a Wilhelm Dilthey (1989) y el propio Heidegger (1978)- de concebir los actos perceptivos en su análisis inmanente, y en relación con los distintos dominios del saber -científico, filosófico, religioso, artístico, cotidiano, etc.-.

Según Heidegger (1978), toda concepción teórica que estudia la presencia dada de los objetos de acuerdo a su "forma" y a su "estructura", a su "relación" y "movimiento" -como en los casos paradigmáticos de la física matemática, de la lógica formal, y de la ontología- es una concepción teórica "derivada y derivativa". En otras palabras, es una modificación de la "comprensión originaria" del mundo como "significativo". El mundo, entonces, es primero que nada experimentado por el ser humano de modo "práctico", "necesitado", "hacendoso" y "aprovisionante", y todas las formas del conocer y del actuar están basadas en -o derivadas de- ese modo "genuino" y originario. Por todo esto, el espacio clave de la "decisión" histórica -o biográfica- es el de la *praxis* vital (Marcuse, 2005, pp. 12; 15).

Esta situación de "apuro existencial" -que conduce a la actitud hacendosa y aprovisionante- puede ser concebida como la "constatación negativa de una situación de crisis", o también, como una situación de "negatividad crítica originaria", de tal modo que tanto lo negativo como la crítica aparecen en el origen mismo de la existencia del ser humano (Magnet Colomer, 2015, p. 70). Esto es especialmente cierto en situaciones vitales como las de la aparición o el diagnóstico de una enfermedad, o la emergencia de un

dolor agudo o crónico en el cuerpo de una persona. situaciones, evidentemente, experimentadas en primera instancia como negativas, necesitadas: como situaciones de apuro y crisis. esta es, evidentemente, la presencia de lo "extraño" en su mundo de vida.

asociada a la noción heideggeriana de "hacer ver" -mostrar o exhibir-, aparece entonces una relación "inherente pero oscurecida" entre conocimiento y existencia. así, se trataría de intervenir en un "círculo roto del conocimiento", a partir de tomar un elemento de la existencia oculto -en tanto forma parte del saber cotidiano naturalizado y dado por sentido-, analizarlo para "reconocerlo" como tal, y finalmente volverlo parte de un conocimiento más profundo sobre la existencia y la esencia del ser.

la crítica de heidegger a la existencia inauténtica incluye también una crítica a la cosmovisión epistemológicamente determinista según la cual el ser humano es concebido como una "cosa entre otras cosas". en el caso de heidegger, en particular, se trata de un rechazo del "presente a la mano" y de la "cotidianeidad", del "ellos", la "publicidad", la "charla banal" y la "coseidad". es una tematización de la "experiencia vivida" como caída, a la vez que la proposición de un antídoto crítico para "revivificar" la "senectud" en la que se encuentra la vida moderna occidental (wolin, 2005, pp. xiv-xv; xvii). esta situación generalizada a nivel societal de senectud o inautenticidad es especialmente palpable frente a la situación de crisis que propugna el advenimiento de una enfermedad -lo extraño irrumpiendo en la rutina cotidiana-.

desde la perspectiva heideggeriana, para que se produzca un saber primero debe existir el "presupuesto" de la "condición ontológica": de la idea de la "vida" en su sentido de unidad de subjetividad y objetividad, de "yo" y "mundo". esta unidad de yo y mundo antecede a todo conocimiento, y posibilita el pasaje del "ser de la vida" -ese primer momento ontológico- al "ser del espíritu" -un segundo momento, gnoseológico- (marcuse, 1970, pp. 165-166; 173, n. 29). "ontología", concepto heideggeriano fundamental -como ha mostrado pierre bourdieu (1991)-, delinea una concepción de la "esencia" y de la "existencia" del ser humano, cuya comprensión es requisito para la acción -tanto individual como colectiva, tanto biográfica como histórica- (marcuse, 2005, p. 92). así, solo estudiando lo que nos vuelve afines como humanos, a la vez que lo que nos separa del resto en ciertos momentos -como la singularidad de la experiencia del dolor o de una enfermedad-, podemos clarificar los modos más adecuados de orientar nuestra vida en cada caso.

para heidegger (2000), la metafísica -en su sentido antiguo de ontología, de "teoría del ser"-, es la tarea primera y el objetivo último de toda filosofía. sin embargo, el autor se mantiene fiel a husserl (2009) -y a su fenomenología trascendental- al considerar que el ser sólo existe en la comprensión del ser humano realmente existente. por otra parte, este "movimiento" o "motilidad" entre momentos -el pasaje del ser al saber- sólo puede entenderse cabalmente a partir de un análisis de los variados modos del ser histórico, en sus "determinaciones concretas" -como, por ejemplo, el recuerdo- (marcuse, 1970, pp. 185-186). el recuerdo es "la indicación última de la historicidad" de toda existencia. el recuerdo pendula entre la vida y la "ruina" -categorías de las cuales se encuentra imbuida toda existencia (pp. 307-308). aquí los conceptos heideggerianos de lo ontológico y de la historicidad se combinan con los términos de lo vital y del recuerdo de hegel (1985) y dilthey (1989), para arribar a una concreción menos angustiante de la dimensión histórica del cuidado.

las afinidades entre heidegger, dilthey y hegel pueden ser, así, utilizadas para "abrir la historicidad de la vida" (marcuse, 1978, pp. 474; 485). en efecto, la propuesta es, en vez de centrarnos exclusivamente en el ser-para-la-muerte, reforzar el vitalismo de

toda existencia, y suplementar nociones como las de decadencia, caída o ruina, con categorías más positivas. No se trata de hundirse en el dolor, sino de salir a flote -lo cual solo puede llegar a lograrse en relación con otros, con quienes nos cuidamos mutuamente-. El recuerdo de tiempos mejores -sin dolor, sin enfermedad-, es lo que motoriza a los sujetos a intentar recuperar la vitalidad perdida.

Vale la pena una aclaración. Nociones del autor como las de "angustia", "estar arrojado", "ser-para-la-muerte", "cuidado", "autenticidad", e incluso su "pregunta por la técnica", pueden ser utilizados, por sus lectores posteriores, con orientaciones tanto conservadoras como críticas. Así, por ejemplo, Heidegger (1984; 1994) realiza un llamado a mantener la "serenidad" frente a las cosas, en la modalidad de un "pensar meditativo" que "reivindique la comunidad" -como ha mostrado Andrew Feenberg (2005; Fischetti, 2015, pp. 68; 73). Esto podría interpretarse como una resignación frente al orden dado del mundo -o frente a las malas noticias, como puede ser el diagnóstico de una enfermedad, o la inminencia de la muerte. O bien -y esta es la opción que prefiero-, ello puede interpretarse en la dirección de una aceptación conciente de los hechos -aún de los "malos"-, para luego poder tomar cartas en el asunto, y existir, de allí en más, de la manera más auténtica posible.

Finalmente, un tercer punto fundamental a desarrollar para enmarcar luego el concepto de los cuidados es el del lenguaje. En relación a la temática del discurso, Heidegger (1971a) sostiene que, siendo el lenguaje el elemento definitorio del ser humano, analizar el lenguaje es, en última instancia, analizar la humanidad misma. Pero analizar es "pensar", por lo que estudiar el lenguaje es trabar un "diálogo entre pensamiento y poesía". Concentrarnos en él es necesario, para que, a través de una mayor comprensión sobre su naturaleza, "los mortales puedan reaprender a vivir a través del lenguaje". Lenguaje y comprensión, son, en efecto, las formas indispensables de convivencia entre los hombres y las mujeres, y entre ellos y el resto del mundo. Especialmente, quizás, cuando el lenguaje busca hacer comprensible una situación muy difícil de entender y explicar, como puede ser el dolor o la enfermedad.

Heidegger (1971b) defiende la importancia de "atravesar una experiencia con el lenguaje". Atravesar una experiencia, con lo que sea -cosa, persona, dios- significa que "algo nos acontece", algo "nos golpea", "nos sucede", nos "abruma", nos "transforma". Experimentar el lenguaje, en este sentido, sería entonces como perderse en él y salir distintos que cuando entramos. Como vimos más arriba, "el hombre halla la morada más propia a su existencia en el lenguaje -se dé cuenta de esto o no-". Entonces, atravesar una experiencia con el lenguaje "tocará nuestro nexo más íntimo". Lo cual no implica que cada vez que usamos el lenguaje tengamos tal experiencia. Efectivamente: hablamos, escuchamos, leemos todo el tiempo, y lo hacemos con tal automatismo que podríamos decir que no nos transforma, sino más bien al revés, que reproduce nuestra existencia tal cual viene siendo. Esto es porque, cuando usamos el lenguaje como medio -para transmitir un dato, un suceso, una duda, una preocupación, etc.-, a lo que "se da voz" es a esa otra cosa -al tema, a la cuestión-, pero no al lenguaje mismo. Sólo si el lenguaje es el foco de nuestro uso del lenguaje -si es el fin y no el medio, podemos decir-, tendrá el lenguaje el "centro de la escena", y podremos atravesar una experiencia con él.

¿Cómo darle voz al lenguaje mismo? Ciertamente, ello no ocurre cuando sentimos que estamos expresando lo que queremos expresar, sino por el contrario, "curiosamente, cuando no podemos encontrar la palabra adecuada" para algo que nos oprime, para

algo que nos entusiasma, etc. En el caso que nos convoca en este artículo: cuando no encontramos la palabra para algo que nos duele, muy específicamente, en el cuerpo. En estos casos, en que, en contra de nuestra propia intención, "dejamos sin decir aquello que tenemos en mente", el lenguaje "nos ha tocado distintiva y efímeramente con su ser esencial". ¿Por qué? Porque ahí intuimos -aunque no solemos desarrollar la intuición- la auténtica naturaleza del lenguaje. Y todo esto adquiere un giro aún más interesante cuando la intención es, no simplemente expresar algo, sino específicamente expresar algo "que aún no ha sido dicho", o que nunca ha podido decirse bien. En esos casos -y se sabe de sobra acerca de la "inefabilidad" del dolor físico, al decir de David Le Breton (2019)- de lo que se trata es, precisamente, de encontrar las palabras adecuadas para expresar aquello que, en principio, parece no tener palabras adecuadas: para expresar lo que aparece como inexpresable (Heidegger, 1971b).

Todo esto nos mete de lleno en la cuestión acerca de las relaciones entre lenguaje y realidad, entre palabra y cosa -o, en nuestro caso, entre palabra y cuerpo: el cuerpo propio y el cuerpo ajeno-. Retomando influencias de la poesía simbolista (Lacoue-Labarthe, 2007), Heidegger es de la opinión de que "nada hay donde la palabra se quiebra", donde la palabra "falta" -esto es, que si no se encuentra la palabra para nombrar algo, o bien no se la utiliza, o bien no existe, entonces ese algo que se quería expresar es lo que no existe a fin de cuentas-. Esta posición nominalista implica entonces, no solo, como en su versión típica -y que podríamos llamar optimista-, que lo que se nombra existe, sino también su reverso -más pesimista-: que lo que se deja de nombrar deja de existir, o que lo que no se logra nombrar no logra existir.

Si no intentamos expresar nuestro dolor, poco podrán hacer otros por ayudarnos. Así, "solo donde se ha hallado la palabra para la cosa es la cosa una cosa", y donde no se la ha hallado no hay tal cosa, o no hay cosa alguna. De lo que se deriva que "solamente la palabra da su ser a la cosa", solo ella le da a la vez su existencia y su esencia. Es en este sentido, entonces, que puede afirmarse que "el lenguaje es la casa del ser": cada ser que existe tiene residencia en las palabras y las lenguas, y el ser mismo -como aquello que comparten todas las entidades existentes- habita en el lenguaje -como aquello que posibilita todas las lenguas y palabras- (Heidegger, 1971b). Si intentamos expresar nuestro dolor, aunque no podamos hacerlo de modo adecuado, entonces pasamos a adquirir un poco más de existencia.

La palabra hace existir a la cosa al "conferir relación" a la cosa, al otorgarle la posibilidad de relacionarse con otras cosas existentes; con esto, la palabra hace "aparecer" a la cosa, le permite "presentarse", hacerse presente frente a nosotros. Por ello puede hablarse de la "dignidad de la palabra": nada puede pensarse que sea más digno -"más vasto y más elevado", más noble- que la palabra, en tanto dadora de vida a las cosas. La expresión es siempre expresión poética, en resumen, pues todo expresar es un "advenimiento originario", un hacer nacer lingüístico, podríamos decir. No en vano, recordemos, poesía proviene de la palabra griega *poiesis*, que significa producción, construcción, creación, invención. De este modo, el lenguaje pertenece a un dominio "extraordinario", que conforma un "paisaje misterioso". El lenguaje es una de las vías para entrar en contacto con "lo último", con las cuestiones existenciales de fondo, con los problemas humanos de carácter metafísico. No se trata de problemas de "conocimiento": no es que por mucho pensar, leer, escribir o hablar uno sepa más o mejor alguna cosa. Se trata, como venimos viendo, de problemas ontológicos: pensar, poetizar, "abren surcos en la tierra del ser". Ayudan a ser, hacen ser, podríamos decir (Heidegger, 1971b). Ayudan a vivir, aún con una enfermedad.

El problema de los cuidados frente al dolor y la enfermedad

La afirmación principal de la cual partiré en este apartado es aquella idea heideggeriana por la cual los seres humanos solemos lidiar con la extrañeza, la rareza, el carácter misterioso o incomprensible del mundo de un modo paradójico: creando mayores niveles de extrañeza, rareza y misterio. Efectivamente, tanto el mundo como nuestra propia naturaleza se nos presentan como algo sumamente extraño -a veces casi siniestro, al decir de Sigmund Freud (1959), y por lo pronto sumamente absurdo, como hubieran dicho los existencialistas franceses Albert Camus (2012) o Jean-Paul Sartre (2016)-.

Para el existencialista alemán Heidegger (2000), la naturaleza humana se nos aparece como lo más extraño de entre todas las extrañezas que el mundo nos presenta. Pero se trata de una relación frente a lo extraño que resulta ser altamente dinámica. En un nivel muy básico, experimentamos efectivamente al mundo como extraño, raro o poco familiar, en el sentido de que se nos aparece claramente como algo que no hemos creado nosotros mismos. Más bien, hemos nacido en él -o, utilizando la jerga trabajada más arriba: hemos sido arrojados a él-. Más específicamente, hemos sido arrojados a un tiempo y un espacio particulares, y por más años, experiencias y situaciones que atravesemos, nunca terminamos de llegar a comprenderlo cabalmente del todo.

