



LECTURA Y ESCRITURA ACADÉMICA EN ARTES

Ciclo introductorio | Escuela Universitaria de Artes | Universidad Nacional de Quilmes

Lic. Rocío Ballón | Lic. María José Castro

2019

INTRODUCCIÓN	3
Unidad I	6
1. LA COMUNICACIÓN COMO PROCESO SOCIAL	6
1.1. LA SITUACIÓN COMUNICATIVA	8
1.2. EL PROCESO DE LA ESCRITURA	12
1.2.1 EDICIÓN: PUNTUACIÓN, SINTAXIS Y ORTOGRAFÍA	14
UNIDAD II	23
2. PARATEXTOS	23
2.1 EL PRÓLOGO Y LA CONTRATAPA	24
2.1 LA IMAGEN	26
2.3 REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA Y BIBLIOGRAFÍA	35
2.3.1 NORMAS AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION (APA)	36
EJERCICIOS FINALES	42
Unidad III	47
3. LOS GÉNEROS DISCURSIVOS. TEMA, ESTILO Y SECUENCIA	47
3.1 EL DISCURSO ACADÉMICO	48
● EJERCICIO:	49
3.2. PLAGIO	61
● EJERCICIO	63
3.6 EJERCICIOS FINALES	63
Unidad IV	64
4. La argumentación	64
4.1 Recursos argumentativos	68
4.2.1 CONECTORES LÓGICOS Y REFERENTES	69
4.2. LA RESEÑA CRÍTICA	73
● EJERCICIO	83
4.4. Manifiestos	83
● EJERCICIO	89
● EJERCICIO	90
4.6. Artículo científico	90
4.7. La monografía	105
Bibliografía:	111

INTRODUCCIÓN

¿Qué significa estudiar en la Universidad Pública?

La universidad es una institución en la que se produce conocimiento, que se transmite a través de la enseñanza y transfiere, a través de la extensión, a la sociedad. Mas, al mismo tiempo, la universidad constituye una comunidad de intercambio cultural, social e intelectual que posibilita la proyección de ideas y prácticas diversas y complejas.

Los caminos que recorremos dentro de este espacio son parte de un proceso de crecimiento y maduración enriquecedor a las reflexiones y configuraciones originales sobre el mundo. Los modos en que nos relacionamos en la universidad transforman las concepciones que tenemos sobre la sociedad, la cultura y la ciencia, y sobre nuestra constitución identitaria.

La universidad propicia la producción de pensamiento crítico y posibilita la emancipación intelectual. Los sentidos que generamos se vuelven públicos, se intercambian y democratizan facilitando la creación de nuevas perspectivas académicas.

La educación, para la universidad pública, es un derecho. En este sentido, sostenemos una perspectiva crítica frente a la mercantilización, privatización y competencia, construyendo el saber como un bien común, un bien social. Los/as docentes y estudiantes tenemos responsabilidades para con la institución. El acceso a la educación pública y la cultura se constituye como un derecho humano.

¿Qué significa estudiar Artes en la Universidad?

Los/as estudiantes vienen a producir, crear, componer diversos universos de significados; y a adquirir conocimientos y experiencias en y sobre el arte. En el campo artístico, hay “un hacer” que potencia la subjetividad al contar una historia, un sueño, un acontecimiento. Y, a su vez, reflexionamos sobre esa práctica, la deconstruimos y la resignificamos.

En la UNQ, ese hacer en el arte se relaciona al nuevo contexto de avances tecnológicos: ¿cómo se establecen las conexiones entre el arte y la tecnología? Es aquí donde emerge

la necesidad de ahondar, producir y analizar en ese campo; formular nuevas preguntas que surjan de la experimentación acontecida en el arte contemporáneo, presente, actual.

Asimismo reconocemos los diferentes lenguajes artísticos: lo sonoro, lo visual y lo escrito: ¿qué significan cada uno de esos lenguajes? ¿Cómo orientamos nuestra producción, nuestra impronta creativa? Para ello hay que comprender que en toda práctica artística existe la necesidad de comunicar (decir algo, dialogar); y eso puede desenvolverse en una multiplicidad de formas (y formatos) que comienzan a ser parte de nuestra práctica cotidiana.

En el “ágora” del arte contemporáneo, nos proponemos revalorizar la singularidad de los artistas, estimar y apreciar las experiencias, el aura de esas corporalidades, el encuentro con otros y otras, el aquí y ahora en esos eventos. Un camino que hay que decidir tomarlo, transitarlo, dejar indicios y marcas imborrables.

¿Qué buscamos en el Ciclo Introdutorio de la Escuela Universitaria de Artes?

La Escuela Universitaria de Artes es una unidad académica que se origina en 2015. Las licenciaturas de Composición con Medios Electroacústicos y Música y Tecnología tienen ya varios años (estaban integradas al Departamento de Ciencias Sociales) y ahora, junto con las carreras de Artes Digitales y Producción Digital, integramos un nuevo espacio que da cuenta de la necesidad de pensar la especificidad del campo y proponer formas nuevas de significar el arte. La EUdA es el espacio de pertenencia dentro de la UNQ para todos/as los/as que estudien artes.

Cada estudiante deberá atravesar varias etapas: el Ciclo Introdutorio (CI), el Ciclo Inicial y el Ciclo Superior. Este es el primer tramo, el CI, que comienza a funcionar en el año 2016, casi al mismo tiempo que la EUdA. Iniciar este camino nos convoca positivamente: poder sentar las bases de todas estas indagaciones que enunciamos, para que luego se puedan fortalecer en los otros ciclos. El deseo es que esta Escuela crezca y pueda incluir y brindar herramientas a todo/a aquel/lla que quiera hacer, pensar y encontrar sentido en los trayectos artísticos.

La primera etapa aspira a que puedan reconocerse como parte de la comunidad universitaria y del campo de las artes y la tecnología. En el CI, además, nos dedicaremos a pensar, leer, buscar e investigar qué ocurre en el hacer artístico, qué es lo que se escribe sobre estos temas, cuáles son los problemas, qué, cómo y cuándo suena,

qué se pinta o qué se filma. Esta idea de que hay que generar curiosidad, indagación, hacer preguntas, es fundamental. Buscar casi como un detective, como Sherlock Holmes en sus mapas de ideas e indicios para resolver una incógnita o un caso. Abrir esos mapas es una de las tareas del CI: reconocer qué tenemos y qué queremos saber.

En particular nos interesa hacer consciencia sobre la lectura (la de otros/as y la nuestra), la escritura, la epistemología, la metodología, la reflexión teórica sobre las diferentes ramas del arte. Luego, esbozar, componer, crear, narrar. Ordenar, sistematizar, argumentar. Y que en esas primeras aproximaciones comiencen a comprender qué significa emancipar el saber. En este sentido, que logren defender sus creencias, su hacer artístico, el poder decir algo diferente y saber justificarlo. Esta caja de herramientas podrán utilizarla en cualquier momento de su travesía académica y solo ustedes mismos/as la harán posible.

Les deseamos un excelente comienzo y bienvenidos/as a la Escuela Universitaria de Artes.

Dra. Bárbara Bilbao

Coordinadora Ciclo Introdutorio de la Escuela Universitaria de Artes

Unidad I

1. La comunicación como proceso social

Cuando hablamos de comunicación solemos representarnos el impacto que las nuevas tecnologías tienen en nuestra vida. Por supuesto, la aparición de las redes sociales y de la telefonía móvil constituyen una dimensión importante para pensar la comunicación. Pero lo cierto es que desde la aparición de la escritura hasta la invención de la imprenta, desde las primeras representaciones pictóricas hasta el arte de las catacumbas, desde el primer cinematógrafo hasta Netflix, desde el telégrafo hasta la aparición de Internet, el acto de comunicarnos, esencialmente humano, se configura como proceso fundante de nuestra cultura.

Y es que la comunicación es un proceso de naturaleza social. En el momento que nacemos los adultos que nos rodean nos asignan un nombre, acción que viene a configurar los primeros rasgos de nuestra identidad. Enseguida una mirada, una caricia, un llanto, vienen a dar testimonio de nuestra necesidad de comunicar que estamos en el mundo. Con los primeros balbuceos aparecen las primeras palabras y con ellas el proceso lento pero sostenido de adquisición del lenguaje y con él nuestra capacidad de nombrar ese sistema de signos que la cultura ha creado para estructurar el pensamiento y poder denominar el universo. Así, cultura y comunicación aparecen íntimamente ligadas. La cultura crea los múltiples y complejos códigos con los que nos comunicamos, y la comunicación, a su vez, constantemente crea y recrea la cultura otorgándole significados a nuestras prácticas culturales.

Etimológicamente, la palabra “Comunicación” viene del latín *communicare*, que significa “poner en común”. Sin embargo, como suele ocurrir con otros procesos sociales, se trata de un concepto y un campo de análisis complejo. Pensar que “la comunicación está en todo” no quiere decir que “todo sea comunicación”. Al respecto, el semiólogo argentino Héctor Schmucler, reflexiona:

“Venimos de un obstinado fracaso: definir la comunicación. En consecuencia, siempre resulta problemática establecer el campo específico en donde se incluyen los hechos que nos proponemos analizar. Por supuesto existen definiciones. Pero normalmente deben acudir generalidades tan vastas que abarcan el universo de lo posible: todo es comunicación. El concepto de comunicación, así, carga la culpa del racionalismo que intenta formular leyes únicas para explicar el funcionamiento de fenómenos plurales. La versión

cibernética de retroalimentación está en el centro de esta corriente explicativa que totaliza su visión en la teoría de sistemas. Todo se comunica, quiere decir, estrictamente, que todo se autoregula, que todo tiende a un fin. El estudio de la comunicación se convierte, con frecuencia, en el aprendizaje del uso de instrumentos o en la evaluación de las consecuencias del uso de determinadas tecnologías. En uno u otro caso, el instrumento aparece como un mediador más o menos neutro. Hay una historia de los usos de algunas técnicas; hay otra historia, la de la técnica, que se muestra como un proceso de evolución natural, condicionado, en todo caso, por otros hechos científicos técnicos. Uso e instrumento suelen mostrarse como realidades aisladas, cuando no son más que momentos indisociables de un mismo fenómeno.

La razón tecnocrática, meramente instrumental, encuentra su negación en la versión ontológica-moral de la comunicación, consagrada desde sus orígenes: comunicar es comulgar. Más allá de su connotación religiosa, la acción comunicativa es un hecho ético, es decir, político, no instrumental. Habermas subraya la diferencia: “La acción estratégica se distingue de la acción comunicativa, que tiene lugar bajo tradiciones compartidas, en que la decisión entre posibilidades alternativas de elección puede y tiene que tomarse de forma fundamentalmente monológica, es decir, sin un entendimiento ad hoc, ya que las reglas de preferencia y las máximas que resultan vinculantes para cada uno de los actores vienen ajustadas de antemano” (Ciencia y técnica como “Ideología”, ed. Tecnos). La perspectiva de la comunicación/cultura asume los problemas de la eticidad, “que sólo pueden surgir en el contexto de la comunicación entre los actores y de una intersubjetividad que sólo se forma sobre la base siempre amenazada del reconocimiento recíproco. (Habermas, id).

Desde aquí deberíamos reiniciar el camino: estimular algunas tendencias vigentes, cuestionar otras, superar (negar) la mayor parte. Muchas preguntas, por lo tanto, deberían ser alteradas. Lo que está en cuestión es el qué y no sólo el cómo. No se trata de describir apartándonos, sino de construir un saber que nos incluya, que no podría dejar de incluirnos. La relación comunicación/cultura es un salto teórico que presupone el peligro de desplazar las fronteras. Pero, justamente, de eso se trata: de establecer nuevos límites, de definir nuevos espacios de contacto, nuevas síntesis. En vez de insistir en una especialización reductora, se propone una complejidad que enriquezca. Nada tiene que ver esto con la llamada interdisciplinariedad que, aún con las mejores intenciones, solo consagra saberes puntuales. Se pretende lo contrario: hacer estallar los frágiles contornos de las disciplinas para que las jerarquías se disuelvan. La comunicación no es todo, pero debe ser hablada desde todas partes; debe dejar de ser un objeto constituido, para ser un objetivo a lograr. Desde la cultura, desde ese mundo de símbolos que los seres humanos elaboran con sus actos materiales y espirituales, la comunicación tendrá sentido transferible a la vida cotidiana” (Schmucler, 1984).

En síntesis, todo acto de comunicación constituye una interacción, un intercambio, un encuentro con otro/a que tiene lugar en el constante crearse y recrearse de la cultura, en la búsqueda de un horizonte de significados compartidos. Y el arte siempre es, desde esta perspectiva, un acto de comunicación: es, en todas sus manifestaciones, un intento de expresar algo, de vincularnos, de contar historias, de hacernos preguntas sobre nuestra existencia, a través de la obra artística. La música, la pintura, el cine, con sus propios lenguajes y características y su maravillosa capacidad de ampliar nuestra experiencia, de narrarnos historias, de reponer lo que está ausente para hacerlo presente a la experiencia.

A partir de aquí focalizaremos en esta dimensión comunicativa del arte, con centralidad en la literatura y el texto escrito como puerta de entrada a otros lenguajes, como el audiovisual. Para ello describiremos los componentes clásicos de lo que denominamos la “situación comunicativa”.

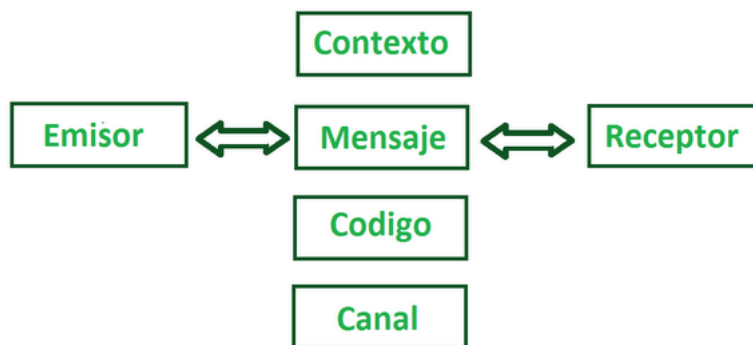
1.1. La situación comunicativa

El lingüista ruso Roman Jakobson identifica seis factores que caracterizan a todo acto comunicativo verbal:

“El destinador manda un mensaje al destinatario. Para que sea operante, el mensaje requiere un contexto de referencia (un referente, según otra terminología un tanto ambigua), que el destinatario puede captar, ya verbal ya susceptible de verbalización; un código del todo, o en parte cuando menos, común al destinador y destinatario (o, en otras palabras, al codificador y decodificador del mensaje); y, por fin, un contacto, un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y destinatario, que permite tanto a uno como al otro establecer y mantener una comunicación. (...)” (Jakobson, 1984)

Entonces, decimos que toda situación comunicativa está compuesta de un **emisor/a**, que es quien emite el mensaje a transmitir y un **receptor/a**, que es o son aquellas personas que se constituirán como receptores activos de ese mensaje y que será recreado y reinterpretado en intercambio y diálogo constantes. Las conversaciones en los grupos de whatsapp, las publicaciones en las redes sociales, ver el capítulo de tu serie favorita o ir a un recital para escuchar tu banda predilecta son situaciones comunicativas que vivenciamos con cotidianeidad. Para que exista comunicación debe existir, además de un mensaje a comunicar y un código, que es un sistema de signos creados culturalmente y que debe ser compartido por destinador/ y destinatario/a. El esquema se completa con un canal, o medio físico a través del cual se producirá el mensaje y un contexto sociocultural en el que tendrá la comunicación, lugar a la vez que le dará marco de referencia. Este contexto, decimos, refiere a un ámbito en el que se fijarán ciertos límites necesarios para que destinador y destinatarios puedan dialogar entre sí. El

código compartido a utilizar, por ejemplo, variará según el contexto y las reglas sociales asociadas a él. Por ejemplo, no nos expresamos de la misma manera en una clase de la Escuela Universitaria de Artes que como cuando vamos a ver un partido de fútbol. El modo en que escribimos en las redes sociales o en los chats privados con amigos/as difiere considerablemente del modo en que escribiríamos la reseña de un disco para una revista de música o un ensayo académico. Y esto es porque el contexto determina en gran manera el modo en que se producirá el mensaje.



La teoría de Jakobson se completa y complejiza al poner en relación los seis factores de la situación comunicativa con las funciones que cumplen en las operaciones del lenguaje. Cada uno de estos seis factores (emisor/a, receptor/a, mensaje, contexto, canal y código) determina, pues, una función del lenguaje diferente: **emotiva, conativa, poética, referencial, fática y metalingüística**. Sin embargo, no cabe pensar en mensajes que respondan a una sola de estas funciones en forma pura. Es posible distinguir, más bien, una función predominante, que estará llamada a determinar la estructura del mensaje.

Cuando la estructura del mensaje está orientada principalmente hacia el contexto o referencia, es decir, a aquello sobre lo que se habla, predomina la **función referencial**. La **función emotiva o “expresiva”** está centrada en el destinador y enfatiza en la actitud del hablante y cómo a través de sus rasgos expresivos, por ejemplo, la entonación, éste exhibe las emociones ligadas a aquello de lo que está hablando. Si predomina la orientación al destinatario/a se trata de la función **conativa o apelativa**, que para Jakobson “halla su más pura expresión gramatical en el vocativo o imperativo”. Pensemos, por ejemplo, en los mensajes de la publicidad o las expresiones propagandísticas: “Hacete el autoexamen” o “Vote por mí”.

La función fática, orientada al canal, refiere a esos mensajes que sirven para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para asegurarse que el circuito funcione o bien constatarlo. (“Hola, ¿estás ahí?” “No tengo señal”, “Me quedo sin batería”). Cuando el destinador/a o destinatario/a quiere confirmar que están usando el mismo código, el discurso se centra en el código; entonces realiza una **función metalingüística**. Ella predomina cuando se pregunta al otro sobre el sentido de lo que se está diciendo o por el

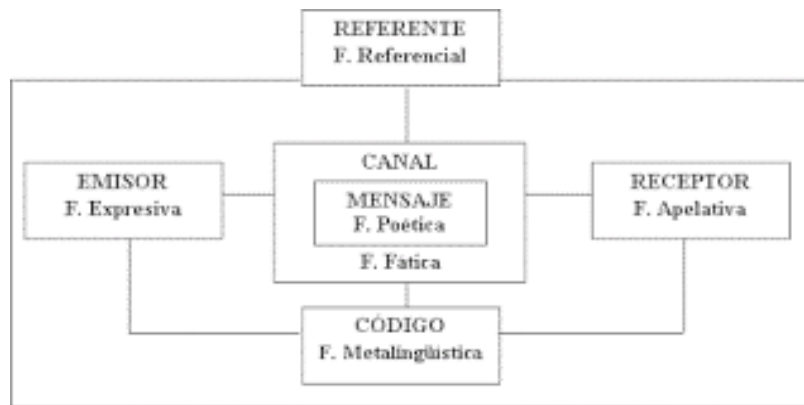
significado de alguna palabra que se está usando. Veamos, por ejemplo, este fragmento de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, escrito por Lewis Carroll:

“-Ya ves. ¡Te has cubierto de gloria!
--No sé qué es lo que quiere decir con eso de la «gloria» -observó Alicia.
Humpty Dumpty sonrió despectivamente.
-Pues claro que no..., y no lo sabrás hasta que te lo diga yo. Quiere decir que «ahí te he dado con un argumento que te ha dejado bien aplastada».
-Pero «gloria» no significa «un argumento que deja bien aplastado» --objetó Alicia.
-Cuando yo uso una palabra -insistió HumptyDumpty con un tono de voz más bien desdeñoso-quiere decir lo que yo quiero que diga..., ni más ni menos.
-La cuestión -insistió Alicia- es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.
-La cuestión -zanjó HumptyDumpty- es saber quién es el que manda..., eso es todo.”
(Carroll, 2004)



La **función poética** finalmente, no refiere únicamente a la poesía o a la rima, sino a un modo de construcción del discurso que lo revaloriza totalmente y a cada uno de sus componentes. Jakobson pone este ejemplo de esta función orientada al mensaje: ¿Por qué dices siempre Ana y María y nunca María y Ana? ¿Acaso quieres más a Ana que a su hermana gemela María? No, lo que ocurre es que suena mejor. Juegos de palabras, publicidades con slogans pegadizos, consignas políticas con cierta sonoridad (“Quien ama no mata, ni humilla, ni maltrata” o “DumpTrump”), pueden también ser ejemplos de mensajes en los que predomina la función poética.





En la Universidad podemos encontrar las más variadas situaciones comunicativas: entre estudiantes, entre docentes y estudiantes, entre investigadores. Aquí circulan todo tipo de discursos: literarios, periodísticos, científicos. Uno de los discursos que predomina es el Discurso académico. Nos ocuparemos de esto más adelante pero por el momento nos limitaremos a decir que en la Universidad se leen y se producen todo tipo de textos. Mayoritariamente, se trata de textos académicos para cuya comprensión es necesaria una serie de competencias discursivas sobre los géneros que nos habilitará a escribirlos y comprenderlos.

Finalmente, en todo encuentro con el libro encontramos una situación comunicativa. Situación que vincula dos polos entre sí a través del texto escrito, diálogo imaginario capaz de trascender el tiempo y el espacio, capaz de abrirnos a nuevos mundos, a conectarnos con otro al que quizás nunca conoceremos en persona, vislumbrar, acaso como buscaba Borges, un “aleph”, un punto desde el cual se pueden apreciar todos los puntos del Universo.

- **Ejercicios**

A-

Odio a los indiferentes

Antonio Gramsci

Odio a los indiferentes. Creo que vivir quiere decir tomar partido. Quien verdaderamente vive, no puede dejar de ser ciudadano y partisano. La indiferencia y la abulia son parasitismo, son cobardía, no vida. Por eso odio a los indiferentes. La indiferencia es el peso muerto de la historia. La indiferencia opera potentemente en la historia. Opera pasivamente, pero opera. Es la fatalidad; aquello con que no se puede contar. Tuerce programas, y arruina los planes mejor concebidos. Es la materia bruta desbaratadora de la inteligencia. Lo que sucede, el mal que se abate sobre todos, acontece porque la masa de los hombres abdica de su voluntad, permite la promulgación de leyes, que solo la revuelta podrá derogar; consiente el acceso al poder de hombres, que solo un amotinamiento conseguirá luego derrocar. La masa ignora por

despreocupación; y entonces parece cosa de la fatalidad que todo y a todos atropella: al que consiente, lo mismo que al que disiente, al que sabía, lo mismo que al que no sabía, al activo, lo mismo que al indiferente. Algunos lloriquean piadosamente, otros blasfeman obscenamente, pero nadie o muy pocos se preguntan: ¿si hubiera tratado de hacer valer mi voluntad, habría pasado lo que ha pasado?

Odio a los indiferentes también por esto: porque me fastidia su lloriqueo de eternos inocentes. Pido cuentas a cada uno de ellos: cómo han acometido la tarea que la vida les ha puesto y les pone diariamente, qué han hecho, y especialmente, qué no han hecho. Y me siento en el derecho de ser inexorable y en la obligación de no derrochar mi piedad, de no compartir con ellos mis lágrimas. Soy partidista, estoy vivo, siento ya en la conciencia de los de mi parte el pulso de la actividad de la ciudad futura que los de mi parte están construyendo. Y en ella, la cadena social no gravita sobre unos pocos; nada de cuanto en ella sucede es por acaso, ni producto de la fatalidad, sino obra inteligente de los ciudadanos. Nadie en ella está mirando desde la ventana el sacrificio y la sangría de los pocos. Vivo, soy partidista. Por eso odio a quien no toma partido, odio a los indiferentes.

11 de febrero de 1917

B-

Cortometrajes

1- "Happiness". Cortometraje de Steve Cutts. Disponible:

<https://www.youtube.com/watch?v=eGh5T5IP9Jg&feature=youtu.be>

2- "Mobile world". Cortometraje de Steve Cutts. Disponible:

<https://www.youtube.com/watch?v=wUW1wjIKvmY&feature=youtu.be>

Luego de los visionados y la lectura, responder:

- 1- Identificar la situación comunicativa y sus receptores/as, emisores/as, mensaje, canal.
- 2- Redactar una reflexión sobre el tema del escrito. ¿Identificás algún problema comunicativo?
- 3- ¿Qué características podemos suponer de los receptores/as? ¿Por qué?

1.2. El proceso de la escritura

Escribir no es tarea fácil: implica un esfuerzo constante y reflexivo sobre el modo en que estoy escribiendo aquello que quiero contar. A diferencia de ese imaginario en el que el escritor es "un genio creador" cuyo talento natural deviene en una práctica espontánea, escribir, decimos, es una práctica, un trabajo (un "oficio" diría Rodolfo

Walsh), algo que se aprende con esfuerzo. Escribir es reescribir. La tarea del escritor se inscribe en un viaje reiterado hacia adelante y hacia atrás del texto. Tache y vuelva a escribir. Vuelva a leer y reescribir.

En este apartado nos centraremos en las reglas y las normas que rigen los procesos de escritura.

El semiólogo Roland Barthes, a quien leímos en el capítulo I, nos invita a reflexionar sobre por qué escribimos.

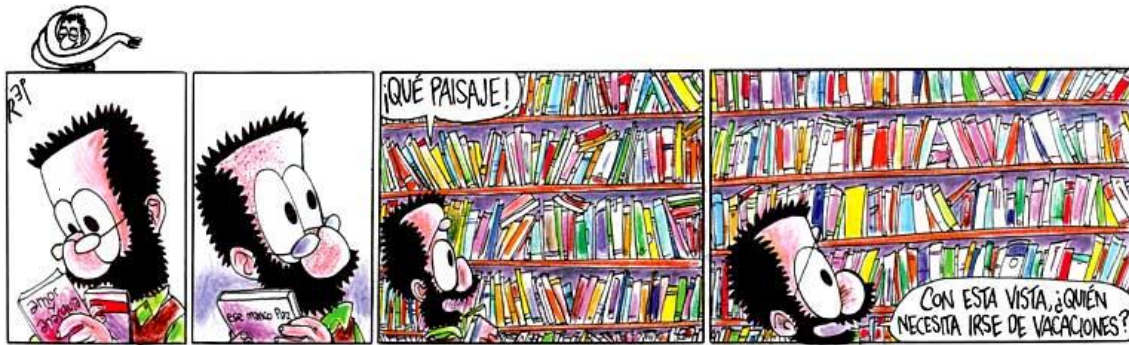
Diez razones para escribir

No siendo escribir una actividad normativa ni científica, no puedo decir por qué ni para qué se escribe. Solamente puedo enumerar las razones por las cuales creo que escribo:

- 1) por una necesidad de placer que, como es sabido, guarda relación con el encanto erótico;
- 2) porque la escritura descentra el habla, el individuo, la persona, realiza un trabajo cuyo origen es indiscernible;
- 3) para poner en práctica un “don”, satisfacer una actividad distintiva, producir una diferencia;
- 4) para ser reconocido, gratificado, amado, discutido, confirmado;
- 5) para cumplir cometidos ideológicos o contra-ideológicos;
- 6) para obedecer las órdenes terminantes de una tipología secreta, de una distribución combatiente, de una evaluación permanente;
- 7) para satisfacer a amigos e irritar a enemigos;
- 8) para contribuir a agrietar el sistema simbólico de nuestra sociedad;
- 9) para producir sentidos nuevos, es decir, fuerzas nuevas, apoderarse de las cosas de una manera nueva, socavar y cambiar la subyugación de los sentidos;
- 10) finalmente, y tal como resulta de la multiplicidad y la contradicción deliberadas de estas razones, para desbaratar la idea, el ídolo, el fetiche de la Determinación Única, de la Causa (causalidad y “causa noble”), y acreditar así el valor superior de una actividad pluralista, sin causalidad, finalidad ni generalidad, como lo es el texto mismo.

