

# ARTE E INVESTIGACIÓN

Revista Científica de la Facultad de Artes



**Ser artista de provincia. Una lección de casa en los muebles de Beatriz González**

Adryan Fabrizio Pineda Repizo

**Operaciones críticas sobre espacios escénico-regionales. Los casos Patagonia y Noroeste argentinos: 1992-2008**

Mauricio Tossi

**Dark academia: la estetización del conocimiento**

Tadeo Masís González

**Lo performativo en las artes visuales. Lectura metodológica de la construcción de la categoría**

Lucía Wood

**Un hombre es cualquier habitación en la que esté. Pete Campbell y la domesticidad masculina en Mad Men**

Milagros Villar



Ser artista de provincia. Una lección en los muebles de Beatriz González  
Adryan Fabrizio Pineda Repizo  
Arte e Investigación (N.º 24), e100, 2023. ISSN 2469-1488  
<https://doi.org/10.24215/24691488e100>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata, Buenos Aires, Argentina

## SER ARTISTA DE PROVINCIA UNA LECCIÓN EN LOS MUEBLES DE BEATRIZ GONZÁLEZ

### BEING AN ARTIST FROM THE PROVINCE A LESSON IN BEATRIZ GONZÁLEZ FURNITURE

ADRYAN FABRIZIO PINEDA REPIZO | [faospace@gmail.com](mailto:faospace@gmail.com)

Universidad del Rosario, Colombia

Recibido: 28/03/2023 | Aceptado: 09/05/2023

#### RESUMEN

En este texto se busca establecer el sentido de lo provincial como un vector estético del arte colombiano, que se evidencia en las obras de Beatriz González y que implica la proyección de un lugar de enunciación de lo artístico correlativo y crítico de las condiciones que marcan el contexto de creación artística. La categoría de lo provincial permite reflexionar la manera de abordar la producción artística en Colombia y Latinoamérica a modo de invitación a pensar el lenguaje y la motivación que da lugar al arte. A través del diálogo con los muebles de Beatriz González es posible reflexionar en torno a esta lección emergente del arte colombiano.

#### PALABRAS CLAVE

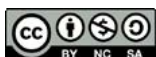
Provincial; Beatriz González; arte colombiano; arte contemporáneo

#### ABSTRACT

This paper seeks to establish the sense of the provincial as an aesthetic vector of Colombian art that is evident in the works of Beatriz González and that implies the projection of a place of enunciation from the artistic correlative and critical of the conditions that mark the context of artistic creation. The category of the provincial allows us to think about the way of approaching artistic production in Colombia and Latin America as an invitation to think about the language and motivation that gives rise to art. Through the dialogue with Beatriz González's furniture, it is possible to reflect on this emerging lesson of Colombian art.

#### KEYWORDS

Provincial; Beatriz González; Colombian art; Contemporary art



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional

Como la historia es un cúmulo de alteraciones y no un camino recto, me siento muy vinculada a la historia de una provincia y no a las satisfacciones universales en la búsqueda de la verdad de los artistas internacionales. Me siento precursora de un arte colombiano; más aún, de un arte provinciano que no puede circular universalmente sino acaso como curiosidad.

Beatriz González, 1976 (2022)

En la década de 1970 la artista colombiana Beatriz González (1932-) realizó una serie de obras basadas en la relación entre objetos de uso del entorno del hogar e imágenes populares de arte y cultura popular y política que circulaban por la prensa y catálogos cotidianos. El recurso a objetos de uso del hogar no es gratuito. El primer objeto fue una cama metálica en cuyo tendido incrustó una pintura sobre lámina metálica del Señor de Monserrate, un icono religioso que circulaba popularmente en las gráficas Molinari. Pero en el transcurso de la década González también recurrió a percheros, tocadores, mesas de noche, bomboneras, cortinas, bandejas, butacos, incluso televisores, poniendo en tensión su referencia al lugar y función y su singularización artística. Con ello, González abrió una veta en el panorama del arte colombiano centrada en el uso del objeto y, más aún, en una crítica cultural en torno a la posición y situacionalidad del artista en el país. De ahí, una frase que ella acuñaría en la época: «soy una artista de provincia». ¿Qué significa reconocer lo provincial como lugar de creación y enunciación de lo artístico?



Figura 1. Beatriz González. *Naturaleza casi muerta* (1970). Catálogo Razonado Beatriz González, 2021

Al considerar los muebles intervenidos por la artista, se evidencia su origen y simbolismo como algo común a la casa de muchos en Colombia y que González explicita en sus obras. Asociar un mueble y una imagen no solo es humor o ironía. Es un reconocimiento de los estilos de vida y gustos que los vinculan cotidianamente

en las prácticas, rutinas, valores y símbolos vigentes en la cultura. «En esta etapa de mi producción las imágenes me dictaban el objeto sobre el cual deben estar ensambladas. Por ejemplo, en la obra Mutis por el foro (1973) la imagen de Bolívar muerto debe estar sobre una cama; en Baby Johnson in situ (1973) la imagen de un bebé debe estar sobre un coche; en Peinador Gratia Plena (1971) la Madona de Rafael debe reemplazar un espejo, etc.» (González, 2020, p. 220). Sus obras son una respuesta de la sensibilidad y creatividad al contexto, que le permiten enunciar con vigor que ella es «una artista de provincia». En este texto se busca establecer el sentido de lo provincial como un vector estético del arte colombiano que es ilustrado en las obras de González y que implica la proyección de un lugar de enunciación de lo artístico correlativo a las condiciones que marcan el contexto de creación artística.

### EL CASO DEL TOCADOR

Cada obra abre entonces un universo de significación pertinente a la cultura, o mejor, a los conflictos culturales que como individuos vivenciamos en nuestra subjetividad. El objeto que elige González para entrar en diálogo con una imagen implica una experiencia de extrañamiento<sup>1</sup> que acusa dicho conflicto. De modo que resulta conveniente escoger un objeto de su mobiliario e ilustrar el conflictivo encuentro al que invita. En 1971 González presenta Peinador, Gratia Plena. Es un imponente tocador, de curvas acentuadas y un gran espejo dispuesto al autocuidado femenino —un objeto usual en la habitación familiar tradicional heterosexual que marca el sitio de soledad de lo femenino en el hogar. Empero, aunque de uso exclusivo de la mujer y madre del hogar, reproduce elementos culturales que González acusa al sustituir el espejo por la imagen de la Virgen de la silla (1513-1514) de Rafael Sanzio —imagen, además, intervenida en el particular estilo de planos de color de la artista.

El tocador es un objeto que marca el lugar de la subjetividad femenina. En el año 2015 el Museo Marmottan Monet de París presentó la exposición «La Toilette et à La Naissance de l'Intime» [El baño y el nacimiento de lo íntimo], una selección de obras que, del siglo xv a hoy, muestran la intimidad y sensualidad femenina en el cuarto de baño, del verse a sí misma en el espejo del tocador. El tocador es el lugar del toque sensual en la propia piel que construye un imaginario de feminidad e inicia con ese juego de la coquetería que Georg Simmel caracteriza en la modernidad como la ambivalencia simultánea entre el dar y el negar, entre el poseer y el no poseer previo a cualquier entrega (2014, p. 9).

<sup>1</sup> Respecto a la noción de «extrañamiento» ver Pineda (2022) «En el baño de Óscar Muñoz: la experiencia de extrañamiento entre espejos, lavamanos y cortinas de baño» en (Pensamiento), (Palabra) Y Obra. Vol.27., enero, 2022



Beatriz González. *Peinador gratia plena* (1971). Catálogo Razonado Beatriz González, 2021

El tocador de González revela más que esta condición. Hay una exaltación de lo visto en el ritual de tocador que se acerca más al éxtasis libertino que a la construcción consciente de sí, a la manera en la que Sade da rienda suelta a Eugene en el cuarto de baño en *Filosofía en el tocador* (1795). Pero, en lugar de encontrar el propio y sensual cuerpo, la mujer de este tocador se confronta con la imagen de la Virgen renacentista. En el tocador de González se contraponen dos fuerzas que atraviesan el deseo de sí de la mujer. Por una parte, frente al objeto-tocador se conserva el encuentro consigo en la no-interrupción: que lo que ocurra, que se vea, que se toque, tenga lugar sin interrupción. Todo se vuelve gracia frente al tocador. En la filosofía del tocador se divaga en el placer de lo que está fuera de toda norma. Por ello, no hay virtud que no pueda ser burlada en el tocador, ni deseo que no pueda ser llevado a extremo a la luz de verse a sí misma, y complacerse en sí; ser el único motivo de mundo y satisfacción, sin Dios ni moral. Empero, por otra parte, precisamente el escape de la mirada de Dios es lo que se hace imposible en la relación que González establece entre la seducción del tocador y la madonna por excelencia, la Virgen. Ella es el objeto de deseo más alto, pero también, al ser el reflejo de lo no-interrumpido, es quien otorga gracia y piedad a la desnudez allí sentada. El símbolo de la Virgen se instaura entre la sensualidad de su pureza y la racionalización religiosa. Ella es el objeto de deseo por excelencia, por la naturalidad campesina de su origen, la perfección de su rostro de mujer blanca, la sumisión de su belleza, pero también por su fuerza de gran madre y emperatriz. La mujer que se ve en ella se exalta en el sometimiento a este gran símbolo que deambula en la forma misma de la femineidad latinoamericana; un sometimiento que acusa la distancia con la gran virgen, pero a la vez recusa toda falencia y pecado en la gracia de lo femenino. La mujer deseada con niños de brazos y la cruz resaltada se convierte, a través de la obra de González, en una marca de lo femenino en una cultura permeada y dominada por una construcción identitaria atravesada por el catolicismo, que deja en lo no-interrumpido el lugar de la auto-

subordinación y de la gracia de la gran madre y emperatriz que se ha de ser como mujer y poseer como hombre.

La obra de González incorpora un juego suplementario más. El juego de colores con el que interviene la obra del maestro renacentista no es gratuito. El tricolor patrio se hace evidente en la reescritura de la Virgen de la silla, justo en el lugar de la transparencia del espejo. Según Rodríguez (1996) en este juego se evidencia cómo la identidad latinoamericana «ha sido siempre construida en relación a una otredad totalizante; a un objeto externo que negando la diferencia, determina la violencia del acto de identificación» (1996, p. 27). El poder del símbolo es tal que ningún cuerpo real puede alcanzarlo, es un significante para el que cabe toda y ninguna figura concreta. Así, todo debajo de él, sometido a él, deviene igual, pura igualdad desintegradora de lo diferente.

La mirada crítica de González no se reduce a un gesto de apropiación a la manera de un Duchamp o algún otro héroe del arte. Hay aquí una reflexión y una acusación sobre la propia construcción de subjetividad y género. Por su fisonomía y geografía, la mujer latinoamericana no puede llegar a alcanzar el estándar simbólico de la madonna. Y sin embargo este símbolo se desplaza en el régimen de visibilidad vigente con el que la mujer es vista —por hombres, mujeres y sí misma. La igualación demanda una experiencia: a la donna que se refleja en la madonna solo le resta verse, en ese espejo divinizado, como si pudiera alcanzar ese objeto de deseo, esto es, vivir en la fantasía narcisista de la auto exaltación, no solo física, sino moral.

### LO PROVINCIAL, NI DESARROLLADO, NI MODERNO

Esta imagen del particular tocador de González nos permite ubicarnos en el problema crítico de lo provincial. Lo que se muestra como conflictivo en la obra es una expresión de la contraposición constitutiva de la sociedad colombiana (con ecos en Latinoamérica) a raíz de las tensiones emergentes del desarrollo y la modernidad.

La lógica del desarrollo es un relato histórico que se hizo política mediante imposición en nuestras latitudes del Sur. Por su vía se estructuró un orden geopolítico y se instauró la manera de concebir el subdesarrollo como un valor y condición de toda una región diferenciada. A este proceso Arturo Escobar (2007) denominó la invención del tercer mundo. La idea del desarrollo corresponde a un régimen de representación instaurado en posguerra que moldeó la percepción y las posibilidades de acción y valoración de mundo en los países denominados desde entonces como subdesarrollados. Escobar cuenta cómo desde el discurso de posesión de Harry Truman el 20 de enero de 1949, se expone que cuando la

colonización ya no se hace en nombre de una deidad, se puede hacer en nombre de los valores que el dominador desea. Para Truman, el conocimiento y la técnica que poseía el país norteamericano era razón suficiente para expandir su programa de desarrollo, aún si ello implicaba demoler los obstáculos ancestrales, las viejas estructuras sociales y formas culturales que impedían seguir el ritmo del progreso. En nombre del desarrollo, habría que reestructurar las sociedades subdesarrolladas. Aunque la ilusión de dicho propósito se viera frustrada por la no reducción de la pobreza de la mayoría de la población, lo efectivo para las nuevas políticas transnacionales consistía en afianzar su hegemonía. «La realidad, en resumen, había sido colonizada por el discurso del desarrollo» (2007, p. 22). Las consecuencias de estar en esta lucha es que todo cuanto se hiciera por su «porción de libertad» dentro del estado de cosas sería juzgado conforme a la escala. De modo que siempre aparecería como remedo o copia de un orden original y exitoso. Cultura, política, economía, género, consumo pasan por el rasero de la odiosa comparación, de la que siempre saldrán mal librados en un estado de permanente atraso —o de provincialismo.

¿Por qué apelar al régimen de representación del desarrollo? Frente al juicio desarrollista, propone Escobar, la tarea consiste en «exotizar» la construcción de la realidad de Occidente: mostrar cómo aquellos ámbitos tomados usualmente como universales, su epistemología y economía en particular, no son más que particularidades históricas cuyas pretensiones de verdad se fundan en prácticas sociales situadas y ejercicios de poder que se desplazan cada vez con mayor fuerza y eficacia. El régimen de representación del desarrollo no logra eliminar la diversidad cultural ni los procesos multiformes de subjetivación. De modo que la «exotización» de este régimen abre espacios de expresión. Pero la clave, señala Escobar, es continuar dando lugar a un pensamiento acorde a esos espacios que proponga categorías pertinentes a la expresión, de lo contrario, «si continuamos hablando de tradición y modernidad es porque seguimos cayendo en la trampa de no decir nada nuevo, porque el lenguaje no lo permite» (2007, p. 367).

Esto quiere decir que, por un lado, el régimen de representación dominante sigue teniendo vigencia y efectividad institucional y, por el otro, la vitalidad de la cultura demanda roturas en la superficie del régimen vigente que permitan contemplar alternativas. La expresión de lo provincial regresa a la contraposición constitutiva. La contraposición es lucha, resistencia y subversión que, en el caso del arte, expresa esta condición cultural como el sentir propio de la estética que le subyace. En los objetos de González esta contraposición se expresa en la interseccionalidad de las influencias que comulgan en ese plano de lo provincial. La bombonera Renoir, la bandeja Salomé, la bandeja Sun Maid, ensamblan modos de la cotidianidad que instauran sus respectivas influencias (eurocéntrico, católico, capitalista). Los objetos de uso incorporan las prácticas de clase, de género, sociales y religiosas



que se proyectan en la socialización que los objetos median. Las imágenes circulan por diferentes medios antes de conocer el original, pero no como objetos de conocimiento, sino como signos de distinción (Renoir), de aceptación social vía consumo (Sun Maid) o de subordinación (Salomé o cualquiera de los iconos religiosos). Las obras de González ponen in situ la imagen en el objeto de la práctica declarando las interferencias entre una y otro.

La noción de interseccionalidad proviene de los estudios culturales de género y remite al reconocimiento de los entrecruzamientos de distintas formas de opresión. Pero, a la luz de lo dicho, en tanto mecanismo analítico, es plausible su ampliación a cualquier fenómeno o condición de la subjetividad que se asiente en la matriz colonial del poder. Así, las influencias que entran en juego en el establecimiento potencial de lo provincial en la obra exigen la lectura de los entrecruzamientos de los códigos que la herencia colonial impone y que la cultura normaliza en la cotidianidad. La virgen de Rafael se inserta en las matrices de socialización, en los tiempos de la subjetivación, los ritmos de la colonialidad y, ciertamente, las velocidades de las modificaciones, estilizaciones y actualizaciones de la materialidad y la cotidianidad.

Empero, la modernidad —señala Nelly Richard— ha proyectado una visión globalizante y unificadora del sujeto, la historia y la sociedad, a partir de la legitimación de un centro cuya superior posición de control establece las jerarquías y progresos. Con base en ello, «la modernidad concibe a la “provincia” como desfase a ser absorbido y superado por el ritmo expansivo de la racionalidad de las metrópolis» (1994, p. 33). Provincia y metrópolis son términos relativos marcados por las jerarquías y posiciones de lo moderno. Y en el caso de América Latina, tiene una forma europeizante: las referencias de imitación en el orden del saber, el Estado, la religión, la economía y las artes yacen en la perfección del derrotero europeo hegemónico. Latinoamérica aparece como un territorio mitologizado y folklorizado que hace de este diverso territorio cultural un «depósito prefijado de identidad».

La invitación de Richard apunta a modificar la lectura del rol de la provincia en la red geopolítica de la modernidad; a afirmar el lugar descentrado del sujeto de la periferia, así como la necesidad de narrar su propia historia, y defender la simultánea multiplicidad que cohabita y caracteriza a la región, con las pulsiones particulares que impulsan sus singulares derroteros. En consecuencia, todo esto implica revisar las jerarquías desde las que hablamos de nosotros mismos. Y, probablemente, resignificar las expresiones desde el sentir y saber que realmente emerge del contexto.

## EMERGER LO «PROVINCIAL»

Habría que jugar con este término y realizar una distinción en el uso: frente al origen colonial de (1) «la provincia», González está buscando subvertir el orden que le compete y validar como protagonista su propia condición y situación de «artista de provincia». A esta invitación de la artista podemos denominar (2) «lo provincial», sustantivando lo que es valor tanto de las subjetividades periféricas como de las condiciones culturales que le competen. Empero, un tercer uso está en el aire y requiere su distinción, pero quién mejor que el Dr. Trueno para exponer el (3) provincialismo:

¡Qué pobreza de carácter! ¡Qué falta de imaginación! ¡Qué mórbidos deseos y qué sucia y provinciana la manera de proceder de todos! Los que llorando han implorado mil veces ante las puertas del Museo para exponer sus obsoletos engendros... ¡Qué falta de inteligencia! Qué pena para Colombia y para la verdadera plástica que unos cuantos esbirros atrincherados [...] hayan resuelto juntar sus justificables propósitos para engañar primero a la prensa privada —Propal—, luego al sector oficial y por último a nosotros, el gran público colombiano (y por ende a ellos mismos) para luego saborearse de un «triumfo» que solo envanece, envilece y envenena sus propias fuentes (Iovino, 2001, p. 159).

Dr. Trueno —uno de los pseudónimos del artista Bernardo Salcedo (1939-2007)— participa aquí de una defensa de Marta Traba con relación a los ganadores del XX Salón Nacional de Artistas. En su cadena de adjetivos despectivos aparece la versión *provinciana* del término asociada a una estrechez de mirada y una complicidad cerrada para beneficio propio. El provincialismo puede ser la caída de lo provincial. Dice Susana Leval (1994) que es frecuente caracterizar a los artistas latinoamericanos como enfrascados en la búsqueda de su identidad: no crear condiciones para expresar la identidad, sino negar la heterogeneidad del presente para erigir una identidad histórica, ya en la textura multiétnica, ya en los mitos de la patria.

Habría entonces *la provincia*, un territorio geopolítico dependiente y subdesarrollado frente a la metrópolis, cuyo modo de vida se hace paradigma. Habría *provincialismo*, una manera de pensar estratégica y facilista, carente de visión y creatividad —lo cual, sin duda, reproduce el esquema de lo moderno vs lo atrasado, *campechano*, tradicional entorpecedor del desarrollo. Y habría lo provincial. Estimo que el uso que González da a esta acepción, aunque reconoce su herencia, no se acoge a uno u otro sentido, sino que subvierte su sentido seminal para exponer un sentido suplementario.