Sin embargo, los seres humanos nunca nos quedamos en ese nivel básico, sino que, sorprendentemente, intentamos convertir ese mundo tan raro en nuestro propio hogar. Es decir, intentamos volverlo más familiar, pero, paradójicamente, aumentando los niveles de rareza. Digo "sorprendentemente" porque, si bien ese mundo parece abrumarnos en vez de mantenernos dentro de sus límites primigenios, estamos sin embargo todo el tiempo corriendo las fronteras de lo desconocido y aumentando su misterio: todo para -supuestamente- volver familiar lo inentendible o inexplicable. En este sentido es que Heidegger (2000, p. 161) afirma que la naturaleza humana es siempre excesiva: porque los humanos estamos todo el tiempo sobrepasando los límites de lo hogareño, siendo esto último lo que parecemos anhelar.

Si todo esto suena aún muy abstracto, vayamos a un ejemplo concreto. La forma prototípica en que los seres humanos aumentamos crónicamente la extrañeza del mundo y su complejidad es a partir de la técnica. Las técnicas de todo tipo, explica Heidegger (1994) son tanto habilidades como poderes, que no nos son innatos, sino que los ideamos, construimos y aprendemos a utilizar a lo largo de la vida personal y de la historia colectiva. Una de las técnicas más importantes que los seres humanos hemos creado es la medicina. La naturaleza se nos presenta, posiblemente, como la más abrumadora de las realidades del mundo -con sus energías inextinguibles, sus sucesos inexplicables, y sus poderes muchas veces violentos, ya sean los de la tierra, del mar, o del cielo-. Frente a esto -y aunque a veces todo parece ser "demasiado", especialmente en los cataclismos- intentamos, como especie, no resignarnos, no entregarnos, sino enfrentar el desafío. Y lo hacemos oponiéndole a esos poderes nuestro propio poder.

Quizás una de las formas en que la naturaleza se manifiesta en nuestros propios cuerpos -de una manera sumamente incontrolable por parte de nuestra propia voluntad- es la enfermedad. La enfermedad se nos aparece como altamente extraña, incluso a nosotros mismos -los supuestos dueños de esos cuerpos enfermos-, precisamente porque la enfermedad es la puesta en evidencia de que nuestros cuerpos no nos responden de la manera en que desearíamos. Nuestros cuerpos, a veces, incluso nos

fallan del todo, dejándonos en una situación de mayor vulnerabilidad aún, si cabe, frente a todos los elementos naturales perturbadores, tanto externos como internos. A la enfermedad la vivimos como particularmente misteriosa, porque nunca logramos entender del todo sus causas, sus razones, su por qué, y sin embargo una enfermedad afecta la totalidad de nuestra existencia, ya sea temporalmente o incluso por el resto de nuestras vidas (Svenaeus, 2011).

Es frente a este nivel extremo de extrañeza que los humanos hemos inventado una técnica -tan sofisticada hoy en día- como es la medicina; pero evidentemente, la medicina ha existido -quizás en formas menos sofisticadas- desde los albores de la historia humana. ¿En qué sentido puede decirse que la medicina aumenta, en vez de disminuir, los niveles de extrañeza del mundo? Porque si bien, en parte, ella nos ayuda a resolver algunos asuntos ahora catalogados como "médicos", al mismo tiempo nos enfrenta a toda una serie de desafíos novedosos a los que no nos veríamos enfrentados si la medicina no existiera -o no existiera como es hoy-. Efectivamente, todos tenemos alguna experiencia de incomodidad cuando acudimos al médico: desde las esperas hasta la falta de información transmitida por los profesionales de la salud, pasando por el más importante de estos elementos, que quizás sea la objetualización casi total de nuestros cuerpos -y, por ende, de nuestras subjetividades, que de repente se han convertido en "cosas" a ser examinadas, palpadas, atravesadas por maquinarias o por sustancias químicas- (Mallia, 2012).

Ahí hemos dejado de ser tratados como personas, como subjetividades, como entidades vivientes, en un sentido más holístico, sino apenas como materia física inerte, como pura "coseidad" (Hegel, 1985). Es cierto que ir al médico es una experiencia que solo dura, cada vez, como máximo, un par de horas. En cambio, la situación corporal que puede extenderse durante muchas más horas, días, semanas, meses, o incluso años, es la situación del padecimiento en sí de una enfermedad -o, más en general, de distintos tipos de dolencias o dolores-. En efecto, sufrimos diferentes tipos de dolores -más débiles o más fuertes, más agudos o más crónicos-, a lo largo de nuestras vidas, aún en el caso se quienes no llegan a tener enfermedades estrictamente hablando. En todos los casos, sin embargo, lo que resalta es que esas situaciones casi que nos obligan a un estado de pasividad corporal, que se opone a los fuertes niveles de actividad a los que nos vemos obligados, en cambio, en la vida en sociedad, en la vida laboral, en la vida urbana, etc.

La pasividad es un componente esencial de toda experiencia de dolor, y por eso es que es tan importante tratar de entender cómo lidiar con la pasividad, en vez de negarla como aquello "otro reprimido" (Freud, 1959) de unos cuerpos que -preferiríamos- pudiesen ser todo el tiempo cuerpos activos -especialmente en las sociedades modernas y occidentales-. Responder a la vivencia de la pasividad puede resultar bastante dificultoso, y no solo por los mandatos culturales hacia la actividad -hoy podríamos decir, incluso, hacia la hiperproductividad, en palabras del nuevo heredero estrella de Heidegger, Byung-Chul Han (2012)-. Además, porque la pasividad implica una actitud general de "dejar ser" o de "dejarse estar", que nos cuesta precisamente porque, en esos momentos, lejos de estar pasándola bien, la estamos pasando mal -o incluso muy mal-.

La pasividad requiere sobre todo esperar. Se trata de un fenómeno profundamente temporal -o temporalizado-, en tanto la espera designa una situación que, generalmente, es vivenciada como si el tiempo "se estirara" y pasara "dolorosamente lento". A veces el dolor se hace tan fuerte- que ya no sirve, siquiera, dejar pasar el tiempo distrayéndonos con algún tipo de entretenimiento -de los que cada vez abundan más-, sino que podemos llegar al punto en el que realmente desearíamos que nuestro cuerpo y nuestra

mente -o nuestra conciencia- pudieran separarse- para dejar de sentir eso que nos está sucediendo. Pero justamente el dolor es el estado del cuerpo que menos nos permite -o que más nos dificulta- separar nuestros pensamientos y sentimientos de lo que le sucede a nuestra materia orgánica. Por eso es que es tan importante buscar otras formas -más factibles y más estrictamente sociales- de lidiar con el dolor y con la enfermedad. Aquí es donde aparecen "los otros" como vectores cruciales de la experiencia corporal propia (Staehler, 2016).

Si bien, en principio, en el día a día todos podríamos -o incluso "deberíamos"- cuidarnos nosotros mismos -el famoso "cuidar de sí" al que ya Michel Foucault (1986) aludía-, lo cierto es que, cuando la normalidad cotidiana se quiebra por un dolor o una enfermedad, cuidarse a sí mismo no es posible, sino que necesitamos que otro nos cuide. Heidegger (1978, p. 42) desarrolla su concepto del "cuidado" partiendo de la etimología latina de la palabra "cura", contraponiéndola al significado de sentido común, que muchas veces lo piensa en términos de preocupación. Recuperando en cambio su sentido primigenio, el autor señala que el significado más profundo del cuidado apunta a una cuestión de carácter ontológico fundamental: toda nuestra existencia debe ser cuidada, porque toda nuestra existencia se nos presenta como un problema, como un asunto con el cual lidiar, o al cual remediar.

La noción heideggeriana de cuidado no es unívoca, sino que tiene una serie de derivaciones interesantes para la temática que estoy tratando en este artículo. Para empezar, me interesa especialmente el concepto del "cuidar-a", es decir, de cuidar a alguien, de cuidar a otro más allá de cuidarnos a nosotros mismos. Esta derivación conceptual es central en la medida en que, como ya vimos, las situaciones en las que nuestro propio cuerpo nos falla son aquellas en las que se pone en evidencia el rol crucial del "otro" en la vida individual de cualquiera (Heidegger, 1978).

Volviendo a la cuestión de la medicina, y yendo a un plano más institucional, Heidegger (1978) realiza una reconstrucción histórica de la misma. Explica cómo las profesiones orientadas al cuidado -al cuidado de todo tipo, que además de la medicina, podrían incluir aquellas que se ocupan de la salud mental, de la salud espiritual, etc.- nacen precisamente para llenar el vacío que las sociedades modernas han dejado, al ocuparse cada vez menos de sí mismas. En la modernidad occidental, la carrera hacia el creciente individualismo y hacia la creciente tendencia hiperproductivista ya mencionada, le dejan cada vez menos importancia al cuidado del otro -y, más en general, a la pasividad-. Aunque la siguen teniendo, porque seguimos siendo los mismos seres humanos, que seguimos necesitando momentos de descanso, de regeneración, de recuperación, etc. En otras palabras, dado que no nos cuidamos cada uno ni mutuamente lo suficiente, tuvimos que elaborar técnicas, roles y profesiones que nos cuiden en su lugar.

Ahora bien, más allá de la noción-raíz de "cuidado", y de su derivación hacia el "cuidar-a" otro, Heidegger (1978) desarrolla una tipología de dos modalidades distintivas del cuidado. Por una parte, ambos tipos comparten el hecho de oponerse a la situación corriente de la vida cotidiana, que nos lleva a tratarnos a nosotros mismos y a los demás como objetos en el mundo -en vez de como sujetos-. Pero veamos sobre todo sus diferencias. Por un lado, está el ponerse en el lugar del otro reemplazándolo, un cuidar al otro que no puede cuidarse a sí mismo. Por otro lado tenemos, en cambio, el adelantarse al otro en su propio cuidado: un ayudar al otro a cuidarse a sí mismo. Los dos tipos como puede verse, resultan antagónicos a la situación generalizada de trato mutuo -y propio- en términos de "indiferencia", ya que ambos se presentan como "modalidades positivas de cuidado", al decir de Heidegger. Pero

mientras que en el primer caso uno "salta" al lugar del otro, tomando su lugar de sujeto y haciendo lo que aquel -aparentemente- no puede hacer por sí mismo, el segundo caso, en cambio, no le quita al otro su lugar de sujeto, sino que apenas "salta" delante suyo, de un modo previsor, para facilitar las condiciones que permitan que el otro, aunque dificultado, pueda cuidarse a sí mismo (Heidegger, 1978, p. 122).

Todo esto nos recuerda parcialmente a la distinción hecha por Jacques Derrida (2000) entre dos tipos de hospitalidad: la hospitalidad condicional e incondicional. Saltar en el lugar del otro no es un acto de magia: si el otro tiene miedo, angustia, bronca o simplemente dolor, no podremos -aunque intentemos ponernos en su lugar y cuidarlo por él o por ella mismos- quitar su miedo, su angustia, su bronca ni su dolor. Sin embargo, al ponernos en su lugar -al ponernos "en sus zapatos", como dice la conocida frase- podemos quizás llegar a cierto grado importante de comprensión de la afectación del otro: de qué es lo que le está pasando y cómo se siente. Y, en este sentido, implica un cierto grado del "compartir" esas afectaciones, añadiendo una dimensión estrictamente social al asunto aquí tratado. Podremos no poder borrar la ansiedad y la preocupación del otro, pero al menos podremos contribuir a que el otro se sienta menos abrumado con la situación, y pueda experimentarla de un modo menos desconcertante, extraño o absurdo.

Como diría el propio Heidegger, se trata de "escucharnos el uno al otro, en donde se desarrolla el estar-con, con la posibilidad de seguir y acompañar al otro" (Heidegger, 1978, p. 153). Estar-con el otro, entonces -y especialmente en los momentos de dolor o enfermedad-, hace emerger el vector discursivo. Como vimos más arriba, cuando Heidegger habla del discurso lo piensa sobre todo en términos de la comunicación lingüística verbalizada. En mi opinión, esto puede resultar limitante, si estamos pensando sobre todo en situaciones en las cuales la pérdida de capacidades físicas dada por la situación de enfermedad o de dolor puede llevar a la dificultad, incluso, de poner lo que nos pasa en palabras claras y entendibles. Por eso, creo, este enfoque se nutriría mucho de ampliar este concepto de discurso hacia la comunicación no verbal, es decir, hacia la comunicación gestual o incluso corporal.

Si pensamos más allá de las palabras -aunque por supuesto las palabras pueden servir, y mucho, para ayudar o calmar a quien está enfermo o doliente-, es claro que pueden tener igual, o aún más importancia, en estas situaciones, otras formas de comunicación. Formas como el ayudar al otro a calmar su respiración, el mirarlo con ojos comprensivos, el sonreírle o asentir con la cabeza en forma de apoyo, dar un masaje o una caricia, ayudar a sostener si hay dificultades en el movimiento o el traslado, etc. Incluso, muchas veces, se trata apenas de escuchar al otro, y/o de descargar la bronca o la angustia conjuntamente: llorar juntos, "putear" juntos. En pocas palabras, de lo que se trata -en las formas positivas del cuidar-a- es fundamentalmente el estar-ahí, el estar-ahí con el otro y para el otro, generando una situación que Tanja Staehler (2016) ha llamado de "intercorporalidad".