Para la escritora francesa Marguerite Durás la escritura es una práctica solitaria pero a la vez hechizante. Es, dice, como hallarse en el fondo de un agujero y descubrir que solo la escritura te salvará.

“Un escritor es algo extraño. Es una contradicción y también un sinsentido. Escribir también es no hablar. Es callarse. Es aullar sin ruido. Un escritor es algo que descansa, con frecuencia, escucha mucho. No habla mucho porque es imposible hablar a alguien de un libro que se ha escrito y sobre todo de un libro que se está escribiendo. Es imposible. Es lo contrario del cine, lo contrario del teatro y otros espectáculos. Es lo contrario de todas las lecturas. Es lo más difícil. Es lo peor. Porque un libro es lo desconocido, es la noche, es cerrado, eso es. El libro avanza, crece, avanza en las direcciones que creíamos haber explorado, avanza hacia su propio destino y el de su autor (...) Un libro abierto también es la noche.”



Para escribir correctamente hay dos recomendaciones de las que todo reciente escritor o escritora debiera tomar nota. La primera es leer mucho, leer lo que a uno/a le gusta, leer de todo. Leer a los autores conocidos y no tan conocidos, leer sobre los temas que te interesan, leer los relatos clásicos, universales, esos que todos recordamos. Leer. Nunca es tarde para empezar a leer. La segunda es conocer las reglas que rigen la ortografía, la puntuación y la sintaxis. Aquí desarrollaremos de manera acotada algunas con el fin de corregir algunos errores más frecuentes.



- **Ejercicio**

Escribí una reflexión sobre qué rol cumple la lectura y escritura en tu vida. No más de 15 líneas.

1.2.1 Edición: puntuación, sintaxis y ortografía.

Los signos de puntuación se utilizan para dar coherencia y sentido al texto escrito. Incluyen el punto, la coma, el punto y coma, los puntos suspensivos, los dos puntos, las comillas, los paréntesis y los signos de exclamación e interrogación.

Leonardo Gómez Torrego en “Hablar y escribir correctamente. Gramática normativa del español actual” (2006) dice que:

“Hay que hacer ver que muchas de las vacilaciones en la lectura en voz alta se deben a una notoria falta de sensibilidad hacia los signos de puntuación; que un texto mal puntuado

ofrece grandes dificultades para su comprensión y lectura rápidas, y que la puntuación desambigua con frecuencia oraciones y sintagmas que, de otro modo, podrían prestarse a dos o más interpretaciones. De la puntuación depende en muchos casos el sentido exacto y la entonación adecuada de un texto (...) La puntuación se suele estudiar como un apartado de la ortografía, pero participa, asimismo, de la fonética (la entonación) y, en ocasiones, de la sintaxis (vocativos, oraciones adjetivas explicativas, aposiciones explicativas). Las reglas de puntuación son menos objetivas que las de acentuación; puede haber un cierto margen de subjetividad en algunos casos, de forma que un mismo texto puede presentar algún signo de puntuación diferente (una coma en vez de punto y coma; un punto y coma en vez de un punto...) según quien lo haya escrito, sin que se resientan el sentido y la entonación” (página 77).

En este sentido, comprender la importancia de la puntuación no sólo significa conocer el objetivo de cada signo específico, sino también entender que puntuar significa otorgar un sentido a quién está leyendo.

Entonces, presentaremos a continuación una serie de reglas de puntuación correspondientes al código de normativa básica para comenzar a escribir:

Puntuación: la coma

Debe emplearse en los siguientes casos:

- a.** Para separar elementos de una misma serie: sustantivos, adjetivos, grupos nominales, oraciones. Por ejemplo: “Juan, Mariana, Priscila y el abuelo vinieron a verme”; “Me dijeron que vendrían a buscarme, cocinarían empanadas y me llevarían al cine”.
- b.** Para sustituir a un verbo que está omitido por haber sido mencionado antes en el contexto. Por ejemplo: “En la montaña la paso bien; en el mar, más o menos”.
- c.** Para separar complementos del nombre en aposición explicativa. Por ejemplo: “El presidente, Evo Morales, visitó la Argentina”; “Los niños, asustados, corrieron hacia los árboles”.
- d.** Para separar oraciones adjetivas explicativas. Por ejemplo: “Todos los estudiantes, que son muy responsables, trajeron los materiales que solicitamos”.
- e.** Para intercalar cualquier otro tipo de incisos, además de los mencionados en c. y d. Por ejemplo: “El jugador, al ver a su compañero tirado en el piso, acudió a levantarlo”; “Todos los estudiantes, incluso los que habían votado otra cosa, acordaron en hacer la asamblea”.
- f.** Para separar vocativos. Por ejemplo: “Si, señora”; “Mateo, estate quieto/Estate quieto, Mateo”; “Las cosas, compañeras, así no funcionan”.
- g.** Para separar en las oraciones compuestas las oraciones subordinadas adverbiales de las oraciones principales cuando aquellas preceden a esta. En caso contrario, no se coloca coma. Por ejemplo: “Si vienes a Córdoba, la pasarás muy bien”; “Cuando sepas algo, me lo dices”; “Caminando por la calle, me crucé con tu madre”.

h. Muchos adverbios, locuciones adverbiales y construcciones preposicionales han de separarse mediante una coma. Destacamos los siguientes: efectivamente, realmente, verdaderamente, así (cuando no es adverbio modal), además, en ese caso, en tal caso, en cambio, sin embargo, no obstante, aún así, con todo, por tanto, por consiguiente, pues bien y las formas concluyentes del tipo en fin, en resumen, en síntesis, en una palabra, por último... Por ejemplo: “Verdaderamente, María estaba nerviosa”; “En conclusión, todo se resolvió cuando llegó Ramiro”; “Por último, creo que esto debe ser presentado en el Senado”.

i. Las locuciones conjuntivas explicativas o sea, es decir, esto es se separan siempre con comas. Por ejemplo: “Buenos Aires, o sea, la capital de Argentina”; “El color de la brea, es decir, negro”; “Me pondré algo cómodo, esto es, un jean y zapatillas”.

El caso del **punto y coma (;)** nos indica una pausa más intensa a la coma. Puede separar oraciones gramaticalmente autónomas, pero muy relacionadas por el sentir y tiene una especial utilidad para separar enumeraciones de frases (como en el apartado de la coma) o sintagmas complejos (María vino después;...). Se suele colocar punto y coma, en vez de coma, delante de conjunciones o locuciones conjuntivas como **pero, mas, y, aunque, así, como, sin embargo, por tanto, por consiguiente, en fin, etc.**, cuando los períodos tienen cierta longitud y encabezan la proposición a la que afectan.

Punto seguido y aparte

El **punto y seguido** aparece cuando se pretende separar enunciados que están incluidos dentro de un mismo párrafo. El **punto y aparte**, en cambio, establece el fin del párrafo. Lo que hace el punto y aparte, por lo tanto, es separar párrafos. Tras uno de estos signos de puntuación, se debe cambiar de línea (a diferencia del punto y seguido) y comenzar un párrafo nuevo, escribiendo con mayúscula inicial la primera palabra de la oración que abrirá el párrafo. El punto y aparte permite desarrollar ideas distintas dentro de una misma lógica o de una misma estructura. No implica un cambio radical de tema, pero sí marca una diferencia respecto al razonamiento que se venía siguiendo.

Ortografía

Entre los errores de ortografía más frecuentes encontramos aquellos que tienen que ver con la utilización de la s y la c; el uso de b y v, el empleo de la h, y las tildes faltantes que acentúan las palabras.

Tildación

La tildación es la parte de la ortografía que nos enseña a poner correctamente las tildes en las palabras. Esto es muy importante, ya que podemos provocar errores de sentido en nuestra comunicación escrita si no lo hacemos correctamente. Uno de los problemas más frecuentes en esta materia tiene que ver con que los “correctores de ortografía” que utilizamos habitualmente en los procesadores de textos no reconocen estos errores (por

ejemplo, la tildación de los verbos en tiempo pasado). Por eso es muy importante la relectura de nuestros escritos para poder reconocer todas las tildes faltantes.

A continuación transcribimos las aclaraciones de la Real Academia Española sobre algunos errores habituales:

Tilde en **qué, cuál/es, quién/es, cómo, cuán, cuánto/a/os/as, cuándo, dónde y adónde**.

También introducen oraciones interrogativas o exclamativas indirectas, integradas en otros enunciados:

*Ya verás **qué** bien lo pasamos.*

*Le explicó **cuáles** eran sus razones.*

*No sé **quién** va a venir.*

*No te imaginas **cómo** ha cambiado todo.*

*La nota indica **cuándo** tienen que volver.*

*Voy a preguntar por **dónde** se va al castillo.*

Las palabras **qué, cuál/es, quién/es, cómo, cuán, cuánto/a/os/as, cuándo, dónde y adónde** son tónicas y se escriben con tilde diacrítica cuando tienen sentido interrogativo o exclamativo.

*¿**Qué** ha dicho?*

*¿De **quién** es esto?*

*¡Con **qué** seriedad trabaja!*

*¿Con **cuál** se queda usted?*

*¡**Cómo** ha crecido este niño!*

*¡**Cuán** bello es este paisaje!*

*¿**Cuántos** han venido?*

*¿Hasta **cuándo** os quedáis?*

*¿**Adónde** quieres ir?*

Además, pueden funcionar como sustantivos:

*En este trabajo lo importante no es el **qué**, sino el **cuánto**.*

*Ahora queda decidir el **cómo** y el **cuándo** de la intervención.*

Sin embargo, cuando estas mismas palabras funcionan como adverbios o pronombres relativos o, en el caso de algunas de ellas, también como conjunciones, son átonas (salvo el relativo cual, que es tónico cuando va precedido de artículo) y se escriben sin tilde:

*El jefe, **que** no sabía nada, no supo reaccionar.*

*Esta es la razón **por la cual** no pienso participar.*

*Ha visto **a quien** tú sabes.*

***Cuando** llegue ella, empezamos.*

*¿Estás buscando un lugar **donde** dormir?*

*No dijo **que** estuviese en paro.*

*¡**Que** aproveche!*

Aunque los relativos, presenten o no antecedente expreso, son normalmente átonos y se escriben sin tilde, hay casos en que pueden pronunciarse tanto con acento prosódico como sin él. Esta doble posibilidad se da cuando los relativos introducen subordinadas relativas sin antecedente expreso, siempre que el antecedente implícito sea indefinido y tenga carácter inespecífico (una persona, alguien, algo, algún lugar, nadie, nada, etc.).

Esto ocurre cuando la oración de relativo sin antecedente depende de verbos como haber, tener, buscar, encontrar, necesitar, etc., que admiten complementos indefinidos de carácter inespecífico. En estos casos es aceptable escribir el relativo tanto con tilde, reflejando la pronunciación tónica, como sin ella, representando la pronunciación átona.

*El problema es que no hay con **qué/que** alimentar a tanta gente.
Ya ha encontrado **quién/quien** le quiera y no necesita nada más.
Buscó **dónde/donde** sentarse, pero no había asientos libres.
No tenía **cómo/como** defenderse de las acusaciones.*

Acentuación

El **acento** es la mayor intensidad de la voz para destacar la sílaba. Algunas palabras llevan **tilde** (´) para identificar el **acento ortográfico**.

Es **IMPORTANTE** tener en cuenta que sin el acento ortográfico las palabras pueden cambiar el sentido.

AGUDAS, se acentúan en la última sílaba y si terminan en N-S.

Ejemplos: menú, acción, anís, avión, también. Dilo, abortar, bimestral, mencionar.

GRAVES, se acentúan en la penúltima sílaba y si terminan en consonante menos N-S.

Ejemplos: abstraído, cárcel, ángel, líder, táctil.

Banco, cifra, clima, largo, mano.

ESDRÚJULAS, se acentúan en la antepenúltima sílaba.

Ejemplos: ídolos, órdenes, déficit, gráfica, término.

Hiato y diptongo

El **diptongo** es la unión de dos vocales que se pronuncian en una sola sílaba y la unión de una vocal abierta y una vocal cerrada.

Ejemplo: ciu-dad, cau-sa, cie-lo.

No es diptongo cuando la vocal cerrada es tónica, es decir, tiene una tilde.

Hay **hiato** cuando encontramos dos vocales juntas en una misma palabra pero pertenecen a sílabas distintas y cuando la tilde está en una vocal débil.

Ejemplo: po-e-ta, ca-í-da, pú-a

Porqué / porque / por qué / por que

a) **porqué**

Es un sustantivo masculino que equivale a causa, motivo, razón, y se escribe con tilde por ser palabra aguda terminada en vocal. Puesto que se trata de un sustantivo, se usa normalmente precedido de artículo u otro determinante:

*No comprendo el **porqué** de tu actitud [= la razón de tu actitud].*

*Todo tiene su **porqué** [= su causa o su motivo].*

Como otros sustantivos, tiene plural:

*Hay que averiguar los **porqués** de este cambio de actitud.*

b) **por qué**

Se trata de la secuencia formada por la preposición por y el interrogativo o exclamativo qué (palabra tónica que se escribe con tilde diacrítica para distinguirla del relativo y de la conjunción que). Introduce oraciones interrogativas y exclamativas directas e indirectas:

*¿**Por qué** no viniste ayer a la fiesta?*

*No comprendo **por qué** te pones así.*

*¡**Por qué** calles más bonitas pasamos!*

Obsérvese que, a diferencia del sustantivo porqué, la secuencia por qué no puede sustituirse por términos como razón, causa o motivo.

c) **porque**

Se trata de una conjunción átona, razón por la que se escribe sin tilde. Puede usarse con dos valores:

→ Como **conjunción causal**, para introducir oraciones subordinadas que expresan causa, caso en que puede sustituirse por locuciones de valor asimismo causal como puesto que o ya que:

*No fui a la fiesta **porque** no tenía ganas [= ya que no tenía ganas].*

*La ocupación no es total, **porque** quedan todavía plazas libres [= puesto que quedan todavía plazas libres].*

También se emplea como encabezamiento de las respuestas a las **preguntas** introducidas por la secuencia **por qué**:

—¿Por qué no viniste? —**Porque** no tenía ganas.

Cuando tiene sentido causal, es incorrecta su escritura en dos palabras.

→ Como conjunción final, seguida de un verbo en subjuntivo, con sentido equivalente a para que:

*Hice cuanto pude **porque** no terminara así [= para que no terminara así].*

En este caso, se admite también la grafía en dos palabras (pero se prefiere la escritura en una sola):

*Hice cuanto pude **porque** no terminara así.*

d) **por que**

Puede tratarse de una de las siguientes secuencias:

→ La preposición por + el pronombre relativo que. En este caso es más corriente usar el relativo con artículo antepuesto (el que, la que, etc.):

*Este es el motivo **por (el) que** te llamé.*

*Los premios **por (los) que** competían no resultaban muy atractivos.*

No sabemos la verdadera razón por (la) que dijo eso.

→ La preposición por + la conjunción subordinante que. Esta secuencia aparece en el caso de verbos, sustantivos o adjetivos que rigen un complemento introducido por la preposición por y llevan además una oración subordinada introducida por la conjunción que:

*Al final optaron **por que** no se presentase.*

*Están ansiosos **por que** empecemos a trabajar en el proyecto.*

*Nos confesó su preocupación **por que** los niños pudieran enfermar.*

Utilización de la mayúscula

A continuación detallamos algunas reglas para el uso de las mayúsculas:

→ **Al inicio de la oración y seguido del signo de puntuación.**

→ **La primera letra de la oración** siempre va en mayúscula y también luego del signo de puntuación. Asimismo, en ciertos casos se escriben en mayúsculas luego de los dos puntos.

Ejemplos:

Hoy debo ir al colegio. Mañana tengo mis clases de piano.

Antonio dijo: "Será un día especial".

→ **En los nombres y las siglas**

Se escriben con mayúsculas, todos los nombres propios y los nombres comunes que se utilizan para designar a una persona en lugar del nombre propio. También se escriben en mayúscula aquellos artículos y adjetivos que acompañan a estos nombres.

Ejemplos.

Beatriz, el Mantuano (por Virgilio), FBI (Federal Bureau of Investigation).

En nombres o palabras de importancias en ciertas disciplinas

→ **Las palabras o nombres importantes en alguna disciplina del saber humano** se escriben con mayúsculas. Así también los nombres de zonas geográficas, de divinidades religiosas, galaxias, marcas comerciales, espacios urbanos, los nombres de épocas históricas y otros.

Ejemplos.

América, Jehová, Vía Láctea, Nike, paseo de Recoletos, Edad de Piedra, etc.

→ **Las mayúsculas y el uso de las tildes**

El uso de las mayúsculas no impide la acentuación de las palabras. Únicamente las siglas no llevan tilde.

<No van con mayúscula: adjetivos gentilicios (aquellos que designan origen), días del año, meses del año.>

Ejemplos:

El poeta latinoamericano, el 25 de julio pasado...

- **Ejercicio**

A partir de la lectura de los siguientes textos corregir la ortografía, tildación, mayúsculas y minúsculas.

Escribir

Hay que amasar el pan sin humildad con empeño con odio con desprecio con ferocidad con saña.

Por **LEILA GUERRIERO**

Hay que amasar el pan. Hay que amazar el pan con brío, con indiferencia, con ira, con ambición, pensando en otra cosa. Hay que amazar el pan en días fríos y en días de verano, con sol, con humedad, con lluvia helada. Hay que amazar el pan sin ganas de amasar el pan. Hay que amasar el pan con las manos, con la punta de los dedos, con los antebrazos, con los hombros, con fuerza y con debilidad Y con resfrío. Hay que amazar el pan con rencor con tristeza con recuerdos con el corazon Hecho pedazos con los muertos. Hay que amasar el pan pensando en lo que se va a hacer despues Hay que amaszr el pan como si no fuera a hacerce nada, nunca más, después. Hay que amasar el pan con harina con agua con sal con levadura, con manteca con sesamo con amapola Hay que amasar el pan con valor, con receta, con improvisación, con dudas. Con la certeza de que va a fallar. Con la Certeza de que saldra bien. Hay que amazar el pan con panico a No poder hacerlo nunca más, a que se queme, a que salga crudo, a que no le guste a nadie. hay que amazar el pan todas las semanas, de todos los meses, de todos los años, Sin pensar que habrá que amazar el pan todaps las Semanas de todos los Meses de todos los Años: hay que amaZar el pan como si fuera la Primera vez Habra que amazar el pan cuando ella se muera, hubo que amazar el pan cuando ella se murio, hay que amasar el pan antes de partir de viaje, y al regreso, y durante el viaje hay qué pensar en amasar el pan: en amasar el pan cuando se vuelva a casa. Hay que amazar el pan con cansancio, por cansancio, contra el cansancio. Hay que amasar el pan sin humildad, con empeño, con odio, con desprecio, con ferocidad, con saña Cómo si todo estuviera al fin por acabarse como si todo estuviera al fin por empezar. Hay que amasar el pan para vivir, porque se vive, para seguir viviendo. Escribir. amazar el pan. no hay diferencia.

rayueela

Julio Cortázar

La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera una piedrita un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el cielo, a bajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo.

Poco apoco, Sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracól, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, poco usada) y un Día se aprende a salir de la Tierra y Remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo. lo malo es que justamente a esa altura, cuándo casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, seacaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustía al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar. Y por qué se ha sáldido de la infancia se olvida qué para llegar al Cielo se necesitan como ingredientes una piedrita y la punta de un sapato.

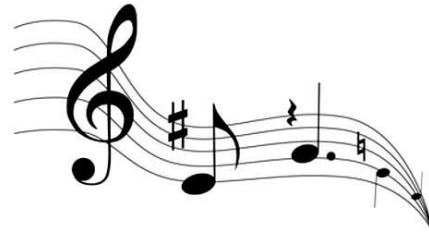
(Fragmento)

UNIDAD II

2. Paratextos

Se denomina **paratexto** (prefijo para: al lado de) al conjunto de enunciados que acompañan el texto principal. Se trata básicamente de un discurso auxiliar, que tendrá como función estar al servicio del texto principal y que nos va a ofrecer información importante para su comprensión y abordaje. La lingüista argentina Maite Alvarado dice: “Umbral del texto, primer contacto del lector con el material impreso, el paratexto es un instructivo, una guía de lectura”. Los paratextos de un libro pueden estar a cargo del editor (denominado paratexto editorial) o del autor (paratexto de autor) del libro. El/la editor/a puede ser entendido como el dueño/a comercial, representante de los intereses comerciales asociados a ese libro o puede ser también el/la encargado/a de esa edición propiamente dicha, que puede ser el director de la colección o algún especialista en el tema al que se le encarga la tarea de rodear al texto como auxiliar (de presentarlo, por ejemplo). Vale aclarar que en la industria del libro (como sucede en otras industrias culturales como el disco o el cine) el editor o colectivo editorial, persigue generalmente fines comerciales o de lucro. Se trata de grandes empresas que dominan el mercado. Sin embargo, también existen editoriales contraculturales, populares y autogestionadas cuya finalidad se asocia, desde una mirada crítica, a la difusión de la cultura, el arte y el conocimiento y la divulgación de ideas, autores o textos que las editoriales comerciales (hegemónicas) suelen ignorar.

Los paratextos pueden ser **icónicos**, como las *imágenes, las ilustraciones, tipografías, etc.* y **verbales** como *epígrafes, prefacios, notas*. Son paratextos **verbales** también *los índices, los prólogos, los epílogos, las tapas y las contratapas, las portadas y las solapas con biografías y dedicatorias* que encontramos en los libros. El *diseño de arte de un disco* también es considerado un paratexto del *texto musical*. Además *los créditos de una serie o película* lo son respecto al texto audiovisual. Funcionan como auxiliares, procurando dar cuenta de la estética o de la identidad del texto base. Pensemos **por ejemplo**, en la tipografía de los títulos de la serie *Breaking Bad*, que emulan los elementos de la tabla periódica de elementos porque el protagonista es un profesor de Química, o la animación cartográfica imaginaria de la serie *Game of Thrones* al inicio de cada capítulo acompañada de una inconfundible melodía que nos remite a la época medieval, cuando sucede la Historia.



2.1 El prólogo y la contratapa

Se trata de paratextos que guardan una doble función: informar e interpretar y persuadir y atraer al lector/a. La primera función es predominante de los **prólogos** mientras que la segunda predomina en las **contratapas**. Son paratextos que establecen un primer contacto con el texto, por lo que tratan de seducirnos. Además, para Maite Alvarado la función **persuasiva** predomina en el paratexto editorial mientras que la **informativa/interpretativa** es frecuente en el paratexto de autor en el que el escritor o la escritora puede, por ejemplo, informar sobre el origen de la obra y las circunstancias de su redacción o tener una función más didáctica y explicar la estructura del texto, los índices y hasta hacer agradecimientos y dedicatorias.

A modo de ejemplo....

Teoría King Kong

Virginie Despentes

Escribo desde la fealdad, y para las feas, las viejas, las camioneras, las frías, las mal folladas, las infollables, las histéricas, las taradas, todas las excluidas del gran mercado de la buena chica. Y empiezo por aquí para que las cosas queden claras: no me disculpo de nada, ni vengo a quejarme. No cambiaría mi lugar por ningún otro, porque ser Virginie Despentes me parece un asunto más interesante que ningún otro. Me parece formidable que haya también mujeres a las que les guste seducir, que sepan seducir, y otras que sepan casarse, que haya mujeres que huelan a sexo y otras a la merienda de los niños que salen del colegio. Formidable que las haya muy dulces, otras contentas en su feminidad, que las haya jóvenes, muy guapas, otras coquetas y radiantes. Francamente, me alegro por todas a las que les convienen las cosas tal y como son. Lo digo sin la menor ironía. Simplemente, yo no formo parte de ellas. Seguramente yo no escribiría lo que escribo si fuera guapa, tan guapa como para cambiar la actitud de todos los hombres con los que me cruzo. Yo hablo como proletaria de la feminidad:

desde aquí hablé hasta ahora y desde aquí vuelvo a empezar hoy. Cuando estaba en el paro no sentía vergüenza alguna de ser una paria, sólo rabia. Siento lo mismo como mujer: no siento ninguna vergüenza de no ser una tía buena. Sin embargo, como chica por la que los hombres se interesan poco estoy rabiosa, mientras todos me explican que ni siquiera debería estar ahí. Pero siempre hemos existido. Aunque nunca se habla de nosotras en las novelas de hombres, que sólo imaginan mujeres con las que querrían acostarse. Siempre hemos existido, pero nunca hemos hablado. Incluso hoy que las mujeres publican muchas novelas, raramente encontramos personajes femeninos cuyo aspecto físico sea desagradable o mediocre, incapaces de amar a los hombres o de ser amadas. Por el contrario, a las heroínas de la literatura contemporánea les gustan los hombres, los encuentran fácilmente, se acuestan con ellos en dos capítulos, se corren en cuatro líneas y a todas les gusta el sexo. La figura de la pringada de la feminidad me resulta más que simpática: es esencial. Del mismo modo que la figura del perdedor social, económico o político. Prefiero los que no consiguen lo que quieren, por la buena y simple razón de que yo misma tampoco lo logro. Y porque, en general, el humor y la invención están de nuestro lado. Cuando no se tiene lo que hay que tener para chulearse, se es a menudo más creativo. Yo, como chica, soy más bien King Kong que Kate Moss. Yo soy ese tipo de mujer con la que no se casan, con la que no tienen hijos, hablo de mi lugar como mujer siempre excesiva, demasiado agresiva, demasiado ruidosa, demasiado gorda, demasiado brutal, demasiado hirsuta, demasiado viril, me dicen. Son, sin embargo, mis cualidades viriles las que hacen de mí algo distinto de un caso social entre otros. Todo lo que me gusta de mi vida, todo lo que me ha salvado, lo debo a mi virilidad. Así que escribo aquí como mujer incapaz de llamar la atención masculina, de satisfacer el deseo masculino y de contentarme con un lugar en la sombra. Escribo desde aquí, como mujer poco seductora pero ambiciosa, atraída por el dinero que gano yo misma, atraída por el poder de hacer y de rechazar, atraída por la ciudad más que por el interior, siempre excitada por las experiencias e incapaz de contentarme con la narración que otros me harán de ellas. No me interesa ponérsela dura a hombres que no me hacen soñar. Nunca me ha parecido evidente que las chicas seductoras se lo pasen tan bien. Siempre me he sentido fea, pero tanto mejor porque esto me ha servido para librarme de una vida de mierda junto a tíos amables que nunca me habrían llevado más allá de la puerta de mi casa. Me alegro de lo que soy, de cómo soy, más deseante que deseable. Escribo desde aquí, desde las invendibles, las torcidas, las que llevan la cabeza rapada, las que no saben vestirse, las que tienen miedo de oler mal, las que tienen los dientes podridos, las que no saben cómo montárselo, éstas a las que los hombres no les hacen regalos, éstas que follarían con cualquiera que quisiera hacérselo con ellas, las más zorras, las putitas, las mujeres que siempre tienen el coño seco, las que tienen tripa, las que querrían ser hombres, las que se creen hombres, las que sueñan con ser actrices porno, a las que les dan igual los hombres pero a las que sus amigas interesan, las que tienen el culo gordo, las que tienen vello duro y negro que no se depilan, las mujeres brutales, ruidosas, las que lo rompen todo cuando pasan, a las que no les gustan las perfumerías, las que llevan los labios demasiado rojos, las que están demasiado mal hechas como para poder vestirse como perritas calentonas pero que se mueren de ganas, las que quieren vestirse como hombres y llevar barba por la calle, las

que quieren enseñarlo todo, las que son púdicas porque están acomplejadas, las que no saben decir que no, a las que se encierra para poder domesticarlas, las que dan miedo, las que dan pena, las que no dan ganas, las que tienen la piel flácida, la cara llena de arrugas, las que sueñan con hacerse un lifting, una liposucción, con cambiar de nariz pero que no tienen dinero para hacerlo, las que están desgastadas, las que no tienen a nadie que las proteja excepto ellas mismas, las que no saben proteger, esas a las que sus hijos les dan igual, esas a las que les gusta beber en los bares hasta caerse al suelo, las que no saben guardar las apariencias; pero también escribo para los hombres que no tienen ganas de proteger, para los que querrían hacerlo pero no saben cómo, los que no saben pelearse, los que lloran con facilidad, los que no son ambiciosos, ni competitivos, los que no la tienen grande, ni son agresivos, los que tienen miedo, los que son tímidos, vulnerables, los que prefieren ocuparse de la casa que ir a trabajar, los que son delicados, calvos, demasiado pobres como para gustar, los que tienen ganas de que les den por el culo, los que no quieren que nadie cuente con ellos, los que tienen miedo por la noche cuando están solos.

