



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 internacional

El uso de relatos orales en la investigación sobre colectivos y espacios artísticos
Eugenia Pereira
Tram[p]as de la comunicación y la cultura (N.º 87), e060, 2022
ISSN 2314-274X | <https://doi.org/10.24215/2314274xe060>
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata
La Plata | Buenos Aires | Argentina

EL USO DE RELATOS ORALES EN LA INVESTIGACIÓN SOBRE COLECTIVOS Y ESPACIOS ARTÍSTICOS

THE USE OF ORAL STORIES IN RESEARCH ON COLLECTIVES AND ARTISTIC SPACES

Eugenia Pereira

meugeniapereira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6213-9521>

Instituto de Investigaciones Gino Germani
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de La Plata | Argentina

Resumen

En el presente trabajo se ofrece el recorrido metodológico desarrollado para abordar los modos de hacer y ser de los colectivos de artistas que emergieron en la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina), durante 2006-2015. Para esto, se profundiza en la recuperación de los relatos biográficos de quienes protagonizaron esas experiencias como evocación de un pasado reciente, desde el registro personal y sensible. Se concluye que es posible reponer escenarios imaginados mediante el diálogo y el intercambio de sentidos con los/as entrevistados/as.

Abstract

In the present work, the methodological route developed to approach the ways of doing and being of the groups of artists that emerged in the city of La Plata (Buenos Aires, Argentina), during 2006-2015. For this, the recovery of the biographical stories of those who starred in these experiences is deepened as an evocation of a recent past, from the personal and sensitive record. It is concluded that it is possible to replace imagined scenarios through dialogue and the exchange of meanings with the interviewees.

Palabras clave | arte, relatos orales, entrevistas, prácticas artísticas

Keywords | art, oral stories, interviews, artistic practices

Recibido: 02/12/2021 | Aceptado: 09/03/2022 | Publicado: 03/05/2022

EL USO DE RELATOS ORALES EN LA INVESTIGACIÓN SOBRE COLECTIVOS Y ESPACIOS ARTÍSTICOS

Por **Eugenia Pereira**

Introducción

2

Con la asunción de Néstor Kirchner a la Presidencia de la Nación, en mayo de 2003, la Argentina comienza a cerrar la fase aguda de la crisis de representación política que alcanzó su punto más álgido con el estallido popular de diciembre de 2001 (Grimson, 2019). Se inaugura un periodo de cierta estabilidad social, política y económica, acompañado de un proceso de expansión institucional que se reflejó en el desarrollo de políticas públicas orientadas a la inclusión social, al pleno empleo y al ejercicio de derechos.

En el mundo del arte esta situación tuvo un impacto significativo. Surgieron y se potenciaron numerosas y diversas instituciones vinculadas a este ámbito, lo que se reflejó en la inauguración de museos, colecciones, fundaciones, residencias, archivos y escuelas de arte. Esto potenció la visibilidad de los/as artistas, cuyas producciones fueron parte de los programas de colecciones estatales y privadas, lo que fortaleció la escena del arte argentino (Krochmalny, 2013). Este crecimiento también se tradujo en la proliferación de propuestas de espacios, de colectivos y de proyectos vinculados a los distintos lenguajes artísticos.

En este escenario se sitúa nuestro trabajo de investigación que, al modo de Walter Benjamin, recupera los relatos (desechos) de quienes vivenciaron las experiencias de colectivos artísticos que surgieron en la ciudad de La Plata durante el periodo 2006-2015. Los casos de estudio son: **Tormenta**, **Felina SuperHeroína**, **Cosmiko**, **Mal de muchos**, **Corazones de Bully**, **Siberia** y **Residencia Corazón**.¹

Creemos que estas experiencias pusieron en tensión los sistemas de representaciones sociales (Foster, 2001). Se trata de grupalidades de artistas y de gestores culturales que aún perduran, siguen produciendo prácticas micropolíticas (Rolnik & Guattari, 2005), y generan círculos sociales experimentales y poéticos donde se articulan debates reflexivos sobre el arte y sus relaciones con la vida.

Para reponer y para construir la escena que queremos investigar, nos proponemos recuperar los registros vivenciados por los/as protagonistas de estas experiencias. Para acercarnos a este objetivo, la entrevista en profundidad se constituye en una herramienta fundamental. De allí que en este artículo busquemos dar cuenta del uso de relatos orales en diferentes investigaciones, para reconocer sus alcances, sus desafíos y el tipo de transformaciones que producen en el desarrollo de los procesos de construcción de saberes y de conocimientos, aún en el contexto de aislamiento social obligatorio por la pandemia de la covid-19.

La historia a contrapelo: relatos orales (otros) sobre el pasado reciente

Existen algunas investigaciones que se constituyen en una referencia ineludible para nuestro trabajo de investigación. Se trata de experiencias que buscan reconstruir escenas del pasado reciente a partir de los relatos de sus protagonistas y de la revisión de documentos y de fotografías personales que, luego, devienen en archivos. Nos referimos, por un lado, a *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro) política en los 80* (2016), libro compilado por Daniela Lucena y por Gisela Laboureau, que es el resultado de una investigación sobre el *under* porteño en los años ochenta; por el otro, a *Los ochenta recién vivos*.