Lo provincial en *Vive la France!* (1979) o *La última mesa* (1970) interroga la presencia y uso de las imágenes icónicas del arte como afiches decorativos de las casas. se expresa un escenario conflictivo en la infancia misma entre la libertad de juego al que invita el juguete tambor y el referente de infantería; podría decirse que el tambor también hace parte de la banda marcial, pero el tamborcito con la bandera de Colombia en su aro suele ser típico del proceso de juego y pedagogía musical, no del uniforme de la banda. De modo que la infancia se atraviesa por el juego lúdico musical y el disciplinamiento militar. Asimismo, la mesa de comedor es todo un escenario de simulación: mueble metálico que simula madera, simulación de la pintura de Leonardo a su vez simulada por la empresa de ilustraciones populares Gráficas Molinari, ensamble de uno y otra que simula el orden de la mesa, patriarcal y religiosamente fundado. Pero el uso del comedor es doble: tradicionalmente a la cabeza sentado, se espera al hombre de la casa antes de comer; pero, a la vez, el territorio de la mesa donde la madre ha dispuesto a toda su familia es un escenario caótico de platos y moronas, de cosas que pasan y se riegan, de encuentros, chismes y juegos. Por eso la santidad de la cena se queda en la superficie de la mesa. Sobre y debajo de ella, el comedor narra otra vivencia, aunque a la vez se mantenga la figura religiosa familiar de orden.



Figura 3. Beatriz González. *Vive la France!* (1979). Catálogo Razonado Beatriz González, 2021

Lo provincial no es apelar a lo que ocurre y lo que vemos, ni al cómo lo vemos en el marco de la cotidianidad (pues es allí donde se reproduce el provincialismo). Lo provincial implica reconocer lo visto para expandir el sentido, para establecer las contraposiciones, las convivencias entre contrarios que atraviesan el sentir y la subjetividad. No se constriñe a la referencia local, sino que insta un plano de significación expandido. Lo provincial es un territorio expandido por la imaginación poética que, enraizada en la vivencia, abre las fronteras de significación de los elementos intertextuales citados en la obra.



Figura 4. Beatriz González. *La última mesa* (1970). Catálogo Razonado Beatriz González, 2021

Lo provincial puede emerger de acotaciones generales de la cultura o la geografía compartida. Puede surgir de la experiencia personal y desde allí hacerse común. Podría objetarse que la posibilidad de abrir un espacio de significación es, al fin y al cabo, algo que hace cualquier obra del siglo xx. Eso es cierto. Lo interesante de explorar lo provincial yace más en reconocer lo intertextual que desde la obra, aún si nace de lo personal, no puede sino reconocer las características de los modos de configuración de la subjetividad en un lugar y tiempo dado. Y de ahí tanto su singularidad como su posibilidad dialógica.

### LO PROVINCIAL, LUGAR GEOESTÉTICO

Los muebles de González plantean interrogantes varios que lo provincial debe poder responder. Partir de lo dado implica también partir de lo que nos oprime en nuestro propio hogar, así como de las expectativas de cambio y transformación. Pero, ¿es posible afirmar lo provincial sin caer en el periferismo? Barriandos propone confrontar la perifericidad del arte latinoamericano con la dimensión geoestética del arte global. La geoestética remite al entrecruzamiento de los mecanismos de circulación del arte con los desplazamientos simbólicos y las movi­lidades de las subjetividades. Visto así, las subjetividades marginales, híbridas o periféricas resultan de las negociaciones económicas geopolíticas y, desde allí, justifican el valor añadido al arte como mercancía exótica. Por el contrario, al reconocer su fundamento geopolítico, cabe replantear las cartografías y jerarquías del arte a fin de confrontar «las nuevas formas de la colonialidad cultural que operan a través de las estéticas y las subjetividades transculturales» (2009, p. 40). Así, la fetichización de la alteridad y la estetización de lo subalterno se muestran como una contradicción de lo multicultural y como formas de violencia epistémica al interior de las prácticas y discursos artísticos, que implican condiciones de coerción de la diversidad cultural mediante una representación estética estereotipificadora de lo subalterno. Por el contrario, la invitación, siguiendo al autor, yace en identificar la «heteroglosia de

las múltiples modernidades del mundo contemporáneo» (2009, p. 40). Si la cultura latinoamericana emerge de la geopolítica resultante de los procesos de conquista y los desplazamientos de subjetividades que allí tuvieron lugar, su modernidad —y en consecuencia la de su producción artística— debe ser leída conforme a su propio archivo y procurando evitar una fetichización de lo mestizo.

Barriandos defiende que una mentalidad geoestética contestataria, crítica y reflexiva puede subvertir dicho derrotero heredado, en tanto permita articular nuevas y diversas formas de subjetividad en las políticas transculturales. Empero, habría que reconocer que el archivo de nuestras modernidades debe ser levantado y usado para exponer la configuración de los propios procesos de subjetivación. Chaparro (2020) ha hecho un interesante camino en esta dirección al evidenciar el contraste entre la versión de modernidad que demanda subjetividades sumisas y el reconocimiento de la genealogía de las condiciones efectivas de producción de subjetividad. Lo que ocurre en Latinoamérica, vía la violencia de la conquista y la redistribución del poder en las formas del Estado poscolonial, es una multiplicidad de procesos de adaptación y acoplamiento de los aparatos de Estado a las formas de poder. Elementos como la segmentación social, las técnicas de tributación y la servidumbre preexistían en el periodo prehispánico, pero la forma Estado se mostró eficaz, durante y después de la Colonia, para asimilarlas y acoplar la obediencia a su legitimación. Sin embargo, Chaparro muestra también que esos procesos de acoplamiento maquínico no ensamblaron en su totalidad la mentalidad de las poblaciones. Habría, por ejemplo, una sobrecodificación entre el reconocimiento de las autoridades y la circulación de saberes y prácticas nativas que escaparon al control de las subjetividades, esto es, de la Iglesia. De ahí que buena parte de las luchas internas del proyecto de nación se hayan enfocado en un afán civilizatorio a través del trabajo, la evangelización y el mestizaje. Lo interesante del asunto es que, en medio de la tensión entre la herencia del poder colonial y su continuidad civilizatoria para la unidad de la nación y las fuentes diversas de las formas de subjetividad, queda viva la disociación que ha alimentado la posibilidad de pensar fuera del modelo de Estado y de modernidad y que se expresa en esa continua búsqueda latinoamericana de su singularidad.

Llegado a este punto resulta sugestivo entender esta raigambre de la subjetividad disociada justamente en esa rotura que el arte se empeña en abrir. Lo provincial expresaría la insuficiencia de vernos *modernos*, de entendernos *ilustrado*, lo absurdo de acabar en la violencia de la patria boba. Y, a contracara, expresa esa pulsión compartida por confrontar la aceptación de subjetividades sumisas. No todas las veces de manera exitosa se clarifica dicha confrontación, ni la pulsión que la mueve. Pero podríamos encontrar en el estado de insatisfacción generalizado las formas en que el arte se ha nutrido de esa genética disociación como principio de exploración de alternativas, de crear lo provincial que escape a esa herencia.

Lo provincial incluye dentro de sus condiciones de posibilidad el vernos a nos/ otros. Obras como las de González, una vez convierten la familiaridad del objeto en una experiencia de extrañamiento, dislocan el orden discursivo y, con ello, nuestra propia posición: visto desde la obra, la contraposición que lleva la obra nos pone en un lugar de enunciación en el que nuestra propia comunidad deviene alteridad. Ella es expuesta para poder dislocar el nos/otros que damos por sentado y percibir lo común como si no lo fuera. Lo provincial como mirada crítica no puede sino hacernos ver lo que somos y sentir el extrañamiento de hacerlo, en su absurda y desafortunada realidad. Lo provincial sería, finalmente, ese lugar de enunciación al que nos lleva la obra de arte de poder ver nuestra propia casa como otro de otro –y así, probablemente, hacer menos ajenas sus contraposiciones cotidianas.

## REFERENCIAS

- Barriendos, J. (2009). Desplazamientos (trans)culturales. Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo. *Inter: art actual*, Printemps (102). <https://id.erudit.org/iderudit/45465ac>
- González, Beatriz. (2021). Catálogo Razonado Beatriz González. Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia y Universidad de los Andes. <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/>
- Chaparro, A. (2020). Modernidades periféricas. Archivos para la historia conceptual de América Latina. Herder.
- González, B. (2020). Recuperar el aura. En M. Ramírez y T. Ostrander, Beatriz González: una retrospectiva (pp. 220-234). Banco de la República.
- González, B. (1976). *Beatriz González* [Manuscrito impreso]. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1093273#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-970%2C160%2C3639%2C2037>
- Iovino, M. (2001). Bernardo Salcedo. El universo en caja. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Leval, S. (1994). El arte latinoamericano y la búsqueda de identidad. En Centro Wilfredo Lam, *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980* (pp. 23-27). PNUD/UNESCO.
- Pineda Repizo, A. (2022). En el baño de Óscar Muñoz: la experiencia de extrañamiento entre espejos, lavamanos y cortinas de baño. (pensamiento), (palabra). Y obra, (27). <https://doi.org/10.17227/ppo.num27-16069>
- Richard, N. (1994). Modernidad, posmodernismo y periferia. En Centro Wilfredo Lam, *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980* (pp. 33-39). PNUD/UNESCO.
- Rodríguez, V. M. (1996). Los espejos de Beatriz González. *Modernismo, postcolonialidad e identificación*. *Historia crítica* (13), 21-31.
- Simmel, G. (2014). Filosofía de la coquetería. En *Filosofía de la coquetería y otros ensayos* (pp. 7-27). Coyoacán.

Operaciones críticas sobre espacios escénico regionales. Los casos Patagonia y Noroeste argentinos: 1992-2008

Mauricio Tossi

Arte e Investigación (N.º 24), e101, 2023. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e101>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata, Buenos Aires, Argentina

# OPERACIONES CRÍTICAS SOBRE ESPACIOS ESCÉNICO-REGIONALES

## LOS CASOS PATAGONIA Y NOROESTE ARGENTINOS: 1992-2008

### CRITICAL IDEAS ON REGIONAL DRAMATIC SPACES THE PATAGONIA AND NORTHWEST ARGENTINE CASES: 1992-2008

MAURICIO TOSSI | [mauriciotossi@gmail.com](mailto:mauriciotossi@gmail.com)

CONICET – Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Recibo: 05/07/2023 | Aceptado: 19/10/2023

#### RESUMEN

El presente artículo analiza un conjunto estratégico de ensayos teórico-poéticos de dramaturgos de la Patagonia y el Noroeste argentinos, con el fin de examinar las operaciones críticas que estos textos proponen respecto de las homogeneizaciones culturales y las alteridades históricas asignadas a un *arte de provincia* o *teatro del interior*. Desde esta perspectiva, hemos seleccionado dos vectores de estudio sobre las espacialidades escénicas: los debates sobre los tópicos centro-periferia y las relaciones entre espacios regionales, lenguaje y *opsis*. Este trazado nos permitirá reconocer las ideas estéticas de impugnación y corrosión que los artistas de norte y el sur del país elaboran para dar respuesta a posturas esencialistas sobre la provincia o el otro-interior.

#### PALABRAS CLAVE

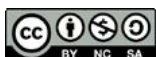
Teoría artística; espacialidades escénicas; estudios regionales; Teatro Argentino

#### ABSTRACT

This article analyzes a strategic set of theoretical and poetic essays by playwrights from Patagonia and the Argentine Northwest, in order to examine the critical operations that these texts propose regarding cultural homogenizations and historical alterities assigned to provincial art. From this perspective, we have selected two axes of study on stage spatialities: the debates on center-periphery topics and the relationships between regional spaces, language and *opsis*. This study will allow us to recognize the aesthetic ideas of challenge and corrosion that artists from the north and south of the country elaborate to respond to essentialist ideas about the province or the other-interior.

#### KEYWORDS

Artistic Theory; Dramatic Spaces; Regional Studies; Argentine Drama



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional

Desde el retorno a la democracia, las prácticas escénicas argentinas han demostrado una explícita «voluntad de otredad» (Tossi, 2023) respecto de los perdurables procesos de esencialización de un *arte del interior*. Estas respuestas artístico-intelectuales se evidencian en numerosas acciones de corrosión sobre las homogeneizaciones culturales atribuidas a las praxis escénicas descentralizadas y, fundamentalmente, en la apertura poética y reflexiva sobre el otro-interior, entendido como un modo de «ser-para-otro» (Segato, 2007) en la compleja dinámica geohistórica y social de nuestro país.

Una forma de objetivar estas operaciones crítico-artísticas es, por ejemplo, a través de los ensayos estéticos escritos por las y los autores teatrales del norte y del sur de nuestro país. En estas huellas discursivas se exponen los modos de territorializar el pensamiento escénico y los procedimientos aplicados en el cruce de los imaginarios espaciales con las formas poético-teatrales elegidas para *habitar* ficcionalmente en ellos, sin reproducir los folclorismos propios de las alterizaciones históricas.

El examen de estas huellas discursivas nos permite inscribir a estos artefactos teóricos en las redes de la intelectualidad noroesteña y sureña por su capacidad para proyectar y dinamizar determinados sentidos sociales; puntualmente, en lo que respecta a esta investigación, estas textualidades manifiestan de manera explícita o implícita los intentos de erosionar los esencialismos de otredad provinciana atribuida al ideograma *teatro del interior*.

Para ahondar en este objetivo, los estudios de Ana Teresa Martínez (2013) ofrecen algunas puertas de entrada a esta problematización, pues admiten la revisión de dos lineamientos críticos: primero, la construcción de lo local en la producción intelectual regional y, segundo, las connotaciones sobre la condición pueblerina o de provincianía con las que se categorizan estas reflexiones desde posiciones centralizadas y sustancialistas.

La citada investigadora se ocupa de los investigadores-otros, es decir, de los escritores de provincia, periodistas de pueblo, autodidactas, maestros, curas u otros agentes culturales que participan de manera activa en la elaboración, circulación y apropiación de bienes simbólicos, aunque sus producciones no logran acumular capitales específicos para transferir a las disputas culturales o no logran romper con la invisibilidad proveniente de su posición marginal (Martínez, 2013). Para abordar estos problemas de mediación y sus correlativas tensiones territoriales, este enfoque teórico propone pensar el centro y la periférica a partir de la categoría de *locus* diferencial, esto último entendido como un «espacio cualitativo de sentido práctico diferenciado, relacionado por una parte con las condiciones generales del trabajo intelectual y por otra parte con la historia particular de una experiencia» (pp. 179-180). En esta regionalidad cargada de distinciones culturales operativas,



jerarquías distributivas, marcas y condicionamientos identitarios; en este espacio «balizado» (p.174) por el ejercicio de un sentido práctico se entretejen los límites y las posibilidades del constructo *escena del interior*, así como su alteridad en los términos de provincianía. Esta condición de otredad activa miramientos específicos:

En primer lugar, porque no constituye una condena para el intelectual de provincia, sino una condición de vida cotidiana con la cual habérselas, en un doble sentido: lo que se tiene como posibilidad y aquello contra lo cual se puede trabajar objetiva y subjetivamente. Pero también porque provincianía es además un punto de mira y un punto de vista, un lugar *que el centro no ve y desde donde el centro no ve*. Analizar la producción de un autor extracéntrico es también descubrir por entre medio de su palabra *lo invisible para el centro*, es decir, aquello que se desprende de la particularidad del lugar (p. 177).

Por consiguiente, la autora nos invita a reconstruir los múltiples y complejos puntos de mira y puntos de vista que un productor cultural extracéntrico genera en la dialéctica entre el pensamiento y la acción territorializados. De este modo, los ensayos estético-teatrales escritos por los dramaturgos de las regiones delimitadas ingresan a este campo de análisis, pues nos auxilian en el reconocimiento de adscripciones, diferenciaciones y estratificaciones relacionadas con los constructos del otro-interior.

Para avanzar en este sentido, acotamos el estudio de casos a un conjunto de ensayos artísticos escritos, entre 1992 y 2008,<sup>1</sup> por las/os reconocidos dramaturgos Alejandro Finzi (Neuquén), Carlos Alsina (Tucumán), Juan Carlos Moisés (Chubut), Verónica Pérez Luna (Tucumán) y Damián «Tito» Guerra (Jujuy). La selección de estas operaciones críticas se fundamenta en su aguda reflexión sobre los constructos escénico-espaciales, según dos vectores, a saber: 1) el debate sobre el centro y la periferia: un *locus* con límites y posibilidades, y 2) las relaciones entre espacialidad regional, lenguaje y escopicidad.

### EL DEBATE SOBRE EL CENTRO Y LA PERIFERIA: UN *LOCUS* CON LÍMITES Y POSIBILIDADES

En los trabajos acotados de Finzi, Alsina y Moisés, los tres dramaturgos admiten las notorias jerarquizaciones comunitarias, las desigualdades productivas y los asimétricos procesos de legitimación que gravitan en torno a la «operación regionalista» (Heredia, 2007, p. 160), esto es, el mecanismo de centripetación

<sup>1</sup> El recorte temporal aplicado a la selección de estos ensayos artísticos responde a dos factores: primero, a la sistematización del debate sobre una Ley Nacional del Teatro durante los años noventa, objetivada en su promulgación en 1997 (Ley, n° 24.800); segundo, el cumplimiento en el año 2008 del segundo lustro de *institucionalización* de la citada ley, con impacto directo en las prácticas escénico-regionales.

de las diversidades de los espacios-otros impuestos en nuestra larga tradición intelectual y política. Desde esta perspectiva, en su texto «Teatro argentino, una estética para el fin de siglo», Finzi asevera que la escena nacional «propone una cultura de olvidos y poderes que ciñen una mirada atrofiada sobre los movimientos artísticos del país» (1992, p. 56). Esta valoración se fundamenta, por un lado, en el urgente requerimiento de un teatro argentino sostenido en una plural adscripción identitaria, lo cual conlleva pensar en los «teatros argentinos» que proponen nuevas articulaciones entre las visiones etnocéntricas y las relaciones espectáculo/espectador territorializadas; por otro lado, en la gestación de formas teatrales que promuevan un «tejido multidireccional capaz de soportar las ilimitaciones endógenas» (p. 53) y que diluyan las consabidas axiologías culturales.

Por consiguiente, los escritores referenciados coinciden en que las dicotomías entre centro y periferia no son definiciones geofísicas, es decir, no aluden necesariamente a una territorialidad jurídico-administrativa, aunque —claro está— el ejercicio del poder centralizado requiere la institucionalización de ciertas zonas. Estos postulados dialogan, de manera tácita, con el problema de «escalas» (Martínez, 2013, p. 173) que las estratificaciones del interior conservan, tal como alude Moisés (2007), cuando en su ensayo «El arte en las márgenes: centro y periferia» dice:

¿De qué hablamos cuando hablamos de centro y periferia? Si la respuesta tuviera que ver solo con la geografía, a lo ya dicho podemos agregar que Buenos Aires es a una gran ciudad de provincia (Rosario, Córdoba), lo que una gran ciudad de provincia es a una ciudad de provincia, y una ciudad de provincia es a un pueblo de provincia lo que un pueblo de provincia es a un paraje de nuestro amplio territorio. Pero, asimismo, cada centro tiene su propia periferia, porque no hay uno sino varios centros (p. 5).

Frente a la diversidad de escalas que deconstruyen lo binario de estas clasificaciones y ante la pluralidad radical de fenomenologías que las prácticas dramatúrgicas exponen como datos insoslayables, el *locus* de la periferia suma otro cariz: en su texto «Embudo contra periferia u otra manera de oponer cultura crítica contra cultura acrítica», Alsina (2004) propone la autoadscripción positiva del artista a su *orilla*, o sea, un posicionamiento que implica escribir y producir teatro desde la periferia, sea que su praxis se localice —como le ha sucedido a él en los últimos treinta años— en Tucumán o en Milán.

Independientemente de las acepciones terminológicas formuladas, estos intelectuales regionales asocian y vinculan la escritura teatral con «el lugar de los oxidados rincones que luchan y resisten», un espacio-otro que les permite responder a las centripetaciones del «embudo» (Alsina, 2004, p. 2). Así, la tenacidad de un riguroso ejercicio imaginario y memorístico sobre lo local, la reconstrucción

estética de sistemas expresivos marginados, la creación textual en la adversidad productiva u otros tópicos manifiestan los conflictos entre los «succionantes» y los «succionados». En suma, estas operaciones críticas se anudan al concepto de resistencia poético-dramatúrgica, mediante el cual se puede corroer las estratificaciones de los folclorismos asignados al *interior* y, al mismo tiempo, se puede advertir sobre las aperturas o los puntos de fuga que este *locus* promueve. O, como señala Finzi (1992, p. 54) al retomar una proposición hegeliana, territorializar el teatro en «la conciencia de sí que es la conciencia del otro».

En este nivel del análisis, es factible reconocer los *límites* y las *posibilidades* de estos constructos espaciales en las praxis escénicas regionales.