- **Ejercicio puesta en común**

A partir de la lectura del prólogo de Despentés ¿qué temáticas creés que trata el libro? ¿Con qué información debería contar la contratapa?

2.1 La imagen

Ilustraciones de tapa, fotografías, logos y símbolos. Las funciones de las imágenes que actúan como paratexto son variadas. En algunos casos cumplen una función interpretativa del tema que aborda. En el caso de determinados géneros, como el *comic* o los cuentos infantiles, la presencia de la imagen es casi o igual de importante que la que posee el texto escrito. Pero además, en nuestra cultura, en la que pareciera imponerse la centralidad de la imagen, el arte de tapa de un álbum o de un libro también es una de las claves para seducir al lector/a o la/el oyente.

Para el semiólogo francés Roland Barthes la imagen posee un carácter polisémico. Esto quiere decir que posee múltiples significados, por lo que el texto escrito suele aparecer cumpliendo una función de “anclaje” de sentido. Asimismo distingue dos dimensiones de análisis de la imagen: **la denotación** y **la connotación**.

Los aspectos denotados de una imagen (denotación) remiten a los objetos fotografiados, lo explícito y evidente, la literalidad. Para “leerla” no necesitamos más que un saber asociado a nuestra percepción. La connotación, por su parte, refiere al conjunto de significaciones a las que esos elementos remiten y que pueden ser codificados en la medida en que los conocemos porque pertenecemos y participamos de una cultura.

En el libro “Retórica de la imagen”¹ Barthes explica los planos denotativo y connotativo con esta imagen publicidad de pastas de la marca “Panzani”:

¹ “Retórica de la imagen” fue un capítulo de *Elementos de semiología*, libro publicado en francés en 1964 por Roland Barthes.



En la imagen podemos observar una bolsa de compras en la que aparecen los productos de la marca (fideos, salsa, queso rallado) junto a tomates y cebollas. El fondo color rojo contrasta con los tonos verdes del logo “Panzani”. Finalmente un texto enuncia “*Pates-sauce-Parmesan. A l italienne de luxe*”. Todo esto forma parte de la denotación. Al respecto de la connotación

Barthes explica:

Si hacemos a un lado el mensaje lingüístico, queda la imagen pura (aún cuando las etiquetas forman parte de ella, a título anecdótico). Esta imagen revela de inmediato una serie de signos discontinuos. He aquí, en primer término (el orden es indiferente pues estos signos no son lineales) la idea de que se trata, en la escena

representada, del regreso del mercado. Este significado implica a su vez dos valores eufóricos: el de la frescura de los productos y el de la preparación puramente casera a que están destinados. Su significante es la red entreabierta que deja escapar, como al descuido, las provisiones sobre la mesa. Para leer este primer signo es suficiente un saber que de algún modo está implantado en los usos de una civilización muy vasta, en la cual “hacer uno mismo las compras” se opone al aprovisionamiento expeditivo (conservas, heladeras eléctricas) de una civilización más “mecánica”. Hay un segundo signo casi tan evidente como el anterior; su significante es la reunión del tomate, del ají y de la tonalidad tricolor (amarillo, verde, rojo) del afiche. Su significado es Italia, o más bien la italianidad; este signo está en una relación de redundancia con el signo connotado del mensaje lingüístico (la asonancia italiana del nombre Panzani). El saber movilizado por ese signo es ya más particular: es un saber específicamente “francés” (los italianos no podrían percibir la connotación del nombre propio, ni probablemente tampoco la italianidad del tomate y del ají), fundado en un conocimiento de ciertos estereotipos turísticos. Si se sigue explorando la imagen (lo que no quiere decir que no sea completamente clara de entrada), se descubren sin dificultad por lo menos otros dos signos. En uno, el conglomerado de diferentes objetos transmite la idea de un servicio culinario total, como si por una parte Panzani proveyese de todo lo necesario para la preparación de un plato compuesto y como si, por otra, la salsa de tomate de la lata igualase los productos naturales que la rodean, ya que en cierto modo la escena hace de puente entre el origen de los productos y su estado último. (...) El saber necesario es en este caso fuertemente cultural.

Podría sugerirse que a estos cuatro signos se agrega una última información: la que nos dice, precisamente, que se trata de una imagen publicitaria, y que proviene, al mismo tiempo, del lugar de la imagen en la revista y de la insistencia de las etiquetas Panzani (sin hablar de la leyenda).

MENSAJE LINGÜÍSTICO

- ✓ Signo "Panzani", como leyenda, en los diversos objetos que componen la fotografía.
- ✓ Eslogan en francés.

IMAGEN DENOTADA
Saber qué es una imagen, un tomate, una bolsa de malla, un paquete de fideos, etc.

IMAGEN CONNOTADA

- ✓ Escena representada: regreso del Mercado.
- ✓ Frescura de los productos y su preparación casera.
- ✓ Italia: tonalidad tricolor de los elementos y en la sonoridad del nombre "Panzani"
- ✓ Idea de "servicio culinario total"
- ✓ Composición similar a la de una pintura.
- ✓ El hecho de tratarse de un afiche publicitario.

PANZANI
PATES - SAUCE - PARMESAN
A L'ITALIENNE DE LUXE

Ante el dolor de los demás [Fragmento]

Susan Sontag

“Las imágenes de ciudadanos muertos y casas arrasadas acaso sirven para concitar el odio al enemigo, como sucedió con Al Yazira, la cadena árabe de televisión por satélite situada en Qatar, cuando retransmitió cada hora la destrucción parcial del campamento de refugiados de Yenín en abril del 2002².

Aunque la secuencia era incendiaria para muchos que ven Al Yazira en todo el mundo, no les informó de nada que no estuvieran dispuestos a creer de antemano acerca del ejército israelí. Por el contrario, la presentación de imágenes que rebaten con pruebas devociones preciadas se rechaza siempre porque parecen un montaje para la cámara. La respuesta habitual a la corroboración fotográfica de las atrocidades cometidas por el

² Documental sobre la masacre de Yenin: <https://www.youtube.com/watch?v=GFy-kpX7Fkk>

bando propio es que las fotos son un embuste, que semejante atrocidad no sucedió jamás, aquéllos eran cuerpos de la morgue que el otro bando trajo de la ciudad en camiones y fueron colocados en la calle, o que en efecto sucedió, pero el otro bando cometió aquello contra sí mismo. Por eso, el jefe de propaganda de la rebelión nacional de Franco sostuvo que los propios vascos habían destruido la antigua ciudad y otrora capital vizcaína, Guernica, el 26 de abril de 1937, colocando dinamita en el alcantarillado (según una versión posterior, tirando bombas fabricadas en territorio vasco) con el fin de incitar la indignación extranjera y alentar la resistencia republicana. Y por eso la mayoría serbia que residía en Serbia o en el extranjero sostuvo hasta el final mismo del sitio serbio de Sarajevo, e incluso después, que los propios bosnios habían perpetrado la horripilante «masacre de la cola del pan» en mayo de 1992 y la «masacre del mercado» en febrero de 1994, lanzando munición de gran calibre al centro de la capital o colocando minas a fin de crear algunas vistas excepcionalmente espeluznantes, destinadas a las cámaras de los periodistas extranjeros y a fin de reunir más apoyo internacional para el lado bosnio.

Las fotografías de cuerpos mutilados sin duda pueden usarse del modo como lo hace Woolf, a fin de vivificar la condena a la guerra, y acaso puedan traer al país, por una temporada, parte de su realidad a quienes no la han vivido nunca. Sin embargo, quien acepte que en un mundo dividido como el actual la guerra puede llegar a ser inevitable, e incluso justa, podría responder que las fotografías no ofrecen prueba alguna, ninguna, para renunciar a la guerra; salvo para quienes los conceptos de valentía y sacrificio han sido despojados de su sentido y credibilidad. La índole destructiva de la guerra —salvo la destrucción total, que no es guerra sino suicidio— no es en sí misma un argumento en contra de la acción bélica a menos que se crea (y en efecto pocas personas lo creen en verdad) que la violencia siempre es injustificable, que la fuerza está mal siempre y en toda circunstancia; mal porque, como afirma Simone Weil en un ensayo sublime sobre la guerra, *La «Ilíada» o el poema de la fuerza* (1940), la violencia convierte en cosa a quien está sujeto a ella.* No —replican quienes en una situación dada no ven alternativa al conflicto armado—, la violencia puede exaltar a alguien subyugado y convertirlo en mártir o en héroe. De hecho, son múltiples los usos para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar —con distancia, por el medio de la fotografía— el dolor de otras personas. Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Una llamada a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden

cosas terribles. ¿Quién puede olvidar las tres fotos en color de Tyler Hicks que The New York Times presentó a lo ancho de la primera plana, en la parte superior de su sección diaria dedicada a la nueva guerra de Estados Unidos, «Una nación desafiada», el 13 de noviembre de 2001? El tríptico representaba el destino de un soldado talibán de uniforme, herido, que soldados de la Alianza del Norte en su avance hacia Kabul habían hallado en una cuneta. Primer panel: dos de sus captores lo arrastran sobre el dorso — uno lo ha cogido del brazo, el otro de una pierna— por un camino pedregoso. Segundo panel (la cámara está muy cerca): rodeado, mira hacia arriba con terror mientras tiran de él para erguirlo. Tercer panel: el instante de la muerte, supino con los brazos extendidos y las rodillas dobladas, desnudo y ensangrentado de cintura para abajo, lo remata la turba militar que se ha reunido para masacrarlo. Hace falta estoicismo en provisión suficiente cada mañana para llegar al final de The New York Times, dada la probabilidad de ver fotos que podrían provocar el llanto. Y la piedad y repugnancia que inspiran las de Hicks no han de distraer la pregunta sobre las fotos, las crueldades y las muertes que no se están mostrando.»³



La fotógrafa turca Nilufer Demir hacía tomas a un grupo de migrantes paquistaníes cerca de Bodrum, bordeando la costa suroeste de Turquía. Rostros tras rostros de este drama humano desfilaban frente a su lente, con un efecto sobrecogedor. De pronto, como si de una aparición absolutamente inexplicable se tratara, Nilufer detectó algo que le golpeó por completo todos sus sentidos. Sobre la orilla de la playa yacía el cuerpo sin vida de Alan Kurdi, boca abajo y con sus pequeñas manos extendidas⁴

• Ejercicios

A. Después de una relectura, subrayá las ideas centrales de texto y respondé:

1. ¿Cuál es la tesis que sostiene Sontag en relación a las imágenes de la guerra en los medios masivos de comunicación?
2. ¿Qué ejemplos utiliza como argumentos para sostener esa tesis?
3. Sontag escribe: “son múltiples los usos para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar —con distancia, por el medio de la fotografía—

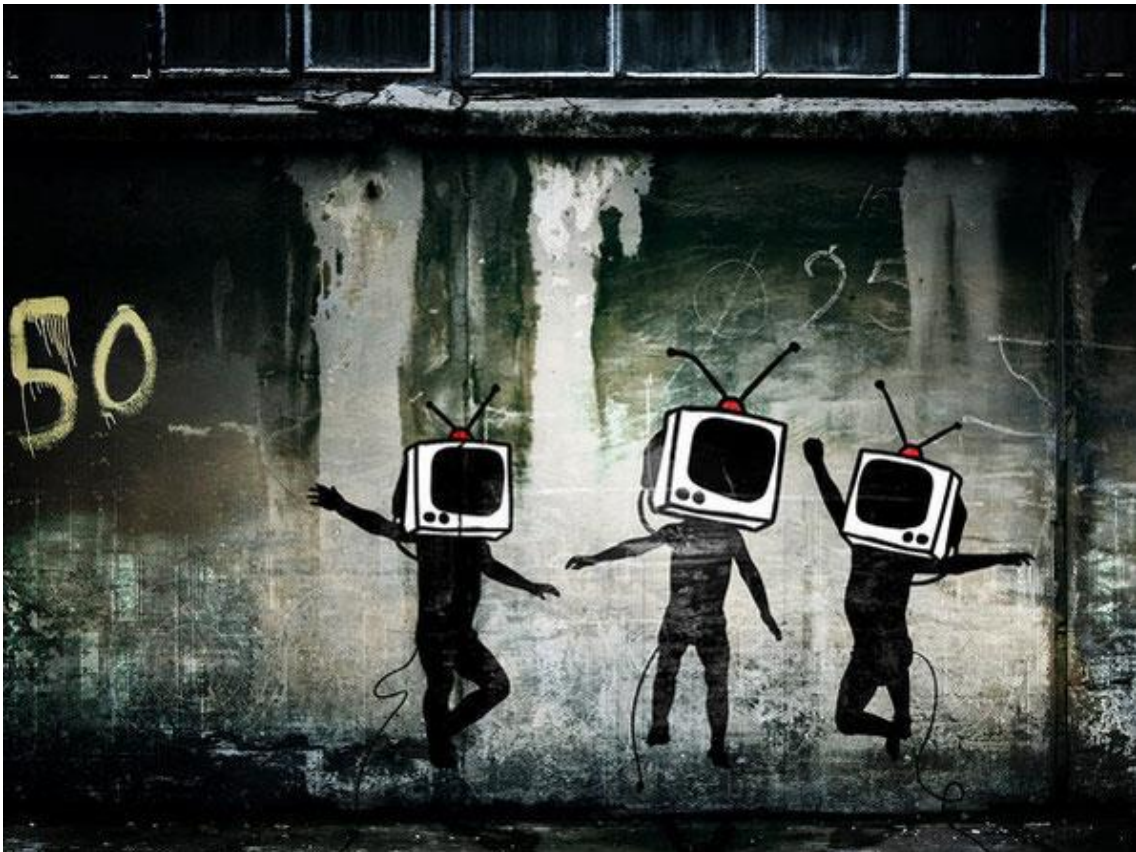
³una brigada.

⁴ Fuente BBC. Disponible en: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150905_internacional_migrantes_foto_alan_impacto_egn

el dolor de otras personas”. ¿A qué creés que se refiere? ¿Recordás imágenes históricas que sirvan para ejemplificar o ampliar lo que se plantea en el texto?

B. A partir de las imágenes a continuación analizar la connotación y denotación de las mismas. Justificá.

1-



Connotación:

Denotación:

2-



Connotación:

Denotación:

3-



Connotación:

Denotación:

4-



1975
Omar Darío Amestoy
Mario Alfredo Amestoy



2006
Mario Alfredo Amestoy

Connotación:

Denotación:

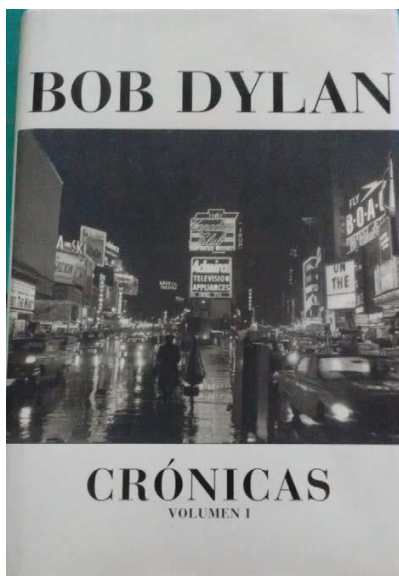
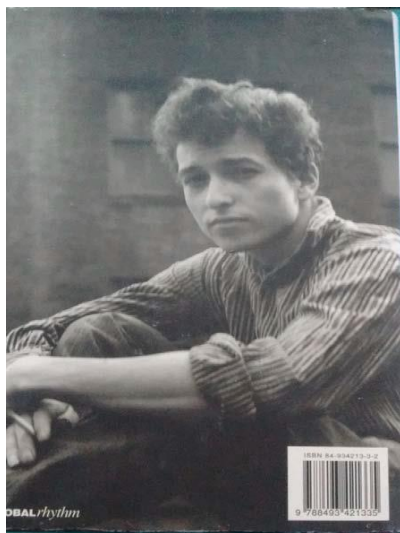
Ejemplos de Paratextos en Disco/ CD y Libro:

The freewheelin /Bob Dylan
Formato: CD Caja
Discográfica: Columbia 512348 2
Prensado: Austria
Año: 2003





“Crónicas” Volúmen I. Global rhythm press



«Venía de muy lejos y de muy abajo, y ahora el destino estaba por revelarse. Tenía la sensación de que me miraba a la cara, sólo a mí.»

Los prolegómenos de la crónica vital y profesional de Bob Dylan nos remontan, a través de una mirada abierta, al Greenwich Village de 1961, testigo principal de su llegada a Nueva York. De ahí parte la andadura iniciática que el bardo desgrana en este primer volumen de la trilogía autobiográfica cuando, recién llegado a Nueva York, merodea por el Village en pos de su destino. El Nueva York de los sesenta es una ciudad mágica llena de posibilidades: fiestas cargadas de humo que duran hasta el amanecer; despertares literarios; amores efímeros y amistades a prueba de fuego. Dylan alterna observaciones elegíacas con retazos de recuerdos aderezados con comentarios agudos e incisivos. Los relatos de sus incursiones a otros lugares como Nueva Orleans, Woodstock, Minnesota y el Oeste convierten a *Crónicas* en un vívido recordatorio personal de una época irrepetible.

- **Ejercicio**

1. ¿Qué elementos paratextuales identificás? Marcar cada uno y describirlos.
2. Identificá Connotación y Denotación en las imágenes que se presentan en cada ejemplo.

2.3 Referencia bibliográfica y bibliografía

Una referencia bibliográfica funciona como documento de identidad del libro. Se trata de una serie de datos fundamentales redactados con un orden determinado para poder identificarlo. La referencia responde a normas internacionales acordadas por convención de toda la comunidad académica⁵.

Aunque con alguna variante, la forma típica de la referencia bibliográfica es la siguiente:

★ Libro con un sólo autor/a se cita de la siguiente manera:

APELLIDO, Nombre (Año de edición): Título de la obra. Ciudad de edición: Editorial.
BOURDIEU, Pierre (2013): *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

★ Si son dos o más los/as autores, se separa APELLIDO y nombre de cada uno/a con punto y coma. Así:

APELLIDO, nombre o inicial.; APELLIDO, nombre o inicial (año de edición): Título de la obra. Ciudad de edición: Editorial.

MARX, K.; ENGELS, F. (1998): *Manifiesto Comunista*. Barcelona: El Viejo Topo.

★ Si el libro tiene un/a compilador/a y varios/as autores se consigna de esta manera:

⁵ Utilizaremos aquí las normas internacionales de citado APA, que son las que se utilizan en la Universidad Nacional de Quilmes para publicaciones académicas variadas, como revistas especializadas, por ejemplo.

APELLIDO, nombre o inicial (comp.) (año de edición): Título de la obra. Ciudad de edición: Editorial.

ZIZEK, Slavov (comp.) (2003): *Ideología, un mapa de la cuestión*. “Filosofía” Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

También puede aparecer la abreviatura “ed.” (editor/a) O “coord.” (coordinador/a).

Por otro lado, para elaborar la referencia de un capítulo de un libro o de un ensayo contenido en un libro con varios ensayos o artículos de distintos autores, se deben consignar los datos de la siguiente manera:

APELLIDO, Nombre (Año de edición): “Nombre del capítulo” en *Título del libro*. Ciudad de edición: Editorial.

2.3.1 Normas American Psychological Association (APA)

Para citar, es posible recurrir a distintos métodos. Sin embargo, es necesario aclarar que la diversidad editorial hace que el estilo de citado no sea único.

Para que ustedes tengan un recurso seguro para utilizar durante su tránsito por la universidad, a continuación encontrarán un resumen de las normas APA, que son las de uso más frecuente. La sigla significa American Psychological Association y se trata de una organización científica fundada en 1892. El manual APA fue creado en 1929 y presenta una serie de recomendaciones para la preparación y presentación de trabajos científicos. Está dividido en capítulos y cada uno de ellos aborda elementos desde el tema hasta la publicación del manuscrito.

Cabe destacar que estas normas se actualizan periódicamente. Sin embargo, encontrarán una síntesis sencilla que les permitirá realizar citas con un criterio uniforme:

¿Cómo citar con normas APA?⁶

Una cita es la expresión parcial de ideas o afirmaciones incluidas en un texto con referencia precisa de su origen o fuente y la consignación dentro de la estructura del texto. En el estilo APA se utilizan paréntesis dentro del texto en lugar de notas al pie de página o al final del texto, como en otros estilos. La cita ofrece información sobre el/la autor/a y año de publicación, que conduce al lector/a a las referencias que se deben consignar al final del documento. Básicamente hay **dos formas** de realizar una cita dependiendo de lo que se quiera enfatizar con ella. **En el primer caso, se hace un énfasis al autor/a** cuando lo que se quiere citar o resaltar es el pensamiento o la posición

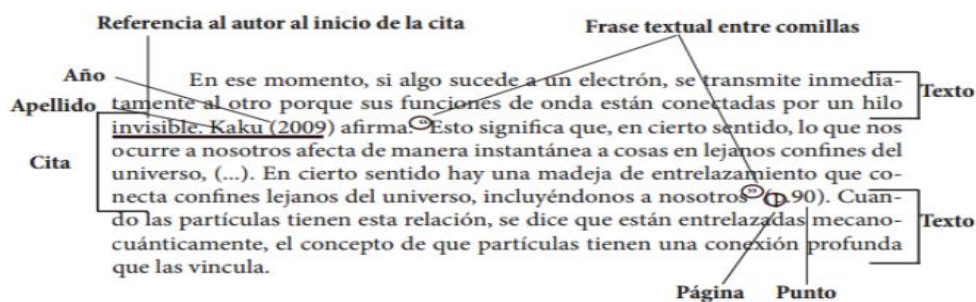
⁶ El apartado está realizado en base a las normas APA 2019. Los ejemplos y la información se pueden ver en: <http://normasapa.com/>

específica de alguien sobre algún tema. **En el segundo caso**, en las citas basadas en el texto, se quiere hacer referencia a una frase o teoría específica en la que el/la autor/a tiene un papel secundario. De la misma manera, la cita se puede realizar de manera de manera textual o parafraseada para lo cual es relevante el número de palabras citadas para configurar la cita, como se verá a continuación.

Una **cita es textual** cuando se extraen fragmentos o ideas textuales de un texto. Las palabras o frases omitidas se reemplazan con puntos suspensivos (...). Para este tipo de cita es necesario incluir el apellido del autor/a, el año de la publicación y la página en la cual está el texto extraído. El formato de la cita variará según el énfasis -en el autor/a o en el texto-.

Según las NORMAS APA, existen **cuatro formas de citado**:

1- La cita textual de menos de 40 palabras con énfasis en el autor/a



Como vemos en el ejemplo, al tener **una cita de menos de 40 palabras** se debe insertar en el medio de nuestro texto. En este caso tenemos una cita con énfasis en el autor/a, por lo tanto lo citamos primero con el apellido y el año del texto citado seguido de una frase o palabra que vincule al autor con la cita, ej: afirma, concluye, nos dice, etc. Seguido de la cita textual y finalmente entre paréntesis el número de la página.

Elementos

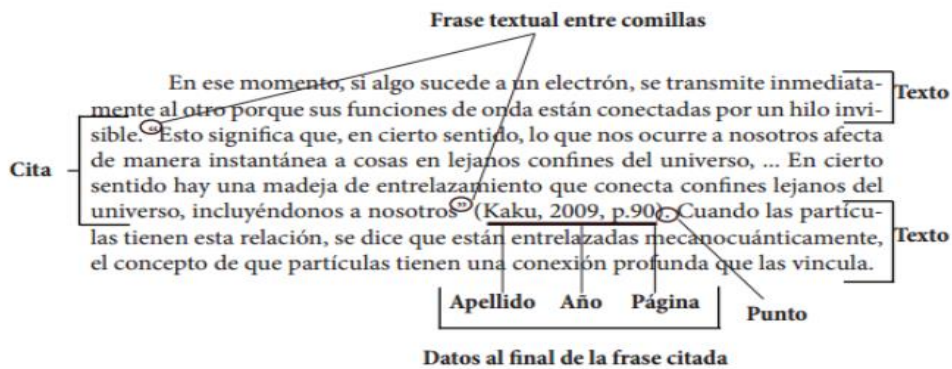
Apellido del autor/a: Solo el primer apellido o el apellido más conocido.

Año del texto citado: Entre paréntesis va el año en que se publicó el texto citado.

Cita: Entre comillas dobles se transcribe el texto a citar.

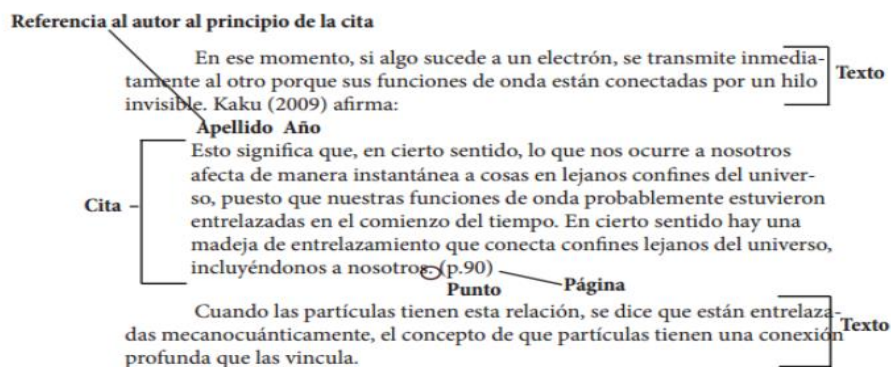
Página: Al final de la cita, entre paréntesis, se pone la la página del libro o artículo que fue citado.