Poesía y performance en el Río de la Plata, de Irina Garbatzky (2013), libro que es resultado de la tesis doctoral de la autora.

En su trabajo, Lucena y Laboureau (2016) se encuentran con la experiencia vivenciada por distintos referentes de la cultura *under* de los años ochenta en la ciudad de Buenos Aires. El interés de su valiosa indagación radica en recuperar acciones estéticas experimentales como fiestas, recitales, desfiles, talleres, espacios, performances que apostaron por reconstruir desde sus propias prácticas el tejido social devastado por la censura y por la tortura de la última Dictadura cívico militar. La realización de entrevistas a los/as referentes, protagonistas de esas acciones, fue lo que les permitió traer al presente experiencias que, en su mayoría, no habían quedado registradas. Como sostienen las autoras, «los testimonios orales, entonces, eran la fuente que nos permitía reponer, imaginar y complejizar ese escenario que nos habíamos delineado» (Lucena & Laboureau, 2016, p. 29).

Encontramos, aquí, un punto de confluencia y de inspiración para nuestro trabajo de investigación, porque si bien abordamos experiencias de colectivos y de espacios artísticos que en algunos casos siguen teniendo actividad, o que dejaron de funcionar recientemente, no existe un registro sistematizado sobre sus prácticas, sus relaciones y la trama que tejieron en común. De esta forma, la entrevista como herramienta metodológica permite recuperar los relatos de quienes vivenciaron esos proyectos artísticos y reconstruir una escena que aún no se ha sistematizado.

Otro de los aspectos de este trabajo en el que encontramos sentidos en común es la figura del trapero de la historia, que las autoras toman de Georges Didi-Huberman (2015) y que este autor, a su vez, retoma de la obra de Benjamin sobre las tesis de la historia.² Es la imagen de un reciclador que revuelve los desechos, tomando lo que se descarta, lo que se ha omitido u olvidado. Ser trapero de la historia sería el oficio del historiador. Dicen las autoras: «En cierto modo, teníamos la sensación, junto a nuestros entrevistados, de estar cumpliendo esa tarea: la de un rescate que nos permitía repensar el pasado reciente para producir junto con esos hallazgos una nueva cadena de significados» (Lucena & Laboureau, 2016, p. 31).

En este punto es donde nuestra investigación se conecta con el libro de Garbatzky (2013). La autora trabaja las performances realizadas por diferentes poetas, colectivos artísticos y actores de Buenos Aires, Rosario y Montevideo entre mediados de los ochenta y principios de los noventa. Acontecimientos que no estaban hechos para perdurar en el tiempo, por lo tanto, resistentes al archivo y que, en su mayoría, no habían sido registrados ni documentados. Al igual que las autoras de *Modo mata moda* (2016), Garbatzky (2013) nos habla de los traperos de la historia, la figura sugerida por Benjamin. Esa imagen tan elocuente de aquel que revuelve los desechos para encontrar indicios que permitan construir otros relatos sobre el pasado es uno de los posicionamientos de los que parte nuestra investigación. Garbatzky (2013) aclara, además, que para tener acceso a esas performances, de las que no hay casi registros, es necesario recurrir a la entrevista en profundidad con protagonistas y con testigos de esa escena, analizar la prensa de la época y volver sobre algunas imágenes que los/as informantes clave tienen guardadas. En esas revisiones, la autora realiza una reconstrucción siguiendo el principio de montaje. Como una especie de rompecabezas, este ejercicio le permite armar un escenario posible de ese pasado borroso y borroso del que fueron parte las performances poéticas en el Río de la Plata.

En ambos trabajos aparece la resistencia al archivo y, ante esa dificultad, la recuperación del relato vivido se presenta como oportunidad para traer al presente la experiencia subjetiva, selectiva y también incompleta. En el caso de *Modo mata moda* (2016), el encuentro con los/as protagonistas de la escena *under* de los ochenta les permitió a las autoras acceder a un cúmulo de fuentes que podían llegar a constituirse en un archivo. Como ellas señalan, gracias a la realización de la exposición «Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina», que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía de Madrid, en 2012, pudieron visibilizar recuerdos y registros que estaban guardados a la espera de ser mostrados y reactivar, así, una experiencia silenciada y potente.

En *Los ochenta recién vivos* (2013), Garbatzky resalta que, como todo archivo, se encuentra incompleto y que trabajar con documentación que presenta vacíos o lagunas es también advertir sus limitaciones. En este caso, los límites se presentan como la oportunidad para no dejar de advertir el carácter fragmentario, inestable y disperso de esos materiales y como posibilidad para

hacer emerger los fragmentos, las ocurrencias, lo contingente, lo oculto y lo opacado. El pueblo que falta, que es preciso crear e inventar (Lucena & Laboureau, 2016). En estos posicionamientos epistemológicos y en estas reflexiones metodológicas encontramos sentidos en común con nuestra investigación, así como también el sentido político de recuperar y de reflexionar sobre experiencias estéticas exploratorias y sobre inventivas de otras formas de vida cuya potencialidad nos habla de nuestro presente.