Conclusiones

Se trataría, entonces, de formas discursivas que incluyen, incluso, al silencio, así como al "dejar-ser" y al "dejar-estar". Que acepten los inevitables momentos de pasividad subjetiva y física que los cuerpos requieren y obligan en ciertos momentos o períodos.

y que mantengan, pese a todo, el carácter de sujetos de esos cuerpos, incluso de aquellos que se ven momentánea o constantemente así impedidos. serían, entonces, otras formas de subjetividad -un yo que resigna la omnipotencia y la libertad absoluta-, gracias al cuidado de otros. todo esto significaría, además, concientizar la precariedad existencial de la que en última instancia todos estamos hechos, incluso quienes están sanos o los que, en un momento dado, tienen la suerte de no sentir ningún dolor. significaría, en último término, dar cuenta de -y acompañar- el hecho de que situaciones normales o anormales de dolor o de enfermedad implican verdaderos desafíos ontológicos para cualquiera que se vea afectado de este modo, en la medida en que -en esos momentos- incluso las cuestiones más cotidianas, o los asuntos más sencillos, se vuelven complicados y abrumadores. lo cual podría conducir -idealmente-, y en definitiva, a generar, no el alejamiento poco comprensivo del otro o los otros, sino, bien por el contrario, un estado extendido de compasión mutua, único estado posibilitador de unas existencias más protegidas.

por momentos, pareciera que heidegger intenta desterrar la primera modalidad del cuidar a otro, porque ella llevaría a transformar al sujeto dolorido o enfermo en un "qué" del cuidado del otro -en vez de en un "quién" del mismo-. esta cosificación u objetualización de un sujeto o entidad viviente, implicaría una situación de dominación -aunque más no sea de dominación oculta o mayormente invisible, y aún no buscada sino realizada con las mejores intenciones-. en cambio -y siempre según el propio autor-, la segunda modalidad de cuidado del otro sí permitiría que el otro, por más dolorido o enfermo que esté, pueda seguir siendo "transparente" frente a sí mismo, así como un sujeto activo y "libre". esto es lo que se desprende de la lectura del texto heideggeriano.

sin embargo, en mi opinión, todo esto podría entenderse más fructíferamente como dos modalidades del cuidado igual de válidas, en la medida en que se acuda a una o a otra en función de la situación específica. más concretamente: mientras que para una situación de dolor o enfermedad leve, o bien grave pero crónica -es decir, en donde se trata más bien de una situación quizás existencial, pero más llevadera a lo largo del tiempo-, efectivamente la segunda modalidad de cuidado parecería ser la óptima. efectivamente, dado que el cuerpo en cuestión no está sufriendo de un dolor verdaderamente paralizante, aquel aún se encuentra en condiciones de cuidarse a sí mismo, y, con ello, de mantener su condición de sujeto gracias a la ayuda que otro u otros puedan proporcionarle. en contraste, en aquellos momentos en los cuales la dolencia física alcanza niveles casi insoportables -lo que se conoce como dolor agudo, aquel que prácticamente no te deja pensar en ninguna otra cosa-, la primera modalidad de cuidado del otro pareciera ser la única opción viable.

tenemos quizás que aceptar que hay momentos extremos en los cuales el "yo" -entendido normalmente en nuestras sociedades como sujeto activo y libre- pierde prácticamente todas sus capacidades, incluidas obviamente las de cuidarse a sí mismo, por lo cual necesita -de manera posiblemente urgente- que otro u otros tomen su lugar. así, el dolor agudo, si bien no es lo más corriente -y con suerte se nos aparezca solamente de manera esporádica, permitiéndonos percibirlo como un estado "anormal" de nuestra salud y de nuestra subjetividad-, lo cierto es que existe. y al existir, contribuye -al menos- a poner en evidencia que el yo no es omnipotente, y que en última instancia siempre existe esta -o alguna otra- amenaza existencial a nuestra subjetividad, tanto física como no física. esto, al hacernos darnos cuenta que, de nuestro cuerpo, no podemos escapar. por lo cual, no solo más vale cuidarlo -nosotros mismos-, sino que más vale cuidarnos mutuamente -dado que no siempre podemos cuidarnos a nosotros mismos-.

Referencias

Abromeit, John (2005). Glossary. Marcuse, H., *Heideggerian Marxism*. Lincoln: University of Nebraska.

Bourdieu, Pierre (1991). *The political ontology of Martin Heidegger*. Stanford: Stanford University.

Camus, Albert (2012 [1942]). *El mito de Sísifo. Ensayo sobre el absurdo*. Madrid: Alianza.

Derrida, Jacques (2000). *Of hospitality*. Stanford: Stanford University.

Dilthey, Wilhelm (1989 [1907]). *Selected works I*. Nueva Jersey: Princeton University.

Feenberg, Andrew (2005). *Heidegger and Marcuse. The catastrophe and redemption of history*. Nueva York: Routledge.

Fischetti, Natalia (2015). Filosofía de la técnica, humanismo y política. Heidegger y Marcuse, entre el destino y la posibilidad. *Mutatis Mutandis*, 6, 59-75.

Foucault, Michel (1986 [1984]). *Historia de la sexualidad II: el uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI.

Freud, Sigmund (1959 [1908]). *Collected papers of Sigmund Freud*. Nueva York: Basic Books.

Han, Byung-Chul (2012). *La sociedad del cansancio*. México: Herder.

Hegel, Gottfried W. F. (1985 [1807]). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, Martin (1971a [1953]). Language in the poem. *On the way to language*. Nueva York: Harper & Row.

Heidegger, Martin (1971b [1957]). The nature of language. *On the way to language*. Nueva York: Harper & Row.

Heidegger, Martin (1978 [1927]). *Being and time*. Londres: Blackwell.

Heidegger, Martin (1984 [1959]). *Serenidad*. Barcelona: Del Serbal.

Heidegger, Martin (1994 [1954]). La pregunta por la técnica. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Del Serbal.

Heidegger, Martin (2000 [1953]). *Introduction to metaphysics*. Nueva Jersey: Yale University.

Husserl, Edmund (2009 [1929]). *Lógica formal y lógica trascendental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Kellner, David (1984). *Herbert Marcuse and the crisis of Marxism*. Berkeley: University of California.

Kosík, Karel (1976 [1963]). *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo.

Lacoue-Labarthe, Paul (2007 [1990-2002]). *Heidegger and the politics of poetry*. Illinois: University of Illinois.

Le Breton, David (2019 [1995]). *Antropología del dolor*. Santiago: Metales Pesados.

Magnet Colomer, Jordi (2015). *Fenomenología de la existencia y marxismo crítico. La recepción de Heidegger en Marcuse y Kosík*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Mallia, Pierre (2012). *The nature of the doctor-patient relationship: health care principles through the phenomenology of relationships with patients*. Londres: Springer.

Marcuse, Herbert (1970 [1932]). *Ontología de Hegel y teoría de la historicidad*. Buenos Aires: Martínez Roca.

Marcuse, Herbert (1978 [1931]). *Schriften I*. Frankfurt: Suhrkamp.

Marcuse, Herbert (2005). *Heideggerian Marxism*. Nebraska: University of Nebraska.

Merleau-Ponty, Maurice (1957 [1955]). *Las aventuras de la dialéctica*. Buenos Aires: Leviatán.

Merleau-Ponty, Maurice (1975 [1945]). *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Península.

Piccone, Paul. y Delfini, Alexander (1970). Herbert Marcuse's Heideggerian Marxism. *Telos*, 6.

Sartre, Jean-Paul (2004 [1960]). *Crítica de la razón dialéctica*. Madrid: Losada.

Sartre, Jean-Paul (2016 [1943]). *El ser y la nada*. Madrid: Losada.

Schmidt, Alfred (1969). Ontología existencial y materialismo histórico en los escritos de Herbert Marcuse. Habermas, J. (comp.), *Respuestas a Marcuse*. Barcelona: Anagrama.

Svenaeus, Fredrik (2011). Illness as unhomelike being-in-the-world: Heidegger and the phenomenology of medicine. *Medicine, Healthcare and Philosophy*, 14(3), 333-343.

Staehler, Tanja (2016). Passivity, being-with and being-there: care during birth. *Medicine, Healthcare and Philosophy*, 19, 371-379.

Wolin, Richard (2003). Herbert Marcuse: del marxismo existencial al heideggerianismo de izquierdas. *Los hijos de Heidegger*. Barcelona: Cátedra.

Wolin, Richard (2005). Introduction: What is Heideggerian Marxism? Marcuse, H., *Heideggerian Marxism*. Nebraska: University of Nebraska.

Eugenia Fraga es investigadora del CONICET. Docente de grado y posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es directora del Grupo de Estudios Decoloniales, Interseccionales y Críticos (GEDIC) con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. Es Dra. en Ciencias Sociales, Mag. en Investigación y Lic. en Sociología de la Universidad de Buenos Aires.

Beckett y la literatura de la "no-palabra": el lugar del error como posibilidad de denuncia social

Eugenia Frigerio Ceballos

Resumen

Las obras de Beckett se asocian comúnmente con la idea del "no-lugar", y con escenarios distópicos o, al menos, destrozados. En la producción de escritos después de la Segunda Guerra Mundial, se destaca en sus obras el tema de la inmovilidad y de la condena al encierro en el mundo interior, atravesado por la incertidumbre y la imprecisión de las palabras. Mediante la desestabilización de las categorías de sujeto y sociedad, y la expropiación de la voz poética en su relación con el espacio, se revela un tinte distópico en su escritura, que culmina en una experiencia centrada en la mediación de los sentidos, las pulsiones y el lenguaje. Dado lo anterior, en este artículo propongo desbordar las fronteras entre "lo social" y "lo literario", en tanto sostengo que la literatura de Beckett introduce un método que deforma las típicas convenciones literarias. La literatura de la "no-palabra", que propone Beckett, se caracteriza por la exploración del movimiento mínimo y redundante, incluso por la parálisis; así como por el uso de repeticiones, y la preferencia por palabras y versos más breves y concisos –explorando la polisemia de varios términos y su sonoridad– representados por el texto y plasmados en su forma. De esta manera, la literatura beckettiana de la "no-palabra" se vale del error como potencia narrativa, y reinventa la sintaxis hegemónica para proponer nuevas formas a las posibilidades del discurso, en favor de abordar distintas problemáticas sociales –como la alienación, la falta de sentido y la pérdida de la identidad– y de aportar una mirada crítica de la sociedad.

Palabras clave

Samuel Beckett, sociología de la literatura, no-palabra, ideología, error

Beckett and the literature of the "non-word": the place of error as a possibility of social denunciation

Abstract

Beckett's works are commonly associated with the idea of the "non-place" and with dystopian, or at least devastated, settings. In his post-World War II writings, the theme of immobility and the condemnation to confinement within the inner world, permeated by uncertainty and the imprecision of words, stands out. Through the destabilization of the categories of subject and society, and the expropriation of the poetic voice in its relation to space, a dystopian tinge is revealed in his writing, culminating in an experience centered on the mediation of the senses, impulses, and language. Given the above, in this article I propose to transcend the boundaries between "the social" and "the literary," arguing that Beckett's literature introduces a method that distorts typical literary conventions. The literature of "non-words," as proposed by Beckett, is characterized by the exploration of minimal and redundant movement, even paralysis; as well as through the use of repetition and a preference for shorter, more concise words and verses –exploring the polysemy of various terms and their sound– represented by the text and embodied in its form. In this way, Beckettian "non-word" literature uses error as a narrative power and reinvents hegemonic syntax to propose new forms to the possibilities of discourse, in order to address various social problems –such as alienation, meaninglessness, and the loss of identity– and to offer a critical perspective on society.

Key words

Samuel Beckett, Sociology of Literature, non-word, Ideology, Error

> La vida le grita a la muerte, pero la muerte ya no es eso demasiado visible que nos hace desfallecer, sino esa fuerza invisible que la vida detecta, descubre y hace ver. La muerte se juzga desde el punto de vista de la vida, y no a la inversa. Beckett forma parte de ese grupo de autores que pueden hablar en nombre de una vida muy intensa, a favor de una vida más intensa. (Deleuze, 1984: 38).

Acercamiento a una literatura de la "no-palabra"

"¿Hay algo sagrado, paralizante, en esa cosa antinatural que es la palabra, algo que no se encuentra en los materiales de las demás artes?" (Clément, 2023: 8) se preguntó Samuel Beckett, en 1937, en la carta que le envió a su amigo Axel Kaun[24]. Beckett aboga por una literatura de la "no-palabra", como una voluntad declarada de hacer que la literatura recupere lo que él concibe como un retraso que ha sufrido este campo, en comparación con la pintura y la música.

24En esta carta Kaun le pide a Beckett que traduzca al inglés algunos poemas alemanes, y Beckett le comunica su rechazo, especificando: "Cada vez más, mi lenguaje se me presenta como un velo que hay que rasgar para llegar a esas cosas (o a esa nada) que se esconden detrás. ¡Gramática y estilo! Para mí, parecen ser tan irrelevantes como un traje de baño Biedermeier o la imperturbabilidad de un caballero. Una máscara. Esperemos que llegue el momento, gracias a Dios, en ciertos círculos ya ha llegado, en el que la mejor manera de usar el lenguaje sea maltratarlo de la manera más efectiva posible". (Palabras de Beckett que se encuentran en una carta retomada en *Beckett y el fin de la literatura-genealogía de un mito*, una conferencia de Antoine Compagnon, profesor del Collège de France, dictada en el marco de la cátedra de Literatura Francesa, Moderna y Contemporánea en el 2021. Esta conferencia fue publicada por Bruno Clément, y traducida al español por Cristian Ton, en 2023.).

Beckett escribió muchas de sus obras en la época denominada por Roland Barthes (2005) "el grado cero de la escritura": en los años cincuenta y sesenta. Previo a este momento, la escritura se basaba en definir las cuestiones del tiempo, del lugar y del sujeto. En el período de posguerra, desaparecen las historias y sus garantes, y con Beckett "se abandona todo lo que sucede bajo la autoridad de una conciencia" (Blanchot, 1959: 239). La época de lo neutro, del grado cero, es además la época del estructuralismo, que había relegado al sujeto al margen del discurso teórico y crítico. Son los años del llamado *nouveau roman*, que se caracteriza por una serie de distanciamientos con respecto a los personajes, al narrador omnisciente y a la idea de una trama: "Ya no se trata de personajes bajo la protección tranquilizadora de sus nombres personales, ya no se trata de un relato" (Blanchot, 1959: 228).

Según Compagnon (2023), se trata de la aventura de una escritura en donde la literatura repliega su proceso sobre sí misma para poder captar su propia desaparición. Maurice Blanchot retoma a Barthes para reponer las características de la época del grado cero. Antes de este período, hubo un momento en la escritura donde todos los escritores se preocupaban por escribir bien. Es decir, por "llevar la lengua común a un grado más alto de perfección o de acuerdo con lo que procuraban decir; existía para todos unidad de intención, una moral idéntica" (Blanchot, 1959: 232). Por otro lado, en la época neutra, los escritores se distinguen por su lenguaje instintivo, en donde el ejercicio de escribir se apoya en la destrucción de los sistemas conocidos más que en su edificación. Para Barthes la neutralidad que los escritores buscan tiene que ver con llevar a la literatura a ese punto de ausencia en el que ella desaparece[25] (p. 233).