2.Cita textual de menos de 40 palabras con énfasis en el texto



Como vemos en el ejemplo, al tener una cita de menos de 40 palabras se debe insertar en el medio de nuestro texto. En este caso tenemos una cita con énfasis en el texto, por lo tanto lo citamos primero el texto entre comillas y después de éste, apellido, año y página separados por comas y encerrados entre paréntesis. Se finaliza con un punto seguido.

3.Cita textual de más de 40 palabras con énfasis en el autor/a.



Como vemos en el ejemplo, al tener una cita de más de 40 palabras se debe insertar aparte de nuestro texto y con sangría (5 espacios). En este caso tenemos una cita con énfasis en el autor/a, por lo tanto antes de comenzar la cita ponemos el primer apellido del autor/a o el más conocido, seguido del año de la publicación entre paréntesis y después una frase o palabra que vincule al autor con la cita, ej: afirma, concluye, nos dice, etc. Finalmente en un párrafo aparte ponemos nuestra cita textual sin comillas, terminada con un punto y la página citada.

Elementos:

Apellido del autor: Solo el primer apellido o el apellido más conocido.

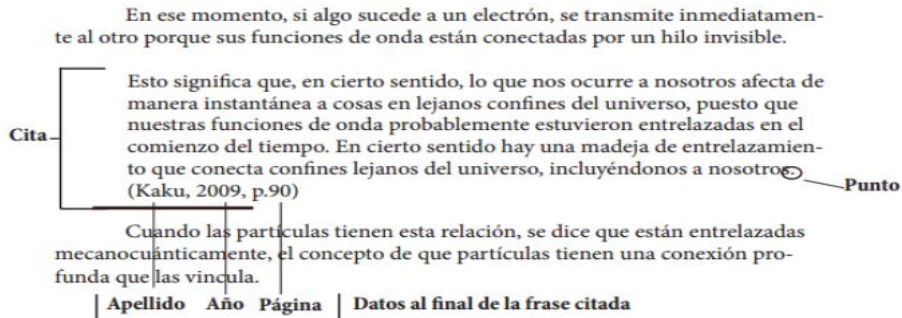
Año del texto citado: Entre paréntesis va el año en que se publicó el texto citado.

Cita: sin comillas, en un párrafo aparte se transcribe el texto a citar, finaliza con punto.

Página: Al final de la cita, entre paréntesis, se pone la la página del libro o artículo que fue citado.

Nota: En el caso de que no se sepa la fecha en la que se publicó el texto se debe poner “s.f” en vez del año en la cita en el texto. En la referencia en vez del año se debe poner “Sin fecha”.

4. Cita textual de más de 40 palabras con énfasis en el texto



Como vemos en el ejemplo, al tener una cita de más de 40 palabras se debe insertar aparte de nuestro texto y con sangría (5 espacios). En este caso tenemos una cita con énfasis en el texto, por lo tanto primero ponemos en un párrafo aparte nuestra cita textual sin comillas, terminada con un punto y después de éste, apellido, año y página separados por comas y encerrado entre paréntesis.

Elementos:

Cita: sin comillas, en un párrafo aparte se transcribe el texto a citar, finaliza con punto.

Datos de la cita: Este elemento contiene primero el apellido del autor/a (el primero o más conocido), segundo el año en que se publicó el texto citado y tercero la página donde se encuentra el fragmento citado. Estos tres elementos se separan por comas y se encierran entre paréntesis.

Nota: En el caso de que no se sepa la fecha en la que se publicó el texto se debe poner “s.f” en vez del año en la cita en el texto. En la referencia en vez del año se debe poner “Sin fecha”.

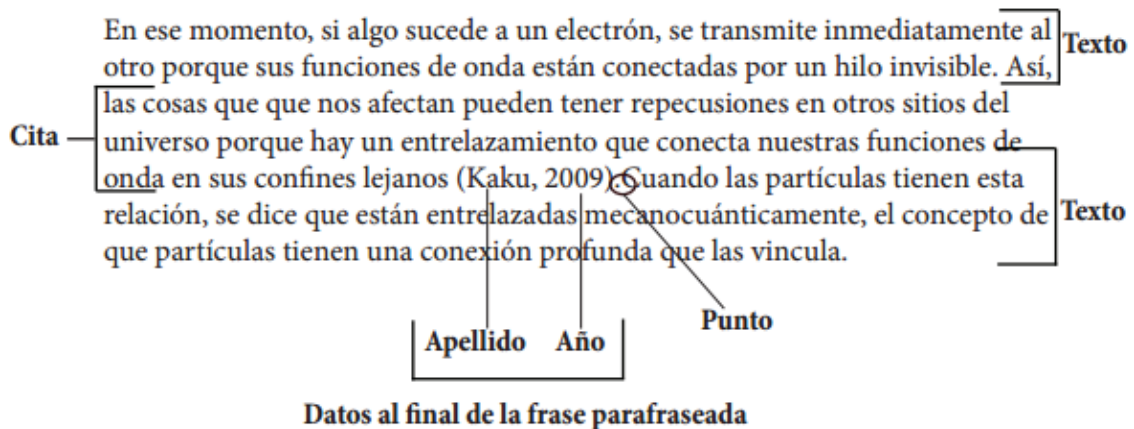
Cita para el parafraseo

Una cita de parafraseo es cuando se dice una idea de un autor/a en palabras propias del escritor/a, es decir, de quien está escribiendo. Al igual que las citas textuales, las citas de parafraseo **son de 2 tipos dependiendo de su énfasis**: basadas en el texto o basadas en el autor/a.

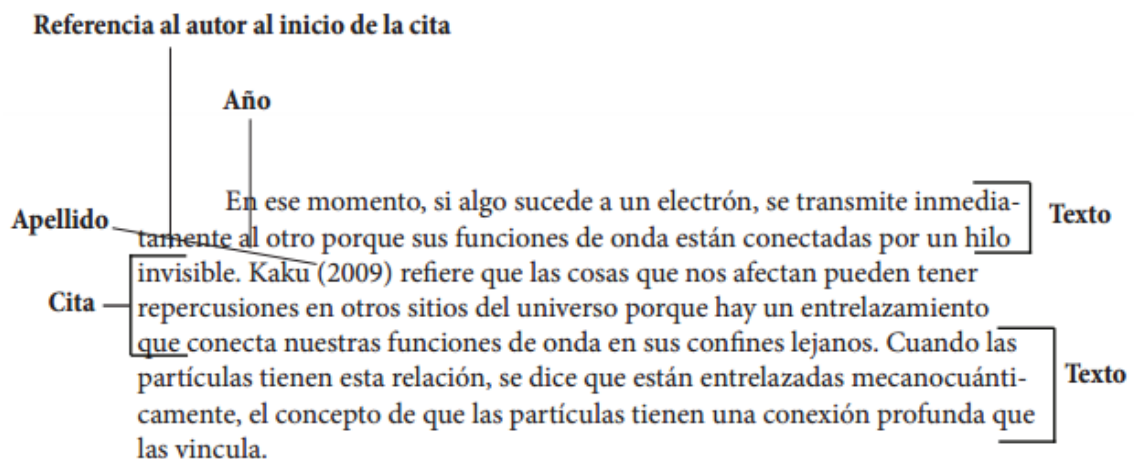
Elementos:

Apellido del autor, seguido por coma y año de la publicación, todo esto entre paréntesis.
Ejemplo: (Rojas, 2013)

Basadas en el texto



Basadas en el autor/a:



Reglas según cantidad de autores

- Dos autores

Dependiendo del lenguaje del artículo o documento se debe usar “y” o “&” respectivamente para unir los nombres de los/as autores.

- **Cita textual:** Gutierrez y Rojas (2013).
- **Cita parafraseada:** (Gutierrez y Rojas, 2013)

- **Tres a cinco autores**

En este caso la primera vez que se hace la cita se debe escribir todos los apellidos de los autores. Después solo se debe citar al primer autor/a y se debe agregar “et al.”.

- **Cita textual:** Castiblanco, Gutierrez y Rojas (2013). (...) Castiblanco et al. (2013).
- **Cita parafraseada:** (Castiblanco, Gutierrez y Rojas, 2013). (...) (Castiblanco et al.,2013)

- **Seis o más autores**

Siempre se cita el apellido del primer autor/a seguido de “et al.”

- Cita textual: Rojas et al. (2013).
- Cita parafraseada: (Rojas et al. , 2013).

- **Cita corporativa**

La primera vez que se cita se debe poner el nombre completo de la institución o corporación seguido de su sigla, en las siguientes referencias basta con citar las siglas.

- Cita textual: International Bussiness Machines [IBM] (2013). (...) IBM (2013).
- Cita parafraseada: (International Bussiness Machines [IBM], 2013). (...) (IBM, 2013).

Curiosidad:

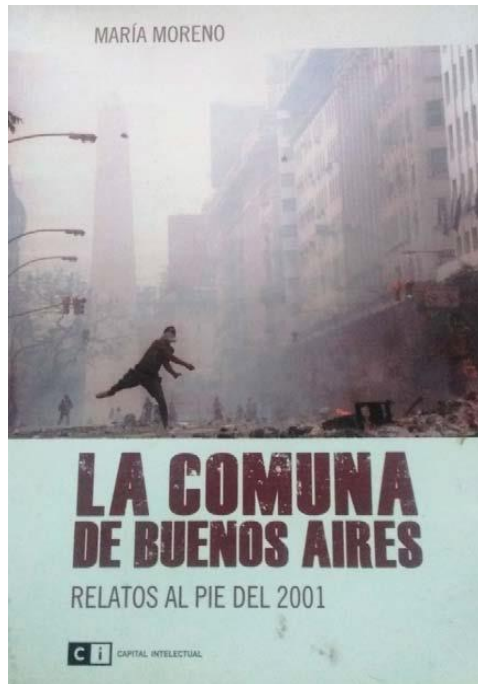
“et al.” proviene del latín et allis que significa “y otros”.

Finalmente, llamamos de forma genérica “**Bibliografía**” a un listado de referencias bibliográficas que aparecen agrupadas sobre el final del texto en el que se detallan alfabéticamente la totalidad de las obras que han sido consultadas por el autor para elaborar ese libro. La bibliografía como paratexto es, entonces, un listado de referencias bibliográficas importantísimas para el texto principal porque nos brindan información sobre el recorrido de investigación que ha realizado el/la escritor/a.

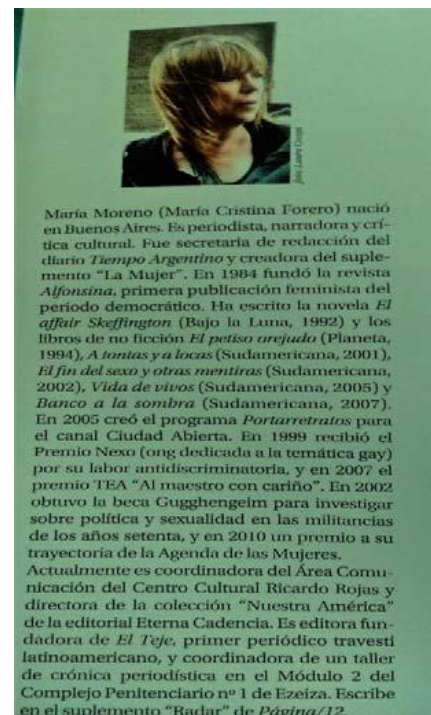
Ejercicios finales

A- Identificar los elementos paratextuales que aparecen a continuación

1. “La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001” (2011) María Moreno



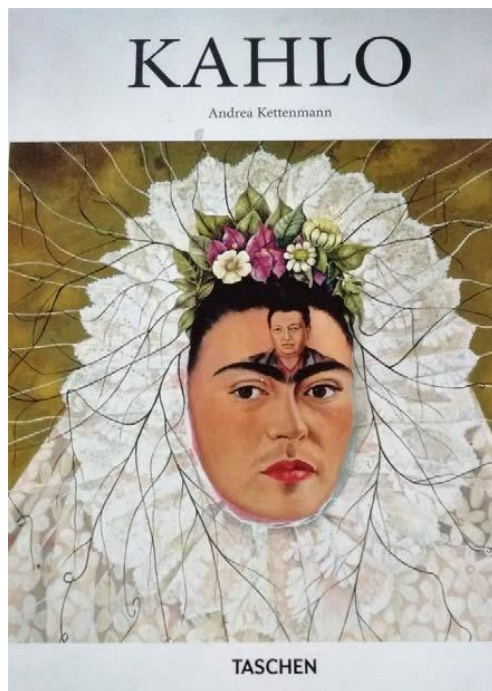
Índice	
<i>A diez años</i>	7
19 de diciembre	11
"Lamento no poder ser más entusiasta"	15
De una libreta de apuntes	20
Un consorcio entre multitud y pueblo	27
Conciencia	43
El sujeto de la multitud	47
Lo primero	59
Si simplemente se cumpliera la Constitución el sistema se derrumbaría mañana	61
De una libreta de apuntes	73
Cacerolazos: ni sacralizar ni consagrar	75
Una fulana en asamblea	89
Un toque de anarquía	93
Crisis I	107
Por las cacerolas	111



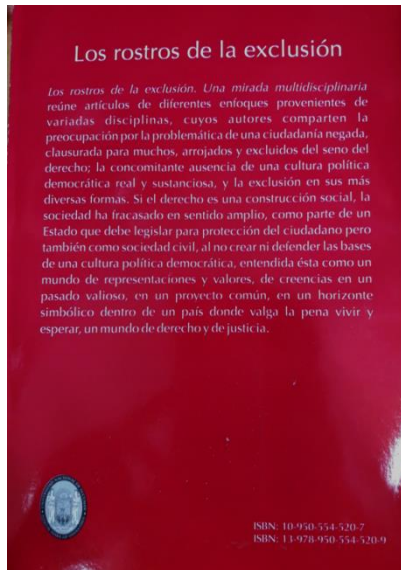
La fábrica de las mujeres	125
Lohana líder	141
Pero <i>había</i> una melena	161
El piso de la próxima vez	167
Crisis II	187
El fuego de abajo	191
La bandera idolatrada	213
La seguridad está en la calle	217
Política y maternidad	245
Recolonizar el campo	249
Cartoneros vegetales	275
Una Rosa roja	277
Crisis III	291
"Yo no jugaría al truco con esta sociedad"	295
El mar en una botella	309
Arte de vivir	313
Tras cartón	327
"Desde arriba sólo se hacen pozos"	331
Brukman todavía	353
Lo policial es político	361
Intemperie	377

OTROS TÍTULOS	
SIEMPRE NOS QUEDARÁ PARÍS	José Pablo Fetschmann
UNA VIDA	Simone Veil
ECOLÓGICA	André Gorz
HAY QUE SABERSE ALGUNA POESÍA DE MEMORIA	Patricia Borensztejn
LA MUJER QUE VENGÓ AL CHE GUEVARA	Jürgen Schreiber
QUÉ ES AL QAEDA	Pedro Brieger
ALGUNAS MADRES TAMBIÉN SE MUEREN	Inés Ulanovsky
ESCRITORES DESCALZOS	Rodolfo Braceli

2. "Kahlo" (2015) Andrea Kettenman



3. “Los rostros de la exclusión. Una mirada interdisciplinaria” Judith Casali de Babot (Directora) (2006)



Índice

Los autores 5

Introducción 9

Judith Casali de Babot

PRIMERA PARTE. PROBLEMAS TEÓRICOS ACERCA DE LA POLÍTICA Y EL DERECHO

Cultura política, representación y tiempo en las *Consideraciones sobre el Gobierno Representativo* de John Stuart Mill 33

Gabriela Pivato Lupatoto

La modernidad como realismo y experiencia vital de nuestro tiempo 47

Héctor Fernando Ganemi

Reciclar la exclusión: el dolor de lo penal 59

Marcos P. Arias Amicone

Nuevas tendencias del derecho procesal constitucional: hacia una tutela más inclusiva 75

Laura Julieta Casas y Marcos P. Arias Amicone

Cultura política y psicoanálisis: a propósito del autoritarismo y el lugar del psicoanálisis en el malestar universitario contemporáneo 103

Mariela Ventura

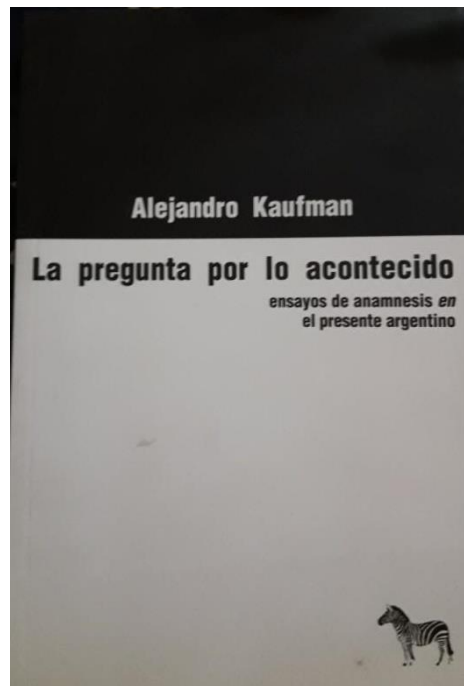
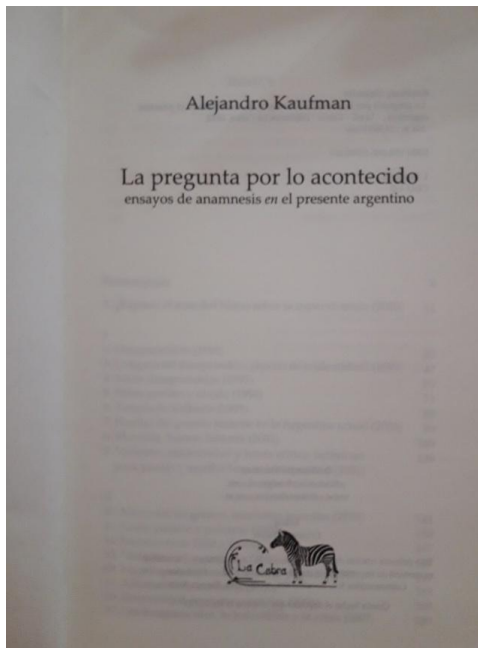
SEGUNDA PARTE. LA CIUDADANÍA NEGADA

La exclusión social y sus implicancias. La satisfacción de derechos fundamentales como base de la inclusión social 121

Sonia Beatriz Almirón

3

4. “La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino”
Alejandro Kaufman. (2012)



Hay una condición de la escritura crítica que es, por un lado, la relación con la actualidad, en cuanto punto de observación, en la relación con el objeto. El objeto es el instante más inmediato, pero la escritura no remite a ese instante, no tiene a ese instante como interlocutor, sino que refiere a una temporalidad ilimitada. Esa cuestión de la escritura no se puede ni decir porque enseguida es rechazada por romántica y todo tipo de idealismos. Sin embargo, lo que supone, en el marco de una ética entendida como cuidado de sí, es que esa escritura no espera nada. Es una escritura que, a la vez que interpela el instante, no espera nada de él sino que se refiere a una extemporaneidad. Como si se guardara un mensaje en una botella. Tiene que ver con la dimensión imaginaria de la escritura: no espero nada. Hay que creerlo seriamente y uno no siempre puede creerlo seriamente. Y eso es muy determinante para la escritura. Es decir: es un proceso imaginario. Escribo esto y será leído dentro de veinte años. Lo cual implica también ponerse en el compromiso de remitirse a ese lector. O sea, si puede ser leído dentro de veinte años, podría ser leído ahora. [...] Un libro hoy es una suerte de escándalo banal, no en el sentido etimológico de la palabra, sino banal. O sea, de repente es como si apareciera una nueva moda o una ropa nueva, o cualquier otra cosa. La manera en la que se mercantilizan los productos es discursiva, es categorial, no es anecdótica, como suele plantearse. Creo que una de las cosas que me preocupan es una reflexión radical sobre el mercado. No en términos de una demostración moral, sino en el sentido de cómo constituye nuestras prácticas. Y las constituye del modo más estrecho. Entonces, lo que busca el proyecto de la escritura es cómo escribir una frase que se sostenga en estado de discusión, o de resistencia, o de interpelación, inclusive de supervivencia –por eso decía lo de un tiempo posterior–. Esta frase no puede ser leída ahora, tiene que ser escrita como si no pudiera ser leída ahora, como si pudiera ser leída en otro momento. Ahí está el tema de la dilación, que es una forma de la elusión, de la sustracción: postergar. Esta es una escritura diferida. Ahora no es el momento en el que se puede escribir esto, va a ser otro el momento.

A.K., *El río sin orillas* N° 1

INDICE

Postscriptum	9
1. ¿Reparar el mundo? Notas sobre la supervivencia (2010)	11
I	
2. Desaparecidos (1996)	25
3. La figura del desaparecido: ¿aporía de la identidad? (1997)	47
4. Sobre desaparecidos (1997)	59
5. Sobre perdón y olvido (1998)	71
6. Tramas de barbarie (1999)	83
7. Huellas del pasado reciente en la Argentina actual (2000)	99
8. Memoria, horror, historia (2001)	109
9. Violencia, subjetividad y teoría crítica: tentativas para pensar y escribir hoy en la Argentina (2001)	129
II	
10. Memorias de género, memorias ausentes (2003)	141
11. Crisis, pasado y presente (2002)	153
12. Nacidos en la ESMA (2004)	167
13. "Sententismo" y memoria (2005)	187
14. Legado paradójico de un tesoro perdido (2005)	197
15. Aduanas de la memoria (2006)	213
16. Unanimidad, lenguaje y política (2006)	223
17. Los desaparecidos, lo indecible y la crisis (2007)	239

Sin tener en cuenta el resto de los paratextos y tomando la imagen en particular, ¿cuál sería la denotación y connotación del 1 y 3?

Connotación

1:

3:

Denotación:

1:

3:

C- Escribir la contratapa del libro número 2 en 15 renglones.

D- ¿Cómo formularías la Referencia bibliográfica del libro número 4?

E- Elegí un libro que te haya gustado. Elaborá la referencia bibliográfica y escribí una recomendación para publicar en la sección “Lecturas” de una revista de Cine. Agregale al texto que elabores todos los paratextos como el título, editorial, imágenes o ilustraciones.

Unidad III

3. Los géneros discursivos. Tema, estilo y secuencia.

Los géneros discursivos son estructuras relativamente estables a las que obedecen los textos. El lingüista ruso Mijaíl Bajtín explica:

“La riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida que se desarrolla y se complica la esfera misma. Aparte hay que poner de relieve una extrema heterogeneidad de los géneros discursivos (orales y escritos).

Efectivamente, debemos incluir en los géneros discursivos tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano según el tema, situación, número de participantes, etc.) como un relato (relación) cotidiano, tanto una carta (en todas sus diferentes formas) como una orden militar, breve y estandarizada; asimismo allí entrarían un decreto extenso y detallado, el repertorio bastante variado de los oficios burocráticos (formulados generalmente de acuerdo a un estándar), todo un universo de declaraciones públicas (en un sentido amplio, la sociales, las políticas); pero además tendremos que incluir las múltiples manifestaciones científicas, así como todos los géneros literarios) desde un dicho hasta una novela en varios tomos).”

Una receta de cocina, un mensaje de whatsapp, un telegrama son ejemplos de **géneros primarios** (simples), habitualmente utilizados en nuestra comunicación cotidiana. Los **géneros complejos** (secundarios) son aquellos que surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada y principalmente escrita: discursos periodístico, artístico, científico y académico. Dice Bajtín que en el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata.

Los géneros se identifican por su tema, estilo y estructura. El tema refiere al contenido temático, es decir, de qué habla ese enunciado que estamos analizando. El estilo alude a los recursos lingüísticos que típicamente utiliza. Por ejemplo, si utiliza un lenguaje técnico, especializado o masivo, simple, destinado más bien a un público general. La estructura remite a cómo está organizado, de modo que el texto configura una estructura típica y relativamente estable que lo identifica como género: narración, descripción, explicación o argumentación.

De modo que frente al análisis de un enunciado debemos preguntarnos:

Tema: ¿Cuál es la cuestión central que aborda? ¿En qué campo de conocimiento o disciplina, área de saber se podría ubicar esta temática?

Estilo: El lenguaje que utiliza este texto ¿a quiénes va dirigido? ¿Es un lenguaje simple o complejo? ¿Se utiliza un vocabulario especializado? ¿Qué conceptos o expresiones utilizadas son “típicas” (específicas) de esta disciplina o campo de conocimiento? ¿Qué hipótesis podríamos realizar sobre las características de los destinatarios de este texto escrito? ¿Qué elementos paratextuales, de la organización o del diseño nos permiten identificar el género?

Estructura: ¿Es un texto centralmente explicativo, narrativo, descriptivo o argumentativo? ¿Cuál de estas cuatro estructuras predomina?

3.1 El discurso académico

El discurso académico (también llamado científico/académico o especializado) refiere al conjunto de géneros que se leen y se escriben, se consumen y se producen en el ámbito institucional de la Universidad, no solamente en la Escuela Universitaria de Artes de la UNQ sino en todas las organizaciones (universidades públicas y privadas) que conforman la denominada Educación Superior.

Como pasa con otros discursos, los géneros discursivos académicos son múltiples y variados, y también responden a distintas finalidades y funciones, por lo general todas referidas a distintas instancias de la vida universitaria: la enseñanza, el aprendizaje, la investigación y la extensión (vinculación con la comunidad). Su característica general es que suelen estar destinados a lectores especializados (o que buscan especializarse) en las disciplinas que se abordan. Son ejemplos de géneros académicos un examen, una monografía, un ensayo, una tesis, una conferencia, un apunte de clase, un artículo de investigación, un tratado, una ponencia, entre otros.

El siguiente cuadro propone una enumeración esquemática (aunque no acabada) que puede ayudar a la clasificación de los géneros discursivos en el ámbito académico:

DISCURSO (ámbito de circulación)	QUIÉN escribe PARA QUIÉN	DÓNDE se produce, se publica	TEMA	ESTILO	ESTRUCTURA	GÉNERO
ACADÉMICO	-Escribe un/a docente para sus estudiantes. -Escribe un/a Especialista para un público especializado. -Escribe un/a estudiante para su docente.	-Publicaciones para estudiantes -Revistas académicas -Trabajos para docentes	-Vinculado a un saber científico: literatura, filosofía, la historia del arte, entre otras temáticas.	-Lenguaje especializado de semidivulgación. -Lenguaje especializado.	-Explicativo -Argumentativo	-Manual. -Informe -Artículo de opinión. Ensayo, artículo de opinión. -Respuestas de parcial. -Informes, reseñas. Monografías, ensayo, tesis.
CIENTÍFICO	-Escribe un/a experto/a para otro/a experto/a.	-Institutos y laboratorios de investigación dependientes de la Universidad a través de revistas científicas, publicaciones especializadas.	Ídem anterior ←	Altamente teórico y especializado.	Argumentativa.	Artículo de investigación

• **Ejercicio:**

Identificá los géneros discursivos que aparecen a continuación dando cuenta del tema principal, el estilo y la secuencia que predomina (narración, descripción, explicación o argumentación). Pensá qué elementos paratextuales te ayudaron para poder identificar el género.

A-

Amigos por el viento

Liliana Bodoc

A veces, la vida se comporta como un viento: desordena y arrasa. Algo susurra pero no se le entiende. A su paso todo peligra; hasta lo que tiene raíces. Los edificios, por ejemplo. O las costumbres cotidianas.