Los relatos orales y la entrevista, algunas definiciones

La entrevista en historia oral es una herramienta metodológica que parte de una interrelación activa entre investigador/a y entrevistado/a en un contexto cultural que permea ese vínculo. Asimismo, cada encuentro es diferente y cada persona ocupa un lugar único y nuevo en la relación que se establece entre ambas partes.

Ronald Grele (1991) define a la entrevista de historia oral como una narrativa conversacional. Conversacional, por el tipo de relación que se gesta; narrativa, por la forma en que se cuenta una historia (De Garay, 1999). Al definir la entrevista de historia oral como una conversación que resulta de un intercambio, de un diálogo, nos resulta inevitable establecer la asociación con la noción de comunicación que la comprende como producción social de sentidos (Mata, 1985). Sentidos que son compartidos, pero que también pueden contraponerse, que se construyen en ese encuentro y que nos permiten delinear un horizonte común.

De acuerdo con la definición de Grele (1991), la entrevista en historia oral tiene tres aspectos que la constituyen, uno interno y dos externos. El interno remite a las palabras, a los signos y a sus relaciones. En cuanto a los externos, uno de ellos está dado por la relación entre entrevistado/a y entrevistador/a. Aquí es donde podemos identificar que la entrevista es un acto comunicacional entre dos partes que se relacionan, que intercambian sentidos, que «están de acuerdo en estar en desacuerdo» (De Garay, 1999, p. 86) en un contexto determinado. El otro aspecto refiere a quiénes se dirige el entrevistado/a, es decir, a quiénes les habla cuando se expresa, que no

es solamente al/la entrevistador/a.³ Al respecto, Grele (1991) identifica dos relaciones: por un lado, entre entrevistador/a y entrevistado/a; por el otro, entre este último y su propio registro de la historia.

En esta misma línea, Daniel Bertaux (1993) afirma que las diversas formas que adquieren los relatos de vida no dependen del/la narrador/a sino del/la narratario/a a quien se dirige el relato; de su demanda, su espera, su atención, del acuerdo que se establece desde el primer momento en que se produce el encuentro. Asimismo, indica que no existe un único modo de utilizar los relatos de vida en una investigación, sino que estos tendrán sentidos diferentes de acuerdo con la fase en la que se incorporen. Al respecto, el autor propone tres fases y tres funciones: exploratoria, analítica y de síntesis. Nos interesa reflexionar sobre estas fases porque entendemos que en nuestro trabajo de investigación se incorporan relatos de vida en al menos dos de ellas.

En la fase exploratoria, los relatos de vida permiten descubrir, delinear e identificar los ejes centrales de una investigación; «[...] hacen emerger las líneas de fuerza, los ejes, los nudos del campo» (Bertaux, 1993, p. 140). Los relatos recogidos en este momento pueden no ser utilizados en etapas posteriores, pero permiten que afloren los aspectos que atraviesan la realidad a investigar. En la fase analítica, en tanto, el objetivo es poder realizar un análisis de los relatos de vida en dos momentos. Uno, en el que comparamos fenómenos de acuerdo con los relatos que hemos recogido y podemos producir algunas hipótesis; otro, en el que verificamos, cotejamos nuestras hipótesis y podemos hacer una comparación con lo que Bertaux (1993) denomina «los casos negativos», esto es, relatos que nos permiten contraponer las visiones generales obtenidas en la mayor parte de los casos trabajados. Finalmente, el autor afirma que en un proceso de investigación la función expresiva de los relatos de vida permite utilizarlos como recurso para introducir ideas sobre lo social y para renovar la escritura académica que, en muchas ocasiones, se encuentra acotada al uso de lenguajes y de códigos científicos.

A partir de lo anterior, y de acuerdo con el trabajo que estamos desarrollando con los relatos de vida de las experiencias investigadas, podemos afirmar que nos encontramos entre la fase exploratoria y la fase analítica. Hemos

recuperado relatos de todas las experiencias y los estamos analizando para encontrar puntos de confluencia y de diferencia, tomando como eje las preguntas de investigación.

El historiador oral Alessandro Portelli (Álvarez Bravo, 2017) señala que en la recuperación de testimonios hay cierta presunción de verdad, de que el testimonio es verdadero, como ocurre con los testimonios judiciales o religiosos, que pareciera que no tienen dimensión del tiempo transcurrido. Eso que pasó hace tantos años sucedió tal cual lo describe en el momento el/la testimoniante. Por el contrario, entendemos que recuperar relatos es entender que en esas narraciones se reconoce el tiempo que se recuerda (pasado) y se produce un ejercicio que apela a la memoria, al olvido y que, por lo tanto, también incluye la dimensión del tiempo que es presente.

Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente «el pasado» (Didi-Huberman, 2015, p. 60).

En relación con los estudios sobre la memoria, existen numerosos trabajos que estimulan la producción en este campo. Desde la Argentina, la investigadora Elizabeth Jelin (2017) trabaja sobre la construcción de las memorias, en particular, de las relacionadas con procesos políticos violentos. «Hablar de memorias significa hablar de un presente» (p. 15). ¿Qué nos quiere decir la autora con esta afirmación? Creemos que, en el acto de recordar, traemos al presente una experiencia que se «revive» y se anuda al futuro en proyección de lo que queremos que se recuerde y, también, de lo que, al silenciar, queremos que se olvide. Aquí, la autora retoma a Irina Koselleck (1993) quien afirma que la experiencia es un «pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados» (p. 338).