Las obras de Beckett se asocian comúnmente con la idea del "no-lugar", y con escenarios distópicos o, al menos, destrozados. En la producción de escritos después de la Segunda Guerra Mundial, se destaca en sus obras el tema de la inmovilidad y de la condena al encierro en el mundo interior, atravesado por la incertidumbre y la imprecisión de las palabras. Mediante la desestabilización de las categorías de sujeto y sociedad, y la expropiación de la voz poética en su relación con el espacio, se revela un tinte distópico en su escritura, que culmina en una experiencia centrada en la mediación de los sentidos, las pulsiones y el lenguaje (Vescovi, 2023: 143).

Dado lo anterior, en este artículo propongo desbordar las fronteras entre "lo social" y "lo literario"[26], en tanto sostengo que la literatura de Beckett introduce un método que deforma las típicas convenciones literarias[27]. La literatura de la "no-palabra", que propone Beckett, se caracteriza por la exploración del movimiento mínimo y redundante, incluso por la parálisis; así como por

25En una nota al pie Blanchot (1959) argumenta que se trata de sostener, para con la literatura, el mismo esfuerzo que Karl Marx (2004) habría tenido para con la sociedad. "La literatura está alienada, en parte porque la sociedad con la cual está relacionada reposa sobre la alienación del hombre; también lo es por las exigencias que ella traiciona, pero hoy en día las traiciona en ambos sentidos del término: las confiesa y las engaña creyendo denunciarse a sí misma" (p. 232).

26Los conflictos en torno al debate entre la sociología y la literatura, que postula Robert Escarpit (1974) en su texto "Lo literario y lo social", son retomados por Hernán Maltz (2020) en "Discusión sobre sociología de la literatura" (p. 261-271). Maltz problematiza la idea de Escarpit respecto a que "La sociología vendría a representar el método, mientras que la literatura tendría reservado el lugar de objeto" (p. 262).

27Sostengo que Beckett no transforma la literatura sino que la deforma. Según Gilles Deleuze (1984) se trata de dos categorías diferentes. La transformación puede ser abstracta o dinámica -ocurre en el nivel de la idea-. En cambio, la deformación para Deleuze es siempre la del cuerpo, es estática y ocurre en el lugar. Entonces, mi argumento es que en el caso de la literatura de Beckett la deformación ocurre en la materialidad del texto mismo.

el uso de repeticiones, y la preferencia por palabras y versos más breves y concisos –explorando la polisemia de varios términos y su sonoridad– representados por el texto y plasmados en su forma (Harvey, 1970).

De esta manera, la literatura beckettiana de la "no-palabra" se vale del error como potencia narrativa, y reinventa la sintaxis hegemónica para proponer nuevas formas a las posibilidades del discurso, en favor de abordar distintas problemáticas sociales –como la alienación, la falta de sentido y la pérdida de la identidad– y de aportar una mirada crítica de la sociedad.

El error devenido norma

Alan Pauls titula una de sus conferencias "Probar otra vez, fallar otra vez, fallar mejor"[28], a partir de una de las famosas frases de Beckett. Pauls toma de Beckett su apuesta radical al fracaso, para alejarse del canon de la "buena escritura" que demoniza el error –o la "falla"– y se monta sobre toda una industria cultural que se enfoca en la corrección de la forma artística como herramienta del bien. La hipótesis de Pauls es que hay que profundizar, insistir, en los problemas de la narración, para convertirlos en oportunidades de experimentación.

Beckett es uno de los escritores que toma como ejemplo, quien en lugar de corregir sus errores, los ensayaba repetidamente hasta convertirlos en estilo: en el origen de una voz propia[29]. Pauls invita a pensar la falla no como algo a corregir, sino como algo para llevar hasta las últimas consecuencias. Paradójicamente, la literatura beckettiana de la "no-palabra" logra poblar el mundo de imágenes nuevas, al deformar la sintaxis hegemónica para inventar otras, y así proponer formas distintas a las posibilidades del discurso. Por lo tanto, el error en Beckett se convierte en la norma, deviene estilo. Pero, ¿qué es lo que permite que el error se establezca como una norma, y por qué?

Al pensar en el concepto de "norma" en la literatura, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1980) citan a Jan Mukarovsky (1977), quien sostiene que la persistencia o el decaimiento de la norma dependerá del sistema dentro del que funciona. Los autores argumentan que "La difusión de nuevas formas de sensibilidad tiene que ver con la decadencia de ciertas normas estéticas y sociales y el surgimiento de otras. Estos procesos no se producen sino por la dinámica de cambios correlativos en la sociedad" (Altamirano y Sarlo, 1980: 51).

28Conferencia organizada por Casa de América, en el marco del Curso de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos Iberoamericanos, 2019, y disponible en la web. (https://www.youtube.com/watch?v=2sre0g30yuw&t=5037s).

29Pauls introduce a Marcel Proust (2019), James Joyce (2012), Samuel Beckett y César Aira (1993) para pensar a la corrección como una fuerza, como una potencia. Pauls comenta que Proust demostró que corregir podía llegar a ser tan significativo como el arte de la escritura, así como para Joyce también corregir era casi más sublime que escribir, al tratarse de una tarea infinita. El autor se pregunta cómo hacer de la corrección un placer y sugiere desculpabilizar la corrección: desligar la corrección de la moral del bien. Se corrige porque no se puede parar de escribir. Los editores de Joyce y Proust trataban de frenarlos, pero ellos querían seguir corrigiendo tortuosa y gozosamente. Estaban entregados a la perdición de corregir, es decir a la perdición de escribir. Es decir, también, a la perdición de fallar otra vez, en términos de Beckett.

Esta idea resuena con algunos pensamientos que Theodor Adorno escribe en *Teoría estética* (1983). Él argumenta que, en la literatura, el modernismo de principios del siglo XX estaba más asociado a una tendencia al heroísmo, en relación con los lenguajes y el individuo. Este período de dominio absoluto de las técnicas de escritura en literatura estuvo muy bien representado por Joyce (2012) –quien fue mentor de Beckett–. Mientras que, luego de la Segunda Guerra Mundial, otra faceta del modernismo consolidó una literatura más asociada al agotamiento del lenguaje y a la impotencia humana. En este sentido, Altamirano y Sarlo postulan:

Las obras literarias no son producidas en un vacío social, ni mucho menos, en un medio estético neutro. Todo nuevo texto se recorta sobre el horizonte de una tradición cultural y de un sistema literario. Ambos constituyen el campo intelectual donde está predeterminado lo que es posible escribir o, por lo menos, todo aquello contra lo que se escribe, lo que se deforma y se fractura si el proyecto literario se construye en oposición a la norma estética aceptada (1980: p. 21).

Además del agotamiento del lenguaje, cabe destacar el agotamiento del espacio y del movimiento -de la acción y la capacidad del sujeto-, que evoca ideas de un "no-lugar", de confinamiento y de parálisis –lo que se consolidó principalmente en la literatura de la posguerra–. Gabriela Vescovi (2023) plantea la hipótesis de que, a partir de esos recursos, Beckett construye una estética de la impotencia -o del fracaso-. Por su parte, Gustave Lanson (2003) retoma lo señalado por Hyppolite Taine (2000) al decir que "La literatura altera las relaciones que observa porque se propone expresar aquello que no es aparente en la realidad" (Lanson, 2003: 212).

Siguiendo esta línea, podemos decir que Beckett deforma la literatura, haciendo visible lo invisible[30], al captar las fuerzas sociales que subyacen en un período de creciente racionalización, que paradójicamente conduce a la sinrazón. Sus obras cristalizan la impotencia de sujetos que están agotados, que son incapaces de grandes logros, de comunicación y de acción. Esto se traduce en la redundancia y repetitividad de los breves movimientos realizados, que evocan la fuerza de la pesadilla colectiva de la destrucción total y la soledad absoluta típica del siglo XX. Por lo que el abordaje de problemáticas sociales, mediante la normalización de la falla, permite construir un diagnóstico de la sociedad europea de posguerra en la cual, tras el vaciamiento del lenguaje, la disputa es por el sentido (Bourdieu, 2008).

Ideología y lenguaje

Para pensar el diálogo de Beckett con la sociedad de su tiempo recupero la pregunta que hace Juri Tinianov: "¿Cómo y en qué la vida social entra en correlación con la literatura?" (2011: 97). Resumidamente, el autor responde que la correlación entre la serie literaria y la serie social se establece a través de la actividad lingüística, en tanto la literatura tiene una función verbal en relación con la vida social. La literatura de Beckett de preguerra está caracterizada por el uso de préstamos, intertextualidad, referencias topográficas, juegos de palabras y el uso de palabras inglesas de origen latino para la creación de textos herméticos

30En *Lógica de la sensación* (1984), Deleuze sostiene que el arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas.

(Harvey, 1970). En los textos se retrata generalmente algún camino o deambulación por una ciudad, en donde se puede ver a un sujeto que circula por el mundo, aún activo, aunque errante y de alguna manera aislado del paisaje[31].

Luego de la guerra, la mayoría de las obras de Beckett ya no tienen referencias explícitas, lo que denota ciertas variaciones en la representación del sujeto y del espacio, y hace evidente el proyecto de Beckett de escribir una literatura del agotamiento y de la "no-palabra"[32]. Esta literatura se caracteriza por la reducción o ausencia significativa del lenguaje verbal[33]. Si bien los temas de la soledad y del confinamiento siguen siendo explorados, "los sujetos representados realizan movimientos mínimos, repetitivos e inútiles" (Vescovi, 2023: p. 149).

Beckett, bajo la enigmática figura de Godot en *Esperando a Godot* (2006), fundó la ausencia como principio. Así también, muchas de sus obras, textos y poemas retratan personajes que esperan algo, o a alguien, que se sabe que nunca vendrá. En cuanto a los diferentes narradores de *El innombrable*, se agotan diciendo lo que esperan, y lo que esperan podría resumirse brevemente en esperar el fin. Pero el narrador de *El innombrable* se ve obligado a continuar: "Hay que continuar, no puedo continuar, voy a continuar" (Beckett, 1996: 20). No se termina de citar las palabras, las expresiones, las tramas y los personajes de la obra que, instalados en la espera, multiplican las declaraciones que expresan su deseo por el fin, fin que al mismo tiempo temen que ocurra. No hay posibilidad de avanzar: el sujeto enunciador se queda intentando encontrar la palabra, sin éxito, y es incapaz de seguir en el discurso, en el pensamiento, en la vida. No hay interacción con el mundo, sólo de sí mismo con el propio pensamiento, con la propia memoria, que falla y no recuerda. La enunciación es también tan repetitiva que hace desaparecer el sentido de lo que se dice, lo que subraya el vaciamiento de las palabras y de la escritura y propone el agotamiento del lenguaje.

De este modo, el hombre sólo puede intentar decir la imposibilidad de toda comunicación o relación humana, y no lo logra. Por lo tanto, la realidad estática ilustrada por las diversas producciones de Beckett constituye un reflejo de las realidades distópicas[34]. Se parte de la devastación de la humanidad para construir el "no-lugar" donde se encuentra el hombre: ya no hay tiempo ni espacio, ya no hay vida ni cordura, sólo queda el hombre, aislado en sí mismo y en el vacío, enajenado de toda posibilidad de cambio (Vescovi, 2020: 41).

31Esto se evidencia en *More Pricks than Kicks* (1934), cuando Beckett crea un libro -el primero- que narra la vida de un joven en sus trayectos habituales hasta su muerte: a las clases de italiano, paseando por la ciudad, etc.

32En *Saint-Lô* (1945) las imágenes espectrales y el ambiente de ruinas cobran espacio, y lo que Beckett enfoca cada vez más es un movimiento mínimo o redundante, una imagen casi-inmóvil, un escenario vacío y un sujeto aislado, incluso aprisionado.

33Vescovi señala que Deleuze, en el epílogo de *Quad4* (1980/84), subraya la relación entre el agotamiento del lenguaje y las formas de ocupar el espacio en la obra de Beckett. Enumera cuatro formas de agotar lo posible: "formar una serie exhaustiva de cosas, detener los flujos de voz, extenuar el potencial del espacio, disipar la potencia de la imagen" (Vescovi, 2023: 78).

34Vescovi (2023) se apoya en la definición de Carlos E. O. Berriel (2005) de las distopías. Se tratan de una "estaticidad" social que presupone el fin de la historia, de la posibilidad de avanzar o retroceder, y que elimina la dimensión empírica del hombre. Esta "estaticidad" social se habría fijado precisamente en la materialización de un miedo colectivo, exacerbando las tendencias negativas del presente histórico y construyendo un futuro indeseable pero ineludible. Berriel también sostiene que se presupone la enajenación cultural e histórica del territorio imaginario, comúnmente reflejada en el aislamiento geográfico. Lo que lleva a acercar a Beckett a las distopías son los personajes en estado de semi-parálisis y aislamiento, situados en un mundo devastado o vacío, que cristaliza la pesadilla del fin del mundo, alimentada por el período de las grandes guerras, especialmente por la Segunda Guerra Mundial.

Al reflexionar sobre la pregunta acerca de con qué realidad está vinculada la obra, Altamirano y Sarlo retoman a Pierre Macherey (1974), quien señala en la obra literaria un doble vínculo social con el lenguaje y la ideología. El autor argumenta que esta "realidad" no es aquella inmediata -de las relaciones sociales y económicas empíricas-, sino su representación por medio de la ideología. "Por ello, el texto, como la ideología, debe ser interrogado no solo en aquello que dice sino también en lo que calla y, al callar, deforma, oculta, niega" (Altamirano y Sarlo, 1980: 131).

Reflexiones finales

Beckett constituye su propia voz explorando el agotamiento y el silencio, alejándose del llamado heroísmo, y explorando la impotencia y el fracaso. "En la obra de Beckett, su afinidad con el silencio procede del hecho de que el lenguaje alejado de los significados no es un lenguaje que diga algo" (Adorno, 1970: 110). Para Adorno, Beckett es uno de los autores que mejor representa el espíritu de resistencia ante el dominio del capital, al denunciar que la posibilidad misma de narrar se halla comprometida por el capitalismo.