En efecto, las reflexiones de Moisés testifican la dialéctica de estos encuadres. Para el mencionado poeta, dramaturgo y director teatral chubutense, la Patagonia ha sido ubicada en múltiples cartografías culturales como una tierra marginal, vacía, descentrada, lejana y, por lo tanto, olvidada. Es decir, el extracto fiel de una periferia. Sin embargo, estos tópicos territoriales e imaginarios encierran para este autor una paradoja representacional, pues si bien la Patagonia es el *margin* de cierto centro, opera al mismo tiempo como el *centro* de muchos relatos y desvelos literarios, pictográficos, turísticos, paleontológicos, cinematográficos, etcétera (Moisés, 2007, p. 6). En otros términos, el sur argentino es el centro de numerosas y eficaces plataformas simbólicas, por ejemplo, compendiadas en las figuraciones literarias que él recupera para demostrar que la Patagonia ha sido —por momentos— el centro narrativo en la literatura de Antoine de Saint-Exupéry, Fernando Pessoa, Herman Melville, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Sylvia Iparraguirre, Osvaldo Bayer y muchos otros escritores radicados en ambos lados de las fronteras dominantes.

Con conciencia práctica y discursiva de los límites del *locus* periférico, los tres dramaturgos referenciados avanzan en la conceptualización de las posibilidades, al concordar en que desde el sentido práctico y diferencial de sus espacios vitales se puede, con notoria singularidad, «herir de belleza» al espectador (Alsina, 2004, p. 4). En esta dislocación de la periferia, ahora desligada de los esencialismos heredados y destinada a ser un potente constructo identitario, la resistencia poética reconocida como meta debe indagar —de manera lúdica— en sus imaginarios sociales y sistemas expresivos. Si «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo» —dice Finzi (1992, p. 52) citando a Wittgenstein—, entonces, ampliar y capitalizar los procedimientos estético-dramatúrgicos que desplazan bordes constituye una eficaz estrategia geopoética. En síntesis, la periferia o la provincianía, ese «lugar que el centro no ve y desde donde el centro no ve» (Martínez, 2013, p. 177), exige un dúctil y creativo trabajo con el lenguaje habitado.

## LAS RELACIONES ENTRE ESPACIALIDAD REGIONAL, LENGUAJE Y ESCOPICIDAD

Las operaciones críticas sobre los límites y las posibilidades del *locus* diferencial, muestran —además de lo reseñado— precisiones sobre cómo traducir en recursos dramáticos y escénicos estas revisiones intelectuales. De este modo, las reflexiones de Damián «Tito» Guerra y Verónica Pérez Luna ejercen como huellas discursivas de esta labor técnico-procedimental, por ejemplo, observable en dos subejos: las experimentaciones sobre los regímenes escópicos de las espacialidades y la capacidad diegética del espacio.

En relación con el primer vector, la dramaturga y directora tucumana Verónica Pérez Luna y su grupo Manajo de Calles han formalizado una profusa experimentación sobre las relaciones entre espacio y escopicidad. Una manera de ejemplificar estas proposiciones poéticas es concentrándonos en el ensayo «Teatro y espacio social: despejar el espacio, despojar al hombre», publicado por Pérez Luna en 2005. Este texto resume algunos de los fundamentos de su investigación sobre las intervenciones escénicas en los espacios públicos y, al mismo tiempo, expone un plan que busca la impugnación a determinados *puntos de vista* o *puntos de mira*. Nos referimos al llamado Proyecto Fuera de foco.

La propuesta de Pérez Luna y del grupo Manajo de Calles asume un interrogante-motor, el que podemos enunciar del siguiente modo: ¿es posible «practicar los lugares» (de Certeau, 2000, p. 129) públicos y teatrales desde una mirada-otra, es decir, desde una *opsis* alternativa?

Por consiguiente, el precitado ensayo se inicia con un diagnóstico histórico de las funciones y relaciones entre la plaza pública y el teatro. Así, se recuperan estructuras espaciales provenientes de la circularidad mítica de la escena y de la concepción político-estratificante de la *ágora* griega, o del utilitarismo espacial del mundo romano, pasando por la desfronterización de la plaza medieval fundada en su hibridez coyuntural y en sus «puntos de fuga» (Pérez Luna, 2005, p. 79) de los poderes de turno, hasta la reconfiguración de los efectos de lugar generados durante el Renacimiento o el Barroco, entre otras características que dan cuenta de las narraciones del espacio reanimadas hermenéuticamente para el diseño de una singular estrategia poética.

En función de este reservorio de relaciones y funciones espaciales, la autora establece un análisis crítico de la plaza pública contemporánea y del lugar asignado a las teatralidades sociales que allí acontecen. Dice:

La plaza como espacio para la protesta social y política mantiene el *statu quo* del sistema: los pocos trabajadores, los más desocupados y los jubilados que no se han

muerto todavía van a gritar frente, a los costados o dando la espalda a la Casa de Gobierno, y vuelven a sus casas a morir de hambre, no sin antes persignarse delante de la Catedral. También la plaza es un espacio para la marginalidad: los chicos de la calle, los borrachos, los locos, los gays y alguno que otro artista callejero. Entonces, vemos que la plaza viene a cumplir un fin ecológico para el poder, y podemos decir que cumple con los tres registros ecológicos que plantea Guattari: el medioambiente (como espacio verde), el social (como lugar para la protesta) y hasta el mental o psicológico (como espacio para el solitario) [...] pero la cuestión es desde qué lugar pensar la ecología: ¿conservar? ¿Qué? (Pérez Luna, 2005, p. 84).

Las formas históricas de organización del espacio y la actual connotación «ecológica» de los lugares públicos le permiten a Pérez Luna pautar un programa poético al servicio de una ecología-otra, fundada en la dislocación de los puntos de vista y puntos de mira considerados hegemónicos. Este programa se auxilia en los postulados antropológicos de Rodolfo Kusch (1976, p. 153), quien al proponer una estructura existencial americana construida en los señalamientos del *estar* y no en las definiciones del *ser* inscribe a los sujetos y a sus prácticas en un *estar siendo* espacial. Con apoyo en las configuraciones geoculturales de Kusch, la citada teatrística coordina el mencionado Proyecto Fuera de foco. Al respecto, afirma:

El Proyecto Fuera de Foco comienza a definirse como tal en mayo de 2003 y comprende una serie aún abierta y creciente de actividades que se interrelacionan por su sentido de intervenir en lo urbano. Sacamos el arte de sus ámbitos establecidos y lo llevamos a todos lados, la calle, un *pub*, el *e-mail*, la feria y hasta espacios marginales como un basural. También tomamos edificios públicos y alteramos su habitual funcionamiento o trabajamos con el imaginario social de algunas fechas significativas y usamos el humor y la ironía para instalar una mirada crítica (Pérez Luna, 2005, p. 90).

Al igual que una fotografía movida, el *estar-siendo* fuera de foco busca producir un régimen *otro* de escopacidad, estableciéndose allí donde las relaciones entre teatralidad, cuerpos y espacios sociales han esclerotizado determinados puntos de vista.

A continuación, ejemplificaremos una práctica escénico-urbana que da cuenta del devenir de estos procesos poético-espaciales.

En 2001, en plena crisis político-económica, objetivada en los altos índices de pauperización social registrada en la región noroeste (Medwid, 2008), el grupo Manojó de Calles disloca de las salas teatrales del centro de la ciudad de San Miguel de Tucumán —área que concentra los teatros oficiales e independientes de la provincia— una determinada secuencia dramática de la obra *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna* (1998, con reposición en 2001). Es decir, un

fragmento de este espectáculo, el que formaba parte de una programación teatral centralizada e inscrita en los marcos de producción convencionales, fue literalmente dislocado hacia una zona periférica del Gran San Miguel de Tucumán, puntualmente hacia el basural a cielo abierto del Canal Norte, ubicado en el barrio de Villa Muñeca. Esta acción urbana, denominada *Fuego de invierno* y considerada un antecedente directo de lo que a partir de 2003 se define como Proyecto Fuera de foco, consistió en la translocación poética del siguiente cuadro, escenificado en medio del basural que decenas de personas visitaban en búsqueda de alimentos u otros objetos que contribuyeran a su subsistencia:

Ariadna: - He conocido el otro lado del mar... ¡cómo olvidar! (A veces el sol nos miente un poco de consuelo.) ¿Pero existen acaso los barcos que te lleven del otro lado de la muerte? ¿Existen las mañanas o las noches y tus manos? ¿Existen mis preguntas y mi voz? Tucumán... barcos llegan navegando en el Salí remontando aguas abajo del río dulce barcos con banderas de colores insinuando que la Historia ya se ha muerto, sin embargo, llegan y se van, nadie viaja en ellos nadie baja nadie sube solo pasan... los barcos también están de paso en estas tierras sembradas de cadáveres. La furia se desata sobre ciudades enteras, el mar lo cubre todo, la gente corre desesperada buscándose unos a otros, los niños con los vientres hinchados sin poder llorar sobre sus madres muertas... los ojos de los sobrevivientes buscando en los escombros y sin embargo la furia se desata una y otra vez... (Pérez Luna, 2005, pp. 111-112).

La transposición poética aplicada a esta intervención urbana resemantiza la imagen escénica de la mítica mujer griega abandona por Teseo en las playas de Naxos, al reinscribirla en uno de los basurales paradigmáticos de la región. Este procedimiento apela a la transfiguración barroca (Wunenburger, 2008, p. 43) de dicha figura mediante los códigos esperpénticos que Pérez Luna ha experimentado en su dramaturgia y puesta en escena, aunque claramente resignificados en su cualidad trágico-grotesca. Entonces, nos preguntamos lo siguiente: ¿qué puntos de vista y puntos de mira se configuran sobre aquellas otredades residuales a partir de este singular régimen escópico? Por supuesto, una respuesta compleja a esta interrogación no puede ser abordada o ensayada en este apartado; sin embargo, nos permite exponer la huella discursiva de un acontecer estético sobre lo otro-inefable, esto es, la alterización de un espacio poético en el que confluyen las «heridas de la belleza» —tal como lo afirmaban los ensayistas citados en el apartado anterior— con los volúmenes, texturas, sonidos y olores del hambre y el despojo reales.

Las pesquisas planteadas por Pérez Luna se inscriben, a su vez, en una genealogía de operaciones críticas sobre las espacialidades escénicas en la región noroeste argentino. Así, estas indagaciones dialogan con otro importante antecedente zonal: nos referimos al texto «Espacio dramático y lengua regional», escrito por el

autor y director teatral jujeño Damián «Tito» Guerra (1996). Este compendio poético declara una tesis programática sobre el eje que hemos problematizado. Dice:

Sintácticamente el espacio está conformado por la relación lugar y tiempo de las proposiciones dramáticas del dramaturgo; semánticamente por la información que propone el dramaturgo al espectador para que este último pueda armar imágenes con significados. Y la enunciación del actor, marcada por el director, con sus correspondientes poses fonatorias y entonaciones derivadas de los sustratos [multilingües], más el importante tiempo de enunciación, son los elementos lingüísticos de la acción, necesarios para crear un espacio dramático particular y distintivo (p. 49).

Así, la construcción del *locus* poético-diferencial que Guerra estipula para los marcos ficcionales de su teatro se fundan en dos dimensiones: primero, la epistemología de la estructura existencial americana definida por Rodolfo Kusch, un intertexto que le permite reactivar la configuración identitaria del *estar siendo* en los procesos escriturales de la escena, tal como Pérez Luna lo realizará posteriormente; segundo, los constructos morfotemáticos diseñados por el dramaturgo y por la función del actor/*scriptor*.

Respecto del primer aspecto, las reflexiones de Guerra se inscriben en la conciencia discursiva de que toda praxis se forja en un *suelo* y que su traducción universal depende de las dinámicas históricas de los campos de poder. Esta voluntad de otredad habilita el ingreso a las formas alternativas de conocimiento, tal como lo define el filósofo de referencia al afirmar: «Es que el pueblo no habla el mismo lenguaje que nosotros. Su abecedario no tiene letras, sino apenas formas, movimientos, gestos. Y no es que el pueblo sea analfabeto, sino que quiere decir cosas que nosotros ya no decimos» (Kusch, 1966, p. 116). Si bien estas proposiciones poseen un alto riesgo de esencialización, en la conceptualización de Guerra este lance no reproduce posiciones sustancialistas, por el contrario, ayuda a la corrosión de los folclorismos legados.

En ese «decir cosas que otros ya no dicen» se radicaliza el *locus* de enunciación diferencial antedicho, pues, siguiendo los aportes ya expuestos de Martínez (2013, p. 177), esta operación contribuye a potenciar ese «lugar que el centro no ve y desde donde el centro no ve». Por ende, proyectar al campo dramático-espacial los principios del *estar siendo* (Kusch, 1976, pp. 153-158) es un modo de desactivar las prácticas racionales del *ser* centralizado y nacionalista que, claramente, subalternizan a los teatros regionales. Tal como explica Guerra en su ensayo, el *estar aquí* (en la comunidad o en otros lugares de colectivización) no asume la forma de una dominación del espacio, remite a su contemplación, entonces, no hay un intento de alterar el territorio sino de dialogar con él. En relación con estas

proposiciones, la investigadora Zulma Palermo (2005) corrobora las implicancias de esta adhesión conceptual alegando lo siguiente:

En el pensamiento del “estar” no rige el principio de causalidad sino el de *seminalidad* (semilla, tierra), pues en ese estar es donde todo lo existente se instala: todo lo que “está siendo” se radica en su propia inconmensurabilidad, a la vez que esa radicación en un “suelo” –no entendido meramente como un “territorio” sino como la presión de lo “envolvente”, de lo que está más allá del control humano– hace que el “acertar” en la vida pueda arraigarse solo en un “estar con”, en la pluralidad del “nosotros”, en un estar comunitario (pp. 46-47).

Con el auxilio de los operadores seminales del pensamiento geocultural, Guerra justifica su tesis de un espacio dramático construido a partir de los sustratos lingüísticos, al otorgar a ese constructo morfotemático una singular capacidad diegética y, además, una específica condición de otredad:

El espacio se conforma con la acción –en nuestro caso el habla–. La obra dramática *de tipo espacial*, más que un tenso dirigirse hacia un desenlace es un ir mostrando y caracterizando los sectores del mundo, permitiendo el deleite de la imagen, del discurso y de la gran variedad, incluso, lingüística de las formas de expresión (Guerra, 1996, p. 21).

A través de esta configuración poética, el dramaturgo y director jujeño establece una eficaz relación entre la *tierra* y el *nosotros*, por lo cual, se erige un marco de producción diferenciado y alternativo en el campo teatral de la provincia.

Considerando estas referencias teóricas podemos abordar la segunda dimensión precitada: el cariz técnico-procedimental mediante el cual Guerra argumentar a favor de su tesis programática. Es factible clasificar este repertorio de herramientas siguiendo las siguientes coordenadas:

En términos generales, los sustratos lingüísticos del quechua y del wichí estudiados por el ensayista ejercen en la escena una «tendencia latente activa» (Guerra, 1996, p. 22), por ejemplo, al reconocer en los consabidos diminutivos del idiolecto zonal un anclaje territorial, los que —según el autor— «traicionan» al intérprete en su actuación y, de esa manera, se filtran por los intersticios subjetivos del acontecer teatral.

El extrañamiento precitado se extiende hacia un *tempo*-ritmo lento, con enunciaciones caracterizadas por repeticiones, anáforas, enumeraciones extensas o puntos suspensivos que generan un estado de redundancia y, por ende, «sitúan el paisaje» (p. 27).



La relación sujeto/espacio está mediatizada por la «sintaxis de un sentimiento colectivo» (p. 28). Así, las referencias a diversos conflictos sociales conllevan indefectiblemente a una matriz subjetiva fundada en el *nosotros*. Esta sintaxis de lo colectivo se compone de un plano horizontal o «paisaje telúrico» y de un plano vertical asociado al tiempo pasado, en particular al tiempo de los ancestros.

Los sustratos lingüísticos indicados le permiten al autor alegar cierto preciosismo emergente en estas textualidades, una cualidad poética que se expresa prioritariamente en la estructura fonética, por ejemplo, en la acentuación. En efecto, por las influencias y los intercambios con el quechua, algunos polisílabos son entonados en grave, con acento en la penúltima sílaba. Esta extraña y bella estructura fonética —la que, según el ensayista, territorializa a la praxis dramática— se desarrolla mediante la sustitución de las vocales *e* y *o* por *i* y *u*: «hi llegau», así como por el reemplazo de las letras *l* y *d* por la *r*: «Así es pué. Tora la vira corriendo ganaro arisco por el monte...» (p. 34); junto con otros recursos identificados y aplicados al léxico de los personajes.

### IDEAS FINALES

Las operaciones críticas sobre centro y periferia que hemos referenciado impugnan los posicionamientos centrípetos y reproductivos de una provincianía esencialista, al ensayar en términos artístico-intelectuales una espacialidad-otra; un espacio cualitativo o «balizado», poroso y con capacidad de asimilar límites y posibilidades, o sea, un *locus* poético-diferencial, fundado en la cartografía de un país móvil y en coacción con su historicidad, regulación administrativo-zonal y flujos o fuerzas nodales.

Paralelamente, las/los dramaturgos seleccionados sustentan y acompañan estos debates culturales con específicas y territorializadas formas poéticas, en las que el citado *locus* diferencial afianza su dialéctica entre pensamiento y acción artísticos, evidenciado —por ejemplo— en las dislocaciones y translocaciones de secuencias ficcionales, con base en experimentaciones espaciales, escópicas y lingüísticas que, entre otros factores, revierten puntos de vista y puntos de mira respecto de las alterizaciones históricas asignadas a un otro-interior.

### REFERENCIAS

Alsina, C. (Julio 2004). *Embudo contra periferia u otra manera de oponer cultura crítica contra cultura acrítica* [Conferencia], II Coloquio Internacional de Teatrología, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil. <http://www.carlosalsina.com/articulob.htm>

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I: Artes del hacer*. Universidad Iberoamericana.

Finzi, A. (1992). Teatro argentino, una estética para el fin de siglo. *Espacio de Investigación y Crítica Teatral*, (11), 51-56.

Guerra, D. (1996). *Espacio dramático y lengua regional*. Universidad Nacional de Jujuy.

Heredia, P. (2007). Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. En Castellino, M. E. (Coord.), *Literatura de las regiones argentinas II* (pp. 155-182). Universidad Nacional de Cuyo.

Kusch, R. (1966). *Indios, porteños y dioses*. Stilcograf.

Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. García Cambeiro.

Martínez, A. T. (2013). Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico. *Prismas. Revista de historia intelectual*, (17), 169-180.

Medwid, B. (2008). Mitos y realidades de la pobreza y el Mercosur: el caso de la industria azucarera en Tucumán. En Cimadamore, A. (Comp.), *La economía política de la pobreza* (pp. 495-535), Clacso.

Moisés, J. C. (2007). El arte en las márgenes: centro y periferia. *El Camarote. Arte y cultura desde la Patagonia*, (12), 5-13.

Palermo, Z. (2005). *Desde la otra orilla: pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Alción.

Pérez Luna, V. (2005). Teatro y espacio social: despejar el espacio, despojar al hombre. En Nofal, R. y Pérez Luna, V. *El espacio y otras ficciones* (pp. 75-97), Edición de los autores.

Segato, R. (2007). *La nación y sus otros*. Prometeo.

Tossi, M. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Biblos.

Wunenburger, J-J. (2008). *Antropología del imaginario*. Del Sol.

*Dark academia*: La estetización del conocimiento. Una tendencia como síntoma de hipermodernidad, eurocentrismo y nostalgia

Tadeo Masís-González

Arte e Investigación (N.º 24), e102, 2023. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e102>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata, Buenos Aires, Argentina

# **DARK ACADEMIA: LA ESTETIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

## UNA TENDENCIA COMO SÍNTOMA DE HIPERMODERNIDAD, EUROCENTRISMO Y NOSTALGIA

**DARK ACADEMIA: THE AESTHETICIZATION OF KNOWLEDGE**  
A TREND AS A SYMPTOM OF HYPERMODERNITY, EUROCENTRISM AND NOSTALGIA

TADEO MASÍS-GONZÁLEZ | [TADEO.MASIS@UCR.AC.CR](mailto:TADEO.MASIS@UCR.AC.CR)

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Recibido: 13/05/2023 | Aceptado: 30/10/2023

### RESUMEN

Recientemente se han popularizado las llamadas *aesthetics* en redes como *TikTok* e *Instagram* y más específicamente aquellas que evocan estilos de vida del pasado. El presente artículo trata sobre la estética *Dark academia* como un caso relevante de este fenómeno, cuya particularidad es ser una tendencia que ofrece una representación estética del conocimiento. El foco de esta investigación es la relación entre esta tendencia y otros fenómenos de la sociedad contemporánea. De esta manera, se establece un vínculo entre la *Dark academia* y la cultura retrospectiva, la hipermodernidad y la persistencia del eurocentrismo en el pensamiento occidental, de modo que sea posible realizar una comprensión detallada sobre la forma en que se estetiza el conocimiento.