Ahora bien, todos esos recuerdos, silencios, olvidos en determinadas coyunturas cobran distintos sentidos. Lo que se silencia en un momento, puede emerger después. Lo que se recuerda con importancia en un periodo, puede ser irrelevante en un futuro. Lo que interpela a esta investigación

es identificar qué recuerdan de las experiencias que son objeto de análisis aquellos/as que las vivenciaron ¿Cuáles son las continuidades en el presente? ¿Cuáles son las disputas de sentido entre quienes recuerdan sobre aquello que recuerdan?

Los sentidos sobre las memorias son objeto de luchas. Y el olvido también ocupa un lugar central en las memorias, porque estas son siempre selectivas: no se puede recordar todo. Donde hay memorias, también hay silencios y olvidos. Lo que afirma Jelin (2017) es que el pasado siempre deja huellas, ruinas, marcas que en sí mismas no constituyen «memorias», al menos que sean traídas al recuerdo, al presente en un marco que les otorgue sentido. Por ello, para la autora, el problema no es que no queden registros sino que tengamos dificultades para acceder, para comprender esas huellas debido a mecanismos de represión, de silenciamiento.

En el recorrido por su trayectoria como investigadora de las memorias, Jelin (2002) dialoga con la obra de Maurice Halbwachs, de Michael Pollack y de Irina Koselleck. De Halbwachs ([1925] 2004) toma la noción de marcos o cuadros sociales. Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos, que para el autor pueden ser la familia, la clase social o la religión, son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y sus valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por los valores de una sociedad o grupo. Recordamos cuando recuperamos nuestra posición dentro de ese marco social o campo; olvidamos cuando no tenemos ese marco que nos permite atribuirle al recuerdo sentidos en el presente. Esto implica que nuestros recuerdos se constituyen en relación con los recuerdos de otros/as, con los sentidos compartidos, con las visiones de mundo en común, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares. Para Jelin (2002), lo interesante de este enfoque es que permite recuperar la matriz grupal dentro de la que se ubican los recuerdos individuales.

A partir de la obra de Pollack (2006), la autora trabaja la noción de olvido. «La contracara del olvido es el silencio», dirá Jelin (2002, p. 31) al hablar de contextos represivos con regímenes dictatoriales donde los recuerdos dolorosos esperan el momento de salir a la luz. Pollack trabaja los silencios no solo frente al terror de la violencia institucional, sino también dentro de

grupos sociales. De quienes regresan a sus pueblos o ciudades, a sus lugares de pertenencia, luego de la experiencia *concentracionaria* y eligen silenciar las situaciones traumáticas que vivieron, a fin de integrarse en una nueva etapa de sus vidas o para proteger a sus familiares de historias traumáticas. De estos ejemplos podemos encontrar muchísimos en la experiencia argentina posdictadura. Ahora bien, para quebrar esos silencios, dice Jelin (2002) en diálogo con Pollack, hay que encontrar del otro lado voluntad de escucha, ya que en contextos determinados se ha preferido la amnesia. También reconoce que hay un olvido «liberador», que quita las cargas del pasado para mirar al futuro. Para la autora, se trata, en este caso, de olvidos necesarios porque, como señalamos anteriormente, no se puede recordar todo.

De Koselleck (1993), Jelin (2002) retoma la perspectiva del pasado, del presente y del futuro como conjunción de expectativas, en el sentido de recuperar la historicidad tanto de las experiencias colectivas y de los fenómenos sociales como de los conceptos que las reflexionan. Koselleck (1993) propone pensar la relación entre pasado y futuro a partir de dos categorías, el «espacio de experiencia, como recuerdo de una vivencia propia o ajena, individual o colectiva, susceptible de ser repetida; y el «horizonte de expectativa», como la esperanza, la posibilidad, el modelo, lo deseable, que también se crea en función de la experiencia, pero no necesariamente es resultado de esta. Entendemos que Jelin (2002) retoma esta formulación al hablar de memorias porque busca poner el énfasis en la dimensión temporal. Como planteamos anteriormente, la memoria no es el pasado sino que se construye en el presente a partir de los sentidos que le atribuimos.

Los relatos orales y sus líneas de fuerza

En el desarrollo de las entrevistas, nos ha sucedido que los/as entrevistados/as apelan al recuerdo y también al olvido. No recuerdan fechas exactas o las que recuerdan no coinciden con los hechos en sí o con las fechas que recuerdan otros/as compañeros/as del mismo proyecto. Frente a esto, buscamos reconocer en los relatos la función exploratoria señalada por Bertaux (1993), como medio para abarcar un periodo de tiempo que puede

ser amplio y que no es lineal ni estable, sino que es fluido y está marcado por las experiencias personales de cada entrevistado/a. Y en ese recorrido, reconocer las líneas de fuerza que atraviesan la experiencia y que nos permiten, en la fase analítica, cotejar datos con nuestras hipótesis y producir reflexiones.