Por otra parte, "al negarse a toda comunicación inmediata, sus obras ponen de manifiesto el predominio de lo mediato y la falsedad de una comunicación espontánea entre hombres solo vinculados entre sí por los lazos rectificadores del mercado" (Altamirano y Sarlo, 1980: 97). Entonces, se puede decir que en las producciones tardías de Beckett el espacio es cada vez más impreciso, y el movimiento de los sujetos retratados disminuye significativamente. De esta forma, mediante la literatura de la "no-palabra", Beckett explora la condena a la eterna repetición de un escenario negativo –o vacío– por la suspensión del tiempo, así como la casi absoluta impotencia del sujeto ante este mundo. El lenguaje, por ello, está condenado al fracaso, de modo que el sujeto está cada vez más encarcelado en sí mismo, sin contacto con el mundo y con el otro.

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Buenos Aires: Ediciones Orbi, S.A, 1983.

Aira, César. *Ema, La cautiva*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.

Altamirano, Carlos, y Beatriz Sarlo. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005. (Original francés: 1953).

Beckett, Samuel. *El innombrable*. Barcelona: Editorial Lumen, 1996.

Beckett, Samuel. *More Pricks than Kicks*. Londres: Chatto & Windus, 1934.

Beckett, Samuel. Saint-Lô. En *Poems in English* (p. 42). Nueva York: Grove Press, 1961. (Original: 1945).

Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006. (Original francés: 1952).

Berriel, Carlos; E.O. Tietê; Tejo, Sena: *A obra de Paulo Prado*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1959.

Bourdieu, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 2008. (Original francés: 1982).

Clément, Bruno. *Beckett y el fin de la literatura, genealogía de un mito*. Buenos Aires: Revistas Científicas FILO UBA, 2023.

Deleuze, Gilles. L'épuisé. En Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision* (pp. 57-106). París: Minuit, 1992. (Original francés: 1980/84).

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. París: Editions de la Différence, 1984.

Escarpit, Robert. *Lo literario y lo social*. Madrid: Ediciones Castilla, 1974.

Harvey, Lawrence E. *Samuel Beckett: Poet and Critic*. New Jersey: Princeton University Press, 1970.

Joyce, James. *Ulises*. Madrid: Cátedra, 2012. (Original inglés: 1922).

Lanson, Gustave. "L'Histoire Littéraire et la Sociologie". *Revue de Métaphysique et de Morale*, 12/4 (1904): p. 621-642.

Macherey, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. Barcelona: Anagrama, 1974. (Original francés: 1966).

Maltz, Hernán. "Discusión sobre sociología de la literatura". *Políticas de la Memoria*, 20 (2020): p. 261-271.

Marx, Karl. *Manuscritos económico-filosóficos*. Madrid: Alianza Editorial, 2004. (Original alemán: 1844, publicado en 1932).

Mukařovský, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. (Original checo: 1936).

Pauls, Alan. *Probar otra vez, fallar otra vez, fallar mejor*. Conferencia organizada por Casa de América, en el marco del curso de desarrollo de proyectos cinematográficos iberoamericanos, 2019. (https://www.youtube.com/watch?v=2SRE0G3OYUW&t=5037s).

Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido (7 tomos)*. Barcelona: Penguin Random House, 2019. (Original francés: 1913-1927).

Taine, Hippolyte. *Filosofía del arte*. Madrid: Ediciones Istmo, 2000. (Original francés: 1865).

Tinianov, Juri. "Sobre la evolución literaria". Todorov, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011. p. 123-139.

Vescovi, Gabriela G. *Tradução comentada da poesia pós-guerra de Samuel Beckett*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2020.

Vescovi, Gabriela G. *El movimiento y el espacio en la poesía de Samuel Beckett*. Buenos Aires: Revistas Científicas FILO UBA, 2023.

Eugenia Frigerio Ceballos está a punto de recibirse en la carrera de Sociología de la UBA. De 2021 a 2023 estudió con Pompeyo Audivert en el estudio de teatro El Cuervo. Desde 2022 practica danza butoh con Rhea Volij. Actualmente toma clases de entrenamiento performático con Lucía Gianonni. Forma parte de "Lo anatómico", un colectivo performático que investiga modos de intervenir el espacio público. Hace dos años produce "Lenguas despeinadas", un ciclo artístico interdisciplinar. Es docente en el centro universitario Devoto, donde da talleres de teatro y de educación popular.

Espacios de resistencia. La Mocha Celis como guarida del andar por ahí

Chiara Borrini

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar el Bachillerato Popular Mocha Celis como un espacio de resistencia a partir de la perspectiva conceptual de María Lugones. Mediante un abordaje cualitativo basado en el análisis de testimonios del libro *Travar el saber*, se recuperan las categorías de táctico-estrategia, socialización alternativa, subjetividad activa, guarida del andar por ahí y la teoría de la callejera, para establecer una analogía entre estas conceptualizaciones y la experiencia vivida en la Mocha Celis. De este modo, el trabajo busca profundizar la teoría de la resistencia de Lugones a partir de experiencias situadas de la comunidad trans-travesti no binarie.

Palabras clave

María Lugones, Michel de Certeau, Bachillerato Popular, Travesti-Trans

Spaces of resistance. La Mocha Celis as a hideout of wandering around

Abstract

The aim of this article is to analyze Mocha Celis Popular High School as a space of resistance from the conceptual perspective of María Lugones. Through a qualitative approach based on the analysis of testimonies from the book *Travar el saber*, the categories of tactical-strategic subject, alternative socialization, active subjectivity, "hideout of wandering around," and street theory, are mobilized to establish an analogy between these conceptualizations and the Mocha Celis experience. In this way, the article seeks to further develop Lugones's theory of resistance through situated experiences of the trans, travesty, and non-binary community.

Key words

María Lugones, Michel de certeau, popular High School, Travesty-Trans

Introducción

El objetivo de esta investigación es realizar un análisis del espacio de resistencia del Bachillerato Popular Trans La Mocha Celis desde las miradas conceptuales de María Lugones y Michel de Certeau. Busco desarrollar cómo es que La Mocha Celis funciona como una trinchera de resistencia contra las discriminaciones entrecruzadas de la modernidad, y como un lugar de pertenencia y formación para las subjetividades activas. Para ello voy a utilizar el libro *Travar el saber*, que recopila testimonios y experiencias del colectivo trans y travesti, y su paso por el bachillerato y la organización OTRANS. Particularmente me voy a focalizar en aquellos testimonios referidos a las experiencias previas y posteriores a La Mocha Celis.

En primer lugar, voy a hacer una breve descripción sobre La Mocha Celis, María Lugones y Michel de Certeau, luego voy a explicar parte de la teoría de la modernidad de Lugones y sus conceptos principales como el entrecruzamiento de opresiones, y de de Certeau como estrategias y tácticos, y cómo estos se relacionan con las experiencias vividas de los estudiantes previamente a su paso por el bachillerato. En segundo lugar, voy a continuar analizando la teoría de la resistencia desarrollada por Lugones y de Certeau, y cómo los conceptos de táctico-estratega, socialización alternativa, y subjetividad activa, se conectan con las dinámicas del bachillerato descritas por su propia comunidad. Por último voy a definir al Bachillerato Popular Trans desde el concepto de Lugones de guarida del andar por ahí y desde la teoría de la callejera.

María Lugones y el Bachillerato Popular Trans Mocha Celis

María Lugones fue una pensadora y filósofa de la perspectiva decolonial e interseccional de los feminismos. La perspectiva decolonial parte de la teoría de Aníbal Quijano (1993) que menciona: "uno de los ejes fundamentales de ese modelo de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la base de la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia colonial y que permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica: el eurocentrismo".

María Lugones teorizó sobre la resistencia ante las opresiones de la modernidad, desarticulando la lógica colonial, individual y racista del mundo. Dentro de esta investigación me voy a centrar en su teoría sobre las guaridas del andar por ahí, lugares que desafían el *statu quo* e incorporan otras formas de interpretar a la vida en sociedad. María Lugones, desde su posición como investigadora, pero también como activista y sujeto activo que lucha contra estas opresiones, desarrolla toda una red conceptual que vislumbra los mecanismos de control y dominación de la modernidad, en el que la disciplina fabrica cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos "dóciles" (Foucault, 1975). Y también sobre los discursos, valores y marcos normativos impuestos por el poder dominante capitalista en el que el estado es la dictadura de una clase, pero también su hegemonía, es decir, la forma en que una clase dirigente ejerce el dominio intelectual y moral (Gramsci, 2000). Además, incorpora una nueva terminología para la resistencia

contra estos mecanismos de dominación, y desarrolla una teoría que da luz y fundamenta a todos estos movimientos alternativos al modelo de la agencia individual moderna.

En este sentido, me gustaría profundizar esta teoría de la resistencia de María Lugones observando y analizando un espacio específico donde suceden estos movimientos resistentes y alternativos a la visión dominante de la clase que posee los medios para la producción material y con ello los medios para la producción intelectual (Marx y Engels, 1974). Me interesa en esta investigación territorializar los conceptos construidos por esta filósofa dentro de las experiencias vividas en el bachillerato popular Trans Mocha Celis. Y de esta manera vislumbrar los movimientos resistentes en Argentina para impulsarlos y expandirlos dentro de este país. La Mocha Celis es un bachillerato, espacio de formación y educación dedicado a las personas trans, travestis, o transgénero. Es un espacio de inclusión que busca desarmar las lógicas binarias de la escuela normal argentina y darles espacio a las personas excluidas, para de esa manera desestructurar la educación. No es un espacio exclusivo ni excluyente, es un espacio incluyente y generador de encuentros (Martínez y Vidal-Ortiz, 2018: 32). Sobre todo, es un lugar de creación y transformación social, y dentro de esta investigación voy a analizar por qué.

Antecedentes

La teoría de María Lugones ya ha sido utilizada por Karina Bidaseca en "Los peregrinajes de los feminismos de color en el pensamiento de María Lugones", la cual analiza su teoría decolonial desde la opresión racial dentro de la política. Y también por Luciano Fabbri en "Desprendimiento androcéntrico. Pensar la matriz colonial de poder desde los aportes de Silvia Federici y María Lugones", quien realiza una aproximación crítica a la noción de matriz colonial de poder desde una visión feminista. Sin embargo, esta teoría no ha sido utilizada para analizar los temas que a mí me interesan en este trabajo, a saber, la resistencia a la colonialidad del poder dentro de los espacios educativos alternativos.

Por otra parte, el vínculo entre el sistema educativo y la población travesti-trans ha sido estudiada dentro del libro *La revolución de las mariposas. A diez años de la gesta del nombre propio*, que fue publicado por el Ministerio Público de la Defensa de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el cual realiza un análisis cuantitativo y cualitativo acerca de la realidad de la población TTNB dentro del mercado laboral y las instituciones educativas de Argentina. No obstante, aún no se ha estudiado la temática desde las conceptualizaciones de María Lugones, y menos aún desde un análisis teórico como intento hacer en este artículo.

Finalmente, al respecto del proceso de los modos de subjetivación del colectivo travesti/trans, Lucía Fuster desarrolló en su tesis "Ley de Identidad de Género. Un análisis sobre el acceso a derechos y los nuevos modos de subjetivación de las travestis y trans. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1990-2019", analiza estos procesos de subjetivación nuevos que surgen luego de la Ley de Identidad de Género dentro de esta comunidad. No obstante, mi trabajo busca estudiar esos modos de subjetivación específicamente dentro del ámbito de la educación, tanto antes como luego de la Ley de Identidad de Género, dado que el foco se encuentra en la contraposición de las instituciones modernas de la educación con las guaridas del andar por ahí, como mostraré más adelante.

Entrecruzamiento de opresiones, uno de los principales mecanismos de control de la modernidad

En primer lugar voy a introducir la idea de modernidad descrita por María Lugones desde la visión de la discriminación entrecruzada, que lleva a una fragmentación social que divide al mundo social entre agentes estrategas o tácticos. La idea de agencia moderna, Lugones la describe como una ficción que esconde el marco institucional que atraviesa a los sujetos sociales. Una ficción que sostiene la idea de un potencial individual con capacidad de deliberar y decidir dentro de un mundo de individuos iguales. De esta forma, la idea de agente moderno busca valorar el accionar individual dado que ese accionar, dentro de esta ficción, se produce desde la propia responsabilidad individual. Con lo que la vivencia del sujeto social se fundamenta desde la eficacia de esta agencia individual, que invisibiliza los marcos institucionales y sociales que construyen y estructuran a los sujetos dentro de una sociedad.

Desde esta mirada de la agencia individual están aquellos que logran dominar sus vidas desde la responsabilidad de sus propias acciones, y aquellos que no lo logran. La narrativa de la agencia individual atribuye esta falta de dominio a la incapacidad propia de la persona para controlar su destino. Según Lugones, el mundo de significaciones de la modernidad y de las instituciones sociales, políticas y económicas, respaldan la ilusión de una agencia individual exitosa dado que estas, según el origen social del sujeto, brindan el respaldo para que las intenciones del individuo no se subordinen a los planes de los otros (Lugones, 2021: 313). Esto quiere decir que el mundo de sentido, que genera los marcos interpretativos de los sujetos y de una sociedad, brindan las oportunidades para algunos agentes, que logran cumplir con las expectativas del sentido dominante de la modernidad. Como menciona Bourdieu (1979): "La visión propia de las clases dominantes tiende a imponerse como la visión legítima del mundo social, porque dispone del poder de hacer reconocer como universales sus intereses particulares". Estos marcos interpretativos de la clase dominante son borrados por la narrativa ficcional de la agencia individual, lo cual hace aparecer la diferencia entre las personas como una cuestión individual y no social.

Este marco de sentido dominante, según Lugones, busca homogeneizar a los agentes dentro de un marco categorial mental. Aquellos que no entran dentro de este marco categorial que brinda sentido a la existencia social, son oprimidos de distintas maneras, y de esta forma expulsados del mundo social. Lugones las llama opresiones entrecruzadas, y son mecanismos sociales que fragmentan a los individuos para controlarlos, reducirlos e inmovilizarlos, con el fin de continuar con el sentido dominante (Lugones, 2021: 334). Con lo cual la desigualdad social es comprendida como una diferencia de capacidades individuales, en lugar de verse como desigualdades categoriales, que brindan sentido a algunos sujetos y a otros no, lo que genera la existencia de unos y no de otros dentro de un orden social determinado.