### PALABRAS CLAVE

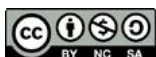
Sociología de las tendencias; cultura contemporánea; estética; conocimiento; *Dark academia*

### ABSTRACT

Aesthetics have recently become popular on social media such as *TikTok* and *Instagram*, and more specifically those that evoke lifestyles of the past. This article addresses the *Dark Academy* aesthetic as a relevant case of this phenomenon, whose particularity is that it is a trend that offers an aesthetic representation of knowledge. The focus of this research is the relationship between this trend and other phenomena of contemporary society. Thus, a link is established between the *Dark Academy* and retrospective culture, hypermodernity and the persistence of Eurocentrism in Western thought, so that it is possible to carry out a detailed understanding of the way in which knowledge is aestheticized.

### KEYWORDS

Sociology of Trends; Contemporary Culture; Aesthetic; Knowledge; *Dark Academia*



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional



Un fenómeno reciente en el ámbito de la cultura contemporánea es la emergencia de tendencias estéticas –o *aesthetics*– que se difunden por medio de aplicaciones como *Instagram* y *TikTok*. No existe un consenso académico o periodístico sobre el alcance de esta acepción del término *aesthetics* (Spellings, 2021), pero suele describir identidades o subculturas –tanto *online* como *offline*– alrededor de una serie de elementos estéticos. Adicionalmente, se ha planteado que con los eventos de la pandemia de Covid-19, el aumento en el uso de redes sociales facilitó la difusión y masificación de estas subculturas (Kennedy, 2020).

La adscripción a estas tendencias está asociada al consumo de productos culturales como vestimenta, música, literatura y cine (Lores, 2022). En particular, en el periodo comprendido entre 2020 y 2022 se han popularizado estéticas inspiradas en momentos históricos que reivindican determinados estilos de vida como la ruralidad o la cultura académica (Maguire, 2020; Soto, 2022). Esto contribuye a las llamadas industrias de la nostalgia, que lejos de ofrecer experiencias tradicionales, integran representaciones de esos pasados idealizados a la esfera del consumo y la racionalidad económica (Lipovetsky, 2018).

En este marco, la tendencia denominada *Dark academia* [academia oscura] supone un caso representativo de este fenómeno, cuya característica principal es ofrecer una narrativa alrededor del conocimiento y el aprendizaje. Precisamente, el nombre de esta estética alude a la cultura académica de antiguas universidades anglosajonas como *Oxford* en Inglaterra o las integrantes de la llamada *Ivy League* en Estados Unidos (Brinkhof, 2022). De esta manera, la tendencia incorpora una visión mitificada de los contextos académicos de élite y exclusivamente aquellos situados en los centros occidentales.

Esta idealización selectiva de ambientes intelectuales sugiere que la *Dark academia* privilegia la representación de un tipo específico de conocimiento. Dado que los temas asociados al aprendizaje no suelen ser objeto de tendencias o valor estético —y comercial—, es particularmente relevante efectuar una observación detallada alrededor de esta representación del conocimiento, que logra difundirse masivamente por redes sociales y convertirse en una estética valorada por amplias audiencias. Precisamente esta podría ser una forma de añadir una dimensión a la noción de centro-periferia alrededor del conocimiento (Burke, 2002).

Lejos de constituir fenómenos aislados, las tendencias y la moda suelen tener en general una relación directa con otras dinámicas sociales (Erner, 2010) o incluso pueden ser manifestaciones del *zeitgeist* (Blumer, 1969). De este modo, el objeto del presente artículo es relacionar la subcultura *Dark academia* con aspectos propios de la sociedad contemporánea. Los *aesthetics* han sido estudiados en cuanto al rol de los *influencers* en su difusión (Kennedy, 2020), así como en las características

de su contenido visual (Soto, 2022). Por esta razón, el aporte del presente trabajo es el análisis de este fenómeno en relación con otros elementos como el carácter colonial del pensamiento occidental, el clima cultural de nostalgia y retrospectión, y las características de una sociedad hipermoderna.

Al problematizar un modo particular en que el conocimiento es objeto de estetización, esta investigación busca observar detalladamente el tipo de conocimiento que es representado en esta tendencia y lo que esto nos dice sobre la cultura contemporánea. Por otra parte, en tanto las dinámicas de redes sociales como *TikTok* e *Instagram* son objetos de estudio no tan explorados, este trabajo busca contribuir a la construcción de conocimiento sobre los contenidos que se viralizan en estas redes y su vínculo con otros fenómenos de mayor alcance.

Con el fin de exponer estas ideas, el presente texto consta de cuatro secciones. Un primer apartado discute la naturaleza retrospectiva de la tendencia *Dark academia* según la visión de autores como Mark Fisher, Grafton Tanner y Gilles Lipovetsky. El segundo apartado establece una relación entre la tendencia estudiada y las características del pensamiento occidental. La tercera sección supone una lectura de la estética *Dark academia* como un fenómeno propio de la sociedad hipermoderna. Finalmente, un cuarto apartado incluye las conclusiones que se derivan de esta investigación.

### ESTÉTICA RETROSPECTIVA

Uno de los rasgos característicos de la cultura contemporánea es la reiterada evocación del pasado. Desde distintas perspectivas se ha planteado que el presente está marcado por un clima de nostalgia y retrospectión, reflejado en muy diversos ámbitos de la vida social (Bauman, 2017; Fisher, 2018; Tanner, 2022a). En este marco, la nostalgia adquiere una presencia notable en el desarrollo de diversos fenómenos sociales, pudiéndose encontrar tanto en las tendencias de las industrias culturales como en el auge de determinados proyectos políticos:

Los líderes políticos siempre nos prometen un retorno a los tiempos de antaño, cuando todo era más sencillo, menos inestable. Los grandes grupos de comunicación inundan las plataformas de *streaming* con *remakes* y *reboots*. Estilos pasados de moda se renuevan, reimaginan y adaptan sin tregua para saciar los apetitos del presente. Parece que, cuanto más avanzamos hacia el futuro, más fuerte se vuelve la nostalgia. (Tanner, 2022a, p. 10)

Esta necesidad de evocar el pasado se le atribuye a una sociedad marcada por la pérdida de certeza ontológica y el decaimiento de grandes proyectos utópicos (Lipovetsky, 2018; Tanner 2022a). De esta manera, la nostalgia reflejaría una

impotencia; el anhelo por sociedades menos inciertas, donde grandes relatos podían proveer una sensación de orden a la vida social. Así, no resulta casual que en el ámbito de las estéticas contemporáneas se reproduzcan y reinterpreten elementos de épocas anteriores con mucha frecuencia (Lores, 2022; Pierce, 2022; Tanner, 2022b). Por esta razón es pertinente mirar la estética *Dark academia* como un síntoma de este ambiente cultural de retrospección.

La tendencia *Dark academia* es conocida por idealizar contextos académicos del siglo XIX y principios del XX, esto por medio de la apreciación y el uso de objetos representativos de esos entornos. De este modo, la tendencia sugiere la afición por ornamentos como tableros de ajedrez, libros antiguos, implementos asociados a la escritura a mano y grandes bibliotecas; en el ámbito de la indumentaria implica el uso de prendas como chaquetas de *tweed*, zapatos tipo *oxford*, anteojos de lectura, tejidos de tartán y suéters de cuello alto (Andrew, 2022; Bateman, 2020; Soto, 2022).

Desde principios del siglo XX y bajo el denominado *enfoque dramático*, el sociólogo Erving Goffman (2001) incorporó a su análisis sobre la dinámica interpretativa de los roles sociales, aquellos aspectos materiales que pueden favorecer o no el cumplimiento efectivo de un determinado rol en la sociedad. Si se observa la *Dark academia* desde esta óptica, quienes participan de esta tendencia buscarían emular antiguos roles sociales por medio de la representación material de sus entornos. Así, por medio del mobiliario y la vestimenta se apela a formas tradicionales de relacionarse con el conocimiento y la producción intelectual.

En este marco, si la proliferación de la nostalgia obedece a la pérdida de certeza en el mundo social y el uso de determinados elementos materiales contribuye a la *escenificación* de roles sociales, es posible plantear que la necesidad de representar antiguos roles sociales vinculados al conocimiento tiene su raíz en la ausencia de estabilidad en el mundo académico. Precisamente, esta estética se ha interpretado como una respuesta al modelo de educación neoliberal que ha limitado la enseñanza universitaria a los criterios del mercado y también ha precarizado las condiciones de vida de estudiantes y docentes (Horgan, 2021). Más aún, la frustración en cuanto a la búsqueda de nuevos horizontes ontológicos puede asociarse a la ausencia general de alternativas a este orden social (Fisher, 2017).

Es de esta manera que el carácter retrospectivo de la *Dark academia* no es únicamente una manifestación estética del clima de nostalgia, sino de la ausencia de alternativas tangibles al modelo de educación neoliberal. A partir de sus reflexiones alrededor de la estética y la cultura popular, el filósofo británico Mark Fisher (2018) describe esta situación como *la cancelación del futuro*, donde el

sentimiento de precariedad e incertidumbre derivado de la sociedad neoliberal, compromete la emergencia de lo nuevo. Es decir, los individuos se ven forzados a refugiarse en aquello que les resulta familiar, incluido el ámbito de la estética y el conocimiento.

Así, la *Dark academia* supone en primera instancia una muestra más de una estética contemporánea cargada de nostalgia y retrospección, pero también puede interpretarse como un rasgo de impotencia en cuanto al orden social que rige el funcionamiento de las instituciones educativas. La evocación de un ambiente académico con menos limitaciones materiales y temporales es tanto la continuación de una dinámica común en el grueso de las industrias culturales, como la manifestación de un clima de precarización e incertidumbre en el ámbito específico del acceso al conocimiento.

### ¿QUÉ TIPO DE CONOCIMIENTO?

La estética *Dark academia* se distingue por su énfasis en el aprendizaje y la cultura académica, quienes participan de esta tendencia suelen mostrar entusiasmo por la lectura, el estudio de los clásicos y ambientes como bibliotecas antiguas y universidades anglosajonas como *Oxford* o las integrantes de la *Ivy League* (Bateman, 2020; Horgan, 2021). Por esta razón es pertinente hacer una problematización sobre la naturaleza eurocéntrica de esta tendencia. Esto resulta relevante para identificar el tipo de conocimiento que en este caso es objeto de estetización.

En diversas ocasiones se ha descrito la *Dark academia* como una estética que celebra el conocimiento, principalmente los clásicos del pensamiento occidental (Andrew, 2022; Brinkhof, 2022). Aquí se muestra la concepción eurocéntrica de la noción de *pensamiento occidental* –o incluso de la idea general de conocimiento– que reproduce esta estética. La idea del conocimiento como aquel que se enseña y desarrolla en las universidades anglosajonas de élite, supone una concepción sumamente limitada de todos los conocimientos y saberes que hay en occidente. Es posible situar esta omisión con respecto al alcance del conocimiento como una manifestación del *pensamiento abismal* que caracteriza la modernidad occidental (de Sousa Santos, 2011). De este modo, la idea de conocimiento presente en esta estética puede constituir un límite en sí mismo; el conocimiento que no se considera existente o relevante no es digno de ser estetizado y celebrado en las industrias culturales. En este marco, el conocimiento representado en esta estética comprende —por ejemplo— textos clásicos de los pensadores griegos, literatura del romanticismo y la arquitectura gótica (Andrew, 2022, Bateman, 2020, Soto, 2022).

De la misma forma, todo aquel conocimiento que podría pertenecer al saber occidental, pero que se sitúa en una modernidad periférica, está igualmente ausente en esta representación estética de la academia y el aprendizaje. Fácilmente se puede corroborar que conocimientos occidentales –periféricos– como el caribeño y el latinoamericano no tienen ninguna presencia en la *Dark academia*. De este modo, es una percepción de conocimiento fundamentalmente eurocéntrica la que termina por volverse objeto de estetización y masificación dentro del fenómeno de las *aesthetics*. A diferencia de una lectura de las asimetrías globales basada en los productos culturales existentes (Jameson, 1995), situar esta estética como una *ausencia* del conocimiento no hegemónico, permite observar la dinámica colonial en la producción de lo *no existente*.

Otro aspecto relevante para evaluar el carácter colonial de esta tendencia es la infraestructura tecnológica donde es difundida. El surgimiento de entornos orientados a la producción de datos —como TikTok o Instagram—, incorporan prácticas y racionalidades impuestas por medio de los llamados procesos de *datificación* (Coudry & Mejías, 2019). Así, esta tendencia no supone únicamente una representación del conocimiento hegemónico, sino también la introducción de formas de pensar y entender la vida social en espacios diseñados para rentabilizar los grandes flujos de datos (Milán & Treré, 2019). Es decir, un entorno de esta naturaleza privilegia el conocimiento que puede ser estetizado y difundido en el marco de recomendaciones algorítmicas y la mercantilización de la actividad de los usuarios de las redes sociales. De este modo, otras formas de conocimiento pueden ser aún más marginadas si no se adecúan a la racionalidad que imponen este tipo de plataformas.

Esta división entre el conocimiento que es representado por la tendencia *Dark academia* y el que queda fuera de ella, puede dar paso a una nueva dimensión respecto al esquema de centro y periferia en el ámbito intelectual. Anteriormente se ha planteado la existencia de centros y periferias con respecto al desarrollo histórico-geográfico del conocimiento (Burke, 2002). En el marco de fenómenos globales y altamente dinámicos como la proliferación de tendencias en redes sociales, la idea de un conocimiento que se estetiza y uno que no, puede añadir un nivel a esta relación de subordinación. De esta manera, si hay centros históricos de producción del conocimiento, también los hay para efectos de las representaciones hegemónicas alrededor del aprendizaje y la celebración del conocimiento.

## UN SÍNTOMA DE HIPERMODERNIDAD

El sociólogo francés Gilles Lipovetsky (2018) ha descrito la sociedad contemporánea como una sociedad *hipermoderna*. Este tipo de sociedad se diferencia de la modernidad inicial en tanto supone una profundización de determinados



elementos de la sociedad moderna. Al mismo tiempo, esta perspectiva busca distanciarse de la noción de *posmodernidad*. La idea de una hipermodernidad reconoce la presencia de transformaciones en cuanto a la dinámica tradicional de la modernidad, pero no como una superación de esta, sino como la intensificación de principios como la racionalidad económica o la autonomía de los individuos.

En este marco, la tradición no se concibe como un obstáculo en la nueva fase de la modernidad: «La modernidad de la que salimos era negadora, la supermodernidad es integradora. Ya no hay destrucción del pasado, sino su reintegración, su replanteamiento en el marco de las lógicas modernas del mercado, el consumo y la individualidad» (Lipovetsky, 2018, p. 60). Esto supone la racionalización de la tradición y el pasado para su incorporación a la esfera del consumo y la satisfacción individual. Desde esta óptica no hay ya una oposición entre lo moderno y lo premoderno, sino que las dinámicas de la modernidad absorben la tradición.

Es de esta forma que la tendencia *Dark academia* puede ser entendida como un síntoma de las dinámicas de una sociedad hipermoderna. Como se ha mencionado anteriormente, esta tendencia apela a la idealización de contextos académicos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Esto incluye la afición por autores como Oscar Wilde, John Keats o Virginia Woolf; y hábitos como la escritura a mano, el uso de velas y la visita a museos y bibliotecas antiguas (Andrew, 2022; Bateman, 2020; Brinkhof, 2022). Sin embargo, aunque la construcción de esta estética rescata prácticas tradicionales alrededor del conocimiento —con cierta inclinación al romanticismo—, no resulta un escape o una confrontación al proyecto moderno, sino una asimilación del pasado desde el *ethos* moderno. A continuación, se exponen con mayor detalle tres maneras en que la *Dark academia* es una muestra de la sociedad hipermoderna.

En primera instancia es posible observar que la *Dark academia* es producto de las dinámicas de las redes sociales. Desde su emergencia en *Tumblr* y sobre todo con su reciente masificación, esta tendencia está sujeta al control, la previsión y la medición de los entornos digitales. En noviembre de 2022, la etiqueta *#Darkacademia* contaba con casi dos millones de menciones en *Instagram* y más de tres billones de visualizaciones en *TikTok*; parte de su éxito se explica por la magnitud cuantitativa del fenómeno y su difusión mediada por recomendaciones algorítmicas (Soto, 2022). Esto más que implicar un retorno pleno a la cultura académica del siglo XIX, supone una racionalización de estas prácticas del pasado dentro de criterios estrictamente modernos.

Así, aunque se evoquen épocas anteriores y hábitos del romanticismo, esto ocurre dentro de sistemas cerrados de cuantificación y vigilancia que constituyen uno de los pilares de la economía digital (Srnicek 2018; Zuboff, 2019). En consecuencia,

son las realizaciones tecnológicas más avanzadas de la época moderna las que hacen posible estas formas de evocación del pasado, que llegan a adquirir una dimensión global y amplia exposición gracias a los parámetros algorítmicos de medición y difusión de este tipo de tendencias en las redes sociales.

Una segunda forma en que se manifiesta la sociedad hipermoderna en la *Dark academia* es en cuanto a su propio carácter de tendencia. La moda —entendida como una temporalidad efímera— no es un rasgo universal de las sociedades humanas, sino que se origina con la modernidad occidental (Lipovetsky, 1996). Es decir, con la ruptura del orden premoderno, los individuos obtienen la capacidad de inventar la propia apariencia al margen de lo establecido por la tradición, de ahí surge la moda como un fenómeno moderno y sujeto al cambio constante.

De este modo, tanto la estética *Dark academia* como otras *aesthetics* suponen modas regidas por una temporalidad efímera; creadas de forma intencional para satisfacer el gusto de gran cantidad de usuarios de redes sociales. La exaltación de la tradición y el romanticismo por parte de algunas de estas tendencias no es más que la incorporación de elementos del pasado a las dinámicas aceleradas y desritualizadas de la moda contemporánea. En este punto se vuelve evidente la naturaleza hipermoderna de situar la estética de antiguos contextos académicos y artísticos dentro de temporalidades efímeras, cuya principal característica es constituir un rechazo a las normas de comportamiento regidas por instituciones tradicionales como la religión o los estamentos.

Una tercera manera de entender esta tendencia como una manifestación de la sociedad hipermoderna es en cuanto a la orientación comercial de la revalorización del pasado. Como lo plantea Lipovetsky (2018), uno de los rasgos de la integración del pasado a la lógica moderna es la satisfacción de la esfera del consumo: «En la sociedad hipermoderna, lo antiguo y la nostalgia son argumentos de venta, instrumentos de marketing» (p. 93). Precisamente, la estética *Dark academia* no escapa de la lógica hipermoderna de rentabilizar el pasado; la mitificación de la academia anglosajona del siglo XIX.

Es posible constatar que las industrias culturales han observado el carácter retrospectivo de las *aesthetics* como una oportunidad para determinar las necesidades de los usuarios de redes sociales y así atraer consumidores jóvenes (Instagram, 2021; Maguire, 2020). Para efectos de la *Dark academia* esto implica que el eje de la nostalgia se traslade del conocimiento al consumo. En este marco, la recuperación de valores estéticos y hábitos asociados a la academia de épocas anteriores es solo una estetización comercial del conocimiento occidental. En síntesis, este tipo de adscripción a pensamientos y estéticas del pasado que ocurre dentro de los márgenes de la modernidad, resulta una profundización de algunos

aspectos del proyecto moderno. En este caso, la *Dark academia* no representa de ningún modo una oposición a la modernidad, su rescate de prácticas tradicionales más bien resulta un claro síntoma de cómo la nostalgia se incorpora al pensamiento moderno en términos de sus dinámicas de racionalización y mercantilización de los elementos que componen la vida cotidiana.

## CONCLUSIÓN

A través de las reflexiones incluidas en este trabajo, se ha podido mostrar la forma en que la estética *Dark academia* se vincula con los fenómenos de la sociedad contemporánea y refleja aspectos presentes de la cultura occidental. En este caso particular, el estudio de esta tendencia permite identificar la confluencia de elementos como la persistencia del eurocentrismo en el pensamiento occidental, la cultura retrospectiva y la hipermodernidad en la estética contemporánea, todo ello enmarcado dentro de dinámicas poco exploradas en el ámbito de las redes sociales.