Cuando la vida se comporta de ese modo, se nos ensucian los ojo con los que vemos. Es decir, los verdaderos ojos. A nuestro lado, pasan papeles escritos con una letra que creemos reconocer. El cielo se mueve más rápido que las horas. Y lo peor es que nadie sabe si, alguna vez, regresará la calma.

Así ocurrió el día que se papá se fue de casa. La vida se nos transformó en viento casi sin dar aviso. Yo recuerdo la puerta que se cerró detrás de su sombra y sus valijas.

También puedo recordar la ropa reseca sacudiéndose al sol mientras mamá cerraba las ventanas para que, adentro y adentro, algo quedara en su sitio.

- Le dije a Ricardo que viniera con su hijo. ¿Qué te parece?
- Me parece bien – mentí.

Mamá dejó de pulir la bandeja, y me miró:

- No me lo estás diciendo muy convencida...
- Yo no tengo que estar convencida.
- ¿Y eso qué significa? – preguntó la mujer que más preguntas me hizo en mi vida.

Me vi obligada a levantar los ojos del libro:

- Significa que es tu cumpleaños, y no el mío – respondí.

La gata salió de su canasto, y fue a enredarse entre las piernas de mamá. Que mamá tuviera novio era casi insoportable. Pero que ese novio tuviera un hijo era una verdadera amenaza. Otra vez, un peligro rondaba mi vida. Otra vez había viento en el horizonte.

- Se van a entender bien – dijo mamá -. Juanjo tiene tu edad.

La gata, único ser que entendía mi desolación, salto sobre mis rodillas. Gracias, gatita buena.

Habían pasado varios años desde aquel viento que se llevó a papá. En casa ya estaban reparados los daños. Los huecos de la biblioteca fueron ocupados con nuevos libros. Y hacía mucho que yo no encontraba gotas de llanto escondidas en los jarrones, disimuladas como estalactitas en el congelador, disfrazadas de pedacitos de cristal. “Se me acaba de romper una copa”, inventaba mamá, que, con tal de ocultarme su tristeza, era capaz de esas y otras asombrosas hechicerías.

Ya no había huellas de viento ni de llantos. Y justo cuando empezábamos a reírnos con ganas y a pasear juntas en bicicleta, aparecía un tal Ricardo y todo volvía a peligrar. Mamá sacó las cocadas del horno. Antes del viento, ella las hacía cada domingo. Después pareció tomarle rencor a la receta, porque se molestaba con la sola mención del asunto. Ahora, el tal Ricardo y su Juanjo habían conseguido que volviera a hacerlas. Algo que yo no pude conseguir.

- Me voy a arreglar un poco – dijo mamá mirándose las manos. – Lo único que falta es que lleguen y me encuentren hecha un desastre.
- ¿Qué te vas a poner? – le pregunté en un supremo esfuerzo de amor.
- El vestido azul.

Mamá salió de la cocina, la gata regresó a su canasto. Y yo me quedé sola para imaginar lo que me esperaba.

Seguramente, ese horrible Juanjo iba a devorar las cocadas. Y los pedacitos de merengue quedarían pegados en los costados de su boca. También era seguro que iba a dejar sucio el jabón cuando se lavara las manos. Iba a hablar de su perro con tal de desmerecer a mi gata.

Pude verlo por mi casa transitando con los cordones de las zapatillas desatados, tratando de anticipar la manera de quedarse con mi dormitorio. Pero, aún más que ninguna otra cosa, me aterró la certeza de que sería uno de esos chicos que en vez de hablar, hacen ruidos: frenadas de autos, golpes en el estómago, sirenas de bomberos, ametralladoras y explosiones.

- ¡Mamá! – grité pegada a la puerta del baño.
- ¿Que pasa? – me respondió desde la ducha.
- ¿Cómo se llaman esas palabras que parecen ruidos?

El agua caía apenas tibia, mamá intentaba comprender mi pregunta, la gata dormía y yo esperaba.

- ¿Palabras que parecen ruidos? – repitió.
- Sí. – Y aclaré -: Plum, Plaf, Ugg...
- ¡Ring!

– Por favor – dijo mamá -, están llamando.

No tuve más remedio que abrir la puerta.

- ¡Hola! – dijeron las rosas que traía Ricardo.
- ¡Hola! – dijo Ricardo asomado detrás de las rosas.

Yo mira a su hijo sin piedad. Como lo había imaginado, traía puesta una remera ridícula y un pantalón que le quedaba corto.

Enseguida, apareció mamá. Estaba tan linda como si no se hubiese arreglado. Así le pasaba a ella. Y el azul les quedaba muy bien a sus cejas espesas.

– Podrían ir a escuchar música a tu habitación – sugirió la mujer que cumplía años, desesperada por la falta de aire. Y es que yo me lo había tragado todo para matar por afixia a los invitados.

Cumplí sin quejarme. El horrible chico me siguió en silencio. Me senté en una cama. Él se sentó en la otra. Sin dudas, ya estaría decidiendo que el dormitorio pronto sería de su propiedad. Y yo dormiría en el canasto, junto a la gata.

No puse música porque no tenía nada que festejar. Aquel era un día triste para mí. No me pareció justo, y decidí que también él debía sufrir. Entonces, busqué una espina y la puse entre signos de preguntas:

– ¿Cuánto hace que se murió tu mamá?

Juanjo abrió grandes los ojos para disimular algo.

– Cuatro años – contestó.

Pero mi rabia no se conformó con eso:

– ¿Y cómo fue? – volví a preguntar.

Esta vez, entrecerró los ojos.

Yo esperaba oír cualquier respuesta, menos la que llegó desde su voz cortada.

– Fue... fue como un viento – dijo.

Agaché la cabeza, y dejé salir el aire que tenía guardado. Juanjo estaba hablando del viento, ¿sería el mismo que pasó por mi vida?

– ¿Es un viento que llega de repente y se mete en todos lados? – pregunté.

– Sí, es ese.

– ¿Y también susurra...?

– Mi viento susurraba – dijo Juanjo -. Pero no entendí lo que decía.

– Yo tampoco entendí. – Los dos vientos se mezclaron en mi cabeza.

Pasó un silencio.

– Un viento tan fuerte que movió los edificios – dijo él -. Y éso que los edificios tienen raíces...

Pasó una respiración.

– A mí se me ensuciaron los ojos – dije.

Pasaron dos.

– A mí también.

– ¿Tu papá cerró las ventanas? – pregunté.

– Sí.

– Mi mamá también.

– ¿Por qué lo habrán hecho? – Juanjo parecía asustado.

– Debe de haber sido para que algo quedara en su sitio.

A veces, la vida se comporta como el viento: desordena y arrasa. Algo susurra, pero no se le entiende. A su paso todo pelagra; hasta aquello que tiene raíces. Los edificios, por ejemplo. O las costumbres cotidianas.

– Si querés vamos a comer cocadas – le dije.

Porque Juanjo y yo teníamos un viento en común. Y quizá ya era tiempo de abrir las ventanas.

FIN

B-

Yo, monstruo mío

... Yo, pobre mortal,
equidistante de todo
yo D.N.I: 20.598.061
yo primer hijo de la madre que después fui
yo vieja alumna
de esta escuela de los suplicios

Amazona de mi deseo
Yo, perra en celo de mi sueño rojo

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo
ni varón ni mujer
ni XXI ni H2o

yo monstruo de mi deseo
carne de cada una de mis pinceladas
lienzo azul de mi cuerpo
pintora de mi andar
no quiero más títulos que cargar
no quiero más cargos ni casilleros a donde encajar
ni el nombre justo que me reserve ninguna Ciencia

Yo mariposa ajena a la modernidad
a la posmodernidad
a la normalidad

Oblicua
Vizca
Silvestre
Artesanal

Poeta de la barbarie
con el humus de mi cantar
con el arco iris de mi cantar
con mi aleteo:

Reivindico: mi derecho a ser un monstruo
que otros sean lo Normal
El Vaticano normal
El Credo en dios y la virgísima Normal
y los pastores y los rebaños de lo Normal
el Honorable Congreso de las leyes de lo Normal
el viejo Larousse de lo Normal

Yo solo llevo la prendas de mis cerillas
el rostro de mi mirar
el tacto de lo escuchado y el gesto avispa del besar
y tendré una teta obscena de la luna mas perra en mi cintura
y el pene erecto de las guarritas alondras
y 7 lunares
77 lunares
qué digo: 777 lunares de mi endiablada señal de Crear

mi bella monstruosidad
mi ejercicio de inventora
de ramera de las torcazas
mi ser yo entre tanto parecido
entre tanto domesticado
entre tanto metido “de los pelos” en algo
otro nuevo título que cargar
baño: de ¿Damas? o ¿Caballeros?
o nuevos rincones para inventar

Yo: trans...pirada
mojada nauseabunda germen de la aurora encantada
la que no pide más permiso
y está rabiosa de luces mayas
luces épicas
luces parias
Menstruales Marlenes bizarras

sin Biblias
sin tablas
sin geografías
sin nada
solo mi derecho vital a ser un monstruo
o como me llame
o como me salga
como me pueda el deseo y la fuckin ganas

mi derecho a explorarme
a reinventarme
hacer de mi mutar mi noble ejercicio
vernearme otoñarme invernarne:
las hormonas
las ideas
las cachas
y todo el alma!!!!!!... amén.

Susy Shock de "Poemario Trans Pirado"

C-

Cordobazo

Por Rodolfo Walsh

Trabajadores metalúrgicos, del transporte y otros gremios declaran paros para los días 15 y 16 de mayo, en razón de las quitas zonales y el no reconocimiento de la antigüedad por transferencias de empresas.

Los obreros mecánicos realizaban una asamblea y son reprimidos, defienden sus derechos en una verdadera batalla campal en el centro de la ciudad el día 14 de Mayo. Los atropellos, la opresión, el desconocimiento de un sin números de derechos, la vergüenza de todos los actos de gobierno, los problemas del estudiantado y los centros vecinales se suman.

Se paraliza totalmente la ciudad el 16 de mayo. Nadie trabaja. Todos protestan. El gobierno reprime. En Corrientes es asesinado el estudiante Juan José Cabral. Se dispone el cierre de la Universidad.

Todas las organizaciones estudiantiles protestan. Se preparan actos y manifestaciones. Se trabaja en común acuerdo con la CGT. El día 18 es asesinado en Rosario, el estudiante Adolfo Ramón Bello. Se realiza con estudiantes, obreros y sacerdotes tercermundistas una marcha de silencio en homenaje a los caídos.

El 23 de Mayo es ocupado el Barrio Clínicas por los estudiantes y son apoyados por el resto del movimiento estudiantil. El 26 de Mayo el movimiento obrero de Córdoba resuelve un paro general de las actividades de 37 horas a partir de las 11 horas, para el 29 de Mayo, con abandono de trabajo y concentraciones públicas de protesta.

Los estudiantes adhieren en todo a las resoluciones de la CGT. Los estudiantes organizan y los obreros también. Millares y millares de volantes reclamando la vigencia de los derechos conculcados inundan la ciudad los días previos.

El 29 de Mayo amanece tenso. Los trabajadores de luz y fuerza son atacados con bombas de gases a la altura de Rioja y Gral. Paz. Una vez más la represión está marcha. Las columnas de los trabajadores de las fábricas automotrices llegan a la ciudad y son atacados. El comercio cierra sus puertas y la gente inunda las calles. Corre la noticia de la muerte de Máximo Mena, obrero mecánico. Se produce un estallido popular, la rebeldía contra tanta injusticia, contra los asesinatos, contra los atropellos. La policía retrocede. Nadie controla la situación.

Es el pueblo. Son las bases sindicales y estudiantes que luchan enardecidas. El apoyo total de la población. Es la toma de conciencia contra tantas prohibiciones. Nada de tuteladas ni usurpadores del poder, ni de cómplices participacionistas.

El saldo de la batalla de Córdoba, "El Cordobazo", es trágico. Decenas de muertos, cientos de heridos. Pero la dignidad y el coraje de un pueblo florecen y marcan una página histórica argentina y latinoamericana que no se borrará jamás.

En medio de esa lucha por la justicia, la libertad y el imperio de la voluntad del pueblo, sepamos unirnos para construir una sociedad más justa, donde el hombre no sea lobo del hombre, sino su hermano.

"Nuestras clases dominantes han procurado siempre que los trabajadores no tengan historia, no tengan doctrina, no tengan héroes ni mártires. Cada lucha debe empezar de nuevo, separada de las luchas anteriores. La experiencia colectiva se pierde, las lecciones se olvidan. La historia aparece así como propiedad privada cuyos dueños son los dueños de todas las cosas. Esta vez es posible que se quiebre el círculo..."

Extraído de "Periódico de la CGT de los Argentinos". Colección Completa. Números 1 al 55. Mayo de 1968

–Febrero de 1970.

D-

Las malas palabras

Roberto Fontanarrosa

No voy a lanzar ninguna teoría. Un congreso de la lengua es un ámbito apropiado para plantear preguntas y eso voy a hacer. La pregunta es por qué son malas las malas palabras, ¿quién las define? ¿son malas porque les pegan a las otras palabras?, ¿son de mala calidad porque se deterioran y se dejan de usar? Tienen actitudes reñidas con la moral, obviamente. No sé quién las define como malas palabras. Tal vez al imaginarlas las hemos derivado en palabras malas, ¿no es cierto?. Muchas de estas palabras tienen una intensidad, una fuerza, que difícilmente las haga intrascendentes. De todas maneras,

algunas de las malas palabras...no es que haga una defensa quijotesca de las malas palabras, algunas me gustan, igual que las palabras de uso natural. Yo me acuerdo de que en mi casa mi vieja me decía muchas malas palabras, era correcta. Mi viejo era lo que se llama un mal hablado, que es una interesante definición. Como era un tipo que venía del deporte, entonces realmente se justificaba. También se lo llamaba boca sucia, una palabra un poco antigua pero que se puede seguir usando. Era otra época, indudablemente. Había unos primos míos que a veces iban a mi casa y me decían: “Vamos a jugar al tío Berto”. Entonces iban a una habitación y se encerraban a putear. Lo que era la falta de la televisión que había que caer en esos juegos ingenuos. Ahora, yo digo, a veces nos preocupamos porque los jóvenes usan malas palabras. A mí eso no me preocupa, que mi hijo las diga. Lo que me preocuparía es que no tengan una capacidad de transmisión y de expresión, de grafismo al hablar. Como esos chicos que dicen: “Había un coso, que tenía un coso y acá le salía un coso más largo”. Y uno dice: “¡Qué cosa!”. Yo creo que estas malas palabras les sirven para expresarse, ¿los vamos a marginar, a cortar esa posibilidad? Afortunadamente, ellos no nos dan bola y hablan como les parece. Pienso que las malas palabras brindan otros matices. Yo soy fundamentalmente dibujante, manejo mal el color pero sé que cuantos más matices tenga, uno más se puede defender para expresar o transmitir algo. Hay palabras de las denominadas malas palabras, que son irremplazables: por sonoridad, por fuerza y por textura física. No es lo mismo decir que una persona es tonta, a decir que es un pelotudo. Tonto puede incluir un problema de disminución neurológico realmente agresivo. El secreto de la palabra “pelotudo”- que no sé si está en el Diccionario de Dudas – está en la letra T. Analicémoslo. Anoten las maestras. Hay una palabra maravillosa, que en otros países está exenta de culpa, que es la palabra “carajo”. Tengo entendido que el carajo es el lugar donde se ponía el vigía en lo alto de los mástiles de los barcos. Mandar una persona al carajo era estrictamente eso. Acá apareció como mala palabra. Al punto de que se ha llegado al eufemismo de decir “caracho”, que es de una debilidad y de una hipocresía.... Cuando algún periódico dice: “El senador fulano de tal envió a la m....a su par”, la triste función de esos puntos suspensivos merecería también una discusión en este congreso. 1 Fragmento de la ponencia del escritor, dibujante y humorista rosarino en el III Congreso Internacional de la Lengua Española, llevado a cabo en noviembre de 2004 en Rosario, provincia de Santa Fe. Hay otra palabra que quiero apuntar, que es la palabra “mierda”, que también es irremplazable, cuyo secreto está en la “r”, que los cubanos pronuncian mucho más débil, y en eso está el gran problema que ha tenido el pueblo cubano, en la falta de posibilidad expresiva. Lo que yo pido es que atendamos esta condición terapéutica de las malas palabras. Lo que pido es una amnistía para las malas palabras, vivamos una navidad sin malas palabras e integrémoslas al lenguaje porque las vamos a necesitar.

Fragmento de la ponencia del escritor, dibujante y humorista rosarino en el III Congreso Internacional de la Lengua Española, llevado a cabo en noviembre de 2004 en Rosario, provincia de Santa Fe.

E-

...

Todos los domingos, la abuela de Cristóbal se tomaba el remís desde su casa, en el centro de Ramos Mejía, para ir a visitarlos.

Era re coqueta la abu. A Cristóbal le gustaba abrazarla un rato largo porque tenía olor a perfume y a crema. Su ropa era suavcita y sus vestidos estaban llenos de flores, como si fuera una reina.

Su papá siempre decía que la abuela Amanda estaba cada vez más loca y que ojalá que se muriera pronto y su mamá respondía que pobrecita la abu, que está gagá, que se olvida de las cosas.

Pero era mentira.

Cristóbal sabía perfectamente que la abu era una bruja. La había descubierto una vez que había ido a visitarla a su casa, en el centro, y mientras jugaba a disfrazarse con sus vestidos, encontró unas piedras misteriosas en un jarrón del ropero.

La abu le confesó que eran las piedras mágicas que utilizaba para adivinar las cosas y que se tenía que hacer la loca para que los demás no la descubran, porque podía perder sus poderes.

A ver, adiviname alguna cosa, había exigido Cristóbal. La abu cerró los ojos y los apretó fuerte, para concentrarse en adivinar el futuro.

—Veo... veo... que vas a ser una hermosa princesa.

Cristóbal se murió de risa, claro, pero esa noche, antes de dormirse, pensó que sería lindo ser una princesa porque podría usar todos los vestidos de la abuela Amanda y papá no le diría nada ni se enojaría, porque las princesas sí pueden usar vestido.

—Y si la abuela se olvida de las cosas, ¿por qué no se olvida de venir a visitarme? —le preguntó Cristóbal a su padre una siesta que, parado en el portoncito de la casa, agarrado de su mano, miraba cómo el remís daba la vuelta mientras ella le sonreía y le decía hola con la mano, desde atrás de la ventanilla cerrada.

—Porque no tiene nada que hacer, esta vieja de mierda —respondió don Ruiz Díaz y le apretó la mano.

Esa mañana, papá lo había obligado a disfrazarse con el uniforme de River, incluidos los botines, que le parecían demasiado incómodos para jugar a la casita.

Quiero que tu abuela te vea con esta ropa, le decía, mientras lo hacía levantar las piernas, primero la derecha, después la izquierda, para ponerse el pantaloncito con el escudo rojo y blanco. A ver si deja de decir boludeces, murmuraba, y apretaba los dientes.

La abu bajó del remís y tenía una bolsa con facturas y leche chocolatada, de esa de caja, que ya viene preparada y es riquísima, pero muy cara.

Cristóbal le soltó la mano a papá y salió corriendo para enterrar la cara en la panza de la abu, que hasta en el ombligo tenía olor a perfume y crema, y se murió de risa mientras ella le decía hola, mi amor, hola, te extrañé.

Y ahí estaba Cristóbal, escuchando la campanita de la cuchara de acero revolviendo la chocolatada en el vaso de vidrio transparente, montado en el regazo de la abuela, que se hamacaba en la mecedora de la cocina mientras mamá servía la merienda. Entonces,

mamá puso las facturas en un plato y lo apoyó sobre la mesa de madera, que se quejó con un crujido suavecito.

Papá fumaba en un rincón y contemplaba la escena, como enojado, o más bien como asustado, porque le temblaban las piernas y encendía un cigarrillo tras otro.

—¿Vas a tomar la chocolatada, Galaxia? —le preguntó la abuela (le gustaba mucho cuando le decía así).

Cristóbal iba a responder cuando papá azotó el plato de facturas contra el piso.

—¡Se llama Cristóbal! —exclamó, desquiciado, apretando los dientes.

Mamá se arrió a la mesada después de ahogar un grito, pero la abuela permaneció en silencio un rato largo, observándolo, sin reaccionar. Finalmente torció la cabeza para mirar a Cristóbal directo a los ojos.

—A ver... a ver... —murmuró.

Se miraron bien adentro de los ojos, como si fueran pasillos milagrosos que comunican la ciudad con la playa una noche de calor. Se sonrieron con complicidad.

—No —concluyó Amanda—. Se llama Galaxia — insistió—. Si la miran a los ojos un rato largo, van a ver que allá, al fondo, se ven todas las estrellas. Pero tienen que mirarla —y giró para hablarle a mamá—. Tienen que mirarla, hija.

A la abuela no le dieron más permiso para ir a visitar a Cristóbal y a Cristóbal no le dieron permiso de ir a ver a la abuela cuando la internaron, un par de meses después.

Esa tarde, Galaxia se quedó de pie frente al espejo, escuchando el sonido del auto de mamá, que se alejaba. Papá seguía gritando frente al televisor y ella se secaba las lágrimas que no iba a poder llorar sobre el cajón de la abuela. Lloraba por Amanda, sí, y un poco por Cristóbal, que ese día se había ido con ella.

“Capítulo X” en *La Chaco*. Juan Solá

F-

13, un álbum de Rodolfo Mederos que no cree en cábalas

El fueye no sabe de números

En su nuevo álbum, el bandoneonista hace un balance entre títulos clásicos y algunos nuevos: un viaje en el túnel del tiempo.

Por Cristian Vitale

En la timba, el trece significa yeta, argot arrabalero que se traduce como mala suerte. Si se le pega un martes, muchos lo consideran directamente un número temible. Pero también es la cantidad de semanas que dura una estación y sus significados religiosos varían según el culto: el católico lo asocia a San Antonio de Padua o a los trece hombres que participaron de la última cena; el judío, al número de los principios de la fe, según el filósofo Maimónides; los musulmanes al profeta y los doce imanes que fundaron la

escuela de pensamiento chiíta, y las antiguas religiones mesoamericanas, al calendario lunar que se dividía en etapas de trece días. Rodolfo Mederos, músico argentino nacido en el 40, prefirió darle un sentido más concreto y personalizado. Llamó así a su flamante disco, y las razones mezclan matemática con detalles intrínsecos de su orquesta típica, sin aristas místicas. Trece son los músicos que la componen; trece los años que permanecen tocando juntos y trece, también, las piezas que pueblan la obra. Nada que tenga que ver, o sea, con los arquetipos recurrentes del número.

Sí, tal vez, con la cantidad que amerita un repertorio en su justa medida para no aburrir, pero tampoco dejar con ganas. En su justa proporción, cuando lo que se asume es defender las formas del tango tradicional, sin resignar nuevas composiciones. Por esa senda marchan las trece piezas que dan con el perfil conceptual de 13. Para no perder el hilo numérico, entonces, el ex vanguardista de Generación 0, recrea ocho clásicos y agrega cinco temas compuestos por él: “Francisco y Francisco” –bella porque sí–; “El Conquistador”, en una línea que recuerda al Piazzolla –pero al más clásico que eléctrico– de los cincuenta; “La perinola”, como para no perderle el hilo a cierto hedor timbero; “Mientras te espero”, dedicado a Mariángela, y “T. T.”, otro instrumental ‘de batalla’, compuesto, en este caso, pensando en el Torquato Tasso, casa tanguera que habitualmente ofrece su escenario para sus músicas.

Entre las versiones, hay un mundo de sensaciones diversas que, pese a ello, ofrece más continuidades que rupturas respecto del tango tradicional (entiéndase por tal, el orquestal de mediados del siglo pasado). Se percibe al principio con “La Cachila”, enorme composición de Eduardo Arolas, y al final con cuatro bandoneones (el suyo, más el de la tríada Miguel Caragliano–Fernando Taborda–Rodolfo Roballos) a disposición de una visita guiada por “La Cumparsita” (Matos Rodríguez) que, increíble y paradójicamente, no intenta nada nuevo, pero resulta una delicia. En medio de la elipsis, y además de sus instrumentales, hay reversiones de clásicos entre las que se destacan “Te llaman malevo” (Troilo–Expósito), donde uno de los dos cantores invitados, el Negro Falótico, le pone bastante sal al dulce propio de su voz, y le da un matiz contrastante, tal como la historia salida de la pluma de Homero amerita. O “Sobre el pucho”, de Piana y González Castillo, que ponen a Ariel Ardit y su cálida voz en un registro enraizado con la historia, como gusta al también ex bandoneonista de la orquesta del todopoderoso Osvaldo Pugliese. En resumen, 13, tercer disco que publicó Mederos con su Típica (los anteriores son Comunidad y Diálogo) es como viajar en el túnel del tiempo, con todas las vivas y los bemoles que ello implica. Bemoles que podrían centralizarse en algo que el mismo Mederos asume: el poco interés por la sorpresa, innovación y riesgo (no lo cree posible en el género). Y las vivas, necesariamente de haber tomado partido por ello y jugar el partido así, desde el minuto cero.

Es Mederos. Es así. Tómelo o déjelo.

3.2. Plagio

Cuando un/a escritor/a, artista plástico, músico/a, toma un segmento o escritura de otro autor o autora sin citarlo/a es denominado plagio.

El escritor Eduardo Rosselot define:

“Se entiende como plagio la apropiación, presentación y utilización de material intelectual ajeno, sin el debido reconocimiento de su fuente original. Constituye, por lo tanto, un acto fraudulento, en el cual existe presunción de intencionalidad, en el sentido de hacer parecer un determinado conocimiento, labor o trabajo, como producto propio; y de desconocer la participación de otros en su generación, aplicación o en su perfeccionamiento”

Rosselot, Eduardo, et al., “Plagio intelectual. Documento de la comisión de ética de la facultad de medicina de la universidad de Chile”, *Revista médica de Chile*, 2008, p. 136.

En este sentido explicaremos algunos detalles en relación a lo denominado **derecho de autor/a** el cual es un término jurídico que describe los derechos concedidos a los/as creadores por sus obras literarias y artísticas. La protección de este derecho abarca únicamente la expresión de un contenido, pero no las ideas. Para su nacimiento no necesita de ninguna formalidad, es decir, no requiere la inscripción de un registro o el depósito de copias, **el derecho de autor/a nace con la creación de la obra**. Son objeto de protección las obras originales, del campo literario, artístico, científico y cualquiera que sea su forma de expresión, soporte o medio.

En suma, es importante tener en cuenta las Normas APA, a fines de no cometer el error de copiar y pegar un contenido que no pertenece a quien escribe. También es preciso tener en cuenta que el plagio académico es considerado un delito intelectual.

LA NACION | OPINIÓN

29 de enero de 2006

Los riesgos de Wikipedia

Aunque rescata el papel de Internet como herramienta de conocimiento si es bien utilizada, el autor se suma al debate sobre la enciclopedia on line y advierte que la falta de rigurosidad en sus contenidos puede conducir a peligrosos equívocos.

Un debate está agitando el mundo de Internet, y es el debate sobre la Wikipedia. Para los que no lo sepan, se trata de una enciclopedia on line escrita directamente por el público. No sé hasta qué punto una redacción central controla las contribuciones que llegan de todas las partes del mundo, pero es verdad que cuando he tenido la ocasión de consultarla sobre argumentos que conocía (para controlar una fecha o el título de un libro), la he encontrado siempre bastante bien hecha y bien informada. Claro que eso de estar abierta a la colaboración de cualquiera presenta sus riesgos, y ha sucedido que a algunas personas se les atribuyera cosas que no han hecho e incluso acciones reprobables. Naturalmente, protestaron y el artículo se corrigió.