Me parece fundamental remarcar la importancia del marco interpretativo categorial, dado que es el contexto que brinda sentido a la existencia social y establece las jerarquías sociales que componen el orden social. Dentro de la formación de estos marcos interpretativos dominantes, la escuela cumple un rol fundamental para imponer y profundizar el sentido dominante del ideal civilizatorio y homogéneo de la modernidad (Martínez y Vidal-Ortiz, 2018: 17). Las escuelas normales impusieron sus regulaciones

al servicio de las normas sociales dominantes que establecen las condiciones de acceso y permanencia en las instituciones escolares, brindando las oportunidades sociales a aquellos sujetos que correspondían con los marcos categoriales dominantes. Las instituciones educativas contribuyen poderosamente a la reproducción del orden social al consagrar las desigualdades culturales como desigualdades naturales (Bourdieu y Passeron, 1973: 23). De esta forma, los sujetos que no encajan con las categorías impuestas en las escuelas son identificados, encapsulados y normalizados, borrando las diferencias con el objetivo de homogeneizar e igualar la vida social (Martínez y Vidal-Ortiz, 2018: 18).

Así pues, la escuela profundiza los mecanismos de expulsión de aquellos agentes que no encajan con las expectativas sociales generadas por los marcos de sentido dominantes. Este modelo de sentido moderno tiende a priorizar al individuo como categoría analítica, borrando las situaciones estructurales, con el fin de insertar al agente dentro del sentido dominante neoliberal, que prioriza los valores de la propiedad privada y de la individualidad. Esto quiere decir que la escuela normal incentiva que los agentes diversos se ajusten a los parámetros hegemónicos impuestos por el marco categorial (p. 27).

En conclusión, la escuela normal funciona como un mecanismo de control que utiliza la opresión entrecruzada para mantener los sistemas de sentido de la modernidad y el neoliberalismo. Y, de esta forma, refuerza las jerarquías sociales y las distinciones socioeconómicas, desde la narrativa ficcional de la agencia individual. Ésta funciona como una serie de mecanismos de profundización de la narrativa que legitima la distinción social entre los estrategas y los tácticos.

Estrategas y tácticos de Michel de Certeau

A aquellos que logran sacar provecho de su agencia individual Lugones los define, a partir de la teoría de Michel de Certeau, como estrategas (Lugones, 2021: 316 y 317). El estratega es el que planifica y controla su propio mundo. Para ello, este observa la ciudad desde la abstracción y la distancia, formando una visión reducida de las complejidades sociales que son parte de la ciudad (De Certeau, 2010). Lugones desarrolla que el estratega ve la ciudad de forma "inmóvil". De esta manera el estratega puede suponer lo propio al abstraer la forma de los otros. El estratega no dimensiona las opresiones o discriminaciones existentes en lo no propio, en la vida de los otros. La escuela normal superior prioriza este modelo de visión estratégica, como marco interpretativo que exige que la diversidad se ajuste a los parámetros dominantes (Martínez y Vidal-Ortiz, 2018: 37).

Del otro lado de la fragmentación social, según De Certeau, están los tácticos, aquellos descritos como los débiles. Agentes que deben convertirse en fuerzas extrañas a sus propias finalidades, ocultos e invisibilizados por el marco de referencia del estratega, que es una producción no propia del débil, y que este no tiene otra opción que aceptar, por la dominación de los mecanismos de control de la propia modernidad (De Certeau, 2010). Estos terminan participando del sistema con fines y referencias extrañas a ellos, por lo tanto las elaboraciones de los débiles quedan ocultas por la ficción del estratega (Lugones, 2021: 315 y 317). Ante esta cuestión, Rozitchner (1981) menciona: "La derecha no sólo domina por la fuerza: produce el modo de sentir y pensar que luego la izquierda acepta como natural, anulando su propia capacidad de crear una subjetividad revolucionaria". Estas formas de

vivir del táctico, dentro de un mundo creado por otros, son lo que sucede con las vivencias del colectivo travesti/trans en su paso por el sistema escolar. este colectivo habita el espacio del estratega, un espacio concebido de forma binaria, homogénea y heteropatriarcal, en el que el binarismo de género es una ficción reguladora que organiza culturalmente los cuerpos y delimita el campo de lo inteligible (butler, 1990: p. 33).

Travar el saber, las discriminaciones dentro del sistema educativo

Con la visión de la ciudad inmóvil del estratega, las trayectorias escolares de las personas trans quedan invisibilizadas. dentro de esta realidad abstraída, el estratega no visualiza las situaciones de cambio de escuela o de repeticiones de año o deserciones, que son problemas que ponen de manifiesto la dificultad de la institución escolar por tolerar todo aquello que no es reconocido por el marco interpretativo dominante, aquello que no logra ser parte del mundo del estratega (martínez y vidal-ortiz, 2018: 21).

De esta manera, los marcos interpretativos dominantes de la agencia individual moderna, a través de la escuela, fomentan la fragmentación social y homogeneización de la sociedad. este proceso de fragmentación me interesa analizarlo, dentro de las vivencias de la comunidad travesti/trans durante su escolarización, desde los testimonios recolectados en el libro *travar el saber*. allí, vir silveira, egresada del bachillerato de la mocha celis, menciona:

> "la sociedad no estaba preparada en ese momento para que yo pudiera acceder a la educación cuando era mi derecho. por ejemplo, no podía ir al baño, no podía hacer cierto tipo de cosas como ir a gimnasia, porque los baños son de hombres o de mujeres, y en el de mujeres no me dejaban entrar" (silveira, 2018: 60).

este es un claro ejemplo de la forma en la que funcionan estos mecanismos de dominación desde los marcos categoriales: la definición de género existente en la sociedad que vir describe, separaba la estructura organizacional de la escuela en dos géneros definidos de cierta manera, de los cuales ella no se sentía parte. esta organización no permitía la inserción de otras personas que se encontrasen por fuera de esa categorización y definición impuesta. esta misma situación la observo en el testimonio de sabrina jazmín segovia, estudiante de la universidad de la avellaneda, que denuncia:

> "al ver que no se podía por la construcción de género que se limitaba de forma binaria, me tuve dolorosamente que amoldar a esa heteronorma. fueron siete años de transitar la primaria obligada a ser varón" (segovia, 2018: 116).

en las palabras de sabrina contemplo la aceptación del táctico de un mundo creado por otros, con tal de sobrevivir, en este caso, al sistema educativo dominante. otro testimonio interesante donde vislumbro el mecanismo de dominación que apunta a la homogeneización de los seres humanos es el de vicky pavón torres, egresada de la mocha celis. ella describe:

> "en otras instituciones educativas me sentí muy discriminada porque yo desde muy joven empecé mi etapa trans. no me dejaban ir a ninguno de los baños, no podía ir maquillada, no podía ir escotada, y miraban todo el tiempo lo que es mi exterior en vez de evaluarme como alumna. eso me provocó un rechazo al querer integrarme a la sociedad, porque me imaginaba que si en una escuela no me querían integrar, en un trabajo iba a ser mucho peor" (pavón torres, 2018: 62).

de esta manera, a partir de la categorización de las formas de identificación de los seres humanos, se reduce a los agentes a que sean fragmentos homogéneos, fundamentados por este marco interpretativo dominante (lugones, 2021: 334). me parece importante

puntualizar, dentro del testimonio de Pavón, el poder de dominación de la escuela, que genera la homologación de las categorías del campo escolar al resto de los campos sociales. En este testimonio, observo el papel central de la primera socialización, de los marcos interpretativos dominantes, para estructurar la comprensión de los agentes sobre los otros campos sociales. Con respecto a esto, Berger y Luckmann señalan la importancia de esa primera socialización que experimenta el individuo en su niñez, por medio de la cual se convierte luego en miembro de la sociedad. La realidad que se internaliza en la socialización primaria se presenta como la única realidad posible (Berger y Luckmann, 1977).

En definitiva, los mecanismos de opresión, como la escuela, funcionan como entes reguladores de esta fragmentación y homogeneización de los individuos. Como ya fue mencionado más arriba, la forma en la que se mantiene la dominación es a partir del entrecruzamiento de opresiones. El objetivo final de este entrecruzamiento es estructurar a los agentes como actores inmovilizados, fijados y unificados. El entrecruzamiento de opresiones entiende a las representaciones como separables, discretas, puras, y su manera de actuar es desarmando las identidades, haciéndoles percibir a los sujetos las opresiones como entremezcladas (Lugones, 2021: 334 y 335). En *Travar el saber* los participantes del libro acusan a la escuela de ser un ente fundamental para el funcionamiento del entrecruzamiento de las opresiones.

Pero también, por otro lado, los participantes de *Travar el saber* muestran cómo la escuela puede ser un lugar de resistencia de esas opresiones y marcos interpretativos. La escuela puede lograr la comprensión de las complejidades de los otros, y permitir salir de la mirada estratega de lo propio. Maryanne Lettieri, profesora de inglés de La Mocha Celis, menciona cómo jamás se hubiese imaginado que un villero pueda estar hablando con una trava, si no se hubiese reunido en el espacio escolar. La escuela puede lograr la visualización de los marcos interpretativos que encasillan y separan a las personas. En este caso, al juntarse estos dos agentes "diferentes" y conocer las complejidades del otro, logran entender los marcos interpretativos que forman las representaciones del otro, y comprender que los preconceptos de un "pibe de gorrita" o de la persona trans no son más que construcciones sociales (Lettieri, 2018: 105).

Las complejidades son parte de las identidades sociales, y es interesante analizar esta complejidad a partir de la mirada de Juliana Martinez y Salvador Vidal-Ortiza, compiladores del libro *Travar el saber*, que describen la identidad trans/travesti como una representación que acoge muchas maneras distintas de habitar y poner el cuerpo. Estas identidades evocan a la resistencia histórica de este colectivo, y buscan la transformación radical de las categorías e instituciones que sostienen el marco interpretativo excluyente de la modernidad. Y como arma de transformación y resistencia, es menester utilizar el espacio educativo para lograr esos objetivos (Martínez y Vidal-Ortiz, 2018: 36).

El estratega-táctico y la formación de una subjetividad activa. La Mocha Celis como un espacio de socialización alternativa

La resistencia, según De Certeau, es parte del accionar de los débiles: en las acciones de los mismos existen maneras de escape internas al orden social dominante, mediante operaciones que desvían el funcionamiento de las estructuras tecnocráticas (De Certeau, 2010; Lugones, 2021: 317). La escuela puede ser parte de estas operaciones que, de la misma forma que impone el mundo de los dominantes, puede fortalecer el acercamiento del mundo de los otros, y las resistencias que surgen a partir de la heterogeneidad de los individuos y colectivos que se reúnen dentro del sistema escolar.

A esta forma del agente en resistencia, Lugones lo describe como el táctico-estratega. Éste posee ambas características, del estratega y del táctico, y gracias a ello comprende las complejidades de lo social y su multiplicidad de relacionalidades y de significados, desde la cercanía del táctico, pero con un accionar resistente a las estructuras de dominación al apropiarse del espacio, como el estratega. De esta manera, el agente, desde la visión del táctico-estratega, observa un sentido renovado, desde la subjetividad activa y la sociabilidad activa, que ejercen una lectura de lo social visibilizando los marcos interpretativos dominantes que la estructuran. La espacialidad y la temporalidad de estas subjetividades activas no son fijas o inmóviles como las define el estratega, sino que requieren de una cierta movilidad, como la de la realidad de la calle, que no es estática (Lugones, 2021: 320 y 337).

Tomando estos conceptos, comprendo a la Mocha Celis como un espacio de resistencia, un espacio de guaridas callejeras, un espacio de formación de estrategas-tácticos, y de incentivación de una subjetividad activa, a partir de una socialización alternativa, con marcos interpretativos diversos a los dominantes. La Mocha Celis, como bachillerato popular, posee este poder de la escuela, de fortalecer las redes y conexiones sociales diversas, y de impulsar una comprensión de lo social de forma compleja, para que sus alumnxs adquieran la multiplicidad de relaciones y sentidos que componen lo social. Esta formación de una subjetividad de resistencia, que nace de la Mocha Celis, la observo en el testimonio de Alma Fernández, egresada del bachillerato popular trans Mocha Celis:

> "Volver a estudiar significó ir a buscar esa arma, esa herramienta que me va a hacer sobrevivir y generar las oportunidades para mí y para mi colectivo" (Fernández, 2018: 23).

Es interesante esto que menciona Alma acerca del estudio como una herramienta, que no solo permite la supervivencia dentro del mundo de los dominantes, sino que además permite ir más allá de esa supervivencia, y generar oportunidades resistentes contra lo impuesto. Esto es lo que significan, según Lugones, las estrategias-tácticas: el deseo de ir más allá de la supervivencia, y señalar los espacios y acciones de resistencia contra el confinamiento (Lugones, 2021: 337). El objetivo de estos espacios de resistencia es cambiar el enfoque estratega del modelo moderno, centrado en el individuo y en la homogeneización social, hacia una propuesta que apunte a una transformación estructural de los marcos de clasificación dominantes que ordenan lo social. De esta forma, la realidad de los oprimidos, como el cuerpo trans/travesti, resiste al sistema, visibilizando los aspectos violentos y discriminatorios del mismo, que constituyen y atraviesan a los mecanismos de control dominantes.

Por ello Martinez y Vidal-Ortiza señalan la agencia y potencia generadora de la "v" de "travar", en el título del libro que compilan: se trata de producir una alternativa resistente en el mismo término común, "trabar", en el sentido de un obstáculo para los sujetos disidentes. Un accionar conceptual desde la teoría callejera, como menciona Lugones, que parte del pensar táctico-

estratega de crear espacios, conceptos, categorías, metodologías alternativas a la dominante: en este caso, gestados desde la experiencia, el cuerpo y la furia travesti (Martínez y Vidal-Ortiz, 2018: 31).

En conclusión, para resistir al orden dominante es necesario ser sujetos activos, pero para ello también es menester crear una sociabilidad alternativa y una postura táctico-estratégica. Y esta subjetividad táctico-estratégica no se activa desde afuera, a la distancia, sino desde adentro de las complejidades sociales, que se mueven dentro de espacios de resistencia como la Mocha Celis. La Mocha impulsa una sociabilidad alternativa, y les brinda a sus estudiantes las herramientas para desarrollar una postura táctico-estratégica. Esta formación resistente e inclusiva la describe la ya mencionada Silveira, que cuenta que:

> "La Mocha para mí es mi casa, mi escuela, el lugar que me ayudó a crecer, a ver la vida como realmente era, y a ser una persona, la Mocha me ayudó a ser una persona distinta" (Silveira, 2018: 61).