En este marco, es pertinente señalar que la estetización del conocimiento que se practica en esta tendencia, tiene condiciones particulares en cuanto a sus condiciones temporales, geográficas y ontológicas. En primer lugar, el conocimiento representado por la *Dark academia* está mediado por la nostalgia; el anhelo de ambientes académicos del pasado como respuesta al sentimiento de precariedad e incertidumbre que rodean la sociedad contemporánea. En el ámbito geográfico, la representación del conocimiento que se puede encontrar en la *Dark academia* corresponde únicamente a un conocimiento eurocéntrico, invisibilizando otro tipo de saberes tanto occidentales como no occidentales. Por último, la forma en que se difunde y masifica esta tendencia resulta necesariamente *hipermoderna*, lo que supone la incorporación de antiguos roles y entornos asociados al conocimiento a las dinámicas comerciales y subjetivas de la modernidad.

Adicionalmente es necesario señalar que la posibilidad de implementar el análisis y la reflexión alrededor de un fenómeno de esta naturaleza, llama a eliminar la concepción de las tendencias y la moda como ámbitos menores en el desarrollo de la vida social. En este caso se ha podido constatar que las redes sociales constituyen espacios donde se crean y reproducen ideas hegemónicas sobre un aspecto central en las sociedades modernas –como lo es el conocimiento–, por lo que su estudio y problematización suponen un ejercicio relevante para la actividad académica.

## REFERENCIAS

- Andrew, S. (29 de enero de 2022). A guide to 'Dark academia,' the TikTok-popular aesthetic with preppy style and an intellectual focus [Una guía para la 'Dark academia', la popular estética de TikTok con estilo *preppy* y enfoque intelectual]. *CNN*. <https://edition.cnn.com/style/article/dark-academia-tiktok-aesthetic-cec/index.html>
- Bateman, K. (30 de agosto de 2020). Academia Lives — on TikTok [La academia vive — en TikTok]. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/06/30/style/dark-academia-tiktok.html>
- Bauman, Z. (2017). *Retrotopia*. Polity Press.
- Blumer, H. (1969). Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection [Moda: de la diferenciación de clases a la selección colectiva]. *The Sociological Quarterly*, 10(3), 275-291. <https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.1969.tb01292.x>
- Brinkhof, T. (22 de enero de 2022). What is «Dark academia» and why is it trending on social media in 2022? [¿Qué es «Dark Academia» y por qué es tendencia en redes sociales en 2022?]. *Big Think*. <https://bigthink.com/high-culture/dark-academia/>
- Burke, P. (2002). *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*. Paidós.
- De Sousa Santos, B. (2011). Epistemologías del sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16(54), 17-39.
- Erner, G. (2010). *Sociología de las tendencias*. Gustavo Gili.
- Fisher, M. (2017). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*. Caja Negra.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Caja Negra.
- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Horgan, A. (19 de diciembre de 2021). The «Dark academia» Subculture Offers a Fantasy Alternative to the Neoliberal University [La subcultura «Dark academia» ofrece una alternativa de fantasía a la universidad neoliberal]. *Jacobin*. <https://jacobin.com/2021/12/instagram-tumblr-humanities-romanticism-old-money-uk>
- Instagram. (31 de diciembre de 2021). *The 2022 Instagram Trend Report*. <https://about.instagram.com/blog/announcements/instagram-trends-2022>
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós.
- Kennedy, M. (2020). 'If the rise of the TikTok dance and e-girl aesthetic has taught us anything, it's that teenage girls rule the internet right now': TikTok celebrity, girls and the Coronavirus crisis ['Si algo nos ha enseñado la emergencia de los bailes de TikTok y la estética *e-girl* es que las adolescentes gobiernan internet en estos momentos': Celebridad de TikTok, chicas y la crisis del coronavirus]. *European Journal of Cultural Studies*, 23(6), 1069-1076. <https://doi.org/10.1177/1367549420945341>
- Lipovetsky, G. (2018). *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama.
- Lipovetsky, G. (1996). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Anagrama.
- Lores, A. (21 de marzo de 2022). Coquette Aesthetic: la tendencia que arrasa en TikTok y que mezcla evasión, historicismo y feminidad impostada. *Vogue*. <https://www.vogue.es/moda/articulos/coquette-aesthetic-tendencia-tiktok>

Maguire, L. (30 de diciembre de 2020). From TikTok to Depop: Fashion's new trend funnel [De TikTok a Depop: el nuevo embudo de tendencias de la moda]. *Vogue Business*. <https://www.voguebusiness.com/fashion/from-tiktok-to-depop-fashions-new-trend-funnel>

Mejías, U., y Couldry, N. (2019). Colonialismo de datos: repensando la relación de los datos masivos con el sujeto contemporáneo. *Virtualis*, 10(18), 78–97. <https://doi.org/10.2123/virtualis.v10i18.289>

Milan, S., y Treré, E. (2019). Big Data from the South(s): Beyond Data Universalism [Big Data desde el sur: Más allá del universalismo de datos]. *Television & New Media*, 20(4), 319–335. <https://doi.org/10.1177/1527476419837739>

Pierce, A. P. (2022). The Rise of Bimbo TikTok. Digital Sociality, Postfeminism, and Disidentificatory Subjects [El ascenso de la *Bimbo* de TikTok. Sociabilidad digital, posfeminismo y sujetos desidentificatorios]. En T. Krijnen et al. (eds.), *Identities and Intimacies on Social Media. Transnational Perspectives* (pp. 201–215). Routledge. <https://dx.doi.org/10.4324/9781003250982-16>

Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra.

Soto, H. M. (2022). Estéticas en Tik Tok: entre lo digital y lo histórico. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (152), 199–209. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi152.6688>

Spellings, S. (25 de mayo de 2021). Do I have an Aesthetic? [¿Tengo una estética?]. *Vogue*. <https://www.vogue.com/article/do-i-have-an-aesthetic>

Tanner, G. (2022a). *Las horas han perdido su reloj. Las políticas de la nostalgia*. Alpha Decay.

Tanner, G. (2022b). *Un cadáver balbuceante. El Vaporwave y los fantasmas electrónicos*. Holobionte.

Zuboff, S. (2019). *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power* [La era del capitalismo de la vigilancia la lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder]. Profile Books.

Lo performativo en las artes visuales. Lectura metodológica de la construcción de la categoría

Lucía Wood

Arte e Investigación (N.º 24), e103, 2023. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e103>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata, Buenos Aires, Argentina

## LO PERFORMATIVO EN LAS ARTES VISUALES. LECTURA METODOLÓGICA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA CATEGORÍA

### THE PERFORMATIVE IN VISUAL ARTS METHODOLOGICAL READING OF THE CATEGORY CONSTRUCT

Lucía Wood | [wood\\_lucia@yahoo.com.ar](mailto:wood_lucia@yahoo.com.ar)

IPEAL - Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibo 05/06/2023 | Aceptación 10/11/2023

#### RESUMEN

El presente artículo forma parte del proyecto de investigación *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto* (I+D 2020-2024, IPEAL, FDA-UNLP). Aquí me interesa analizar el proceso de operacionalización de *lo performativo*, a partir del análisis de lo trabajado en el Taller que llevamos adelante como parte de las actividades del proyecto. Mi intención es la de poder echar luz sobre los aspectos y categorías que insisten a partir de lo surgido, producido y analizado en el Taller. Al ir reconstruyendo y analizando este proceso constructivo, me interesa -en sintonía y propiciado por el presente proyecto-, pensar la metodología en la práctica investigativa de modo performativo, como puesta en acto de estrategias y herramientas.

#### PALABRAS CLAVE

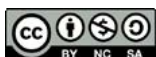
Performatividad; Artes visuales; Metodología; Investigación

#### ABSTRACT

This article is part of the research project *The performative turn in visual arts. About bodies, spaces and objects put into action* (I+D 2020-2024, IPEAL, FDA-UNLP). I am interested in analyzing the process of operationalizing the performative, based on the analysis of what has been done during the workshop we carried out as part of the project activities. My intention is to be able to shed light on the aspects and categories that insist from what emerged, produced and analyzed during the Workshop. By reconstructing and analyzing this constructive process, I am interested -in line with and propitiated by the present project-, to think about the methodology in the investigative practice performative way, as implementation of strategies and tools.

#### KEYWORDS

Performativity; Visual arts; Methodology; Research



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional



El presente artículo forma parte del proyecto de investigación *El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto* (I+D 2020-2024, IPEAL, FDA-UNLP). En este proyecto problematizamos el campo de las artes visuales a la luz de su *giro performativo*, una noción que aparece en forma recurrente pero escasamente sistematizada en los escritos sobre el arte contemporáneo y en particular de las artes visuales.

A partir del análisis de un corpus de obras, aspiramos a profundizar y construir operativamente la categoría de *lo performativo*, en articulación con la reflexión metodológica sobre los procesos de construcción/interpretación en la investigación en el campo de las artes y el arte contemporáneo en particular. Considerar la complejidad del fenómeno, nos motivó a proponer un abordaje transdisciplinario, entramando los discursos de diferentes áreas a partir de un trabajo en equipo inter-cátedras<sup>1</sup>.

La pregunta que nos guía no sólo es ¿qué es lo performativo?, sino también ¿cómo reconstruirlo en las artes visuales?, ¿cómo interpretarlo? Y en esa búsqueda tanto conceptual como metodológica, es que pensamos y diseñamos un Taller como estrategia multifuncional: organizativa, investigativa, y formativa (Cano, 2012). Con la necesidad de pensar en recuperar el eje central de la *acción* a la que nos convoca el *giro performativo*, tanto en lo artístico como en la práctica investigativa. Un giro epistémico que no puede ser sin un giro metodológico.

En este artículo presentaré de forma sintética la propuesta del Taller que da marco, para luego detenerme en reconstruir metodológicamente el proceso de interpretación y análisis de lo producido, y así finalmente poder echar luz sobre la categoría de *lo performativo*, a partir de lo trabajado.

## EL TALLER. SUS FUNDAMENTOS

La imposibilidad de llevar adelante encuentros presenciales –en 2020 y gran parte de 2021–, marcó el inicio del proyecto, motivándonos a buscar alternativas que pudiesen colaborar en propiciar no sólo el intercambio, sino, sobre todo, conocernos entre lxs integrantes de un equipo nuevo, sobre una temática novedosa, y sobre la que muchxs estábamos recién empezando a conocer y pensar. Teniendo a su vez cada quien trayectorias y experiencias diversas –tanto investigativas como artísticas y formativas–. Es así que surgió la idea de llevar adelante un dispositivo de Taller desplegado en tres encuentros, caracterizado cada uno por una acción particular. El primer encuentro/taller: presentar desde lo uno; el segundo: dialogar con otrx; y el tercero: tejer entre varixs. Este proceso de construcción colectiva

<sup>1</sup> En mi caso, la materia Metodología de la Investigación en Arte, de diferentes carreras de la FDA-UNLP.

fue pensado como posibilitador de reflexiones y análisis que articularan en un entramado, la producción artística (propia y/o de otrxs) en artes visuales desde su performatividad, con lo teórico-conceptual.

De los tres tiempos planificados para el Taller global, hemos concretado el primero. Dicho encuentro se pensó en modalidad virtual, con una persona asignada como coordinadora de la actividad. El eje estaba puesto en la acción de *presentar* individualmente una obra/s o proceso artístico en artes visuales que considerásemos performativa, poniendo el foco en los aspectos en que basábamos su caracterización como tal. La consigna que se transmitió previamente, indicaba una duración máxima de dos minutos en la presentación, sugiriendo elaborarla previamente en un formato audiovisual para poder compartirla en la reunión virtual común, pudiendo optar por compartir las imágenes y acompañar con la explicación en vivo. Luego de cada presentación, dos integrantes del equipo, designadxs al azar, aportamos una breve réplica con el propio análisis al respecto. Y así sucesivamente, participando tanto de las presentaciones como de las réplicas, todo el equipo.

Me interesa -en sintonía y propiciado por el presente proyecto-, pensar la metodología en la práctica investigativa de modo performativo. Como puesta en acto de estrategias y herramientas. Como entramado de acciones en las que se materializa una posición epistemológica, teórica; se corporeiza. Es en este sentido que la propuesta del Taller surgió con la necesidad de poner el cuerpo, de propiciar estrategias y herramientas que posibilitaran articular lo teórico con la experiencia, con la práctica artística, con la posibilidad de revalorizar saberes de diferente tipo que traía el equipo, y potenciarlos en la construcción colectiva.

Pensar la metodología performativamente permite visibilizar cada instante del proceso investigativo. Poder pensarlos no sólo desde el punto de vista de la planificación, sino sobre todo de su puesta en acto, de su margen de imprevisibilidad, y la riqueza de lo nuevo, lo no contemplado, que abren. En este punto es que, toda estrategia de abordaje, guarda ese margen de precariedad, al decir de Fabiáo (2019). No sólo es precario el objeto de estudio -lo performativo en las artes visuales -, sino que las mismas estrategias empíricas están marcadas por esto. Necesariamente hay que pensarlas articuladamente, mi posición epistemológica-ontológica sobre las artes contemporáneas y lo performativo allí, tienen que guardar coherencia con mi propuesta metodológica, con el abordaje que propongo para trabajarlo, analizarlo, interpretarlo.



## LOS CASOS

Si bien nuestro proyecto inicialmente se propuso analizar obras expuestas en espacios de exhibición de arte de La Plata y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en la última década, esto tuvo que ser repensando desde la situación de pandemia y la imposibilidad de actividades presenciales en los espacios de arte. En este primer taller a su vez se expandió la posibilidad de que cada quien acercara, desde su anclaje en una obra, aquello que en forma más cercana y clara asociaba y ayudaba a pensar lo performativo en las artes visuales. Esta estrategia de acercamiento y familiaridad con lxs artistas y sus obras, fue potenciador de revisar la clasificación inicial, abriendo a considerar nuevos modos y espacios de circulación: autogestivos, la vía pública, etcétera. Sin estar determinado previamente, 14 de lxs 15 participantes presentamos obras/prácticas artísticas de artistas y/o colectivos argentinos, y en gran parte, platenses. Dando cuenta de un fuerte sentido de territorialidad.

Casos presentados: Enrique Ježik, *Dispersas las fuerzas se debilitan* (2019); Ayelén Lamas, *Lo que yace en la sombra. Deriva de plantas en tiempo* (2019); Felicitas Faur, *Afiche me aburre/me calienta* (2021); Romina Casile, *Trampa de vocales* (2018); Joaquín Wall, *Proyecto 4/44* (2019); M.A.F.I.A. (Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs), *Señores jueces: nunca más*, (2017); Nicanor Aráoz, *Sueño sólido* (2020); Comunidad gráfica; Verónica Dillon, *Esa presencia* (2015); Sergio De Loof, *¿Sentiste hablar de mí?* (2019); Nicola Costantino, *Rapsodia inconclusa* (2015 y 2016); Leandro Erlich, *La pileta* (2019); Tu K.K. & PELU S.A., *Rombotodo* (2019); Ana Gallardo, *Extracto de un fracasado proyecto* (2015); Julio Le Parc, *Le Parc. Un visionario* (2019); Teresa Margolles, *Tela sumergida en pozo de un chirca de Juan Frío* (2017); Tomás Saraceno, *Cómo atrapar el universo en una araña* (2017).

Las obras dan cuenta de diversidad de prácticas artísticas, predominando las instalaciones y las propuestas de arte gráfico/impreso -algunas combinando ambas esferas, así como proponiendo otros trasvasamientos-. Muchas de las obras analizadas son simultáneamente casos de estudio de proyectos de investigación de posgrado (Doctorado y Maestría) o trabajos de graduación de lxs integrantes del equipo, visibilizando el encuadre institucional de la práctica investigativa. Así como también abre a pensar el entramado colectivo invisibilizado tras las producciones y formaciones individuales.

## ACCIONES DE UN PROCESO CONSTRUCTIVO. UNA LECTURA METODOLÓGICA

En este apartado me interesa reconstruir metodológicamente el análisis del taller y lo producido, recuperando los momentos en que se despliega la producción, tratamiento y análisis de los datos.

Pensemos que, como todo proceso constructivo, el de las ideas, en la investigación, no es un proceso lineal, unidireccional, progresivo. Sino que implica la superposición de acciones, de tiempos, idas y venidas, caminos y direcciones diversas que se entrecruzan, entrelazan y construyen algo nuevo, siempre a su vez mediado por nuestra propia singularidad, mirada teórica, condicionamientos contextuales, etc. Por lo que no pretendo ofrecer un modo fijo, pre-establecido de obrar, sino compartir esta experiencia, con la intención de leer allí, el proceso de construcción de un posible conocimiento.

La sucesión de acciones que detallo a continuación, las desplegaré en lo que denominaré *momentos*, y los iré numerando, pero con la intención de visibilizar algo del trabajo realizado, para su análisis y su posible utilidad práctica. No guardan necesariamente un orden cronológico, sino lógico, en el que se entrelazan las acciones de modo complejo.

Momento 1: La mala memoria siempre marcó un modo de mi hacer con el saber. Y para acompañar esta faceta, el tomar nota fue un modo de ayudarme a dejar marca, rastro de ese conocimiento nuevo, de esas ideas que se me ocurrían. Por eso éste suele ser uno de mis consejos en investigación: anoten todo.

Y fueron estas anotaciones el primer material con el que conté para el análisis. Mi cuaderno del proyecto, donde fui registrando lo que pasaba durante toda la experiencia del Taller. Tomé nota de las obras que fueron presentando lxs compañerxs, de las ideas que compartieron, de lo que me llamó la atención de cada una y cada obra, de lo que se me ocurría, y de lo surgido en la actividad en general. Siempre señalo de algún modo particular -con un color diferente, o explicitándolo- cuáles son mis ideas o interpretaciones sobre el material, para distinguirlas de lo que ocurrió o dijeron otrxs efectivamente. Es así que me encontré con distintos colores o símbolos en mi cuaderno.

Momento 2: De esas primeras anotaciones, más desordenadas y arbitrarias -aunque siempre tratando de mantener la textualidad de lo dicho-, me serví para poder explicitar los posibles ejes de análisis del material. Retomé los ejes y categorías conceptuales que se plantearon inicialmente en el proyecto escrito, y también aquellos que surgieron en la particularidad del taller -en las consignas dadas-, y agregué a su vez los nuevos ejes de lectura que surgieron de la experiencia -o bien consideré podían ayudar a explicitar y enriquecer el análisis-. A partir de estos ejes armé un cuadro de doble entrada para ayudarme a volcar y ordenar el material. Tengo una impronta centrada en el hacer manual y lo visual, por lo que escribir a mano me sirvió como modo de abordar el tiempo/espacio de la escritura. Aquí explicité cinco ejes: 1) obra/s presentadas (agregando título, exposición, lugar y año); 2) artista/colectivo (agregando origen); 3) categorías que

se mencionaron como posibles ejes conceptuales para abordar lo performativo en la obra; 4) categorías de análisis surgidas en las réplicas; y 5) otros agregados (que se me fueron ocurriendo, o que me parecieron importantes destacar de cada presentación).

Este momento es lo que llamamos, desde lo metodológico, el de diseño instrumental. Artículo lo teórico, lo retomo, para desde allí abrir la posibilidad de abordar empíricamente la problemática a analizar. Esto supone, por tanto, la necesaria puesta en acto de esa posición teórica. En este caso, diseñé el instrumento, el dispositivo de registro para materializar lo observado del taller –en su formato audiovisual-. Un dispositivo que permitiese construir esos datos, materializarlos, manipularlos, para poder leerlos e interpretarlos. Y así, surgió el cuadro.

Momento 3: Con este cuadro ya armado, plasmado en varias hojas grandes, volví a observar y escuchar con detenimiento la grabación del Taller, anotando en cada columna lo que cada unx de lxs 15 participantes presentó. Para este momento la grabación del encuentro fue un recurso clave, permitiendo pausar el video y recuperar con fidelidad los dichos de cada unx, lo que acompañó la palabra. Así como recuperar aquello a lo que no le presté atención en un primer momento, o las nuevas ideas que surgieron con el tiempo, la distancia y las nuevas experiencias transcurridas desde el evento. El cuadro fue tomando otra forma, mayor organicidad. Dejó de ser la tabla vacía, rígida, sino que las columnas se trasvasaron, se superpusieron y articularon con flechas y símbolos. Al interior de cada columna las flechas y punteos han sido recursos visuales que me permitieron identificar relaciones. Recurrí a diferentes tamaños de letras como otro intento de distinguir niveles de análisis. Mantuve lo textual de los dichos agregando al margen interpretaciones y/o anotaciones propias que han ido surgiendo. Ya no creo que pueda llamarse cuadro de doble entrada, porque ya dejaron de ser solo dos las entradas al tema, se complejizó su trama (Figura 1).