La Wikipedia tiene también otra propiedad: cualquiera puede corregir un artículo que considera equivocado. Hice la prueba con el artículo que me concierne: contenía un dato

biográfico impreciso, lo corregí y desde entonces el artículo ya no contiene ese error. Además, en el resumen de uno de mis libros estaba la que yo consideraba una interpretación incorrecta, dado que se decía que yo "desarrollo" una cierta idea de Nietzsche mientras que, de hecho, la contesto. Corregí "develops" con "argues against", y también esta corrección fue aceptada.

El asunto no me tranquiliza en absoluto. Cualquiera, el día de mañana, podría intervenir otra vez sobre este artículo y atribuirme (por espíritu de burla, por maldad, por estupidez) lo contrario de lo que he dicho o hecho. Además, dado que en Internet circula todavía un texto donde se dice que yo sería Luther Blissett, el conocido falsificador (e incluso años después de que los autores del truco llevarán a cabo su buen coming out y se presentaran con nombre y apellido), podría ser yo tan socarrón como para dedicarme a contaminar los artículos que conciernen a autores que me resultan antipáticos, atribuyéndoles falsos escritos, episodios pedófilos, o vínculos con los Hijos de Satanás.

¿Quién controla en la Wikipedia no sólo los textos sino también sus correcciones? ¿O actúa una suerte de compensación estadística, por la cual una noticia falsa antes o después se localiza? El caso de la Wikipedia es, por otra parte, poco preocupante con respecto a otro de los problemas cruciales de Internet. Junto a sitios absolutamente dignos de confianza, hechos por personas competentes, existen sitios de lo más engañosos, elaborados por incompetentes, desequilibrados o incluso por criminales nazis, y no todos los usuarios de la red son capaces de establecer si un sitio es fidedigno o no.

El asunto tiene una repercusión educativa dramática, porque a estas alturas sabemos ya que escolares y estudiantes suelen evitar consultar libros de texto y enciclopedias y van directamente a sacar noticias de Internet, tanto que desde hace tiempo sostengo que la nueva y fundamental asignatura que hay que enseñar en el colegio debería ser una técnica de selección de las noticias de la red; el problema es que se trata de una asignatura difícil de enseñar porque a menudo los profesores están en una condición de indefensión equivalente a la de sus alumnos.

Muchos educadores se quejan, además, de que los chicos, si tienen que escribir el texto de un trabajo o incluso de una tesina universitaria, copian lo que encuentran en Internet. Cuando copian de un sitio poco creíble, deberíamos suponer que el profesor se da cuenta de que están diciendo pavadas, pero es obvio que sobre algunos temas muy especializados es difícil establecer inmediatamente si el estudiante dice algo falso. Supongamos que un estudiante elija hacer una tesina sobre un autor muy pero muy marginal, que el profesor conoce de segunda mano, y se le atribuya una determinada obra. ¿Sería capaz el docente de decir que ese autor nunca ha escrito ese libro? Lo podría hacer sólo si por cada texto que recibe (y a veces pueden ser decenas y decenas de trabajos) consigue llevar a cabo un cuidadoso control sobre las fuentes.

No solo eso: el estudiante puede presentar un trabajo que parece correcto (y lo es) pero que está directamente copiado de Internet mediante "copia y pega". Soy propenso a no considerar trágico este fenómeno porque también copiar bien es un arte que no es fácil, y un estudiante que copia bien tiene derecho a una buena nota. Por otra parte, también cuando no existía Internet, los estudiantes podían copiar de un libro hallado en la biblioteca y el asunto no cambiaba (salvo que implicaba más esfuerzo manual). Y, por último, un buen docente se da cuenta siempre cuando se copia un texto sin criterio y se huele el truco (repito, si se copia con discernimiento, hay que quitarse el sombrero).

Ahora bien, considero que existe una forma muy eficaz de aprovechar pedagógicamente los defectos de Internet. Planteen ustedes como ejercicio en clase, trabajo para casa o tesina universitaria, el siguiente tema: "Encontrar sobre el argumento X una serie de elaboraciones completamente infundadas que estén a disposición en Internet, y explicar por

qué no son dignas de crédito". He aquí una investigación que requiere capacidad crítica y habilidad para comparar fuentes distintas, que ejercitaría a los estudiantes en el arte del discernimiento.

Traducción: Helena Lozano Miralles.

- **Ejercicio**

A partir de la lectura de “Los riesgos de Wikipedia” de Umberto Eco tomar la consigna que propone el autor y escribir un texto argumentativo sobre algún tema a elección. Una carilla Aria 11 interlineado 1.5. -tener en cuenta ortografía, redacción y Normas APA-

¿Qué es considerado plagio en Lectura y escritura académica en Artes?

- Entregar un trabajo de otro/a estudiante como si fuera propio.
- Copiar un texto sin tener la aprobación de la fuente consultada.
- Copiar un texto palabra por palabra y no indicar la referencia.
- Redactar algunas ideas (parfraseo) sin aclarar el autor/a utilizada.
- Entregar un trabajo copiado directamente de la web.

SI ESTO SUCEDE ES CONSIDERADO PLAGIO Y SERÁ DESAPROBADO/A.

3.6 Ejercicios finales

Realización en grupos de seis estudiantes.

1. A partir de manifiesto o reseña crítica seleccionados por cada grupo, enumerar las características que tiene cada género en particular ¿por qué responde al género en cuestión? justificar.
2. Escribir una reseña crítica o manifiesto de una carilla en Arial 11 interlineado 1.5. -Tener en cuenta las características de cada género, puntuación, ortografía, normas APA.

Unidad IV

4. La argumentación

El texto argumentativo tiene como objetivo *expresar opiniones o rebatirlas con el fin de persuadir a un receptor/a*. La finalidad del autor/a puede ser probar o demostrar una idea (o tesis), refutar la contraria o bien persuadir o disuadir al receptor sobre determinados comportamientos, hechos o ideas.

La argumentación, por importante que sea, no suele darse en estado puro, suele combinarse con la exposición. Mientras la exposición se limita a mostrar, la argumentación intenta demostrar, convencer o cambiar ideas. Por ello, en un texto argumentativo además de la función apelativa presente en el desarrollo de los argumentos, aparece la función referencial, en la parte en la que se expone la tesis.

La argumentación se utiliza en una amplia variedad de textos, especialmente en los científicos, académicos, filosóficos, en el ensayo, en la oratoria política y judicial, en los textos periodísticos de opinión y en algunos mensajes publicitarios. En la lengua oral, además de aparecer con frecuencia en la conversación cotidiana (aunque con poco rigor), es la forma dominante en los debates, coloquios o mesas redondas.

Todo enunciado que contribuye a que el interlocutor admita una **conclusión o tesis** es considerado un argumento. C. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, autores del *Tratado sobre la argumentación: la nueva Retórica* (1958), sostienen que los argumentos se presentan bajo la forma de un nexo que permite transferir a la conclusión la adhesión acordada a las premisas. El aspecto sobre el que vamos a centrarnos en este encuentro es la regularidad de las formas de los argumentos, las cuales no se crean en cada discurso argumentativo, sino que por el contrario responden a lo que Perelman y Olbrechts-Tyteca denominan el repertorio de las técnicas argumentativas.

Estructura general

Introducción: Se trata de una breve exposición en la que el argumentador entrega antecedentes del tema a tratar e intenta captar la atención del destinatario. Incluye la postulación de una tesis o hipótesis, que será el eje fundamental de todo el desarrollo.

→ **Tesis:** Postura o idea que se defiende con el fin de convencer o persuadir al destinatario/a.

Cuerpo argumentativo: En este espacio es en el que se despliegan los razonamientos empleados para convencer al destinatario o para demostrar la tesis. Se trata de un espacio en el que se incluirán explicaciones y descripciones, las que aportan a la construcción de un contexto que dará sentido a los argumentos desplegados.

→ **Argumentos:** son los por qué de la afirmación.

→ **Contra-argumentos:** Postura propia de los detractores de la tesis que debe ser refutada por el argumentador.

Conclusión: Se trata de una breve recapitulación de lo expuesto o resolución a la que se ha llegado tras el estudio o análisis de la tesis. En este espacio, se retoma la hipótesis, se sintetizan y reafirman los argumentos principales mediante los cuales se ha llegado a una reafirmar o refutar la tesis inicial.

En el cuadro que sigue mostramos algunas de esas formas típicas de construcción de argumentos.

<p>Quaestio: ¿Debe implantarse la pena de muerte?</p>	<p>Quaestio: eje de la disquisición-problema) pregunta que desencadena la argumentación.</p>
<p>Tesis: No debe implantarse la pena de muerte</p>	<p>Tesis: respuesta a la quaestio-idea a defender (hipótesis sostenida)</p>
<p>Argumento 1. "Uno de los principios en los que se funda toda ley humana y los dictámenes de toda religión practicada en el mundo civil establece que no se debe matar. Si no se debe matar tampoco podrá hacerlo el Estado, aunque no sea más que para no dar un mal ejemplo a los ciudadanos."</p>	<p>Técnica: procedimiento deductivo.</p>
<p>Argumento 2: "Menem vuelve a proponer la pena de muerte para los narcotraficantes. ¿Por qué no mañana para los torturadores, para los terroristas, para los corruptores de menores, para los especuladores? Ejemplares de todas estas especies abundan en la Argentina y contra todas ellas existe un resentimiento popular explicable. Explotarlo es lo demagógico y lo que podría generar una nueva carnicería." E. Goligorsky, La vanguardia, 1988.</p>	<p>Técnica: la metáfora. Es un procedimiento en el que se sustituye un término por otro. Puede interpretarse como una analogía condensada, resultante de la fusión de elementos que se comparan en una analogía.</p>

<p>Argumento 3: "Con solo recordar condenas como las de Sacco y Vancetti, se debería descartar."</p>	<p>Técnica: el ejemplo. Es un argumento en el que se pasa de un caso particular a una generalización. A partir del caso se busca mostrar la estructura o la ley que este revela.</p>
<p>Argumento 4: "El que acepta la pena de muerte busca siempre —porque sabe que la necesita— una justificación poderosa. Todas en última instancia consisten en buscar en el Estado un paralelo de la crueldad de los homicidas. Si antes, fuera de la democracia, se dijo 'los subversivos mataron, es natural que sean muertos', y se aceptó la muerte silenciosa; hoy, dentro de la democracia, se pide la muerte estridente, con jueces, tribunales y medios de comunicación. El motivo es el mismo: estamos asustados'. La propuesta es la misma: 'maten para tranquilizarnos'."</p>	<p>Técnica: la analogía. Es un argumento que se funda en la semejanza de dos estructuras Su forma más general es A es a B como C es a D . Las partes puestas en relación en la analogía pertenecen a campos diferentes</p>
<p>Argumento 5: "Se mata a un culpable para enviar una severa advertencia a los que pudieran delinquir, y para salvaguardar a los inocentes. Lo que quiere decir que se usa a un hombre no como fin sino como medio. Se lo usa, se usa su vida, como un telegrama. No lo hacen de otro modo los terroristas, que asesinan a cualquiera no por odio personal, sino para enviar un mensaje al cuerpo social, y por eso se les llama terroristas, es decir, individuos que hacen política no a través de la persuasión sino a través del terror. La pena de muerte como advertencia es un ejemplo de terrorismo de estado, de terrorismo sancionado por ley."</p>	<p>Técnica: la definición. Su uso argumentativo se observa claramente cuando se selecciona una entre varias definiciones de un mismo concepto.</p>

<p>Argumento 6: "No es casual que los conspicuos procesistas, ideólogos y dinamizadores de la dictadura pidan hoy, por televisión y con mucho rating. la pena de muerte. Llevan la muerte en el alma. Están acostumbrados a creer que hay seres humanos irrecuperables. Que en determinado momento al otro hay que matarlo."</p>	<p>Técnica: argumento ad personam. Invalida una argumentación desacreditando a la persona que la sostiene o a su pensamiento. Se basa, la mayoría de las veces, en exigir al adversario que sus actos se correspondan con sus palabras. Se emplea para refutar X afirma A. El hecho de que X sostenga A motiva el rechazo de A.</p>
<p>Argumento 7: "Estoy en contra de la pena de muerte (y lo estoy especialmente en este país que desborda cadáveres) porque es pedir que el Estado hoy haga de modo público lo mismo que hizo en el pasado, secretamente: matar. (J.P. Feinmann, Página 12, 29/11/97).</p>	<p>Técnica: el argumento causal. Permite aproximar dos acontecimientos a través de un nexo causal, determinar la existencia de la causa de un acontecimiento, o las consecuencias o efectos de un acontecimiento. Consiste en mostrar una relación entre dos eventos que supone más que su simple sucesión temporal. Su eficacia práctica reposa en que se vincula con la posibilidad de explicar y predecir.</p>
<p>Argumento 8: "La pena de muerte es ineficaz porque en los países en los que existe no ha disminuido el número de delitos."</p>	<p>Argumento causal</p>

Argumento 9:

"Solo sugeriría detenernos en algo muy situado: la ejecución del condenado a muerte. En el texto de 1957 (un texto en el que se documentó minuciosamente), Albert Camus narraba que en 1914, en Argel, se condenó a la guillotina al asesino de toda una familia de agricultores, niños incluidos. Su padre, particularmente indignado por la muerte de los niños, se vistió muy temprano y marchó hacia el lugar del suplicio, ya que deseaba presenciarlo, deseaba ver con sus propios ojos cómo se hacía justicia con el monstruo. "De lo que vio aquella mañana no dijo nada a nadie. Mi madre cuenta únicamente que volvió de prisa y corriendo, con el rostro desencajado, se negó a hablar, se tumbó un momento en la cama y de repente se puso a vomitar."

(J. P. Feinmann, Página 12, 29/11/97).

Técnica: argumento por autoridad. Se apoya en mostrarla verdad de la conclusión sobre la base de las cualidades de la persona del enunciador: X sostiene A. El hecho de que lo sostenga X es suficiente para imponer/proponer/valorizar A. Dado que pone en juego los discursos del saber, el argumento de autoridad presupone su jerarquización: el que argumenta por autoridad se dirige directa o indirectamente a un destinatario no experto. Este discurso del saber puede transformarse en un discurso del poder cuyo funcionamiento pone en juego estrategias retóricas de intimidación



4.1 Recursos argumentativos

4.2.1 Conectores lógicos y referentes

Conectores lógicos

Los conectores son aquellas palabras o expresiones que se usan para unir las diferentes partes de una oración. Esta unión debe ser realizada considerando el sentido de la oración y otros aspectos como la sintaxis y la ortografía. Es decir, los conectores unen el texto y sirven para explicar, ejemplificar, justificar, contrastar, modificar, distribuir o resumir la oración anterior.

Causales: Señalan que lo que sigue es la razón por la cual se afirma lo anterior (causa).

* *Porque / debido a / puesto que / a causa de / pues / ya que / dado que, etc.*

Ej. : No iré a tu cumpleaños porque no me has invitado.

Consecutivos: efecto o consecuencia de una causa mencionada.

* *Por ello/ por lo tanto/ por eso/ por lo que/ por ende/ por consiguiente/ con que/así es que/ entonces/así, etc.*

Ej. : Pedro estudia mucho, por lo tanto saca buenas notas

Adversativos (contraste): establecen relaciones de oposición y/o comparación.

* *Pero / sin embargo / no obstante / sino / antes bien / etc.*

EJEMPLO: Melanie estudia mucho, sin embargo no saca buenas notas.

Concesivos: una negación parcial para el logro de una acción.

* *Por más que / pese a (que) / aun cuando / a pesar de (que) / aunque, etc.*

Ej. : Melanie saca buenas notas, aunque no estudia mucho.

Condicionales: se trata de un requisito o condición para que se realice la acción o lo dicho.

* *Si / a menos que / salvo que / a no ser que, etc.*

Ej. : Si todos tomáramos conciencia, el Perú cambiaría.

No te volveré hablar, salvo que me pidas disculpas.

Explicativos: se utilizan para enunciar lo mismo, pero en términos más simples o técnicos.

* *O sea / es decir / en otras palabras / quiero decir / en otros términos / esto es / a saber, etc.*

Ej. : América Latina tiene 196 millones de personas que están por debajo de la línea de pobreza, es decir, un 45.9% vive en una situación indigente.

De secuencia: Indican una secuencia de ideas o acciones que se llevan a cabo.

* *Luego / antes / después / a continuación, etc.*

Ej. : Los alumnos dieron su examen y luego se retiraron.

Primero realizaré las tareas y después jugaré.

De conclusión (resumen): Indican que se procederá a hacer una síntesis de todo lo expuesto.

* *En resumen / en conclusión / en fin / bueno / a fin de cuentas, etc.*

Ej. : En resumen, el aumento de disponibilidad es una reacción a estas fuertes presiones que ocurren en determinados períodos.

Disyuntivos: Indican que un elemento excluye al otro; o que la realización de una proposición excluye el cumplimiento de la otra.

* *O / u / o bien / ya / bien / ya sea, etc.*

Ej. : Para irme a mi casa puedo usar dos líneas de transporte, ya sea el 22 o el 98.

De situación: Determinan un lugar específico.

* *En medio / afuera / adentro / encima / debajo, etc.*

Ej. : Adentro hacia un calor infernal y afuera, un frío sepulcral.

Distributivos: El predicado abarca dos o más proposiciones.

* *Además... también / No solo... sino que / Asimismo / Igualmente/Además*

Ej. : Además de los niños, los adultos y los viejos disfrutaron del espectáculo.

Copulativos (aditivos): indican adición de elementos.

* y

Ej. : María salió y Juan se quedó

Más ganancias, menos cultura

La búsqueda del máximo beneficio inmediato pone en peligro la producción de las obras más nobles de la humanidad. Es la supremacía de un poder comercial que impone sus intereses en contra del arte universal.

Pierre Bourdieu.

Sociólogo, profesor del Colegio de Francia.

¿Es posible todavía, y será posible por mucho tiempo hablar de producciones culturales y de cultura? A los que hacen el nuevo mundo de la comunicación y que son hechos por él, les gusta referirse al problema de la velocidad, los flujos de información y las transacciones que se vuelven cada vez más rápidos y sin duda tienen razón en parte cuando piensan en la circulación de la información y la rotación de los productos. Dicho esto, la lógica de la velocidad y la del lucro que se reúnen en la búsqueda de la máxima ganancia en el corto plazo (con el rating en el caso de la televisión, el éxito de venta en el del libro —y muy evidentemente, el diario—, el número de entradas vendidas en el de la película) me parecen incompatibles con la idea de cultura. Cuando, como decía Ernst Gombrich, se destruyen las "condiciones ecológicas del arte", el arte y la cultura no tardan en morir.

Como prueba, podría limitarme a mencionar lo ocurrido con el cine italiano, que fue uno de los mejores del mundo y que solo, sobrevivía a través de un pequeño puñado de cineastas, o con el cine alemán o con el cine de Europa oriental. O la crisis que sufrió en partes el cine de autor, por falta de circuitos de difusión. Sin hablar de la censura que pueden imponer los distribuidores a determinados filmes —el más conocido es el de Pirre Carles—. O también el destino de alguna cadena radio cultural, hoy en liquidación en

nombre de la modernidad, el rating y las connivencias mediáticas.

¿Arte o mercancía?

Pero no se puede comprender realmente lo que significa la reducción de la cultura al estado de producto comercial si no se recuerda cómo se constituyeron los universos de producción de las obras que consideramos como universales en el campo de las artes plásticas, la literatura o el cine. Todas las obras que se exponen en los museos, todas las películas que se conservan en las cinematecas, son producto de universos sociales que se constituyeron poco a poco independizándose de las leyes del mundo ordinario y, en particular, de la lógica de la ganancia.

Para que lo entiendan mejor, he aquí un ejemplo: el pintor del Quattrocento —se sabe por la lectura de los contratos— debía luchar contra quienes le encargaban obras para que éstas dejaran de ser tratadas como un simple producto, valuado según la superficie pintada y al precio de los colores empleados; debió luchar para obtener el derecho a la firma, es decir el derecho a ser tratado como autor, y también por eso que, desde fecha bastante reciente, se llaman derechos de autor (Beethoven todavía luchaba por este derecho); debió luchar por la rareza, la unicidad, la calidad; debió luchar, con la colaboración de los críticos, los biógrafos, los profesores de historia del arte, etcétera, para imponerse como artista, como "creador".

Es todo esto lo que está amenazado hoy a través de la reducción de la obra a un producto y una mercancía. Las luchas actuales de los cineastas por el *final cut* y contra la pretensión del productor de tener el derecho final sobre la obra, son el equivalente exacto de las luchas del pintor del Quattrocento. Los pintores necesitaron casi cinco siglos para conseguir el derecho de elegir los colores empleados, la manera de emplearlos y finalmente el derecho a elegir el tema, especialmente al hacerlo desaparecer con el arte abstracto, para gran escándalo del burgués que encargaba la obra. Del mismo modo, para tener un cine de autor se requiere un universo social, pequeñas salas y cinematecas que proyecten los clásicos frecuentadas por los estudiantes, cineclubes animados por profesores de filosofía, cinéfilos formados en la frecuentación de dichas salas, críticos sagaces que escriban en los *Cahiers du cinéma*, cineastas que hayan aprendido su oficio viendo películas de las cuales pudieran hablar en estos *Cahiers*; en pocas palabras, todo un medio social en el cual determinado cine tiene valor, es reconocido.

Son estos universos sociales los que hoy están amenazados por la irrupción del cine comercial y la dominación de los grandes difusores, con los cuales deben contar los productores, excepto cuando ellos mismos son difusores: resultado de una larga evolución, hoy han entrado en un proceso de "involución". En ellos se produce un retroceso: de la obra al producto, del autor al ingeniero o al técnico que utiliza recursos técnicos, los famosos efectos especiales, y estrellas, ambos sumamente costosos, para manipular o satisfacer las pulsiones primarias del espectador (a menudo anticipadas gracias a las investigaciones de otros técnicos, los especialistas en marketing).

Reintroducir el reino de lo "comercial" en universos que se han constituido, poco a poco, contra él, es poner en peligro las obras más nobles de la humanidad, el arte, la literatura e incluso la ciencia.

No creo que alguien pueda querer esto realmente. Recuerdo la célebre fórmula platónica: "Nadie es malvado voluntariamente". Si es cierto que las fuerzas de la tecnología aliadas con las fuerzas de la economía, la ley del lucro y la competencia, ponen en peligro la cultura, ¿qué hacer para contrarrestar ese movimiento? ¿Qué se puede hacer para favorecer las oportunidades de aquellos que sólo pueden existir en el largo plazo, aquellos que, como los pintores impresionistas de antaño, trabajan para un mercado póstumo?

Buscar la máxima ganancia inmediata no es necesariamente obedecer a la lógica del

interés bien entendido, cuando se trata de libros, películas o pinturas: identificar la búsqueda de la máxima ganancia con la búsqueda del máximo público es exponerse a perder el público actual sin conquistar otro, a perder el público relativamente restringido de gente que lee mucho, frecuenta mucho los museos, los teatros y los cines, sin ganar a cambio nuevos lectores o espectadores ocasionales.

Una inversión rentable

Si se sabe que, al menos en todos los países desarrollados, la duración de la escolarización sigue creciendo, así como el nivel de instrucción medio, como crecen también todas las prácticas estrechamente relacionadas con el nivel de instrucción (frecuentación de los museos y los teatros, lectura, etcétera), se puede pensar que una política de inversión económica en los productores y los productos llamados "de calidad", al menos en el corto plazo, podría ser rentable, incluso económicamente (siempre que se cuente con los servicios de un sistema educativo eficaz).

De este modo, la elección no es entre la "mundialización" —es decir la sumisión a las leyes del comercio y, por lo tanto, al reino de lo "comercial", que siempre es lo contrario de lo que se entiende universalmente por cultura— y la defensa de las culturas nacionales o de tal o cual forma de nacionalismo o localismo cultural.

Los productos kitsch de la "mundialización" comercial, el jean o la Coca-Cola, la *soap opera* o el filme comercial espectacular y con efectos especiales, o incluso la "world fiction" cuyos autores pueden ser italianos o ingleses, se oponen en todos los sentidos a los productos de la internacional literaria, artística y cinematográfica, cuyo centro está en todas partes en ninguna, aun cuando haya estado durante mucho tiempo y quizá todavía esté en París, sede de una tradición nacional de internacionalismo artístico, al mismo tiempo que en Londres y Nueva York. Así como Joyce, Faulkner, Kafka, Beckett y Gombrowicz, productos puros de Irlanda, Estados Unidos, Checoslovaquia y Polonia fueron hechos en París, igual número de cineastas contemporáneos como Kaurismaki, Manuel de Oliveira, Satyajit Ray, Kieslowski, Woody Allen, Kiarostami y tantos otros no existirían como existen sin esta internacional literaria, artística y cinematográfica cuya sede social está ubicada en París. Sin duda porque es allí donde, por razones estrictamente históricas, se constituyó hace mucho y ha logrado sobrevivir el microcosmos de productores, críticos y receptores sagaces necesario para su supervivencia.

Repito, hacen falta muchos siglos para producir productores que produzcan para mercados póstumos. Es plantear mal los problemas oponer, como a menudo se hace, una "mundialización" y un mundialismo que supuestamente están del lado del poder económico y comercial, y también del progreso y la modernidad, a un nacionalismo apegado a formas arcaicas de conservación de la soberanía. En realidad, se trata de una lucha entre un poder comercial que intenta extender a todo el universo los intereses particulares del comercio y de los que lo dominan, y una resistencia cultural, basada en la defensa de las obras universales producidas por la internacional desnacionalizada de los creadores.

Quiero terminar con una anécdota histórica que también tiene que ver con la velocidad y que expresa correctamente lo que debían ser, en mi opinión, las relaciones que podría tener un arte liberado de las presiones del comercio con los poderes temporales. Se cuenta que Miguel Angel mantenía tan poco las formas protocolares en sus relaciones con el papa Julio II, quien le encargaba sus obras, que éste se veía obligado a sentarse muy rápidamente para evitar que Miguel Angel se sentara antes que él.

En un sentido, se podría decir que intenté perpetuar aquí, muy modestamente, pero de manera fiel, la tradición, inaugurada por Miguel Angel, de distancia con respecto a los poderes y muy especialmente a estos nuevos poderes que son las fuerzas conjugadas del dinero y los medios.

- **Ejercicio.**

1. Lea los elementos paratextuales del artículo de Pierre Bourdieu, "Más ganancias, menos cultura", y explicita cuál es el género que pertenece el texto, cuál es el tema que cree va a ser tratado en el artículo y cuál cree es la postura sostenida por el autor.
2. Identifique la hipótesis sostenida por el autor en el texto y los argumentos que la sostienen.
3. Observe la presencia de conectores en el texto.

4.2. La reseña crítica

De acuerdo con la vigésima segunda edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua, una reseña se define como una "noticia y examen de una obra literaria o científica". Según el autor Francisco J. de la Torre Zermeño (2008), una "reseña es el examen que se hace de una obra literaria o científica a fin de dar una noticia crítica de la misma".