Por ejemplo, los/as integrantes del colectivo artístico Felina SuperHeroína asocian la conformación del grupo a acontecimientos similares, pero que ubican en distintos momentos.

Una de las artistas describe:

Si tengo que cerrar los ojos y pensar en una imagen de ese momento, lo que nos pasaba es que nos juntábamos mucho a «ranchear», éramos muy amigos. Estábamos en el círculo de la facultad, en el descubrimiento de las disidencias sexuales y en muchas cosas que teníamos en común. Llegó un momento en el que estábamos tanto juntas que dijimos: «Che, empecemos a hacer algo productivo. Algo hay que hacer». En ese momento estaba Flickr⁴ de moda y empezamos a pensar una muestra y a mí, de la nada, me ubicó Mario Scorcelli⁵ –que en ese momento tenía un proyecto en Capital que se llamaba galería Rayo láser– y me invitó a participar de una muestra, junto con Toto Dirty y Kiliam,⁶ que se llamó Colonia Pibes. Esto tiene un impacto en el futuro de Felina. Eso fue en el 2009 (Brenda Puleston, Felina SuperHeroína, julio de 2020).

11

En tanto, otro integrante recuerda:

Estábamos vinculados con el arte desde distintas disciplinas. En ese momento, todes estábamos haciendo la facultad. Pero creo que era una cuestión extra, era como que se fue dando a partir de nuestra convivencia como grupo de amiguis. Cuando pensábamos en lugares posibles donde poder hacer una muestra, Brenda le preguntó a su mamá si podíamos hacerla en su estudio de pilates. Ella nos lo prestó y la primera muestra de Felina fue allí, para Halloween de 2010 (Franco Melhose, Felina SuperHeroína, junio de 2020).

De igual modo, otra artista reconoce en experiencias diferentes la germinación de la propia:

En 2007 fui varias veces a Belleza y Felicidad,⁷ incluso al cierre. Entonces, empieza a pasar esto de tener contacto con artistas de Capital o de saber lo que estaba pasando allá. Cuando me hago amiga de les chiques pasamos a compartir nuestras búsquedas artísticas, nuestros referentes. Y eso empezó a generar algo, como una pandilla de amigas que comparten los mismos consumos culturales, lo que no era fácil de encontrar cuando cursabas por semana cuatro horas de dibujo técnico (Florencia Cugat, Felina SuperHeroína, junio 2020).

Finalmente, otra integrante afirma:

Se dio que en el grupo de amigos y amigas había una orientación muy fuerte a hacer cosas. Más allá de la facultad y de lo que la facultad nos decía que teníamos que hacer, había intereses, y si bien no había lenguajes en común, había ciertas ambiciones de ver modelos de producción artística que habían funcionado. Franki estaba en contacto con Appetite,⁸ le gustaba mucho lo que hacía Daniela Luna.⁹ Florencia Cugat estaba como muy metida con Belleza y Felicidad, Marta también; estaban como en esa fantasía lesbiana de los dibujitos y la literatura en ese momento. Y Brenda venía con experiencias de haber mostrado pintura con Toto Dirty en 2009 (Eduardo Sitjar, Felina SuperHeroína, junio de 2021).

12

En el registro de estos/as cuatro integrantes del grupo, la amistad y el contacto aparecen a partir de compartir el espacio de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, pero en diferentes años o momentos. Coinciden en que se juntaron por gustos en común y por ganas de compartir, de hacer cosas a partir de ser amigos/as, pero no registran el comienzo de las actividades del colectivo en relación con algún hecho puntual en común. En entrevistas posteriores, sería posible indagar sobre este aspecto para intentar construir cuál es el momento aproximado en que el grupo comenzó a ser un colectivo artístico.

Creemos que en el acto de recordar hay un proceso que es gradual. Aspectos que se olvidaron pueden traerse a la memoria porque hacen sentido con hechos o con cosas que se recuerdan. También, quizás, hay aspectos que se olvidan y no se recuerdan porque no producen sentidos con el diálogo que se gesta entre entrevistador/a, entrevistado/a y comunidad a la que se dirige quien narra.

En este sentido, consideramos que los datos que los/as entrevistados/as brindan en sus relatos son centrales para nuestra investigación, aunque luego puedan ser cotejados con otros datos o con información documental. Ernesto Meccia (2019), en su trabajo sobre el método biográfico en la investigación en ciencias sociales, agrupa la utilización de relatos de vida en cuatro tipos de investigaciones: estudios que reconstruyen identidades socioestructurales, estudios que realizan microhistoria, estudios que reconstruyen culturas grupales y estudios que revelan marcas narrativas.

Entendemos que nuestro trabajo de investigación se ubica dentro del grupo de estudios que realizan microhistoria. Según Meccia (2019),

[...] en esta clase de estudios se busca, tomando como ejemplo la vivencia de los acontecimientos históricos, que las personas nos los cuenten, ofreciéndonos historias no-oficiales, mediadas por memorias populares no registradas o distorsionadas en distintos relatos de orden social (p. 44).