Figura 1. Momento 3: acciones vinculadas al diseño del instrumento y la producción de datos.

Este es otro momento que me interesa destacar desde lo metodológico, el de registro propiamente dicho, el de la construcción en acto de los datos. Los datos son producto de una praxis (Samaja, 1993), como puede verse. Artículo allí mi posición, mi mirada teórica -a través de las categorías y/o ejes de análisis mencionados- de la problemática que abordé empíricamente. Este momento de la investigación no lo solemos explicitar en detalle en los espacios de divulgación, y sin embargo es aquí donde se articula la validez y confiabilidad de los datos en los que sostengo mis interpretaciones futuras, las conclusiones, el nuevo conocimiento generado con la investigación. Por lo que me parece importante asumirlo como un momento clave en la propia práctica investigativa, en el que se nos convoque a asumir una actitud reflexiva y crítica.

Momento 4: volví a leer lo registrado en el cuadro, ahora ya con una mirada global de la totalidad, que me permitió revisar cada presentación desde su lugar en un todo más amplio. Resalté las palabras y anotaciones que asumían un lugar central. Necesité más de un color para resaltar, porque empezaron a aparecer diferentes posibles ordenamientos, lógicas internas. Inferí categorías teóricas allí donde estaban implícitas, las escribí en un nuevo color que me ayudase a diferenciarlas. Nuevamente necesité de más de un color, porque me pareció que podía ordenarse y leerse el material en más de una dimensión. Y así el cuadro volvió a mutar (Figura 2).

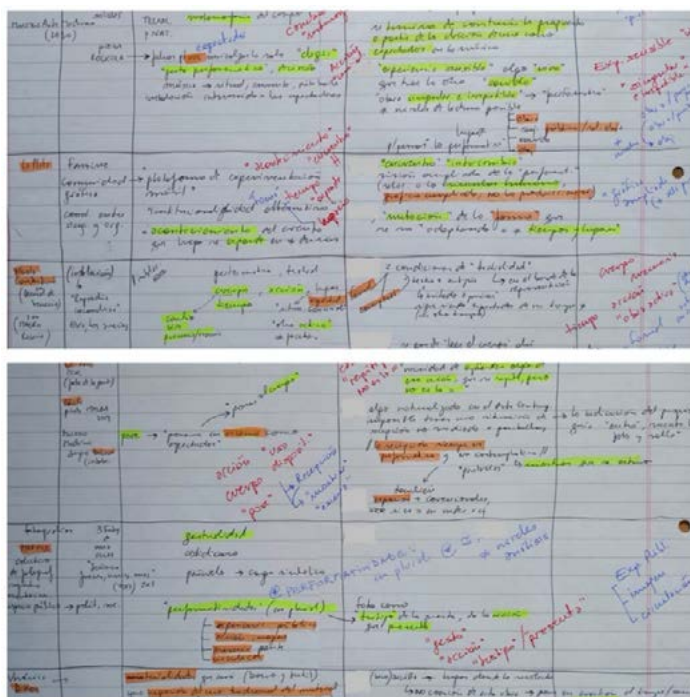


Figura 2. Momento 4: la visualidad como recurso para entramar las lecturas del material.

Momento 5: revisando estas nuevas anotaciones -que se destacaban y pretendían condensar la síntesis de esta primer lectura-, identifiqué qué ideas y aspectos se repetían e insistían, así como aquellos que surgieron en forma más singular. Me serví para esto de un nuevo cuadro, de síntesis. Recuperé los ejes iniciales, pero ya no diferenciando las obras expuestas por cada participante, sino considerándolas como un todo. Anoté aquellos ejes que encontré y pensé que podrían ordenar la lectura, recuperé las palabras y aspectos que destaque en el momento anterior, permitiéndome ir explorando posibles ordenamientos, relaciones, para entramarlo (ver figura 3).

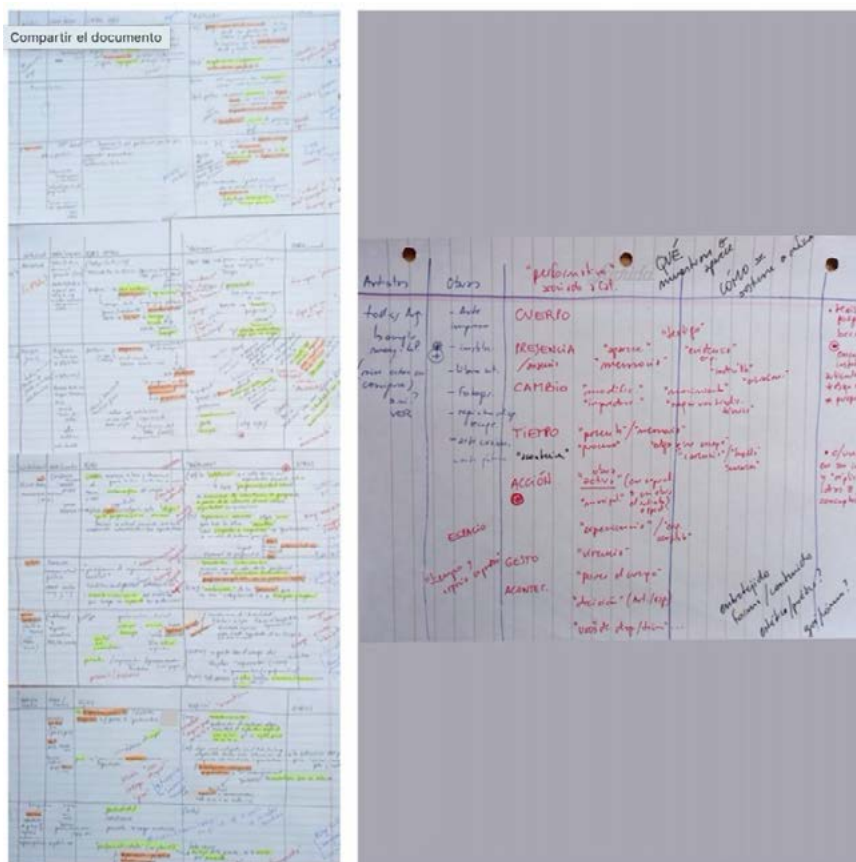


Figura 3. Momento 5 y 6: proceso de síntesis.

Momento 6: volví a revisar todo, lo hecho en cada momento anterior. Insistí sobre el último cuadro, y busqué nuevos modos, maneras, ideas, sentidos, etc., que me permitiesen leerlo, integrarlo, interpretarlo. Buscando una articulación que integrase las ideas centrales, para volver a pensarlas orgánicamente. Esta lectura

de síntesis, no tenemos que pensarla como uniforme, reduccionista, cerrada, sino como clausuras momentáneas de sentido, evanescentes, donde lo simbólico siempre deja algo que escapa a la posibilidad de interpretación. En este movimiento se abren a su vez posibles nuevas lecturas, nuevas búsquedas y modos de hacer. En nuestro caso, recuperar las imágenes surgió como necesario, lo audiovisual, vivencial, etc., para complementarse con la palabra (Figura 3).

### LA CATEGORÍA DE *LO PERFORMATIVO*. TIEMPO DE UNA SÍNTESIS –MOMENTÁNEA-

En este apartado, me interesa detenerme a analizar el proceso de operacionalización de *lo performativo*, a partir de lo trabajado en este primer tiempo/encuentro del Taller. Mi intención no es la de profundizar en la performatividad en las artes visuales a partir de posibles interpretaciones desde las teorías del arte, sino la de poder echar luz sobre los aspectos y categorías que insisten a partir de lo surgido, producido y analizado en el taller.

En nuestro caso, la síntesis resultante de este análisis, propondremos leerla también a la luz de su proceso constructivo. ¿Cómo aprehender algo de lo vivo que trae lo performativo en las artes visuales contemporáneas? ¿Cómo puedo recuperar algo de eso de lo real que el pasaje por el lenguaje y el sentido dejan afuera? Desde el campo de la metodología, el arte nos trae un desafío, y seguramente también nos aporte herramientas para poder hacer allí.

Para orientar el análisis, me parece importante poder destacar una primera lectura que decanta. Tanto en las presentaciones como en las réplicas, las categorías que han servido de base para el trabajar sobre la performatividad de las obras –retrospectivamente–, parecieran poder ordenarse en dos ejes: uno relativo a *qué* «muestran»<sup>2</sup>, se hace «presente» o «aparece» en o a través de la obra; y otro eje orientado a *cómo* esto es construido o se sostiene, infiere (Figura 4). Este par *qué/cómo*, se entrama en su complejidad, caminando necesariamente de la mano. Vinculado a su vez con los rastros que permiten recuperar allí algo de lo vivo de la experiencia artística que hace a lo performativo.

---

<sup>2</sup> Mantengo entre comillas la textualidad de las palabras de lxs integrantes del equipo, aclarando la obra a la que se hace referencia en cada caso.

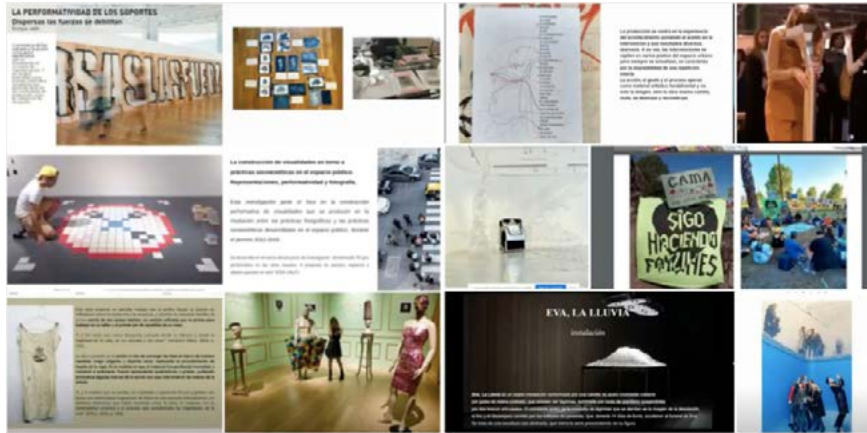


Figura 4. Artistas, de izquierda a derecha, arriba hacia abajo: E. Ježik, A. Lamas, F. Faur, R. Casile, J. Wall, M.A.F.I.A, N. Aráoz, Comunidad gráfica; V. Dillon, S. De Loof, N. Costantino, L. Erlich.

## QUÉ ES LO PERFORMATIVO EN ARTES VISUALES

Algunas categorías teóricas se repiten e insisten en esta interesante articulación de lo conceptual con lo propio de la práctica artística que trajo esta experiencia de Taller. La *acción* surgió como una categoría central que permitiría ubicar lo performativo en las obras analizadas. Ya sea porque se la ubicara con esta misma denominación, o se la pudiese leer vinculada a otras categorías: *manipulación*, *experiencia*, *experiencia sensible*, *vivencia*, *usos* (del dispositivo, de las técnicas, de los objetos). El *activar* también podemos ligarlo a la *acción*. La idea de pensar que la obra *activa* cierta experiencia o sensibilidad en el público, o a la inversa, el público *activa* la obra a través de cierta acción sobre/en la misma. «Es performativa desde y hasta su constitución»; «muy proyectada a que haya performatividad en el público y que esto esté en la materialidad de la obra»; «la obra como evidencia de un proceso previo de la artista» (sobre *Afiche me aburre/me caliente* de Faur).

Y estos modos de pensar la acción también se articulan con la idea de *cuerpo*. Así como en algunos casos se explicitó la importancia de ubicar lo vivido a través de la obra, *lo vivo en la obra*, la necesaria acción de *poner el cuerpo* en algunas. Esta puesta en acto, permite, a su vez, pensar lo performativo ligado a la categoría de *acontecimiento*, permitiéndonos pensar lo evanescente de todo acto. La categoría de *presencia* como algo que necesariamente se articula y liga a una *ausencia*, pudiendo leer allí a su vez las coordenadas de tiempo y espacio. Es así que la idea de *presencia* insiste como aspecto propio de la performatividad: algo que aparece, la obra como testigo (de una acción, de lo vivido), evidencia de una experiencia, ligada a la memoria, huella, marca, carencia, algo que se escapa, lo indecible y el efecto de extrañamiento que esto trae. La obra visibiliza así, se hace presente como gesto: «La materialidad que adquiere el texto»; en «el tallar en la pared»;

en el «rastreo de un cuerpo» y en «el tallado como huella, la idea de carencia» (sobre *Extracto de un fracasado proyecto* de Gallardo); «el cuerpo, eje del discurso narrativo», «hay una co-presencia de cuerpos», «se evoca el cuerpo ausente «cuerpo que se hace presente en las lágrimas» (sobre *Rapsodia inconclusa* de Costantino).

### CÓMO SE SOSTIENE LO PERFORMATIVO

Algo que se evidencia en la experiencia del Taller, así como de lo singular de cada exposición y análisis de cada integrante, es la complejidad de la problemática. Sabemos que ésta es inherente a todo evento a analizar, a todo problema. La necesaria consideración de múltiples ejes de análisis, así como de discriminar diferentes niveles de lectura y abordaje. Configurando un entramado complejo. Es así que en un momento analizamos el taller en su integralidad, pero necesariamente contemplando el análisis minucioso de cada exposición/réplica, así como en otro nivel se contempla la obra/acción artística presentada, y de ésta el inmenso abanico de aspectos y ejes en que se despliega, etc.

En el intento de delimitar *lo performativo* en las obras analizadas, y frente a la complejidad antes mencionada, surge la necesidad de pensar en *las performatividades*, en plural. Pudiendo reconocer múltiples esferas en que esto se despliega y se *presenta* en el proceso artístico en artes visuales.

Identificamos la obra como entidad central, algunas que se podrían considerar *constitutivamente performativas*, desde su misma gestación. Las instalaciones en las que se evidencia una *performatividad latente* que se *activa* a través de la acción del espectador. En general pudimos ubicar algunos ejes mencionados que nos permiten analizar cómo se construye o sostiene lo performativo: 1) el/lxs artistas/ el equipo artístico -entendido como quienes *obran*, donde hay un entramado de agentes que gestan y hacen posible la obra/proceso artístico en sí- /el público; en el intento de ubicar quién *activa*, pone en acto la acción en la obra; 2) los soportes: la materialidad, el espacio; 3) los dispositivos; 4) los modos de producción/construcción; 5) modos de circulación/exhibición de las obras.

Lo interesante es destacar que lo performativo fue ubicado particularmente en relación a nuevos modos que la obra propone: a) nuevos modos de uso de las técnicas (desde lo formal -stencil, cerámica, etc.-), b) en relación al espacio en la re-localización de objetos y en la re-organización -de imágenes, materiales, objetos-, c) y en relación al tiempo, proponiendo nuevas temporalidades en el uso de las técnicas. Esto trae cambios, modificaciones de los usos tradicionales, ampliando, expandiendo las estructuras pre-establecidas: «A diferencia del uso tradicional del stencil, las letras están encimadas unas a otras. La palabra opera



performativamente desde muchos ángulos. Por un lado, los procedimientos, por otro la performance, por otro lado, la constitución de la frase se pronuncia y a la vez se borra» (sobre *Dispersas las fuerzas se debilitan* de Ježik). «Hay un extrañamiento de espacios y objetos cotidianos «Lo performativo en la re-localización de objetos cotidianos», hay una «puesta en escena», una situación, «manipulación que media entre lo visual/sonoro/escénico» (sobre *Trampa de vocales* de Casile).

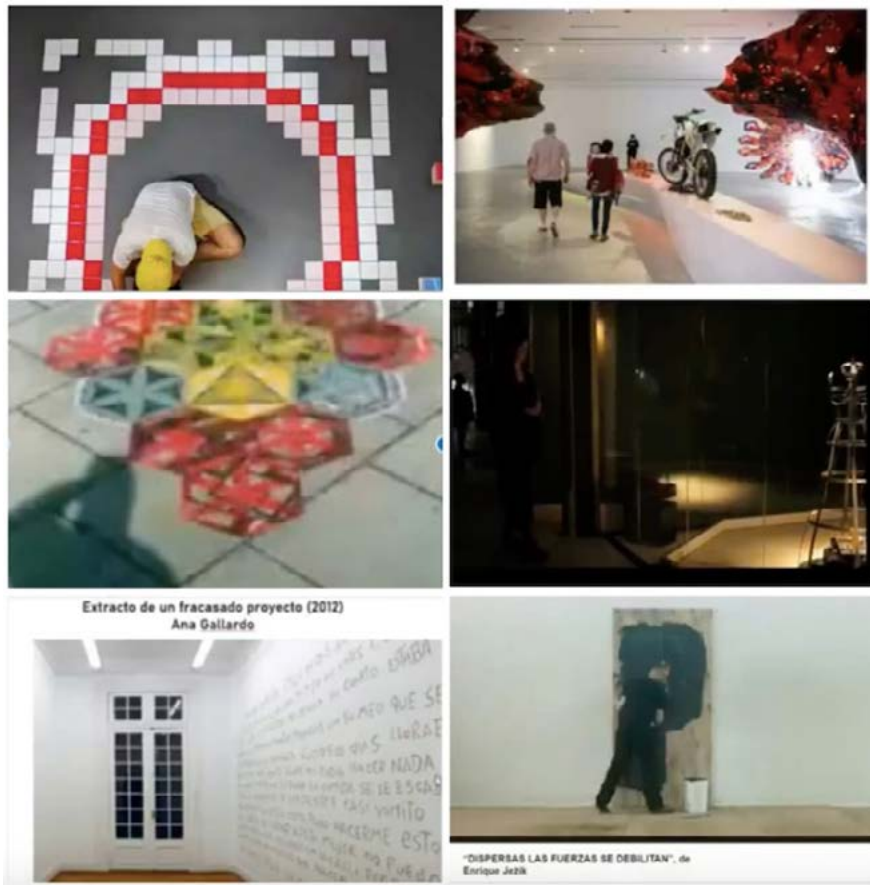


Figura 5. Artistas, de izquierda a derecha, y arriba hacia abajo: J. Wall, N. Aráoz, Tu K.K. & PELU S.A., N. Costantino, A. Gallardo, E. Ježik.

## RASTROS DE LA PERFORMATIVIDAD

¿Qué hacer con ese real que trae lo performativo? ¿Cómo abordarlo? Si pienso que ese vacío no es sin un marco en que se inscribe, que lo señala, una propuesta puede ser la de inferirlo a través de esas marcas, precarias, endebles, pero marcas

al fin. ¿Cómo recupero algo de eso? ¿Desde los discursos sobre la obra? ¿Desde los actos concretos de quien vivencia una experiencia artística? ¿Desde nuevos modos de tratar de construir eso (por ejemplo, en el Taller: videos que armamos c/u, o selección de imágenes, grabaciones, musicalización, desde los relatos de vivencias en primera persona en relación con la obra, etc.)? Allí también hay algo de esa performatividad, en la que la escritura –y en un punto también la oralidad–, no son suficientes para construir y transmitir una idea, un sentir, un acto vivo, como es *lo performativo*.

Recuperar entonces no sólo lo dicho sobre la experiencia artística, sino tratar de recomponer allí los indicios de lo vivido. No tanto en la búsqueda de una interpretación como espectadores, sino para reconstruir así algo de lo acontecido. Desde lo que nos aportó el Taller, vemos que el mismo espacio se pensó como dispositivo, como estrategia de trabajo, de investigación, de producción y de formación. Cada presentación+réplicas dio cuenta del abordaje de la performatividad en las artes visuales, y también se construyó esta lectura performativamente, articulando la palabra dicha con textos, imágenes fijas y en formato audiovisual, con sonidos, etcétera.

Muchas de las imágenes y videos que se compartieron al presentar las obras, eran de producción propia o de lxs mismxs artistas; recuperando algo de la mirada allí. Nos traen algo de la acción y el lugar del público allí presente, más allá de la obra en sí solamente, sino buscando acercar a la experiencia artística que el artista propone.