Vir, luego, señala el poder de la educación, tanto como mecanismo de dominación de la estructura social dominante, como una herramienta de resistencia que abre a la creación de una subjetividad activa:

> "El poder de la educación es llenar y enriquecer a una persona de algo que perdió, porque con el tiempo una va perdiendo conocimientos, va perdiendo y adquiriendo otros, pero en mi caso, y en el caso de otras compañeras que conozco, el conocimiento que habíamos adquirido era malo, porque la gente nos impulsaba a la marginalidad, a ser marginales, a armar guetos, y eso no tiene que existir, nosotras somos ciudadanas de derecho y podemos acceder a cualquier derecho que sea para cualquier persona, somos seres humanos" (Silveira, 2018: 61).

Ella describe cómo, a partir de su paso por la Mocha, cambiaron sus sueños y esperanzas, porque comenzó a ver la vida de otra manera, y a querer cambiar su vida, para poder disfrutarla como cualquier persona. Pasar de una postura de supervivencia en el orden dominante, a una que resista y busque el disfrute dentro de la vida cotidiana. La ya mencionada Pavón Torres comenta:

> "Yo antes no proyectaba hacia adelante, jamás proyectaba hacia adelante, proyectaba el día a día, que es lo que proyecta toda chica de la calle: levantarte y pensar 'qué voy a hacer hoy', o 'qué me voy a poner hoy'. Hoy en día mi vida es levantarme y pensar qué voy a hacer en el mañana, qué proyectos tengo para con mi familia, para con mi vida" (Pavón Torres, 2018: 63).

Es interesante observar, en este testimonio, el cambio de perspectiva del espacio y el tiempo de esta estudiante por su trayectoria dentro de la Mocha: de tener una visión miope del táctico, de pensar en la supervivencia del día a día, de dimensionar la cercanía del presente porque está atada al tiempo y al espacio de otro, y no proyectar algo propio, a tener una perspectiva táctico-estratégica, con una dimensión del espacio y el tiempo en movimiento, que proyecta una creación propia y colectiva.

Mocha Celis, una guarida del andar por ahí

Finalmente, a estos espacios de resistencia contra el orden dominante, como la Mocha Celis, Lugones los define como guaridas del andar por ahí. Elige esta terminología para conceptualizar este espacio-tiempo, propio del táctico-estratega, de estar en movimiento constante, de la misma forma que sucede en la calle. Por ello también las nombra como guaridas callejeras, que albergan a los caminantes, y que vuelven diferenciado y concreto el espacio dominante, al revelar la homogeneidad de su sentido, y la ausencia de un sentido dialógico que contemple la multiplicidad de significados (Lugones, 2021: 331).

La forma del andar por ahí es en colectivo, con una apertura consciente del otro: es una práctica de apropiación del

espacio contra los territorios delimitados por los marcos interpretativos dominantes. Este proceso de apropiación del espacio se realiza desde el movimiento entre guaridas, donde los sujetos activos generan el sentido de su resistencia. Las guaridas son formas de ocupar el espacio de manera dialógica y heterogénea, a diferencia de las estructuras dominantes. Son espacios en donde se forma un conocimiento con sentido multívoco, con un reconocimiento complejo, y con finalidades abiertas (Lugones, 2021: 328 y 329).

Esta manera de ocupar el espacio, de forma resistente a los sentidos dominantes, y con la idea de una apertura a la complejidad de sentidos posibles del mundo, lo observo en las descripciones que la comunidad educativa propia del bachillerato popular trans Hace de la Mocha. Una guarida donde las personas que son excluidas por el sistema binario dominante de la modernidad se sienten parte, gracias a la apertura de una escucha a los nuevos sentidos de quienes no son estrategas. Un lugar de creación, comprensión y diálogo, de nuevas lógicas de interpretación del mundo, alternativas a las del sentido dominante. La Mocha Celis es un bachillerato que mantiene una dialéctica entre la educación formal e informal, entre el sentido común dominante de la educación, y las nuevas formas de dimensionarla, desafiando las barreras de la exclusión y la discriminación propias de la modernidad.

Claudia Elizabeth Ayala, estudiante de tercer año en La Mocha Celis, describe esta sensación de guarida del espacio de la Mocha:

> "Por eso el bachi es mi segunda casa, y aunque esté en mi casa yo pienso en el bachi. Me levanto pensando en el bachi y casi siempre hablo del bachi. Para mí, el bachi siempre está presente. En cualquier conversación mía, en la calle, en mi familia, yo siempre lo nombro, porque nos enseñó a ser personas" (Ayala, 2018: 55).

Es interesante cómo, también dentro de este testimonio de Ayala, se vislumbra el movimiento dialógico constante de la callejera, al ocupar un espacio colectivo y sentirlo como propio, y de compartir esa guarida con otros. También observo esta manera del movimiento colectivo, del andar con el otro, y de encontrarse en las guaridas, en el testimonio de Sofía Moreno, estudiante de tercer año de La Mocha, que menciona:

> "Para mí el bachi significa cariño, ayuda, estudio; significa mi familia. Falto a veces, pero es mi segunda familia. Yo con mi familia no cuento, porque tienen otra manera de pensar. Entonces el Mocha es mi segunda casa también: puedo comer, le puedo pedir algo a Pancho, en todo sentido, le puedo pedir ayuda en lo que sea, en el trabajo, o en lo que sea. Ese compañerismo me encanta" (Moreno, 2018: 59).

Por otro lado, la ya mencionada Lettieri destaca el rol central de la Mocha como guarida, al ser un espacio que alberga todos los sentidos multívocos que comprenden la diversidad compleja existente entre los distintos sujetos sociales:

> "Yo antes pensaba, 'Pará, ¿esto es una escuela para armarnos tipo gueto?'. Pero estas situaciones me rompieron ese pensamiento que yo tenía, porque esta es una escuela donde todos se pueden conocer y conocer las situaciones de los demás" (*Lettieri*, 2018: 105).

También Oriana Miranda, estudiante de tercer año de Mocha Celis, destaca la función, central a estas guaridas resistentes, de impulsar una capacidad creadora de nuevo conocimiento, que lleva a un sentimiento de libertad, distinto al del agente individual moderno:

> "Pero lo más importante es que para mí estudiar acá te da libertad. Yo defino mi experiencia en el Mocha con esa palabra: libertad. Porque acá puedo hacer y deshacer lo que yo quiera; me siento en casa, es como mi segunda casa. Además, la educación te hace dar y recibir respeto. El poder de la educación es ese, el respeto" (Miranda, 2018: 109 y 110).

En las palabras de esta estudiante, me parece importante destacar este sentimiento de libertad, distinto a la libertad ficcionalizada del estratega que elige su propio destino, dado que es una libertad que no invisibiliza los marcos interpretativos dominantes, que

determinan la vida social tanto colectiva e individual, sino que impulsa a visibilizarlos, e incluso a observar y crear otros sentidos posibles de lo social. una libertad que impulsa la comprensión del otro, y de las complejidades de sentido existentes en los diversos colectivos, que lleva al respeto mutuo entre sujetos sociales activos. dentro de una guarida que no impulsa un mecanismo violento de estructuración y expulsión del no agente, del diverso, oriana se siente en libertad.

La teoría de la callejera, la fundamentación de la resistencia

Las callejeras, según maría lugones, son estos sujetos activos que, a través del andar por ahí, van apropiándose del espacio-tiempo moderno con nuevas significaciones del mismo, resistiendo a los mecanismos de control dominantes. las creaciones que surgen de este movimiento de las callejeras, y de estos actos resistentes, abren el diálogo a diferentes marcos de sentido, crean un lenguaje y un oído abiertos a la multiplicidad de significados (lugones, 2021: 335). lugones destaca la importancia de crear una teoría callejera que impulse este lenguaje abierto a una heterogeneidad social, una teoría que tenga como fin entender esas complejidades.

A partir de una dimensión y conciencia de la experiencia de ruptura en fragmentos, generada por los mecanismos de control de los sistemas opresivos, puede surgir una resistencia crítica hacia estos sistemas dominantes. la teoría callejera se pregunta por las limitaciones conceptuales, institucionales, materiales, que poseen los marcos interpretativos dominantes, que construyen un significado del ser posible (lugones, 2021: 345). de esta manera, estudia estas limitaciones y se pregunta por otras posibilidades del ser, dentro de otros marcos de sentidos. la mocha celis, como guarida y espacio de formación del sentido resistente y callejero, también es un espacio creador y motivador de esta teoría callejera. la teoría callejera tiene un lenguaje que brinda nuevas posibilidades, a partir del nombramiento que visibiliza y estructura a los no agentes, que salen del sentido dominante.

La importancia de una teoría callejera propia del colectivo travesti/trans es remarcado por lara maría bertolini, activista política y estudiante de la universidad de la avellaneda, que menciona:

> "por demás está decir que debe haber personas trans en curso académico dentro de los claustros de opinión, construcción, y acción del ámbito universitario. sin nuestra incorporación a esos ámbitos de debate y conciliación poco se puede hablar. la participación activa de las personas con un género disidente autopercibido es necesaria, pues de lo contrario las construcciones teóricas estarían dejando de lado a la comunidad travesti, escribiéndola, manejándola y construyéndola desde un sistema educativo binario" (bertolini, 2018: 108).

una teoría resistente brinda la fundamentación a una estructura alternativa resistente, que trae un marco de sentido dialógico y, con ello, inclusivo. andrés mendieta, licenciado en comunicación social de la universidad nacional de la plata, comenta sobre un proyecto de extensión universitaria, del cual participó, sobre lecturas y escrituras para la igualdad, y valoriza el rol de las personas trans dentro del taller, quienes realizaron interrogantes que podrían articularse con el desarrollo académico. mendieta analiza que muchos de esos interrogantes son preguntas colectivas de una comunidad que comienza a construirse, no solo como objeto de saber, sino como sujeto de saber (mendieta, 2018: 126 y 127). esto mismo es lo que remarca lugones: la posibilidad de la teoría callejera de ser un sujeto de saber, y de creación de nuevas posibilidades con nuevos sentidos.

Finalmente, quiero concluir esta investigación afirmando, a partir de mi propia experiencia dentro del espacio, que La Mocha Celis se está dirigiendo a ese camino. Además de ser una guarida para los sujetos activos, está siendo parte de la transformación social al impulsar la creación de una teoría inclusiva, con un lenguaje abierto a la multiplicidad de sentidos de la vida social.

Bibliografía

Ayala, Claudia Elizabeth (2018), "Testimonio", en Martínez, Juliana y Vidal-Ortiz, Salvador [compiladores]. *Travar el saber: educación de personas trans y travestis en Argentina*. La Plata. EDULP.

Berger, P. L., & Luckmann, T. (1997). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu. (Obra original publicada en 1966).

Bertolini, Lara María (2018), "Testimonio", en Martínez, Juliana y Vidal-Ortiz, Salvador [compiladores]. *Travar el saber: educación de personas trans y travestis en Argentina*. La Plata. EDULP.

Bidaseca, K. (2014). "Los peregrinajes de los feminismos de color en el pensamiento de María Lugones". *Rev. Estud. Fem.* 22 (3).

Bourdieu, P. (1979). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.

Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (1970). *La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Siglo XXI Editores.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.

De Certeau, Michel (2010). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México. Universidad Iberoamericana.

Fabbri, L. (2014). Desprendimiento androcéntrico. Pensar la matriz colonial de poder desdelos aportes de Silvia Federici y María Lugones. *Universitas Humanística*, 78, 89-107.

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.

Fuster, L. (2019). Ley de Identidad de Género. Un análisis sobre el acceso a derechos y los nuevos modos de subjetivación de las travestis y trans. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1990-2019. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires.

Gramsci, A. (2000). *Cuadernos de la cárcel* (3 vols., edición crítica de V. Gerratana). Ediciones Era.

Lettieri, Maryanne (2018), "Testimonio", en Martínez, Juliana y Vidal-Ortiz, Salvador [compiladores]. *Travar el saber: educación de personas trans y travestis en Argentina*. La Plata. EDULP.

Lugones, María (2021). *Peregrinajes: teorizar una coalición contra múltiples opresiones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Del Signo.

Jiménez España, Paula (3 de septiembre de 2021). *María Lugones, una pensadora a contratrama*. Página 12. Argentina. https://www.pagina12.com.ar/365068-maria-lugones-una-pensadora-a-contratrama

Martínez, Juliana y Vidal-Ortiz, Salvador (2018). *Travar el saber: educación de personas trans y travestis en Argentina*. La Plata. EDULP.

Marx, K., y Engels, F. (1974). *La ideología alemana*. Ediciones Pueblos Unidos.

Mendieta, Andrés (2018), "Testimonio", en Martínez, Juliana y Vidal-Ortiz, Salvador [compiladores]. *Travar el saber: educación de personas trans y travestis en Argentina*. La Plata. EDULP.

Miranda, Oriana (2018), "Testimonio", en Martínez, Juliana y Vidal-Ortiz, Salvador [compiladores]. *Travar el saber: educación de personas trans y travestis en Argentina*. La Plata. EDULP.

Moreno, Sofía (2018), "Testimonio", en Martínez, Juliana y Vidal-Ortiz, Salvador [compiladores]. *Travar el saber: educación de personas trans y travestis en Argentina*. La Plata. EDULP.

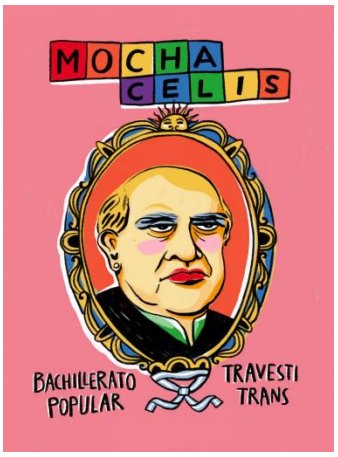
Pavón Torres, Vicky (2018), "Testimonio", en Martínez, Juliana y Vidal-Ortiz, Salvador [compiladores]. *Travar el saber: educación de personas trans y travestis en Argentina*. La Plata. EDULP.

Quijano, A. (1993). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 193–238). CLACSO / Editorial.

Rozitchner, L. (1981). *Las masas y las armas*. Folios.

Segovia, Sabrina Jazmín (2018), "Testimonio", en Martínez, Juliana y Vidal-Ortiz, Salvador [compiladores]. *Travar el saber: educación de personas trans y travestis en Argentina*. La Plata. EDULP.

Silveira, Vir (2018), "Testimonio", en Martínez, Juliana y Vidal-Ortiz, Salvador [compiladores]. *Travar el saber: educación de personas trans y travestis en Argentina*. La Plata. EDULP.