Conforme a este mismo autor, la reseña se divide en dos:

1. Reseña descriptiva o informativa
2. Reseña crítica o valorativa

Organización textual de una reseña crítica

Como en la mayoría de los procesos de escritura, la reseña crítica suele tener la estructura planteada a continuación:

- 1. Introducción o entrada:** aquí se puede incluir la referencia bibliográfica del libro o artículo reseñado –esto también se acostumbra escribir al final de la reseña-. La introducción, generalmente, abarca los primeros párrafos, los cuales brindan un breve resumen de la obra. De acuerdo con el estilo del autor/a de la reseña, en esta parte se puede incorporar su opinión central o tesis.
- 2. Desarrollo o cuerpo:** dado que la reseña crítica busca, además de resumir, demostrar una tesis, en el cuerpo del escrito se presentan todos aquellos elementos contenidos en el libro o artículo que pueden servir para presentar las pruebas que sostendrán la opinión. Aquí se hace énfasis en los aciertos y deficiencias de la obra leída.
- 3. Conclusión o cierre:** es la redacción final – en uno o dos párrafos – donde, quien reseña, condensa su opinión global frente al libro o artículo leído y, así, recomendarlo o advertir acerca del riesgo de leerlo.

Algunas recomendaciones para realizar una reseña:

- 1.** Llevar a cabo una lectura exploratoria del texto a reseñar para identificar el tema de que trata.
- 2.** Hacer una segunda lectura, de estudio, con el fin de:
 - Subrayar las ideas más importantes.
 - Anotar comentarios, motivados por diversos aspectos del texto.
 - Hacer una pequeña investigación para conocer datos acerca del autor, como biografía y trayectoria profesional.
- 3.** Investigar también acerca de las opiniones que la obra que se está reseñando ha merecido por parte de especialistas en el tema.

PLÁSTICA

11 de diciembre de 2018

Cuerpos Pájaros, de Mercedes Azpilicueta en el MAMBA

Voz, palabra, sonido e imagen

La muestra reúne piezas sonoras y videoinstalaciones en las que se reflexiona sobre la afectividad, el control, la violencia, los encuentros y desencuentros que circulan en el lenguaje. También hay obras textiles.

Por Laura Hakel

Cuando Mercedes Azpilicueta se mudó a Holanda, en el año 2011, algo cambió en su producción. Como si la distancia transoceánica de la Argentina hubiera afinado su oído y dado una nueva urgencia al habla, abandonó la poca materialidad que quedaba en su obra (en Buenos Aires ya había estado anteponiendo la escritura y las sesiones de lectura de poesía a la pintura y el trabajo de taller) y fijó su interés en el lenguaje: principalmente en la oralidad, las faltas de ortografía, los errores de traducción, las palabras inventadas y todo lo “sucio” de la comunicación. Esa parte blanda, sonora, viva y usada de lo que decimos, que escapa a la normatividad de cómo “debemos” decirlo y que refleja maneras personales y locales de expresarse.

“You know? It’s all about affection”, le escribió a su hermana en la carta Dear Sister (2011), una de las primeras obras que Azpilicueta realizó al llegar a Rotterdam y que se presenta en el Museo de Arte Moderno, dentro del conjunto de obras que componen su primera exposición panorámica, como una instalación de video donde las palabras aparecen, como en un karaoke mudo, para que el espectador reproduzca la voz en su mente. Con complicidad y nostalgia, la artista relata a su hermana situaciones banales de su nueva vida cotidiana –la disposición de

su cuarto, la vista de su ventana, la sensación profunda de soledad, pero también la de estar siendo observada—, mezcladas con reflexiones y recuerdos de ambas en Buenos Aires (“Remember when we went to the delta?”). Es un relato íntimo que explora la subjetividad del “yo” como lugar de enunciación y la distancia inherente al género epistolar. En la carta, la voz íntima funde la memoria personal y la compartida, y construye un espacio de conexión entre las dos ciudades y las dos hermanas. El texto también es una forma de habitar otra lengua. Paradójicamente escrito en inglés, en él la artista valora los errores de ortografía como si fuesen la puerta a una nueva acepción de las palabras, menos correcta pero más subjetiva y significativa.



Una de las videoinstalaciones de Azpilicueta (2015). Abajo: Pow!, 2014/18, obra textil.

La afectividad que es capaz de transmitir la palabra también es una clave en *Volver a casa expandiendo la voz* (2012). Se trata de una de las primeras piezas performáticas realizadas por la artista, en la que recita un guión creado a partir de los mensajes de texto acumulados en su celular a lo largo de un año, combinados con poemas: “te quiero Chau/ ¿cómo estás Pum?/ ¿recuperada?/ si están por la zona/ estoy en el cafecito de pasteur y corrientes/ besos cuchufu/ Pum me llamó gato/ diluvia y no vuelve”. El discurso se compone de momentos de encuentro y desencuentro con el otro que nos llevan desde la sensación de una enorme cercanía hasta la imposibilidad de comunicarse: ese momento en que el lenguaje gira en falso, convertido en una máquina casi automática y frustrante de saludos y monólogos.

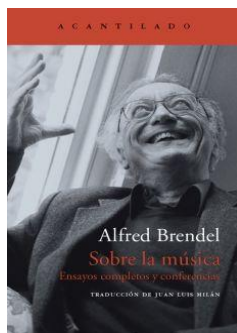
En sus siguientes obras, Azpilicueta comenzó a pedir prestadas voces ajenas. Para construir los guiones de las performances *La Calculadora Bien Templada* (2013), *Carne* (2013) y *POW!* (2014) se apropió, entre otras, de las frases de una madre obsesiva, una profesora de yoga autoritaria, un rematador de obras de arte y un profesor en un examen de idioma.

Pascal Quignard dice que, a diferencia de lo que ocurre con la vista y los párpados, en los oídos no hay nada que limite la información del exterior. Lo que oímos, voluntaria o involuntariamente, nos une a los demás y al lugar en el que estamos. En la videoinstalación *Bailarina Geométrica No Cree en el Amor, Encuentra Aspiración y Éxtasis en Espirales* (2015), la artista transformó su voz en un colectivo social y en un territorio. Reconstruyó con su voz el paisaje sonoro de Rotterdam, poniendo en carne propia lo que se escucha en los mercados, en el puerto y en la calle. Sentada, de piernas cruzadas en posición de flor de loto, como si fuese una pitonisa o una médium en trance, reproduce las ofertas de los vendedores ambulantes al grito de “*eeen eurroooo, een euroo*”, los cantos de los estadios deportivos y toda la trama sonora socio-económica, popular y precaria de la ciudad, que circula a través de ella en un idioma que no necesariamente entiende. El título de la obra evoca la figura de la poetisa italiana Valentine de Saint-Point, autora del Manifiesto de la mujer futurista. A partir de ella, la artista imagina la conversión en energía femenina de la decadencia y la virilidad de esta ciudad reconstruida luego de la guerra; al igual que la poesía convierte las palabras y su sonoridad en una nueva energía. El poeta entrerriano Juan L. Ortiz afirmaba que en el paisaje veía “todas las dimensiones de lo que trasciende”, la vida secreta que lo abisma.

Mercedes Azpilicueta transmuta la cotidianeidad urbana en algo sustancial, una trascendencia encarnada en un coro pronunciado por una sola voz.

* Curadora de la exposición. Fragmento inicial del texto que integra el catálogo de la exposición *Cuerpos Pájaros*, que se exhibe en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en San Juan 350, hasta marzo de 2019.

Un viaje por la música por Rafael Narbona



Alfred Brendel
Sobre la música. Ensayos completos y conferencias
Barcelona, Acantilado, 2017
Trad. de Juan Luis Milán
544 pp. 29 €

¿Es posible escribir sobre música sin incurrir en inaceptables analogías? La música es un lenguaje formal que no puede reducirse a conceptos. Kant situaba la música en el escalón más bajo de la expresión artística, observando que sólo producía sensaciones agradables. Es una apreciación injusta, pero que nace de una interpretación del conocimiento como algo claro, objetivo y contrastable. La música produce sensaciones, sí. A primera vista se trata de un fenómeno subjetivo cuya valoración varía de un sujeto a otro, de acuerdo con la época, el canon estético y las peculiaridades individuales. El pianista, poeta y escritor Alfred Brendel (Wiesenberg, Moravia, 1931) combate este planteamiento relativista, adentrándose en un conjunto de obras que han suscitado distintos juicios, pero que –en su opinión– poseen un valor palpable, real, accesible. Los Conciertos para piano de Mozart son extraordinarios por su dinámica, su colorido y su fuerza expresiva, no porque agraden y complazcan al oído. Brendel apunta que a veces la mejor forma de comprender a un autor es comparándolo con otro. Por ejemplo, si buscamos las diferencias entre Haydn y Mozart, descubriremos que caminan en direcciones opuestas: «Desde la calma, Haydn penetra profundamente en la agitación, mientras que Mozart, desde la excitación, apunta hacia la tranquilidad». Mozart logra este efecto con cambios de *tempo* que expresan intensidad, palpito, vida, pero sin deslizarse hacia el sentimentalismo o el lamento autocomplaciente. La perspectiva apolínea, que ha identificado la música de Mozart con lo alegre, fresco y ligero, ha rebajado inadmisiblemente su fuerza dramática, olvidando sus arriesgadas innovaciones y sus conflictos interiores. Brendel recuerda que el desarrollo contrapuntístico del *Andante* de la *Sonata en Fa mayor, K. 533*, desencadena de forma inesperada «una disonante agitación interior que casi desencaja la forma». Mozart no es el adalid de la belleza y la armonía, sino el explorador de lo sublime e inexorable. En la *Misa en Do menor*, el *Réquiem* o en ciertos coros de *Idomeneo*, atisbamos «lo otro, ese poder inmenso ante el que no podemos sino enmudecer. Lo “extrahumano” es lo que se ha alcanzado aquí, no sólo en su perfección formal, sino también en su fuerza emocional».

Al comentar su primera grabación integral de las obras para piano de Beethoven, Brendel reivindica el piano moderno, cuestionado la corriente historicista que aboga por el uso de instrumentos originales: «El piano de concierto moderno [...] hace mejor justicia que el Hammerklavier a la mayor parte de las obras pianísticas de Beethoven: su sonido es mucho más contrastado, coloreado y orquestal». Sin embargo, la fidelidad a un autor no depende sólo de instrumentos, sino de admitir la necesidad de interpretar sus obras de forma personal. Escribe Brendel: «Lo que el compositor haya querido decir con su partitura sólo se puede determinar con ayuda del propio sentimiento vivo, de la propia sensibilidad, de las propias facultades intelectuales y de la finura del propio oído. Esto está tan lejos de la “fidelidad” estéril como de la transcripción a cualquier precio. Es tan cuestionable forzar el “toque personal” como evitarlo; si no se ajusta por sí mismo, todo esfuerzo es vano». Una obra puede expresar estupor, estremecimiento o misterio. Esos sentimientos no pueden reflejarse con una frialdad mecánica, sino con

una sensibilidad que comprende el sentido último de la composición. Las notas fluyen concertadas con el espíritu. La exactitud no es tan importante como una escucha creativa y flexible. Schumann no se equivoca al señalar que la música «sería un arte ínfimo si sólo tuviera sonidos, si no tuviera ni lenguaje ni signos para los estados del alma». Al igual que todas las artes, la música estudia y recrea nuestros procesos psicológicos, con sus oscilaciones entre el orden y el caos, la claridad y la ensoñación, la armonía y la disonancia. Las sonatas de Beethoven y Schubert brotan de sensibilidades distintas: «En la música de Beethoven no perdemos nunca la orientación, sabemos siempre dónde estamos. Schubert, por el contrario, nos sitúa en un estado onírico. Beethoven componía como un arquitecto; Schubert, como un sonámbulo». Schubert se deja llevar por la inmediatez de sus emociones, limitándose a proporcionarles una estructura formal ligera; Beethoven prefiere meditar sus emociones y expresarlas mediante una estructura sólida y precisa. Schönberg señaló que la solidez de una obra musical procede de una motivación psicológica convenientemente definida y organizada. «Una de las tareas más atractivas del intérprete –apunta Brendel– consiste en percibir al menos esas motivaciones psicológicas, aunque no las exprese en palabras».

La música brota del interior de la naturaleza humana, pero muchas veces actúa como un espejo de los aspectos del mundo exterior, como el espacio, la luz o la profundidad: «Los movimientos extremos de la Sonata Waldstein llegan hasta la claridad lejana: en ella nos salimos de nosotros mismos, mientras que el Adagio nos conduce hacia adentro (a la oscuridad de la propia naturaleza)». La estructura musical y el espíritu de la obra mantienen una relación de «fructífera tensión». En el caso de Beethoven, la dimensión estética siempre está vinculada al aliento moral. El encuentro entre esas dos esferas constituye la meta del intérprete. Sólo buscando ese punto de convergencia puede entenderse la evolución de un estilo, que no implica tan sólo un devenir formal, sino un itinerario espiritual. La polifonía del último período de Beethoven manifiesta una mezcla de desesperación y plenitud. La fusión de lo trágico y lo esperanzador alumbra una creatividad exasperada y feraz, que representa el momento más alto de una trayectoria marcada por la búsqueda incansable de la perfección y la verdad. Del mismo modo en que detectamos en la música la excelencia estética y moral, podemos descubrir lo cómico y lo grotesco, que representa un absoluto al revés. En la obra de Haydn, la insolencia y el descaro se conjugan para producir hilaridad. En el último Beethoven también apreciamos comicidad: «Las Variaciones Diabelli, por mucho que tengan de seriedad y lirismo, de aire misterioso y depresivo, de hosquedad y virtuosismo obsesivo, son un compendio de comicidad musical».

Brendel reivindica las Sonatas para piano de Schubert, menospreciadas durante mucho tiempo. Se dijo que imitaban torpemente las Sonatas de Beethoven, que se sucedían monótonamente, sin experimentar ninguna clase de evolución, que eran poco pianísticas y demasiado descriptivas, casi provincianas. Brendel afirma que Schubert sólo adopta el esquema formal de Beethoven para desarrollar un estilo intuitivo e imprevisible, extático y expansivo, que muchas veces supera las posibilidades del fortepiano. Sólo el piano moderno logró mostrar la riqueza de unas composiciones innovadoras y altamente dramáticas. «Schubert es un viajero», escribe Brendel. No se refiere a la pasión por conocer nuevos lugares, sino al tránsito por los paisajes interiores, particularmente por las zonas más trágicas y umbrías: «Los abismos lo atraen, y los atraviesa con la seguridad de un sonámbulo». Para Brendel, Schubert es el «más conmovedor de todos», pues «nos da [...], junto al horror de sus danzas de la muerte, la sensación de seguridad

ante la muerte, la ternura, la atracción, el canto de las sirenas y la armonía esférica de la muerte». Liszt también ha soportado la incompreensión de la posteridad, que lo ha despachado en muchas ocasiones como un simple virtuoso del teclado y un mediocre compositor impregnado de sentimentalismo. Brendel opina que no se puede juzgar la música de Liszt, con la expectativa de hallar la perfección clásica, pues su inspiración pertenece a otra época. «Para Liszt tiene valor constitutivo lo inacabado, lo que sale a modo de esbozo, lo fragmentario. ¿No es el fragmento la forma artística más pura y legítima del romanticismo? Cuando la utopía, el intento de abarcar lo infinito, se convierte en el objetivo principal, la forma ha de permanecer abierta para acoger lo ilimitado». Brendel destaca dos obras: los *Années de pèlerinage* y la *Sonata en Si menor*. Ambas despuntan por su frescura, claridad, erudición y cuidadosa conducción melódica. Por otro lado, la manera del tocar el piano experimentó un giro con la forma de interpretar de Liszt, donde predominaba la voluntad de fundirse con la pieza, de comprenderla desde dentro, desterrando el automatismo académico: «Creó el tipo de intérprete universal de gran estilo, y nuestra concepción del sonido y nuestra técnica también se las debemos a él. Sería un detalle por su parte, admirados colegas, que lo admitieran. Y también sería un detalle por parte del público que abandonara ciertos prejuicios. Ya es hora de rehabilitar a Liszt».

Brendel homenajea al compositor, pianista, profesor y director de orquesta italiano Ferruccio Busoni, cuyas obras tardías discurren con una tonalidad indeterminada, como las del último Liszt. Su talento musical era una prolongación de su extraordinaria personalidad: «el lado fáustico de su intelecto, que lo familiariza con la melancolía del aislamiento, encuentra su correspondencia en la superioridad serena, en la ironía noble y en la devoción al misterio de la gracia como la cualidad espiritual más insólita». Brendel expresa una admiración semejante por Wilhelm Furtwängler: «Si no hubiera existido, habríamos tenido que inventarlo». Su maestría como director le permitía presentar «una pieza musical como algo íntegro, algo vivo en todos sus niveles, donde cada detalle, cada voz, cada impulso se justifica en relación con el todo». Brendel también dedica elogios al pianista y director de orquesta Edwin Fischer, en sus mejores momentos «niño y maestro en una unidad indivisible». En cuanto al piano, afirma que «cada instrumento es una experiencia nueva» y aclara que los conciertos en directo poseen alma, mientras que las grabaciones en estudio destacan por su exactitud. Eso sí, señala que el aura mística que surge entre el intérprete y el oyente, propiciando arrebatos de inspiración y clarividencia, sólo son posibles en una sala de conciertos, donde todo es irreplicable y hay una atmósfera altamente emocional. Brendel admite que en esas ocasiones ha sentido que una mano invisible lo guiaba, plasmando una perfecta concordancia entre la idea y la forma.

Sobre la música no es un libro tristemente erudito, plagado de tecnicismos y observaciones inaccesibles para el simple aficionado, sino una declaración de amor a ese universo mágico que Cernuda definió como «la fuente de quien el río y aun el mar sólo son formas tangibles y limitadas».

Rafael Narbona es escritor y crítico literario. Es autor de *Miedo de ser dos* (Madrid, Minobitia, 2013) y *El sueño de Ares* (Madrid, Minobitia, 2015).

Sobre Bandersnatch de Black Mirror y cómo cagar una buena serie

por Constanza Grela

Black Mirror llegó a la televisión británica en 2011, y ya cuenta con cuatro temporadas y una emisión especial. La serie antológica es una audaz creación de Charlie Brooker, quien afirma que el programa tiene el objetivo de reflexionar sobre la creciente dependencia tecnológica, a través de historias que representen cómo vivimos y cómo viviremos en el futuro, si no somos lo suficientemente cuidadosos con lo que creamos. Dicha meta, resulta bastante pretenciosa aunque, hasta este momento, Brooker ha estado a la altura.

Es una serie distópica, que está estructurada a partir de episodios independientes entre sí. Cada uno presenta una historia propia con personajes y tópicos completamente diferentes. Sin embargo, algo conecta entre sí capítulos tan disímiles, y eso es justamente lo más interesante de la propuesta. La premisa de *Black Mirror* es trabajar siempre en la sintonía de la crítica a la sociedad tecnológica. Instala debates y cuestiona los avances científicos y su uso desmedido. Lo más fascinante es que muchas veces, las historias planteadas exhiben situaciones que parecen estar a años luz de distancia con nuestra realidad pero una vuelta de tuerca las conecta inmediatamente

con la actualidad, por lo que el espectador fácilmente se identifica con la narrativa.

La serie presenta una mirada pesimista respecto a la tecnológica. Aborda de manera sistemática temas como la privacidad, la intimidad, las libertades individuales, las relaciones de pareja, el control parental, la vida después de la muerte, la portabilidad y la clonación de la consciencia, la mirada pública, la incidencia de los medios de comunicación, la televisión basura, el alcance de las redes sociales, y futuros apocalípticos. Son innumerables las aristas que roza la serie.

Todos sus episodios dejan al espectador pensando hacia dónde se dirige la humanidad con los avances de la ciencia. El eje está colocado siempre en una crítica reflexiva sobre las nuevas realidades, que no parecen ser tan lejanas. A lo

largo de los años *Black Mirror* desarrolló una coherencia tal que fidelizó al espectador. Es por esto que, ante el anuncio del estreno de un nuevo episodio, muchos corrieron a la plataforma para verlo inmediatamente.



Su último estreno es *Bandersnatch*, un episodio interactivo, que deposita en el espectador las decisiones que tomará el protagonista a lo largo de la historia.

Casi como si estuviéramos dentro

de una ficción propia del universo de *Black Mirror*, el episodio se convierte inmediatamente en *trending topic* y arrasa en todas las redes sociales. Los usuarios se vuelcan a la red y comienzan a comentar sus experiencias individuales con lo que llaman “la película de *Black Mirror*”. Rápidamente nos enteramos que puede durar desde 40 minutos hasta 2 horas y media, y también que hay una serie de finales alternativos y que todo se va modificando en base al libre albedrío ejecutado por el espectador. La propuesta resulta automáticamente prometedora. Pero, a pesar de la grandilocuencia de la difusión de su estreno y de la sólida trayectoria de la serie, el lanzamiento no tarda en decepcionar.

El capítulo se estructura a partir de una narrativa de cajas chinas. Stefan, un joven gamer, diseña un nuevo juego a partir de la lectura de un caótico libro llamado *Bandersnatch*. El juego le permite a su jugador escoger entre alternativas binarias su propio destino. Este mismo desafío es el que se le propone al espectador de la serie, tal como lo hicieron los libros *Elige tu propia aventura*. Paso a paso, la audiencia debe elegir entre dos opciones el destino de Stefan.

La historia es demasiado sencilla y solo se sustenta en el truco, o en el juego con el espectador, que por curiosidad, recorre el camino que indica la ficción. El guión no solo es chato, sino que además no arriesga nada. Los debates, críticas y controversias que caracterizan la serie están completamente ausentes. El sustrato ideológico que el programa supo construir en todas sus temporadas, aquí se reduce a provocar al espectador a elegir entre dos marcas de cereales para el desayuno de Stefan, lo que resulta muy pobre para el estándar al que *Black Mirror* nos tiene acostumbrados.

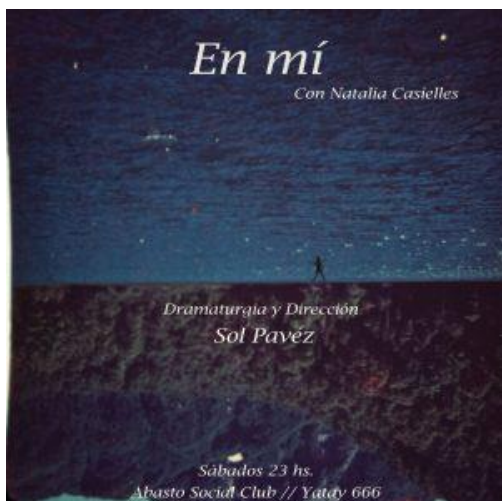
Estamos frente a una historia elemental, una narrativa floja, y en ausencia de un corte final realizado por el director. Entonces, claramente no estamos frente a una película (como insisten en denominarla), sino más bien frente a un juego, o una mera experiencia audiovisual. Esta nueva forma de ver ficción conlleva grandes pérdidas, ya que lo interesante cuando nos enfrentamos a una fábula son justamente las decisiones que otros tomaron en la construcción de esa historia y que los espectadores nos comprometemos a descifrar.

Este capítulo quedó lejos de la ambición de Brooker de reflexionar sobre la incidencia de la tecnología en nuestras vidas. En él sólo está presente la pretensión de instalar una nueva forma de ver contenido. *Bandersnatch* no tiene nada interesante para mostrar más allá del artificio y del trucaje, distanciándose totalmente de las emisiones anteriores.

Black Mirror (Reino Unido, 2011-2018). Todas las temporadas disponibles en Netflix.

En mí o Los principales, secundarios e intrascendentes

por Evangelina Ramos



En Abasto Social Club, la multifacética Sol Pavéz, directora, dramaturga, actriz e investigadora teatral de nuestra escena, presenta *En mí*, obra que forma parte de una trilogía, compuesta por *La ilusión* y *Munus*, estrenadas en 2014 y 2016 respectivamente. “Existe una intertextualidad entre las tres obras”, en palabras de la directora, dado que busca indagar en la reinterpretación de los mismos elementos en distintos tiempos, espacios y poéticas.

En mí, nos invita a encontrarnos con una mujer que acumula aquello que los demás desechan. Esos objetos, diversos entre sí, forman su mundo, su morada, su historia. Su ser está hecho de retazos de lo ajeno. Esto parece molestar, puesto que nos recuerda una y otra vez que no quiere ser desalojada. ¿Quién desea correrla? ¿Quién es capaz de decirle que es demasiado lo que tiene? El espectador encontrará fácilmente las respuestas poniendo en contexto todo lo enunciado a través de los diversos lenguajes empleados en la obra.

La interacción con los elementos de su vida es de vital importancia para el desarrollo de la historia. Es mismo con el claro objetivo de llamar nuestra atención: todos ellos contribuyen a descubrir cuál es su angustia, el porqué de su enajenación, conocer su notable identidad. En este sentido, es de dúctil que construye de modo a esa mujer elocuyente con recursos olvidada, que cuestiona su existencia con recursos grotescos, dejando asomar en su personaje lo animalesco y lo tierno simultáneamente.



En un mundo donde todo es desechable, donde la cosificación de la vida se expresa en el descarte hasta de los cuerpos, *En mí* se revela potente por recordarnos la importancia de aquello que resulta esencial, que no es mensurable, vendible ni comprable. Aquello que está en uno y que nadie nos puede

expropiar. Es por ello que el tiempo aparece como una de sus mayores preocupaciones, porque es su transcurrir lo que nos aleja más de la posibilidad de recordar, de no ser olvidados. Pavéz logra hacernos cómplices y testigos de la falta de visibilización de aquellos que ni gritando encuentran un lugar en esta sociedad, donde parece que nos han convencido de que hay ciudadanos de primera y ciudadanos de segunda, los hay principales, pero también secundarios e intrascendentes.

Ciertas notas de humor funcionan como herramienta para mostrar el absurdo cotidiano que naturalizamos. Con la utilización de un muñeco manipulado por la actriz, imágenes que nos proyecta, que son registro de instantes que los seres no queremos olvidar, pone de manifiesto aquello que no vemos, como las cúpulas de los edificios, que nadie llega a ver.

Finalmente, *En mí* logra emocionarnos cuando nos recuerda la importancia de lo lúdico, que nos permite imaginar otros mundos, otras vidas posibles, otro andar necesario. Ese andar que nos habla de un registro del Otro, de tender una mano, de abandonar el cinismo y la hipocresía.

En mí (Argentina, 2018). Dramaturgia: Sol Pavéz. Iluminación: Lucas Balestrino. Vestuario: Malda Ivoux. Música original: Alejandro Kauderer, Sol Pavéz. Escenografía: Lucas Balestrino. Realización de objetos: Giselle Vitullo. Fotografía: Lucas Balestrino. Intérpretes: Natalia Carmen Casielles. Dirección: Sol Pavéz. Sala: Abasto social club. Funciones: Sábados 23 hs.

- **Ejercicio**

A partir de la lectura de las reseñas que aparecen anteriormente. Identificá estructura, argumentos y presencia de elementos paratextuales.

4.4. Manifiestos

Otro tipo de escritura relacionada a lo artístico, que trabajaremos en esta unidad, es el *manifiesto* un documento escrito por el cual se hace pública una declaración o doctrina.

Los *manifiestos relacionados al arte* aparecen en las vanguardias como reivindicación del nuevo estilo o movimiento. Dejan en claro qué es lo que moviliza a los/as artistas y sienta las bases para el desarrollo de una nueva corriente o escuela. Dichos manifiestos pueden ser escritos (como el Manifiesto Futurista) u obras que simbolizan lo que el movimiento propone.