Los relatos que se analizan en este tipo de estudios son ejercicios de memoria con olvidos, con distorsiones y con contradicciones. Se caracterizan, además, por un fuerte compromiso con procesos colectivos que no tienen visibilidad y que recuperan las experiencias de actores anónimos, democratizando la palabra a través de la escucha. Y en ese devenir entre quien escucha, quien habla y a quienes les habla, se construyen y se disputan nuevas versiones de la historia.

Algunos actores de las experiencias con las que trabajamos hacen referencia a la ciudad de La Plata, y al surgimiento de espacios y de colectivos artísticos, desde una posición crítica y, a la vez, esperanzadora. La describen como una ciudad que permite el florecimiento de proyectos de diversa índole pero que está muy condicionada por su proximidad con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), lo que incide en que no se gesten los suficientes lugares donde encontrar espacios y comunidades afines a los gustos y a las ideas de quienes impulsan estos proyectos.

Al respecto, un integrante de Cosmiko nos decía:

A mí, en particular, me pasaba que en La Plata no estaba el lugar donde quería ir, como que los lugares a los que iba les faltaba algo. No había

disidencia sexual, era todo muy hetero. Y bueno, con Cosmiko fue eso, ganas de ir a un lugar donde era otra cosa, más interdisciplinar, el tema de las pintadas,¹⁰ con las ganas de que eso pase y pasó (Leandro, Cosmiko, junio de 2019).

Asimismo, una de las protagonistas de Mal de muchos nos contaba que también se encontró ante la necesidad de gestar un espacio donde poder participar de una escena que estaba naciendo:

Cuando abrí Mal de muchos, abrieron a la vez otros espacios como Cosmiko, Cest la vie. La verdad, me parece que entiendo que las personas que decidimos abrir espacios culturales con estas características, no sé si teníamos un modelo muy claro. Lo que me pasaba a mí es que hacía tiempo que no participaba de alguna cuestión artística. Había tenido en los años del secundario bastante actividad. Entonces, como que necesitaba vincularme y hacer cosas (Verónica López, Mal de Muchos, mayo de 2021).

Una de las integrantes del colectivo Tormenta, que actualmente reside en Bariloche, entiende que en La Plata, por esa condición de estar casi en el límite de CABA, se habilita la creación y la gestación de todo tipo de espacios y proyectos:

Creo que La Plata tiene la característica de que habilita cualquier espacio, cualquier espacio puede ser germinal de un proyecto entre personas. Lo habilita, no solo el espacio, sino que hay una comunidad que lo habilita y apoya, que consume eso. En pocos lados veo que pasa eso. Acá en Bariloche no, cero. Como que en La Plata siempre pasan los años y viene gente nueva a hacer lo mismo, me parece re loco (Bárbara Visconti, Tormenta, junio de 2020).

Estas narrativas nos permiten conocer diferentes percepciones sobre la ciudad. En nuestro trabajo de investigación, nos interesa cartografiar cuál es el vínculo de las prácticas de estos colectivos y espacios artísticos con el territorio, qué tipo de diálogo se produce entre las experiencias, los puntos de continuidad y de ruptura, las redes de amistad y el trabajo colaborativo.

De este modo, cotejamos y analizamos las entrevistas como una suerte de constelación que nos posibilita comprender una escena y, a su vez, analizarla

con las preguntas de investigación que surgen de nuestras hipótesis. Así como nos preguntamos por las percepciones sobre la ciudad y sobre el territorio que habitaron, también nos interesa rastrear sus motivaciones, los antecedentes que registran como influencias, qué transformaciones vinieron a proponer y cuál es la relación con el mercado de arte y el trabajo artístico.

A modo de síntesis, creemos que la siguiente afirmación de Grele (1991) refleja, en parte, nuestras motivaciones respecto de la investigación que estamos desarrollando:

Nuestra meta es traer a la expresión consciente la problemática ideológica del entrevistado, revelar el contexto cultural en que se transmite la información, y así transformar una historia individual en una narrativa cultural y, de ese modo, entender de manera más plena lo que sucedió en el pasado (p. 134).

Decimos en parte, porque nos proponemos comprender no solo lo que aconteció en plenitud, sino también rastrear conflictos, opacidades y tensiones.

Estas *muteado*, entrevistas en pandemia

La crisis global a causa de la covid-19 transformó el modo en que vivíamos. En la Argentina, el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) implicó una modificación de nuestras rutinas, con pérdidas, con incorporaciones y con desplazamientos en los modos de relacionarnos, de realizar actividades y de habitar ciudades. Tal como señalábamos en la introducción, la mayor parte de las entrevistas que realizamos hasta el momento fueron en este contexto. Es por ello que tuvimos que adaptarnos a estas condiciones y organizar los encuentros de forma virtual, a través de la plataforma Zoom.

La pregunta que nos interpelaba al momento de llevarlas a cabo es si la virtualidad tiene incidencia en el vínculo que se gesta entre entrevistados/as y entrevistadora. Entendemos que fueron encuentros en los que el diálogo fluyó, gracias a que nos conocen y saben de qué se trata el trabajo que estamos realizando. Si bien la situación de entrevista virtual puede suscitar cierta timidez en quien es entrevistado, en casi todos los encuentros la cámara

estuvo encendida, salvo en una ocasión en la que el entrevistado la mantuvo apagada desde el inicio. De todos modos, percibimos que esa «ausencia» de miradas y de gestos no obstaculizó el diálogo. Quizás, fue una decisión del entrevistado para sentirse más cómodo y por ello la cámara apagada favoreció el diálogo.