Chiara Borrini es estudiante avanzada de la Licenciatura en Sociología (UBA). Ha participado en diversos proyectos de investigación vinculados a trabajo, género y desigualdades. Actualmente integra un proyecto de investigación sobre trayectorias laborales trans acompañadas por organizaciones sociales, en el que analizan, a partir de entrevistas cualitativas, el programa de empleo trans del Bachillerato Popular Mocha Celis y el proyecto cooperativo de la organización No Tan Distintes. Forma parte del Grupo de Estudios sobre Trabajo, Género y Respuestas Comunitarias del Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (IEALC), y del Grupo de Estudios Decoloniales, Interseccionales y Críticos del Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG). El presente artículo se inscribe en el marco de estos espacios de formación e investigación.

SECCIÓN GRÁFICA:

GRAFITTI SOCIOLÓGICO



MAR DEL PLATA, POR AGUSTINA AGÜERO



MAR DEL PLATA, POR AGUSTINA AGÜERO

Agustina Belén Agüero es Licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y fotógrafa. Fue becaria estímulo UBACyT con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG). Es docente en Teoría Sociológica y Teoría Literaria, y adscripta en el seminario Saberes expertos, discursos y la construcción de problemas sociales, en la misma carrera. Fue becada por Austria para realizar una residencia de artista.





Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, sede MT de Alvear, por Iara Ceriale



Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, sede MT de Alvear, por Iara Ceriale

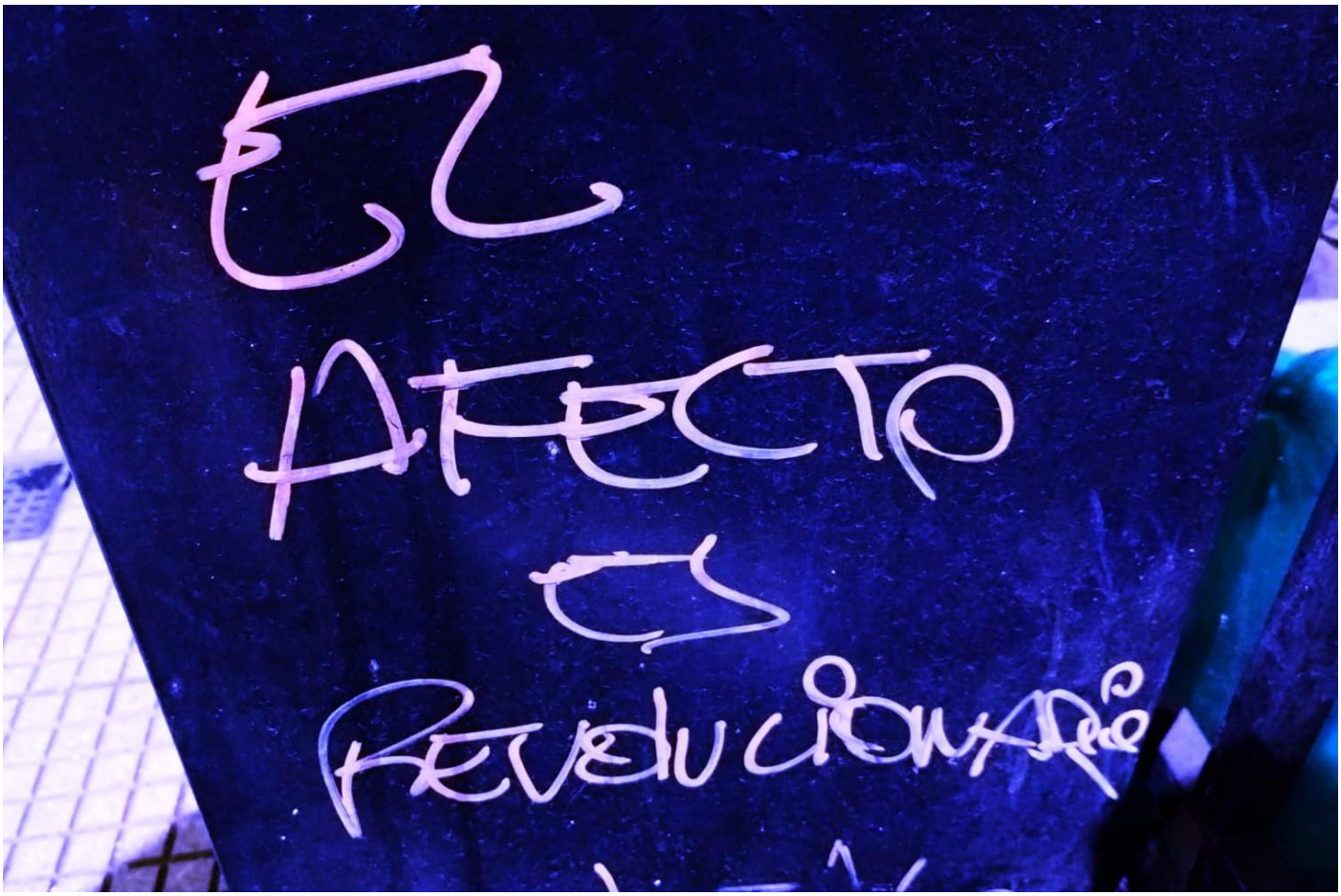


Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, sede MT de Alvear, por Iara Ceriale

Iara Ceriale es licenciada en sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y maestranda en la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural de la Universidad de San Martín (UNSAM). Fue becaria estímulo del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), y participa del comité editorial de la revista Diferencia(s).



"Un invierno en Chascomús (PBA)", por Eugenia Fraga



"Una noche en Avenida Santa Fe (CABA)", por Eugenia Fraga



"Un finde en alguna zona del conurbano (PBA)", por Eugenia Fraga

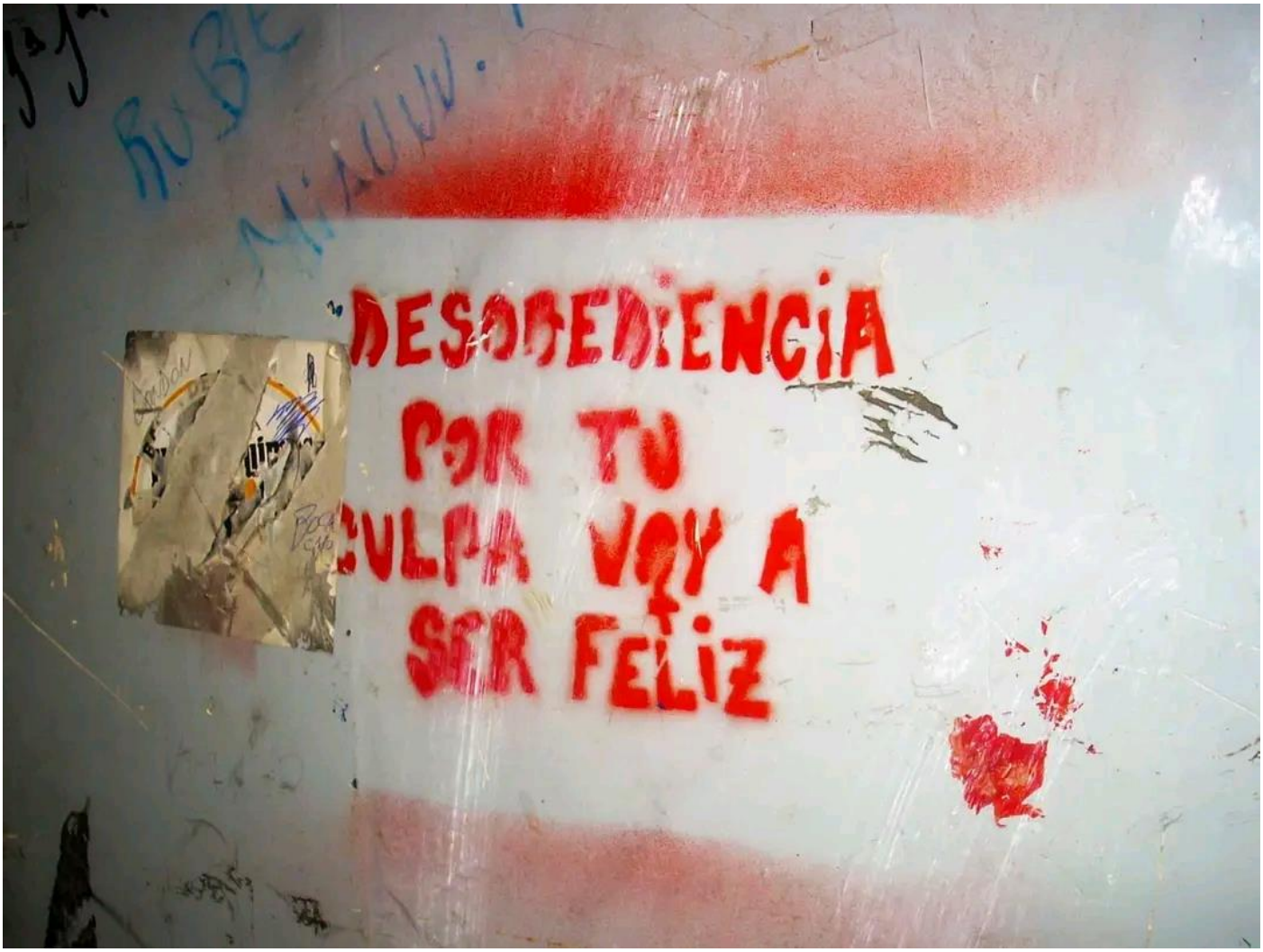


"Un domingo en Chile y Sarandí (CABA)", por Eugenia Fraga

Eugenia Fraga es docente de grado y posgrado de la FSOC-UBA, e investigadora del CONICET. Su tema de estudio actual es, como se muestra en las fotos, el del amor y los afectos como vías de transformación social.



"Muro fronterizo México-USA en La colonia Libertad, Tijuana", por Carlos Moreira



"Frase del colectivo feminista Mujeres Creando,

en el ascensor de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA",

por Carlos Moreira

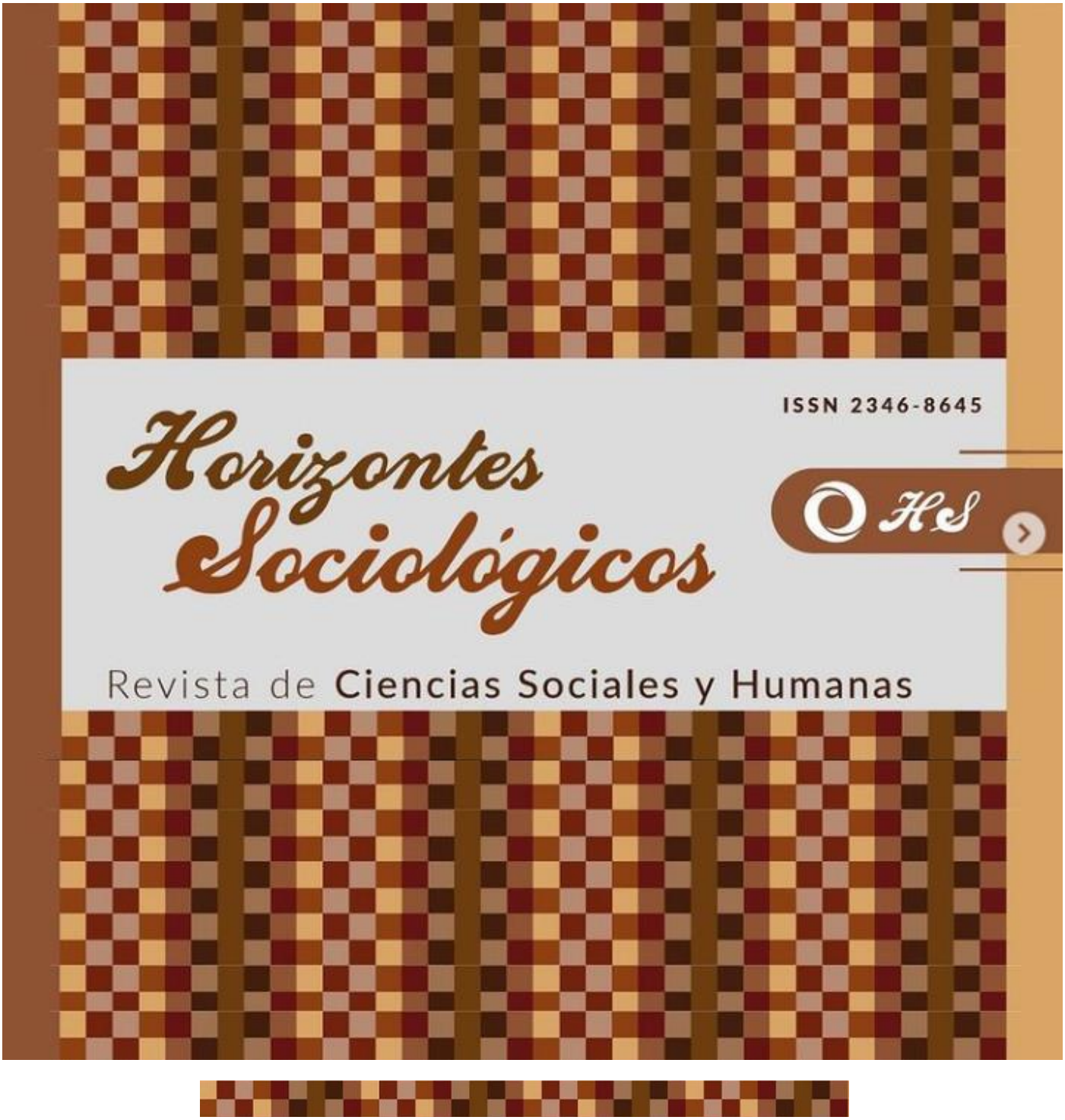


"Eslogan del Mayo francés en el barrio de San Telmo, Buenos Aires", por Carlos Moreira



"Grafitti en La Av. 16 de Septiembre, Ciudad Juárez", por Carlos Moreira

Carlos Moreira es sociólogo de la UBA y fotógrafo. Nació en Montevideo (Uruguay), en un barrio llamado Villa del Cerro. Vive entre Tijuana (México) y Buenos Aires (Argentina).


ISSN 2346-8645
Horizontes Sociológicos
HS
Revista de Ciencias Sociales y Humanas