Se iluminan así modos desde los que se propone vivenciar la obra: «lo performativo en la acción del transeúnte»; pero también apertura a lo nuevo, «no sólo había flechas, había dibujos, firmas de autoría de otras personas, se había agregado más opciones a las que había» (sobre *Afiche me aburre/me caliente* de Faur). Un emplazamiento de la obra para poder tener «una visión cenital», trabajando así «la analogía pantalla-computadora/pixel/memoria» y «el artista va modificando esas imágenes con imágenes pre-establecidas que ya tiene en su memoria» (sobre *Proyecto 4/44* de Wall). Resaltar una pieza de una instalación, una rockola: «entrabas a la sala y estaba en silencio, otras que se escuchaba una música», y al recorrer el espacio, ver unos objetos=fichas, «¿se podrán usar?, ¿estará en funcionamiento (la rockola)?»; «me acerqué al de seguridad para preguntar, podías elegir el track para musicalizar toda la muestra, como gesto performativo»; «el museo como lugar de encuentro»; «había gente bailando» (sobre *Sueño sólido* de Araújo). Algunos relatos traen a la luz percepciones que acompañan la vivencia de la obra, «piezas enormes y pesadas», «parece algo contradictorio», «el artista ahí, accionando», «unas esculturas gigantes, medio torbellinos que realmente parecía que se te venían encima».

## A MODO DE CIERRE

Aquí me interesó visibilizar el proceso constructivo de los conocimientos que gestamos en nuestra práctica investigativa. Entenderlos como síntesis de un trabajo que se despliega en acciones, encuentros, diálogos, movimientos, revisiones, validación, etcétera, en las que radica la centralidad de su potencia, pero que pocas veces visibilizamos y nos detenemos a analizar.

En esta revisión del proceso de trabajo del Taller, identificamos algunas categorías que han servido de base para el análisis de la performatividad de las obras, visibilizando dos ejes: uno relativo a *qué* muestran o se hace presente en o a través de la obra -siendo la *acción* y el *cuerpo* categorías que insisten en esta trama-; y otro eje orientado a *cómo* esto es construido o se sostiene, se infiere. Este par *qué/cómo*, se entrama en su complejidad. Vinculado a su vez con los rastros que permiten recuperar allí algún vestigio de lo vivo de la experiencia artística que hace a lo performativo, y que nos desafía e invita a seguir pensando nuevas estrategias, modos, herramientas para recuperarlo, más allá de la palabra.

## REFERENCIAS

- Aráoz N. (2020). *Sueño sólido* [instalación]. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (2003). *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Ed. Anagrama.
- Cano, A. (2012). La metodología de taller en los procesos de educación popular. En *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales (ReLMeCS)*. Julio-diciembre 2012, vol. 2, n° 2, pp.22-52. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.5653/pr.5653.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5653/pr.5653.pdf)
- Casile R. (2018). *Trampa de vocales* [instalación sonora]. ArteBa 2018, Barrio Joven, y Acéfala Galería.
- Costantino N. (2015, 2016). *Rapsodia inconclusa* [instalación]. Museo de Arte Contemporáneo de Rosario y Fundación Fortabat.
- De Loof S. (2019). ¿Sentiste hablar de mí? Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Dillon V. (2015). *Esa presencia* [cerámica]. Centro Argentino de Arte Cerámico.
- Erlich L. (2019). *La pileta* [instalación]. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- Fabião, E. (2019). Performance y precariedad. En *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Hang B. & Muñoz A. compiladoras. Caja Negra ediciones.
- Faur F. (2021). *Afiche me aburre/me calienta* [intervención gráfica urbana]. Vía Pública, Palermo y Villa Crespo, Buenos Aires.
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Ed. Abada.
- Gallardo A. (2015). *Extracto de un fracasado proyecto* [instalación]. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

- Ježik E. (2019). *Dispersas las fuerzas se debilitan* [arte impreso/instalación/performance]. Parque de la Memoria.
- Lamas A. (2019). *Lo que yace en la sombra. Deriva de plantas en tiempo* [libro de artista]. Espacio Cultural Néstor Juan Faré.
- Le Parc J. (2019). *Le Parc. Un visionario*. Centro Cultural Kirchner.
- M.A.F.I.A. (2017). *Señores jueces: nunca más*. [Intervención fotográfica en las redes sociales]. Redes sociales de Argentina.
- Margolles T. (2017). *Tela sumergida en pozo de un chirca de Juan Frío* [instalación/cerámica]. Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Samaja, J. (1993). *Epistemología y Metodología*. Ed. EUDEBA.
- Saraceno T. (2017). *Cómo atrapar el universo en una araña* [instalación]. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Tu K.K. & PELU S.A. (2019). *Rombotodo* [arte gráfico/impreso/instalaciones]. Sala Microespacio, Museo Provincial de Bellas Artes.
- Wall J. (2019). *Proyecto 4/44* [performance/cerámica]. Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata.
- Ynoub, R. (2014). *Cuestión de Método. Apuntes para una metodología crítica*. Cengage Learning Editores.

Un hombre es cualquier habitación en la que esté.  
Pete Campbell y la domesticidad masculina en *Mad Men*  
Milagros Villar  
Arte e Investigación (N.º 24), e104, 2023. ISSN 2469-1488  
<https://doi.org/10.24215/24691488e104>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata, Buenos Aires, Argentina

## UN HOMBRE ES CUALQUIER HABITACIÓN EN LA QUE ESTÉ.

PETE CAMPBELL Y LA DOMESTICIDAD MASCULINA EN *MAD MEN*

A MAN IS WHATEVER ROOM HE'S IN.

PETE CAMPBELL AND THE MASCULINE DOMESTICITY IN MAD MEN

MILAGROS VILLAR | [milagrosvioletavillar@gmail.com](mailto:milagrosvioletavillar@gmail.com)

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recibo: 05/11/2023 | Aceptación: 20/11/2023

### RESUMEN

Este trabajo se propone analizar al personaje de Pete Campbell en *Mad Men* como un personaje-umbral para pensar las categorías clásicas de la masculinidad de la posguerra. Narrativa, espacial y visualmente la serie lo construye en tensión respecto a los modos clásicos de habitar lo público y lo privado para los personajes masculinos. Al problematizar la noción del espacio doméstico masculino, se trabaja en la descripción de las formas y materialidades arquitectónicas que el personaje transita como potenciadores o inhabilitadores de potencias afectivas y expresiones de sensibilidad. El despliegue de arquitecturas antiguas, que dialogan con formas modernas y funcionales, produce umbrales espacio-temporales donde la historia, la arquitectura y el cine habilitan nuevas maneras de mirar los géneros textuales y sexuales.

### PALABRAS CLAVE

Cine clásico; género; afectos; arquitectura

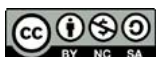
### ABSTRACT

This work will try to analyze the character of Pete Campbell in *Mad Men* as a threshold-character to think about the classic categories in the post-war masculinity. Narratively, spatially and visually the series build him in tension regarding the classic ways of inhabiting the public and the private for masculine characters. When problematizing the notion of domestic masculine space, we will work on the descriptions of the forms and architectonic materialities through which the character transits as potentiators or inhabilitators of affective potencies or expressions of sensibility. The display of antique architectures which dialogue with modern and functional forms, produces spatio-temporal thresholds where history, architecture and cinema enable new ways of looking at gender/genre.

### KEYWORDS

Classic Cinema; Gender; Affects; Architecture

1 Este trabajo es resultado de mi trabajo de adscripción en la cátedra Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine de la Carrera de Artes de la UBA. Quiero agradecerle a mi directora, Fernanda Alarcón, por su acompañamiento y su lectura dedicada.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NonCommercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

*Mad Men* (Weiner, 2007-2015) es una serie reconocida por su modo de re-leer y re-escribir eventos de la historia norteamericana de la década de los sesenta. La guerra fría recalentando sus motores y la liberación producida de los movimientos por los derechos civiles hicieron de esta una década marcada por grandes transiciones. Los años cincuenta estuvieron signados por la reafirmación de valores tradicionales de familia, mandatos sociales y roles de género. La inmediata posguerra re-estableció formas de organización de la vida política y social para las clases medias que recuperaron normas morales muy rígidas. En ese marco, la década de los sesenta, atravesada por las discusiones del feminismo y los movimientos por los derechos políticos de los afrodescendientes, hizo tambalear la estabilidad del modelo.

El dispositivo familiar de la posguerra necesita de una figura masculina dominante. Esta fue una imagen sostenida sobre lo que Paul Preciado llama «la ética del *breadwinner*: el decente trabajador y buen marido blanco y heterosexual promovido por el discurso gubernamental americano tras la Segunda Guerra Mundial» (Preciado, 2021, p. 29). Este personaje tiene como compañía a la esposa ideal, siempre bella y contenta esperándolo en el hogar, con los hijos y el perro. En *Mad Men*, esta figura aparece claramente referenciada, narrativa y visualmente, en Don Draper. Como protagonista de la serie, Don es una figura que está siempre en el centro nucleando, tensionando y movilizándolo a los personajes a su alrededor. Desde los estudios *queer*, Jack Halberstam, Judith Butler y Robert Connell han postulado que las masculinidades pueden presentarse en muchas formas y es gracias a las relaciones entre estas que podemos demarcarlas, nombrarlas, pensarlas. Estar o no a la altura del mandato de la masculinidad dominante se definirá siempre en relación a la figura de Draper.

En ese marco, Pete Campbell, el antagonista de la serie, se presenta siempre insuficiente en relación a las expectativas de la hombría tradicional. Si bien el personaje *ocupa* todos los lugares que una masculinidad dominante debería poder sostener: profesional exitoso, esposo, padre de familia y *mujeriego*; *habita* estas formas como quien se viste con un saco que le queda grande. Así es como su esposa constantemente impone sus deseos sobre los de él, un *affair* tiene más de desgarrador que de glamouroso y solo en el trabajo va ganando respeto, pero muy lentamente y a costa de múltiples demandas de reconocimiento. Pete es un personaje que visibiliza las fisuras del modelo masculino dominante y habilita a pensar formas fracasadas, torcidas o insuficientes de masculinidad.

Desde esta perspectiva, y trabajando la relación entre la Historia (con mayúsculas), el cine y la arquitectura, utilizaré la noción de «personaje-umbral» para analizar a Pete. En tanto este habita, transita y construye espacios que se ven directamente atravesados por las transiciones socio-políticas y estéticas de la época. El concepto

de «domesticidad masculina», que Paul Preciado utiliza para pensar nuevas formas del habitar urbano en los años sesenta, servirá para problematizar las clásicas nociones de público/privado, hogar/oficina y femenino/masculino.

La relación del género<sup>1</sup> y los espacios en *Mad Men*, ha sido trabajada anteriormente por Susana Sánchez Renieblas (2012), quien piensa las relaciones público/privado de la serie a partir de los tres personajes femeninos más importantes y Mark Taylor (2009) desarrolla los vínculos de distintos personajes con los espacios domésticos. Estos trabajos señalan estas dimensiones desde el estudio de lo narrativo y representacional de la serie. En este caso, me propongo incorporar el análisis de los elementos visuales desde la fenomenología propuesta por teóricas del cine que trabajan las dimensiones afectivas, como Giuliana Bruno (2014) quien reflexiona en torno al encuentro de los cuerpos con las materialidades y superficies con las que entran en contacto y como ese vínculo se hace y deshace a la vez, produciendo sentidos y habilitando lecturas novedosas.

A su vez, realizaré este trabajo analítico poniendo a dialogar la serie con figuras y espacialidades de películas del cine clásico. Así como la serie propone relecturas de la historia norteamericana, del mismo modo reescribe/revé los relatos que conocemos sobre este; identificar estos vínculos puede ayudar a construir nuevos sentidos sobre los modos en los que nos contamos “la historia”.

En lo particular, me propongo desplegar cómo se presentan las formas y la materialidad de arquitecturas y diseños interiores de los espacios que Pete habita/transita. Centraré mi análisis en «New Amsterdam» (1x04), un episodio que aún nos está presentando el universo de la serie y sus personajes.

El capítulo nos presenta dos situaciones dramáticas de interés para el análisis. Por un lado, Pete y su esposa, Trudy, están comprando su primer hogar de recién casados: un departamento en el centro. Como el dinero no les alcanza, Trudy convence a Pete de que les pida el dinero a sus padres, pero estos se niegan. Como consecuencia ella acudirá a sus propios padres, quienes sin dudar ayudan con la adquisición. Por otro lado, en el ámbito laboral, Pete y Don se encuentran trabajando con un cliente a quien no le convence las propuestas que Draper le hace. Fuera de la oficina, Pete, en un acto de imprudencia, le presenta al cliente una idea propia. Frente a esta insubordinación, Don quiere despedirlo, pero los dueños de la compañía no lo dejan porque necesitan sostener las buenas relaciones con la poderosa familia Dyckman.

---

1 Mucho se ha escrito sobre las relaciones de género en la serie, Sarah Frech (2011) y Barkman (2010) escribe sobre las representaciones de la feminidad y la masculinidad a partir del encuentro con la filosofía, en compilaciones de ensayos como *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s* (2013) y *The Legacy of Mad Men* (2019) muchos textos reflexionan sobre vestuarios, espacios y representaciones de la feminidad y la masculinidad en la serie.

Las dos narrativas de este capítulo nos permiten vislumbrar la relación de tensión entre el personaje de Pete y su familia o, lo que es más, entre Pete y su linaje: la tradición con la que debe cargar. Estos dos conflictos narrativamente diferenciados son, en términos dramáticos y experienciales, el mismo. Despliegan de maneras diferentes, complejizándolas, las presiones que los ambientes —sociales y espaciales— ejercen sobre Pete. Para él, habitar los espacios se presenta como *problema*. En sus inadecuaciones para desenvolver una masculinidad hegemónica, se echa luz sobre la falta de espacios «específicos» para albergarlo. Veremos que los lugares que habita o transita Pete en este episodio se caracterizan por ser y no ser propios, de ahí la dimensión de tensión, de umbral entre lo que es y lo que no, un *entre* de espacios que son íntimos y públicos a la vez, como la oficina, o de espacios familiares-desconocidos por igual.

#### TE DIMOS TODO, TE DIMOS TU NOMBRE

«New Amsterdam» título del capítulo número cuatro de la primera temporada de *Mad Men*, es el nombre inicial que tuvo la ciudad de Nueva York cuando llegaron los primeros colonos. Este título nos da una pista para trasladarnos, no solo espacialmente sino temporalmente, a un pasado imaginado marcado por la historia del estatus social. Aprendemos en este capítulo que los ancestros de Pete Campbell, por parte de su madre Dorothy Dyckman, fueron una familia de vieja riqueza: una familia cuyo apellido está en los libros de historia de la construcción de Nueva York. Los Dyckman habían sido dueños de media ciudad, y si bien lo perdieron todo en la crisis de los treinta, lo que prevalece es la autoridad del nombre. Esta misma ciudad se construye alrededor de Pete como una tecnología espacial y socio-económica, que lo condiciona y a su vez lo posiciona en lugares de privilegio.

Cuando Pete va a pedirle dinero a su padre para comprar el departamento conocemos breve y fragmentariamente la casa familiar. Se nos muestra, solo a partir de la sala de estar, la espacialidad en la que Pete ha crecido —no importa si era esta u otra casa, porque lo que tenemos claro es que estas familias no innovan ni cambian sustancialmente hace décadas—. Este espacio doméstico podría ser el refugio nostálgico de los recuerdos de la niñez, en cambio es un espacio frío, duro y opresivo que lo mantiene contra las cuerdas.

Esta forma de tensión, que atraviesa todo el episodio, puede ser pensada a partir de una figura (poco frecuente) del cine clásico: «el ejecutivo asediado». Esta figura es desarrollada por la teórica Merrill Schleier en *Cine de rascacielos: arquitectura y género en el cine norteamericano* (2009), al analizar películas que llama «películas de rascacielos», como *Patterns* (Cook, 1956), *Executive Suite* (Wise, 1954), *The man in the grey flannel suit* (Jonhson, 1956). Este subgénero en los años cincuenta y



sesenta supo mostrar las transformaciones de los espacios laborales de la época y, a través de estas, dieron cuenta de la aparición de nuevas figuras de masculinidad. Estas son de las pocas que presentan formas «heridas o insuficientes» de masculinidad. En ese marco, el «ejecutivo asediado» es un personaje tironeado por las presiones laborales para ascender en la escalera corporativa y las presiones familiares que le exigen hacerse cargo de sus responsabilidades en el hogar. En esta escena, el espacio servirá para dar cuenta de la tensión entre su responsabilidad conyugal con Trudy y las exigencias de su familia por sostener un estilo de vida ya caduco.

La sala se nos muestra primero por un paneo de la cámara, vemos un cuarto amplio y de techos altos, hay valijas cerradas y los sillones están cubiertos por sábanas; es verano y los habitantes están por irse de vacaciones. Los muebles y objetos pertenecen a los estilos de las aristocracias y altas burguesías del siglo XIX. El espacio nos traslada en el tiempo, ya no estamos en la moderna Nueva York de los sesenta, la decoración antigua de objetos preciosos, materiales duros como la madera y las formas refinadas corresponden a formas arquitectónicas anticuadas. Trafiquemos acá algunas de las nociones que trabaja Schleier (2009) al pensar la relación entre arquitectura y género. En las *películas de rascacielos* podemos encontrarnos con interiores similares a este y la autora propone que estos se encuentran vinculados a formas caducas de masculinidad. Asegura que estos espacios, en su caducidad arquitectónica, denuncian las prescripciones para las masculinidades de mediados de siglo: «control autoritario y sobreexplotarse en el trabajo están desaconsejados porque llevan inevitablemente a la tragedia» (Schleier, 2009, p. 204).<sup>2</sup> En *Executive Suite*, un despótico jefe guarda, en el último piso del rascacielos, una oficina estrictamente a imagen de la arquitectura del siglo XVIII. Se puede ver en el uso de materiales como piedra y madera maciza, así como por el uso de arcos y muebles con formas duras y gruesas [Figura 1]. Formas que producen espacios fríos, ambientes gélidos en lo sensorial y en lo afectivo. En la sala de estar de los Campbell, padre e hijo se sientan enfrentados. El padre lo mira con distancia y la frente y barbilla levantadas. El hijo, sentado solo en un gran sillón, con las piernas apretadas y las manos cruzadas sobre estas, no mira al padre a la cara. La conversación está plagada de formalidad y lugares comunes, con novedades familiares como el nacimiento del bebé de la prima Sara que aparece como noticias de la columna de chimentos de la alta sociedad, impersonales, distantes.

El padre de Pete, referencia un modelo de masculinidad (y de paternidad) caduco y autoritario. Un hombre que vive según las costumbres de otra época, retrogrado y

---

<sup>2</sup> De hecho, en la segunda temporada muere en un accidente de avión, es decir que él también tiene un desenlace trágico, son masculinidades que ya no tienen lugar en este mundo. Esta escena que describo es la única en la que este personaje aparece.

racista, que desprecia el trabajo y los esfuerzos profesionales del hijo. Los espacios y objetos de materiales de lujo con los que se rodea se presentan como viejos y anquilosados porque no son *rentables* en el marco de apogeo de las arquitecturas funcionalistas que, con sus materiales baratos y producidos en serie, representan los valores liberales democráticos del capitalismo fordista.



Figura 1. *Executive Suite* (1954). La oficina de Bullard

El recorrido de la escena presenta a Pete *apretado* en el cuadro. Como se postula desde los estudios visuales y del cine, la presentación visual de lo femenino suele estar marcado por la fragmentación del cuerpo en el cuadro (Mulvey, 1975). El encorsetamiento de estos encuadres, en contraposición con la apertura paisajística que se habilita a los cuerpos masculinos —especialmente explotado en el western—, limita las posibilidades de movimiento y por tanto de acción de aquellos personajes. Estas lecturas centradas en las formas visuales del cine clásico, en *Mad Men* se re-utilizan y producen la feminización de este personaje masculino. De esta forma, Pete se ve incómodo, corporalmente incómodo. Sentado con su espalda a la ventana que no permite ver su exterior, enfrente tiene a su padre cuya silueta fuera de foco ocupa toda la parte inferior del plano. El cuadro lo aplasta contra el sillón y empequeñecido parece que va a ser engullido en cualquier momento entre sus sábanas. Este sillón está hecho de los materiales duros y duraderos de los muebles victorianos; es una superficie que no persigue la comodidad, sino que *marca* los cuerpos de formas rígidas. Los sillones son un elemento central de la comodidad doméstica. Si las familias aristócratas los tenían con el objetivo de recibir visitas de cortesía; en las familias de la clase media, el sillón es un espacio para disfrutar del descanso o el ocio de mirar la televisión. Las sábanas que recubren el tapizado recuerdan que estos textiles deben ser cuidados y resguardados, son delicados, otra marca de la feminidad, ya no solo de Pete, sino de este diseño de interior.