Una cuestión a resaltar es que tanto entrevistadora como entrevistados/as contábamos con acceso a internet y en los encuentros no tuvimos problemas de conexión, hecho muy habitual en este contexto. Solo sucedió una vez que hacia el final de una entrevista la conexión comenzó a fallar y decidimos apagar nuestras cámaras. Asimismo, es importante rescatar que gracias a la virtualidad fue posible sortear la distancia geográfica con dos de los/as entrevistados/as que actualmente residen en las ciudades de Bariloche y de Neuquén, Argentina.

En todas las entrevistas, hubo siempre buena predisposición por parte de los entrevistados/as para acceder al encuentro virtual. Entendemos que no encontramos resistencias debido a que son personas que utilizan habitualmente estas plataformas para trabajar y para comunicarse. Sin embargo, tras haber desarrollado varias entrevistas de este modo, creemos que se extrañan ciertos rituales y costumbres asociados a los encuentros presenciales. El compartir un café o un mate, las derivas asociadas al contexto en el que se produce el encuentro como ruidos o sonidos del entorno, y las conversaciones que se suscitan por algo que forma parte del espacio y que genera asociaciones espontáneas.

Quizás sea eso lo que está ausente, cierta espontaneidad relacionada con el encuentro presencial en un lugar acordado, sea público (plaza, bar) o privado (casa o lugar de trabajo del/la entrevistado/a o el/la entrevistador/a). Consideramos que esa dimensión es irremplazable y confiamos en que pronto podremos realizar nuevas entrevistas, revisar documentos y archivos con nuestros informantes, y recuperar ese aspecto tan rico y único como es el encuentro presencial en un espacio común. Seguro serán de otra forma, «nueva normalidad» mediante, pero con las mismas expectativas y desafíos.

Algunas conclusiones

Tal como desarrollamos en el presente artículo, el uso de relatos orales en investigaciones sobre el pasado reciente posibilita recuperar registros, reponer escenarios y construir nuevos sentidos sobre lo acontecido. A su vez, indagar sobre la entrevista como herramienta metodológica, nos permitió encontrarnos con un campo rico en investigaciones que reflexionan sobre hacer historia con relatos y con testimonios orales. Trabajos que se proponen recuperar diferentes formas de ver y de habitar el mundo que nos muestran el espesor y la densidad de las tramas de significación en las que nos hallamos insertos. En palabras de Clifford Geertz ([1973] 1987), «el análisis de la cultura es, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones» (p. 20). Y en este sentido, el uso de relatos orales es un camino privilegiado para explorar esa urdimbre de relaciones, de percepciones, de haceres y de expectativas.

Asimismo, al reponer la diversidad de voces, reactivamos las memorias sobre lo que cada protagonista de la escena en cuestión vivió y, a su vez, lo que siente, recuerda y revive en el presente. Creemos que ese acto de recordar y de recuperar acontecimientos y experiencias artísticas que no están ni en los museos ni en los libros, para luego sistematizarlos y construir una constelación de historias y de vivencias que se conectan a partir del hacer en común, constituye un acto profundamente político. Es, como proponía Benjamin, pasarle a la historia un cepillo a contrapelo, buscando en ese recorrido inverso aquellas vivencias que no se encuentran visibilizadas y que precisan salir del cajón de los recuerdos.

Al indagar acerca de los sentidos que implica llevar adelante una investigación basada en la recuperación de relatos, en contexto de pandemia, nos encontramos con la oportunidad de que la reactivación de la experiencia vivida, el ejercicio de la memoria, nos permita potenciar y poner en valor prácticas estéticas que fueron sostenidas por un entramado de deseos y de proyectos colectivos. Un desafío que en este contexto de ¿pos? pandemia no solo vemos como necesario, sino imperioso.

Referencias

Álvarez Bravo, P. (2017). La historia oral es un arte de la escucha. Entrevista a Alessandro Portelli. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (9), 543-552. Recuperado de <https://doi.org/10.7203/KAM.9.10561>

Benjamin, W. (2019). *Iluminaciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Taurus.

Bertaux, D. (1993). Los relatos de vida en el análisis social. En J. Aceves Lozano (Comp.), *Historia oral*. Ciudad de México, México: Instituto de Investigaciones Mora, Universidad Nacional Autónoma de México.

De Garay, G. (1999). La entrevista en historia oral: ¿monólogo o conversación? *Redie. Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 1(1), 81-89. Recuperado de <https://redie.uabc.mx/redie/article/view/11>

Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos: poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

Geertz, C. (1987) [1973]. *La interpretación de las culturas*. Ciudad de México, México: Gedisa.

Grele, R. (1991). Movimiento sin meta: problemas metodológicos y teóricos en la historia oral. En D. Schwarzstein (Comp.), *La historia oral*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina (CEAL).