En *Patterns*, al joven ejecutivo Mr. Staples, le prepararon una oficina al estilo *early american*; donde las paredes fueron pintadas con elaborados paisajes, los muebles son refinados y ornamentados, con formas complejas de curvas y espirales [Figura 2]. La preparación de este espacio es presentada como un homenaje, pero la respuesta de Staples es que le bastaba con un escritorio de metal y dos archivadores. Los detalles, ornamentos y curvas refinadas de estos diseños anticuados, puestas en el contexto de la hegemonía de las formas geométricas funcionalistas, son formas *femeninas*. Schleier recuerda que en los discursos arquitectónicas modernistas: «los estilos históricos eran ligados a valores anticuados, a lo femenino, a la decadencia y a las enfermedades mentales» (Schleier, 2009, p. 205). Es decir, que hay una inadecuación de género que se vincula directamente a la feminización de los espacios y, en consecuencia, a sus habitantes. Lo femenino y las enfermedades mentales, entre las que se entendía que se encontraba la homosexualidad, se construyen así a partir de materialidades y espacios frágiles, quebradizos, delicados.



Figura 2 – *Patterns* (1956). La oficina de Mr. Staples

En medio de la discusión que tienen padre e hijo, la madre de Pete aparece y deja frente a él un posavasos. Cuando este se levanta enojado para irse, en plano detalle vemos como golpea el vaso contra la madera. Esta es su reacción afectiva, la acción que busca dejar asentado el descontento. ¿Qué peso tiene la aureola que dejaría el vaso si lo dejaran allí? Por un lado, estos materiales son pesados y duros, marcan los cuerpos de maneras rígidas, protocolares. Por otro lado, estos son espacios en los que se puede dejar huella, los materiales con los que están hechos los muebles son delicados al punto de que cualquier elemento puede marcarlos y dañarlos. Esa doble dimensión quizás permite pensar cómo este espacio y su mundo se enmarcan en la serie y en Pete. La rigidez que lo sostiene opera y funciona

marcando caminos, relaciones deseables e indeseables, empleos respetables y otros indecentes. Por otro lado, lo que es muy rígido, más fácil se quiebra. Las marcas que sufren estos sillones ahora recubiertos o las vajillas que seguro deben pulir, son marcas del tiempo y de la experiencia que no pasa desapercibida por el espacio. Este universo cuasi-aristocrático debe cuidarse para sostenerse.

Como dice Sara Ahmed (2006), la orientación de lo familiar o de lo heredado funciona performativamente para marcarnos la línea a seguir de *la buena vida*. La comodidad o incomodidad con estas orientaciones, que pueden ser normativas, pero también se hacen presente en los espacios y como estos se habitan, son dimensiones afectivas (en los términos Spinozianos de afectar y ser afectado) que hacen a la subjetividad. Esta forma rígida de masculinidad y tradición hace a estos personajes o bien intransigentemente trágicos como es el padre o fácilmente quebradizos y frágiles como es el caso del hijo.

Cuando Pete toma coraje para hacerle su pedido, el cuadro le habilita un breve primer plano que se contrapone con el padre y luego lo derrota: el plano se abre y la disposición lo *ahoga*; su madre lo mira desde arriba con desaprobación, el padre sigue impertérrito en su lugar y él parece cada vez más pequeño en ese sillón que se extiende a sus costados [Figura 3]. El juego de escalas que se produce en la composición completa para subrayar la dominación de los padres sobre el hijo y de la tradición de este modelo sobre él. Del modelo de masculinidad dominante del padre sobre la masculinidad feminizada de Pete.



Figura 3 – *Mad Men* (2007–2015). New Amsterdam Temporada 01 Episodio 04. Cuatro fotogramas de la escena descrita en el texto. Pete en el sillón de la casa familiar y un fotograma del contraplano del padre

Este espacio doméstico contiene y expulsa a Pete, es un hogar que no invita al habitar, transitar, usar. En su ascetismo aristocrático y puritano, clásico de la idiosincrasia norteamericana, las emociones deben ser aplacadas, no hay lugar para el exceso melodramático de los gritos y llantos desde el cuerpo. La única marca posible del rechazo a estas formas de existencia es la aureola que el vaso de Pete puede dejar sobre la madera al descubierto.

El diálogo final entre ellos le da la puntada final a este entramado de emocionalidad filial:

«Pete: ¿Por qué a ustedes les cuesta tanto darme algo?

Padre: Te dimos todo. Te dimos tu nombre. ¿Y qué es lo que hiciste con él?»

### UNA PUERTA CON NOMBRE

Los años cincuenta y sesenta estuvieron marcados por un «régimen espacial suburbano» que plasmó geográficamente las necesidades políticas e ideológicas del Estado. Por un lado, se buscó la descentralización de la población fuera de las ciudades ante la amenaza de posibles ataques nucleares sobre las metrópolis. Por otro, surgió la necesidad de retirar a las mujeres del ámbito laboral y reubicarlas en el hogar para emplear a los veteranos de la guerra. Esta dicotomía generó una espacialidad opuesta en términos de género, de clase y de raza. En el suburbio se encontraba la familia nuclear de clase media blanca, donde la mujer confinada en el hogar reinaba<sup>3</sup>. En la ciudad se encontraba el ámbito del trabajo, el mundo público, de hombres, personas negras que no pueden sustentar una vida suburbana y las clases bajas.

En este contexto de rígidas dicotomías espaciales generizadas, la posibilidad de pensar el espacio doméstico masculino estaba lejos. Los hombres, especialmente estos *mad men* ejecutivos, tenían la libertad del ámbito político y público, mientras las mujeres estaban relegadas al hogar. Este es un tema ampliamente pensado y trabajado por las feministas: las dificultades de las mujeres para habitar el ámbito público. Pero no se ha prestado tanta atención a cómo los varones podían habitar el mundo privado ¿existen los espacios íntimos masculinos? ¿Tenía sentido hacerse la pregunta por la dimensión masculina de lo doméstico?

Paul Preciado en *Pornotopia. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*, propone que la revista *Playboy* desde sus editoriales hacía un «manifiesto por la liberación masculina de la ideología doméstica» (Preciado, 2021, p. 41) que, a

<sup>3</sup> Son el lugar de las fantasías románticas para muchas comedias del cine clásico, como analiza Stanley Cavell en las que da a llamar «películas de enredos matrimoniales».

diferencia de la liberación planteada por el feminismo, busca la *construcción* de un espacio doméstico masculino. Así se desarrolla la noción del departamento de soltero en la ciudad, un espacio para llevar a las múltiples mujeres que el *playboy* acumulaba. Ahora, esta forma de domesticidad no admite la habitabilidad de otras formas de masculinidad. ¿Puede el varón tener un espacio privado para llorar? ¿O para pintar, cantar en el living, soñar despierto? ¿Puede realizar otras prácticas habitualmente vinculadas a la feminidad? ¿Cómo podría presentarse ese espacio?

En el análisis de la escena anterior vimos que el problema central del episodio está en las dificultades que Pete tiene para adquirir y adueñarse de un espacio. Un espacio que pueda llamar suyo. Una de las marcas de una masculinidad dominante es la propiedad; la apropiación de espacios y de personas: su casa, su mujer y sus hijos son sus pertenencias. Ahora bien, adquirir el espacio doméstico es un problema masculino, el habitarlo ya no lo es. «Hacer propio» el hogar familiar heterosexual no corresponde a los personajes masculinos<sup>4</sup>. A excepción de dos espacios del hogar delimitados como masculinos: el garaje y/o el estudio, vinculados a prácticas masculinas como la mecánica y el trabajo intelectual. Pero ¿qué pasa con prácticas de la intimidad como tirarse a llorar? Si el régimen espacial que divide el hogar de lo profesional delimita la intimidad para el hogar, ¿puede la masculinidad dominante, el hombre proveedor, llegar a casa después de un mal día y descargarse sobre los hombros de su mujer? ¿Está habilitada esta narrativa?

En este capítulo Pete tiene un espacio que le permite sentarse a llorar solo: su oficina. ¿Por qué el espacio que a Pete le habilita la vulnerabilidad no está dentro de las estructuras domésticas? ¿Cuánta intimidad le habilita esta habitación del ámbito laboral? Siguiendo el análisis de la arquitectura de *Playboy*, podemos pensar a la oficina como un espacio *posdoméstico*. Preciado desarrolla como la filosofía espacial de Hugh Hefner (creador y editor de la revista) «es también una lucha contra la separación en la ciudad moderna de los espacios profesionales y domésticos» (Preciado, 2021, p. 148). Al incorporar prácticas usualmente reservadas para la intimidad y el placer, como el sexo y beber alcohol, «las distancias entre ocio y trabajo se desdibujan» (Preciado, 2021, p. 149) Uno de los motivos característicos de *Mad Men*, es ver a los personajes masculinos bebiendo en el trabajo a cualquier hora del día; cada oficina cuenta con su acervo de bebidas alcohólicas. Estas oficinas comienzan a transformarse en un espacio *posdoméstico*: un espacio difícil de catalogar en la dicotomía público/privado.

La posibilidad de romper estas dicotomías espaciales y sociales está directamente vinculada a las transformaciones arquitectónicas del modernismo que dominan el diseño interior de las oficinas de *Mad Men*. Esta arquitectura moderna o del *estilo*

<sup>4</sup> Podría hacer mención a la novela gráfica *Fun Home* de Alison Bechdel y el detalle que se pone en las aficiones decorativas y de refacción hogareña del padre que es, justamente, homosexual.

*internacional* tiene como uno de parámetros estéticos el «dejar la arquitectura al desnudo», el régimen visual de la arquitectura moderna se sostiene sobre estructuras de vidrios cuyas vigas y columnas se encuentran justamente, visibles. Estas formas comienzan a romper con las dicotomías polares entre público/privado, interior/ exterior y visible/invisible que caracterizaron el régimen espacial desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. En ese sentido, estas oficinas habilitan espacios intermedios, umbrales entre lo público y lo privado donde las puertas pueden demarcar límites para algunas personas y no para otras. Una oficina puede habilitar un espacio para la privacidad, complicidad o intimidad y a la vez, estas pueden ser corrompidas en cualquier instante. A lo largo del episodio se va construyendo esta relación de entradas y salidas en la oficina de Pete.

La primera imagen de «New Ámsterdam» es un breve paneo por la sala central de las secretarías, donde estas se encuentran trabajando diligentemente. Oímos teléfonos que suenan y máquinas de escribir tecleando, cuando se cuele una voz masculina que no reconocemos. Se trata de una grabación que dice: «¿Qué tan rápido estabas yendo cuando el señor Adams saltó del auto?» y luego la risa de un grupo de varones. Los oímos, pero no los vemos. Podría tratarse de adolescentes mirando revistas pornográficas en una habitación mientras los padres no están. La cámara sigue el sonido y se detiene en una puerta. Una puerta con nombre, un espacio con dueño: Peter Campbell.

Entramos a la oficina y nos encontramos con Pete y sus compañeros fumando relajadamente y escuchando este ¿comediante?, Bob Newhart, que hace chistes sobre una mujer que está aprendiendo a manejar. A diferencia de lo que vemos en la escena familiar, la disposición del cuerpo de Pete en este espacio da cuenta de un poderío. Pete ríe recostado hacia atrás en su silla, detrás de su escritorio y con su ventanal detrás. El plano y la composición, con su planta de un lado y su whiskey del otro, lo presentan perfectamente centrado [Figura 4].



Figura 4. *Mad Men* (2007–2015). New Amsterdam Temporada 01 Episodio 04. Pete perfectamente encuadrado en el centro de la imagen en su oficina

En ese marco, se da la primera interrupción: Hildy, la secretaria de Pete, informa que Trudy vino a verlo. La entrometida esposa clausura la diversión de los chicos. La llegada inesperada de Trudy trastorna el ambiente de juego en el que se encontraban los varones. Esta primera intromisión en el espacio de Pete presenta una dinámica que se irá repitiendo en el episodio. La entrada de personajes en su espacio de oficina da cuenta de que el estatus de privacidad, de espacio para el relajarse y divertirse es solo temporario.

Preciado llama a la figura masculina que habita el espacio *posdoméstico* de esta oficina: «el trabajador horizontal». *Playboy* postula la lucha contra la verticalidad, que atribuyen a formas rígidas de trabajo (vinculadas al fordismo), en favor de la horizontalidad, que habilita formas sexual y creativamente libres en el trabajo. La herramienta central del «trabajador horizontal» es el sillón. Este es el sillón de la virilidad, quizás el mismo sillón que inaugura cada episodio en la silueta de los créditos. A diferencia del sillón de la casa de los Campbell que deja el cuerpo rígido y vertical, el sillón del «trabajador horizontal» debe ser cómodo e invitar a recostarse. Un sillón de estilo funcionalista, producido con materiales sintéticos baratos y livianos, como la fibra de vidrio. Pete tiene un sillón así, un sillón de *hombre*, en su espacio *posdoméstico* de hombre, en el que se sienta con sus compañeros a beber y reírse de chistes sobre mujeres.

Pero entonces vemos que Pete utiliza su sillón para una actividad nada varonil<sup>5</sup>. Volvamos a la oficina de Pete luego de ser despedido, en primer plano tenemos sus manos sirviéndose un whiskey, con este se sienta en su sillón y comienza a llorar silenciosamente: un primer plano sobre su rostro que *hace puchero* y sus ojos llenos de lágrimas. En la siguiente escena, Pete se encuentra acostado sobre el sillón mordiendo las uñas [Figura 5]. A diferencia del uso propuesto por *Playboy*, el cine clásico utiliza los sillones y las camas como superficies privilegiadas para la explosión del llanto de las mujeres en los melodramas. Linda Williams (1991) llama géneros del cuerpo a los géneros cinematográficos (melodrama, horror y pornografía) que explotan los fluidos y afectos de cuerpos femeninos. *Mad Men* dialoga con estos géneros por sus temáticas y recursos visuales, pero no desde sus cuerpos, si sus personajes pueden ser rápidamente ubicados en el campo de las películas clásicas del melodrama, el ascetismo en sus formas de expresar las emociones se acerca más a los melodramas masculinos. Hay llanto, pero no hay espasmos, no hay gritos, es un llanto contenido, requiere ser invisible e *irrastreable*.

<sup>5</sup> En el capítulo 8 de la primera temporada, Pete y Peggy tienen sexo en su oficina, esta historia llevará a un embarazo no deseado en una de las líneas narrativas más ambiguas e importantes de *MadMen*. Es decir, que a diferencia de la fiesta sexual promovida por *Playboy*, para estos personajes el sexo en la oficina tiene poco de glamoroso y placentero.





Figura 5. *Mad Men* (2007-2015). New Amsterdam Temporada 01 Episodio 04. Pete tirado acostado en el sillón de su oficina

Por otro lado, Pete puede habitar este espacio como espacio umbral para su intimidad, si bien esta puede ser corrompida en cualquier momento, es una habitación propia, con su nombre en la puerta. Mientras que las mujeres de la oficina deben encerrarse a llorar en el baño o en la oficina de un ejecutivo<sup>6</sup> (con el peligro de quedar encerradas con este).

El final de la secuencia funde la imagen de las piernas de Pete, con las piernas de Betty Draper extendidas sobre el sillón de su analista. La unión en fundido refuerza la conexión, no solo de los personajes, sino de las superficies que habilitan el estado de vulnerabilidad. Pero en este caso, ambos personajes se encuentran en espacios umbrales de la privacidad, que se mostrarán finalmente incapaces de sostener la intimidad necesaria para el cuidado de esa exposición<sup>7</sup>. Al final, la oficina de Pete vuelve a ser irrumpida, sin llamar a la puerta Roger y Don ingresan y producen un inmediato reordenamiento de la imagen. Su entrada lleva al salto inmediato de Pete sobre sus pies, se levanta y se encuentra frenado por el pecho de Roger que lo encara mirándolo desde arriba. La cámara está levemente inclinada desde abajo, reforzando la imposición sobre Pete. Sterling pone un show «Lo que hiciste es totalmente inaceptable» le exclama mientras lo señala con el dedo. Pete se salva del despido porque su nombre aún opera como dispositivo de poder en la ciudad de Nueva York y la compañía lo necesita para abrir puertas. Al final la victoria es amarga, consigue el departamento y no pierde su trabajo, pero su masculinidad sufrió varios embates.

<sup>6</sup> Capítulo 1x02 «Ladies Room». Vemos a distintas secretarías, incluida Peggy, llorando en el baño de la oficina. Capítulo 2x09 «Six Month Leave», Joan se encierra en la oficina de Roger a llorar por la muerte de Marilyn Monroe.

<sup>7</sup> El analista de Betty comenta con Don todo lo que ella le cuenta.

## CONCLUSIÓN

Los espacios no solo habilitan prácticas y hábitos, sino que también abren o cierran potencias afectivas. La imposibilidad de construir un espacio doméstico masculino sensible, que habilite nuevos afectos y cuerpos, lleva a los personajes masculinos a limitar su complejidad emocional o, como sucede con Pete en la oficina, a reordenar sus disposiciones corporales en los espacios disponibles para ellos. La forma en que un sillón sostiene su cuerpo puede transformar la expresión de los sentimientos.

Así, la casa aristocrática con su diseño antiguo, frío e impersonal, construye una atmósfera afectiva que rechaza cualquier despliegue emocional y dirige los cuerpos en orientaciones rígidamente anacrónicas. Pete es rechazado por este mundo al no orientarse adecuadamente en sus líneas, está torcido. A su vez, y aquí la dimensión de tensión, por fuera de ese mundo es leído y comprendido como parte de aquel, es decir que se encuentra en un *entre*, no pertenece pero no está desprendido de las implicancias de habitarlo, para mejor o peor en relación con sus intereses.

Por otro lado, el espacio de la oficina, con su capacidad de dinamizar la dicotomía público/privado, habilita la aparición de otras expresiones sensibles, a la vez que la transparencia y apertura de sus espacios vuelve a los mismos personajes vulnerables de ser expuestos en su intimidad. Aquí la figura de la masculinidad playboy es más fácilmente performable para Pete, pero constantemente se demuestra su incapacidad, no solo para desplegar estos atributos de manera eficiente sino incluso para disfrutar los privilegios que esta le promete.

La posibilidad de expresar o no sus emociones, de hacer presente su fragilidad, un afecto vinculado a la *debilidad femenina*, está en el centro de los problemas sobre personajes masculinos desde el cine clásico hasta nuestros días. Pete Campbell no es simplemente el antagonista de la serie, es un personaje umbral. Por su sensibilidad y modos de habitar los espacios, Pete se mueve *entre* el modelo imposible de masculinidad dominante y un modelo feminizado también imposible y temible de performar ¿Qué peor que ser llamado un maricón o una chica? Las relaciones de privilegio (por su apellido y su estatus de varón) y sumisión (como cualquier trabajador) lo tironean como a los «ejecutivos asediados» de las películas clásicas. Así, se construye un personaje complejo que habilita nuevas preguntas sobre los roles de género en la historia norteamericana y en los relatos populares, como el cine y las series.

## REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2006). *Fenomenología queer*. Duke University Press.
- Barkman, A. J. (2010). Mad Women: Aristóteles, Segunda ola del feminismo y las mujeres de Mad Men. En Rod Carveth and James B. South (Comp.) *Mad men y filosofía: nada es lo que parece*. John Wiley & Sons, Inc.
- Bruno, G. (2014). *Superficie. Materia de estética, materialidad y medios*. University of Chicago Press.
- Cook, F. (Director) (1956). *Patterns*. United Artists
- French, S. (2011). Les tenés que hacer saber que clase chico sos y ellas sabrán que clase de chica ser: Identidad de Género y Fantasía en Mad Men. En M.Á. Pérez-Gómez (Comp.) *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
- Goodlad, L. M. E., Kaganovsky, L. y Rushing, R. A. (Eds.). (2013). *Mad Men, Loco Mundo: Sexo, Política, Estilo y los años 60*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv120qtws>
- Johnson, N. (Director) (1956). *The man in the grey flannel suit*. 20th Century Fox.
- Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen 16*, 3 (otoño).
- Preciado, P. (2021). *Pornotopia. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Anagrama.
- Sanchez Renieblas, S. (2012). Mujeres en el hogar y mujeres en el lugar de trabajo en Mad Men de Matthew Weiner. *Investigaciones Feministas*, vol. 3, annual 2012.
- Schleier, M. (2009). *Cine de rascacielos: arquitectura y género en el cine norteamericano*. University of Minnesota Press.
- Taylor, M. (2009). El pasado no es lo que solía ser: los complejos hogares de Mad Men. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No. 51, primavera. <https://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/mad-men/text.html>
- Weiner, M. (Creador) (2007-2015). *Mad Men*. AMC.
- Williams, L. (1991). Cuerpos fílmicos: género, sexo y exceso. *Film Quarterly* Vol. 44, N° 4, verano.
- Wise, R. (Director) (1954). *Executive Suite*. Metro-Goldwyn-Mayer.