Grimson, A. (2019). *¿Qué es el peronismo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales del siglo*. Madrid, España: Akal.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, España: Paidós.
- Krochmalny, S. (2013). La patria es el otro, políticas de la amistad durante el kirchnerismo. *Revista Mancilla*, (6), 44-51.
- Lucena, D. y Laboureau, G. (Comps.) (2016). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro) política en los 80*. La Plata, Argentina: EDULP (Editorial de la Universidad de La Plata).
- Mata, M. C. (1985). *Nociones para pensar la comunicación y la cultura masiva [Curso de Especialización]*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- Meccia, E. (2019). *Biografías y sociedad: métodos y perspectivas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Rolnik, S. y Guattari, F. (2005). *Micropolítica, cartografías del deseo*. Madrid, España: Traficantes de sueños.

Notas

1 Tormenta: proyecto que surgió en 2008 a partir de dos artistas visuales que se dedican al grabado y la serigrafía. El grupo desarrolló diversas actividades colaborativas con Cosmiko, la Cooperativa «La estrella azul II» y el grupo La Grieta,

entre otros. Sus integrantes dictaron talleres, participaron de la realización de murales, organizaron fiestas y ferias. El grupo se disolvió a principios de 2017. <https://estoestormenta.tumblr.com> / **Felina SúperHeroína**: colectivo de artistas multidisciplinario formado en octubre de 2010. Se dedicó a realizar de forma autogestionada el montaje de una galería de arte ambulante, que proponía una identidad efímera y situada. Organizaron numerosas muestras y fiestas en las que se priorizaba la ambientación en torno a un concepto específico. Participaron de la feria ArteBa en 2012 y organizaron «Las pandillas», donde galerías y colectivos de artistas de La Plata y de CABA convivieron durante tres días en el Teatro Argentino de La Plata. Luego de esa experiencia, y tras realizar algunas actividades más, dejaron de trabajar como colectivo. <https://felinasuperheroína.tumblr.com> / **Cosmiko**: espacio ubicado en las calles 10 y 71 que abrió sus puertas en 2010. Sus integrantes organizan exhibiciones y muestras, ciclos de cine, obras de teatro, talleres, recitales y fiestas. Dentro del espacio funciona la peluquería «Corte salvaje». Como parte del activismo LGTBIQ, impulsan acciones destinadas a la lucha por el acceso a derechos para la comunidad travesti-trans de La Plata. <https://www.facebook.com/cosmikogaleriaclub> / **Mal de muchos**: tienda y galería de arte que comenzó a funcionar en 2010. La idea era impulsar y promover la producción de un gran número de artistas y diseñadores. Realizaron exposiciones, conciertos, ferias y reuniones. Cerró sus puertas en 2018, como consecuencia del aumento de tarifas en los servicios públicos y en el alquiler. <https://www.facebook.com/maldemuchos> / **Corazones de Bully**: colectivo de artistas que empezó a organizar «fechas» hacia el año 2008. El colectivo se autopercibía como sin formación, no iban a ver muestras ni salían de La Plata. Mayoritariamente, consumían dibujos animados, cómics y películas. Si esas obras tenían algún valor, era la excusa para activar todo lo que se generaba alrededor. Hicieron la muestra «Tsunami de dibujos», en la que alcanzaron el número exacto de mil dibujos. Luego de participar en ArteBa 2009, se disolvieron. <http://corazonesdebully.blogspot.com> / **Siberia**: tienda y galería de arte que desarrolló una prolifera propuesta de exhibiciones. En 2016, debido al aumento del costo de vida, se fusionó con café Big Sur y juntos conformaron Big Siberia. Tres años después, en mayo de 2019, debieron cerrar sus puertas por la suba desmesurada de tarifas de gas, de luz y de materias primas. <https://holasiberia.tumblr.com> / **Residencia Corazón**: proyecto impulsado por dos gestores culturales que comenzó en 2006 con un Programa Internacional de Residencias Artísticas. Los artistas, en su mayoría extranjeros, vienen a la ciudad y disponen de un espacio de creación e intercambio, en un período de tiempo establecido, que puede incluir la realización de una exhibición abierta al público. <http://www.residenciacorazon.com.ar>

-
- 2** La concepción de Benjamin sobre la historia fue esbozada en las *Tesis de Filosofía de la Historia*, dadas a conocer por Theodor Adorno en 1940.
 - 3** En este sentido, creemos que la persona que entrevista se constituye para el entrevistado/a en un interlocutor/a con la comunidad a la que se dirige para compartirle experiencia.
 - 4** Sitio web que permite compartir fotografías y videos en Internet.
 - 5** Artista oriundo de CABA y fundador de la galería Rayo.
 - 6** Artistas, residentes en CABA.
 - 7** Galería de arte de Fernanda Laguna y de Cecilia Pavón. Funcionó en el barrio de Almagro, CABA, entre 1999 y 2007.
 - 8** Galería de arte que funcionó en el barrio de San Telmo, CABA, entre 2005 y 2011.
 - 9** Impulsora de la galería de arte Appetite.
 - 10** Aquí, Leandro, se refiere a los murales que se hacían mensualmente en el interior y en el exterior de la casa donde se encuentra Cosmiko.