Los *manifiestos políticos* tienen como objetivo principal difundir estrategias y objetivos de partidos o dirigentes. Es habitual que sea presentado antes de las elecciones, con el objetivo de seducir a los/as votantes con aquello que el candidato/a planea realizar. El *Manifiesto Comunista*, redactado por Karl Marx y Friedrich Engels, es uno de los tratados políticos más difundidos de la historia. Fue publicado por primera vez en 1848.

Nosotras proponemos

Ante la generalizada señal de alerta que circuló visibilizando las formas de acoso sexual que condicionan las relaciones de poder en el mundo del arte, nosotras, artistas, curadoras, investigadoras, escritoras, galeristas, trabajadoras del arte, elaboramos un compromiso de prácticas feministas. Este documento, al que invitamos a adherir, busca crear conciencia sobre las formas patriarcales que, como una membrana invisible, moldean el ejercicio del poder en el mundo del arte. La carta abierta “No nos sorprende” realizó un “llamado a las instituciones, mesas directivas y demás colegas, para que piensen bien cómo juegan, o pueden haber jugado, un papel en la perpetuación de diferentes niveles de inequidad sexual y abuso, y cómo van a manejar estos problemas en el futuro”. En este compromiso de prácticas feministas proponemos expandir la conciencia acerca de los comportamientos patriarcales y machistas que dominan el mundo del arte y que regulan nuestras formas de posicionarnos. Este compromiso se identifica, en primer lugar, con la histórica exclusión y desvalorización de las artistas mujeres, pero sus propuestas pueden ser asumidas por mujeres, varones o cualquier identidad no normativa. Se propone como una guía de prácticas personales e institucionales que invitamos a seguir.

En relación con la estructura del mundo del arte

1. Promovamos, exijamos y respetemos la representación igualitaria en el mundo del arte (estratégicamente el 50% en lugar del actual 20%), tanto en las colecciones de los museos y otras instituciones culturales, como en las colecciones privadas, en las exposiciones colectivas, en los premios (paridad en la selección, la premiación y los jurados), en las ferias de arte, en las representaciones internacionales tales como las bienales, en las reproducciones de obras en libros y catálogos colectivos, en las tapas de las revistas, en los porcentajes de artistas en las galerías de arte. Estas son formas de representación que deberían regir todas las artes (también los repertorios en los conciertos y en las artes escénicas, así como en la literatura). Hagamos visibles y desarticulemos las formas desiguales en las que se distribuyen los recursos de financiación y los ingresos (entre géneros, entre los “centros” y “periferias”, entre sectores sociales).
2. Trabajemos por la equidad representativa en los cargos directivos de las instituciones artísticas, educativas y culturales que manejan, deciden y generan políticas en el sector de las artes visuales. En la Argentina son pocas las directoras de museos mujeres; los cargos principales y de dirección de instituciones están mayormente ocupados por varones. Las mujeres generalmente se ubican en los rangos medios, en labores consideradas “femeninas” vinculadas al ámbito patrimonial (restauración, catalogación, conservación) o bien, liderando iniciativas relacionadas con la educación o la dirección de museos de artes decorativas, del traje, entre otros, o museos considerados “menores” en relación con los grandes centros de promoción de las artes. En los paneles o mesas redondas quienes tienen la palabra son predominantemente varones, en el mundo del arte el “estrellato” es masculino. En el ámbito de las organizaciones (no solo en iniciativas comerciales sino también de autogestión y supuesta horizontalidad como las asambleas o los proyectos artísticos), visualicemos y evitemos que nos coloquen en el tradicional puesto de “secretarias”, “administradoras”, “encargadas de prensa” en tanto los varones se ubican en las tareas creativas y de liderazgo. Busquemos trabajar con quienes sienten que todxs pueden hacer y aprender.
3. Seamos conscientes de que las conductas patriarcales no son necesariamente administradas por varones heterosexuales: las mujeres podemos ser extremadamente patriarcales cuando ejercemos el autoritarismo y el maltrato. Lo mismo puede decirse del machismo de la cultura gay: fortalezcamos nuestra alianza con las locas y queers en general a fin de

desarticular la misoginia gay. Hagamos visible cuando nuestros colegas varones guían sus prácticas desde conductas y perspectivas feministas.

4. Analicemos la posición de las mujeres y otros cuerpos feminizados en relación con cuestiones de raza, clase social, edad, geografía, orientación sexual, identidad de género y otros vectores diferenciales, y participemos activamente para subvertir las estadísticas discriminatorias y excluyentes que dominan en el mundo del arte (blanco, de clase media o alta, joven, con contactos en el universo establecido del arte). Promovamos la investigación y demos visibilidad a formas de creación de artistas mujeres de otros grupos sociales y otras culturas. Analicemos y destaquemos la exclusión de las artistas de generaciones intermedias y el fenómeno reciente y creciente del reconocimiento tardío, en el final de la carrera, que en una clara discriminación etaria, la prensa ha denominado como “el tiempo de las abuelas”.

En relación con las conductas en el mundo del arte

5. Evitemos caer en la trampa de la acusación personal del “mal carácter”: las instituciones y las figuras de poder siempre quieren convencernos de que pedir lo justo, poner límites, pelear por la dignidad de tu trabajo, te vuelve una desubicada, o directamente una “loca”, “histérica” o “problemática”.
6. Cada vez que estemos por criticar, en voz alta o no, a otra mujer, detengámonos a analizar si no estamos ejerciendo un odio aprendido. La misoginia está en el inconsciente colectivo y tenemos que desarmarlo dentro de nosotrxs mismxs. Ante la duda, comparemos: ¿qué pasaría si esto lo estuviera haciendo un hombre?
7. Evitemos desgastarnos en la promoción de la carrera de nuestros compañeros varones antes que en las de las compañeras mujeres. Cultivemos relaciones de trabajo respetuosas e igualitarias con los varones de nuestro medio sin dar lugar a los micromachismos.
8. Siempre que podamos ayudar a que otra mujer se tenga más confianza, hagámoslo. Si una mujer nos ayuda a fortalecer nuestra confianza, tomémoslo y agradézcamoslo.
9. Evitemos que nos desautoricen desde conductas de superioridad paternalistas e invitemos a la revisión del lenguaje que utilizan nuestros colegas varones para neutralizar nuestros argumentos como equivocados e imponiendo los suyos como verdaderos. Evitemos que nuestros colegas varones nos expliquen o corrijan (*mansplaining*) asumiendo que nuestros conocimientos o saberes sobre cualquier materia son escasos.
10. No nos intimidemos por el volumen, la gravedad de la voz o la altura de nuestros interlocutores varones. Estas condiciones no equivalen a la razón.
11. No sintamos ni dejemos que nos hagan sentir pudor por los temas que nos interesan y nos involucran: la vergüenza es una de las estrategias patriarcales que acallan nuestra posibilidad de investigarlos.
12. Expresemos frontalmente, en cada oportunidad y a quienes las empleen, el uso de estas estrategias de poder y nuestro desacuerdo.
13. Escuchemos y compartamos experiencias, porque lo personal siempre es político. Fomentemos la amistad entre mujeres. Contra al corporativismo machista, la solidaridad entre mujeres (sororidad).

En relación con la carrera artística y la creatividad

14. Busquemos crear tanto como podamos. Que no nos asuste la ambición. Crear más es una forma de trabajar por la igualdad de género.
15. Permanezcamos atentas al saqueo de nuestras propias ideas y prácticas artísticas cuando pasan desapercibidas en nuestras manos y cobran notoriedad en las de artistas a los que las instituciones clasifican como varones. Hagamos público cuando esto sucede con la obra de nuestras colegas. Observemos y señalemos que las cualidades atribuidas al arte ‘femenino’ adquieren valor cuando las utilizan artistas varones pero son consideradas arte menor, kitsch, aficionado, infantil o ridículo cuando se aplican a la obra de artistas mujeres.

16. Cuestionemos con claridad el concepto establecido de “carrera artística”, pautado por la dedicación excluyente a la realización de la obra con fines comerciales. Como mujeres sabemos que la continuidad de nuestra obra está condicionada por la maternidad y las tareas de cuidado de los entornos familiares y afectivos que se nos imponen. Hagamos del suspenso y el retorno al hacer artístico un valor específico y relevante en nuestras prácticas. Luchemos por la socialización de las tareas domésticas y de cuidado (que incluyen la escucha, la confianza y la contención emocional) y cuestionemos la naturalidad con la que se nos asignan y con que las asumimos.
17. Deroguemos el concepto de genio, de maestro y el canon del “arte bueno” regulado desde parámetros patriarcales.
18. Eliminemos la noción de “ojo experto” capaz de entender, casi por gracia divina, qué es la calidad artística.

Ante todo

La Garganta Poderosa

Damas y caballeros, solemnes ensayistas de los ecosistemas villeros que investigan como rupestres fenómenos biológicos, sometiendo a revisión sus fundamentos epistemológicos, rogamos acepten la cordial propuesta de analizar científicamente los paradigmas de esa moral impuesta por dogmáticos y catedráticos, desde las teorías doradas que iluminan las condiciones socialmente determinadas, sin socializar las determinaciones condicionales, que determinan los condicionamientos sociales.

Bien, nos propusimos escribir un primer párrafo que no entendieran todos, para atrapar la atención del tribunal moral de modos. Porque somos malísimos repitiendo lo que otros dijeron, pero somos muy buenos apagando el humo que nos vendieron, así que no esperen citas de los autores que citaban pensadores, que citaban Dioses, que ahora citan los profes. No, no tenemos un gran bagaje teórico acumulado, ni la diplomacia de la burocracia con aire acondicionado. ¿Está mal? Ni siquiera sabemos qué carajo significa el índice Merval, el Ibex o el Riesgo País, pero sabemos que han meado durante años el problema de raíz: todavía seguimos esperando los caños que se lleven el pis. ¿Y saben qué? No van a lograr que los tratemos de Usted. Porque mientras sigan imponiendo sus prioridades a nombre de la educación, ser unos maleducados seguirá siendo nuestra mejor opción. Tal como cuando abrimos La Garganta en Zavaleta, desobedeciendo a los que cagaron al periodismo en todo el planeta, ahora pateamos los manuales de la necesidad ante la santidad de sus ahorros, esa “realidad” que nos prefiere pibes chorros.

Shhh, cállense, degenerados, atrevidos, indocumentados, ¡están evidenciando la educación decadente! No, estamos diciendo que la moral miente, porque no hace falta ningún doctorado para darse cuenta que la academia sigue siendo el semillero del mercado, un pedazo de infraestructura donde los excluidos pueden ir cada tanto a dar ternura. ¿Y a dar cátedra? Nooo, qué locura.

Muy bonita la revista y sus puntos de vista, pero siempre “en voz baja por favor”, no vaya a ser que se asuste algún solemne orador. O que empiece a temblar, cuando descubra que los negros sabemos hablar. Hay cínicos de verdad, atrincherados en el ficticio universo de cualquier universidad, para perpetuar el silencio de los villeros y

renovarle la concesión al kiosco de los voceros. ¿Acaso desde el campo ilustrado han amplificado nuestras voces o nuestras cooperativas de trabajo? ¡Corran el culo entonces y dejen subir a los de abajo!



Históricamente, han intentado adiestrarnos como mascotas, tanto que les dejamos todas las reglas rotas. Y entonces decidimos mear en su pedestal... Vamos a construir una cultura de lo anormal. Vamos a ser el grito que los desplome. Vamos a cagar donde se come. Vamos a festejar el cumple de Fidel. Vamos a limpiarnos con el mantel. Vamos a combatir la pasta base. Vamos a eructar en clase. Vamos a ir a contramano. Vamos a meterles un gol con la mano. Y al final vamos a demostrarles que, sin ningún tutor, nos portamos mucho mejor.

La quijotesca clase dominante y la clase media que se monta cual Rocinante cabalgan tras el dinero y el ego, las dos zanahorias que el sistema les ofrece a los pendejos, mientras dice que los pobres nos reproducimos como conejos. No aman. Consumen. Cagan, pero no lo asumen. Y tan apartados de la miseria que existe, necesitan un diario para encontrar una mirada triste, una inundación o el cuerpo que mancilló una violación. Sólo con eso, tienen un “fotón”, porque hacen comunicación con la misma liviandad que sacan conclusiones, desde el cómodo lugar en el que están, defendiendo las buenas costumbres que aprendieron del “qué dirán”. Ojo, igual tenemos un plan para alimentar la esperanza: nos enseñan el protocolo, cuando tengamos llena la panza. ¡Pero el problema son los modos, el tono y las palabrotas! Que no rompan las pelotas.

¿Por qué los ricos pueden hablar de la pobreza con el mismo temple que hablan de la Revolución Francesa, entre aires de superación y arrogancia? ¡Porque las tienen a la misma distancia! Pero cambia la cosa, señora, cuando se escribe a mil por hora, con la mierda flotando junto a la computadora. ¿Pensaba que vivíamos haciendo grandes tapas? No, vivimos destapando cloacas.

Alta sociedad. Si sólo conducen los académicos en los medios, la política y la universidad, ¿quién interpreta nuestra realidad? ¿Qué le deja a la hija de la vecina una tesina que nos toma como objetos inanimados? ¿Quién ordenó que los pobres trabajen para los graduados? ¿Tendrán posgrados en acostarse sobre colchones mojados? ¿Sabrán sobrevivir sin ambulancia? ¿Y al estigma de la vagancia? ¿Planearán embarrarse también, para llevar el barro a los barrios donde vive el Bien? ¿Nos seguirán hablando del karma, cuando descubran que no tenemos timbre, ni alarma? ¿Qué cosa fuera, la villa sin afuera? ¿No hay cierto progresismo genial que nos exprime? Menos pregunta el capital, y reprime.

Ayer, querían discutir la inseguridad en el Ministerio de Seguridad, como si de verdad existieran centros de rehabilitación buenos y gratuitos, para que no sigan siendo fortuitos los rescates en los combates que conforman el núcleo del meollo. Hoy, la inseguridad debe discutirse en el Ministerio de Desarrollo, porque sólo así, algún puto día, al anochecer de la hipocresía, daremos por finalizados en los medios de

comunicación, todos estos debates plagados de ciencia ficción y guionados cada semana por el misterio que suele escurrirse en la hipocresía. Mañana, la inseguridad debe discutirse en el Ministerio de Economía.

Y por lo pronto, con firmeza, nos oponemos a la cosificación de la pobreza, porque el altruismo causa daños importantes cuando echa a correr sus blancos elefantes, adjudicándose una supuesta maestría, que sólo encubre su egolatría. ¿O hasta cuándo vamos a creer que los políticos deben ser “profesionales”? Tal vez, hasta que todos los intelectuales hayan terminado de leer todo eso que quieren saber, antes de escribir un texto que vos también puedas entender.

La caca huele mal, pero el problema estomacal nace con el menú del restaurante: auto caro, casa gigante y pilcha careta, acompañan la zanahoria berreta de cada desayuno, mientras otros eligen fumarse uno, disfrazarse del Che o “atacar al imperio” revolviendo un café, con azúcar o con sal, porque total, todos se vuelven a encontrar en el mismo lugar. Y no precisamente celebrando una revolución, sino mirando tetas por televisión, puesto que todo conduce a la misma ostia y al mismo vino, tras ese largo camino de los escritorios hasta los barrios sin caños, “núcleos habitacionales transitorios” hace más de 50 años... ¿Qué hacemos? Respiremos, todavía: si el peronismo se hizo masas como tercera vía y la Tercera República de Venezuela alcanzó una utopía, tal vez haya una tercera clase media que transforme a la Argentina, dejando atrás el uniforme y la exitoína.

Corte, corte, corte. ¿Vieron qué bajón, la generalización? Ahora ya saben cómo se siente ser la clase desclasada, la cultura despreciada y la cuenta pendiente de cualquier década ganada, perdida o empataada. Sin egoísmo, ni pesimismo, la realidad se transforma, pero van a tener que hacernos un lugar en la misma plataforma. Porque el desarrollo social no se trata de cambiarnos los olores, ni de calmarnos los dolores, ni de corrernos con los codos del presupuesto, para que la coartada no huela mal: nuestros modos son el impuesto a su tan preciada moral.

Feminismo y autogestión

Por Victoria Korol

Tenemos ese impulso que nace de adentro
Sentimos la libertad de hacer y renacer
Nos mueve la potencia ecléctica del viento
para construir desde lo interior.
Creamos nuevas formas de comunicar
No somos un medio masivo ni pasivo
Somos la MAREA arrasadora
Somos colectivas, cooperativas, recuperadoras de fábricas vencidas
Conectamos con nuestras ancestras
Las técnicas, las brujas las magas y hechiceras.
Afirmamos nuestro sentimiento de deseo
Tenemos fuego y furia y el poder de la ternura
transformamos lo que destruye en danza
No somos invisibles ni vencibles

Estamos juntas y juntas marchamos
Vinimos a aparecer y hacernos ver
Declaramos el derecho a ser sin perecer.

Manifiesto Travesti

Por Dante Machado

¿Qué es la manifestación? ¿Un acto sublevatorio? ¿Una diadema? ¿Una mandrágora? Me manifiesto por las palabras. Porque las palabras importan, porque las cuerpos importan.

Nos manifestamos por el abrazo. Por hallar, en la lucha, el amor que nos negaron. Nos manifestamos para romper todo, pero no por la destrucción. Manifestarse a través de la deconstrucción para la construcción del ser, del poder ser. Manifestarte y desarmarte para amarte.

Nos manifestamos porque somos un proceso, un cuestionamiento, un movimiento, una transformación.

Construir el amor con las compañeras, les compañeros, los compañeros. La manifestación es hacernos visibles ahí dónde no nos ven, dónde nos ocultan.

La manifestación es la solidaridad, es encontrarse a uno mismo con los demás y en los demás.

Nos manifestamos por el deseo. Deseo de ser.

Nos manifestamos porque somos travas. Somos el acto sublevatorio frente a lo que nos quieran imponer. Somos la manifestación contra el género que le pones a mis genitales y contra el que nos queda para elegir en tu binarismo burgués. Nos manifestamos porque nos rehusamos a ser tu medio de producción de valores capitalistas. Nos manifestamos contra tu heterosexualidad que castra anos y vaginas, para volverlos objetos de consumo carentes de deseo, violaciones que podés comprar.

Nos manifestamos porque la biología no es destino y tampoco lo es la prostitución. Nos manifestamos porque fuimos desaparecidas, incluso en democracia. Nos manifestamos porque nos siguen exiliando. Nos manifestamos porque fuimos el diciembre del 2001. Nos manifestamos porque fuimos Kosteki y Santillán y los 18 millones de pobres que dejó el neoliberalismo. Nos manifestamos porque somos la lucha por el aborto legal. Nos manifestamos porque somos el Cupo Laboral Diana Sacayán. Nos manifestamos porque seguimos excluides de la Universidad. Nos manifestamos porque tenemos un cementerio en la cabeza y este año le sumamos 70 travestis más.

Nos manifestamos porque no definimos lo que somos, pero sí sabemos muy bien lo que no somos, por eso, en palabras de Lohana Berkins: “Cuando Moyano exclamó “díganme todo menos puto”, las travestis desde la plaza le respondimos “díganos de todo menos Moyano”.

• Ejercicio

1. ¿Qué características posee el género?
2. ¿Qué temáticas aborda cada manifiesto?
3. Investiguen y busquen otros manifiestos estético/políticos.

4.5. El resumen

El resumen puede definirse como una **exposición breve y específica del contenido** de un material escrito: un ensayo, artículo científico o de investigación, periodístico, entre otros.

Este texto debe delimitar el **tema, ideas más importantes/principales, la hipótesis y los argumentos y contra argumentos.**

Para realizar un resumen es habitual que se seleccionen las partes más importantes del texto, a modo de resaltar las ideas más significativas e identificar las palabras claves. Con esto se puede realizar un esquema y luego redactarlo con palabras propias. El contenido debe estar organizado con un encabezado, donde es habitual que aparezcan datos como título o autor; el cuerpo, que en realidad es lo que puede llamarse resumen como tal, y la clasificación de categorías conceptuales, que no siempre es obligatoria.

La diferencia con la síntesis:

Hay que tener en cuenta que una **síntesis** es el resumen de diferentes textos relacionados a un mismo tema o que se pueden comparar por temas vinculados entre sí. La síntesis constituye una técnica de reducción textual que brinda la posibilidad de reunir los elementos esenciales de más de un texto para obtener un resumen con coherencia.⁷

• **Ejercicio**

Buscar en la Biblioteca de la Universidad un artículo científico y resumirlo en una carilla. Times New Roman 12 interlineado doble.

4.6. Artículo científico

¿Qué es un artículo científico?

En general el artículo científico se define como un informe escrito y publicado que describe resultados originales de una investigación: *se escribe para otros no para mí.*

El artículo científico, no es un escrito que el autor guarda para sí, sino que debe ser lo suficientemente claro como para que terceras personas capten el mensaje concreto que realmente se quiere transmitir. En otras palabras podemos resumir que, el artículo científico:

- Es un informe sobre resultados de una investigación científica,
- Se refieren a un problema científico.
- Los resultados de la investigación deben ser validos y fidedignos.
- Comunica por primera vez los resultados de una investigación

⁷ Extraído de Definición de resumen: <https://definicion.de/resumen/>

En la *Guía para la redacción* de artículos científicos publicados por la UNESCO, se señala, que la finalidad esencial de un artículo científico es comunicar los resultados de investigaciones, ideas y debates de una manera clara, concisa y fidedigna. Es por ello que para escribir un buen artículo científico hay que aprender y aplicar los tres principios fundamentales de la redacción científica:

- Precisión
- Claridad
- Brevedad.

Escribir un artículo científico no significa tener dones especiales, sino requiere de destrezas y habilidades creativas que puede aprender cualquier investigador.⁸

La estructura del Artículo científico

→ **Título**

Descripción de la temática del artículo de forma clara y precisa de modo tal que la/el lector/a identifique de que trata rápidamente.

→ **Autor/es**

Debe ser quien/es sean los/as que escribieron el artículo.

→ **Resumen**

Un buen resumen debe permitir al lector/a identificar, en forma rápida y precisa, el contenido básico del trabajo; no debe tener más de 250 palabras y debe redactarse en pasado, exceptuando el último párrafo o frase concluyente. No debe aportar información o conclusión que no está presente en el texto, así como tampoco debe citar referencias bibliográficas. Debe quedar claro el problema que se investiga y el objetivo del mismo.

En general, el resumen debe: plantear los principales objetivos y el alcance de la investigación, describir la metodología empleada, resumir los resultados, generalizar con las principales conclusiones.

Los **errores** más frecuentes en la redacción del resumen son: no plantear claramente la pregunta, ser demasiado largo o ser demasiado detallado.

→ **Palabras claves**

Tres palabras que identifiquen a la publicación.

→ **Introducción**

Debe contar con el problema de investigación, se presentan los objetivos, metodología y el marco teórico.

→ **Desarrollo**

Se explica todo lo prometido en la introducción. Se deben utilizar subtítulos para que la/el lector/a entienda el contenido.

→ **Conclusión**

Se retoman los objetivos planteados y si fueron o no alcanzados. Puede terminar con consideraciones parciales, es decir, planteos para futuras investigaciones.

→ **Bibliografía**

⁸ Extraído de: <https://www.ugr.es/~filosofia/recursos/innovacion/convo-2005/trabajo-escrito/como-elaborar-un-articulo-cientifico.htm>

Se cita todas las fuentes bibliográficas utilizadas en el artículo siguiendo las Normas APA.

- **A continuación un ejemplo de artículo científico**

Revista Linds.

LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA DEL MURALISMO EN TIEMPOS DE REDES SOCIALES⁹

IGNACIO SONEIRA¹⁰

RESUMEN: El artículo se propone revisar el ideario de una parcialidad del muralismo latinoamericano contemporáneo que se identifica con los postulados y la estética de la primera experiencia mexicana. En esa clave, analiza la actualidad de sus modos resolutivos, iconografía y supuestos, frente a la existencia de un espectador de imágenes contemporáneo. Finalmente explora el papel de las redes sociales en la configuración de comunidades de pertenencia, como espacio privilegiado de disputa de sentidos de las imágenes en la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Muralismo – Estética – Identidad – Latinoamericano - Redes Sociales

La historia reciente de América Latina presenta evidencia irrefutable sobre la recurrente apelación a la práctica del muralismo como modalidad para transmitir ideas políticas, cristalizar posicionamientos y reforzar la pertenencia a la amplia y difusa tradición del “latinoamericanismo”. Dicha reincidencia, se referencia diáfananamente en la experiencia inaugural del muralismo mexicano moderno que escribió una de las páginas centrales de la historia de las artes visuales en el continente, configurando incluso una instancia de legitimación global: el muralismo mexicano *es* para la historia del arte un relato casi mítico de la narrativa identitaria local. Ello de todos modos, ha

⁹ Adaptación y ampliación de la comunicación presentada en el *Congreso Nacional de muralismo* realizado en el Centro Cultural Kirchner en octubre de 2015.

¹⁰ Profesor y Licenciado en Filosofía (UBA), Magister en Historia del Arte argentino y Latinoamericano (UNSAM), Doctorando en Teoría e Historia de las Artes (UBA). Docente universitario e investigador en el área de Estética (UBA). Muralista, Integrante del grupo Cimarrones-murales y de Muralismo Argentino Contemporáneo (MAC).

condicionado particularmente el derrotero del muralismo en la región, que ha caído repetidas veces en la imitación y reproducción de modelos e imágenes que, si bien están socialmente legitimadas como “latinoamericanistas”, resultan mayoritariamente anacrónicas, resueltamente costumbristas y, muchas veces, distanciadas de la cultura visual de los receptores del mural. En efecto, actualmente nos encontramos en un contexto signado por el acceso a soportes electrónicos interconectados y con ello, a la rápida difusión y apropiación de estéticas e imágenes de diferentes lugares del mundo, con ciudades cosmopolitas y muchos “ciudadanos del mundo” que pocas veces salen de sus barrios y localidades. Con espacios públicos minados de mensajes, milimétricamente planificados para llamar la atención y transmitir, de forma contundente e inmediata, pequeños códigos asociados a la lógica del consumo. También, con muralistas extranjeros que eligen nuestras paredes como espacios de difusión de sus imágenes y con ello, a la construcción de mensajes polisémicos, abstractos o decorativos. En definitiva, con una cultura visual expandida y de límites borronados, en donde todo parece posible, instantáneo y fagocitable.

No hace falta llevar adelante una investigación exhaustiva para advertir la convivencia de diferentes estéticas, códigos comunicativos y expresiones plásticas reificadas en cientos de paredes de las principales metrópolis de Brasil, Chile, Bolivia, México, Argentina, Colombia, etc. Grafitis, pintadas políticas, retratos de pibes asesinados por la policía realizados por su *junta* de compañeros, murales comunitarios, santos representados precariamente a cuadras de grandes muros efectuados por artistas reconocidos formados en escuelas de arte, obras de diseño y emplazamientos de arte público institucionales, conviviendo con intervenciones tan furtivas como efímeras. Algunos se desarrollan como prácticas casi clandestinas y penables por las leyes, otros como proyectos estatales y de considerable inversión económica. Todo habitando el espacio público en aparente armonía y así, consolidando la marca de su heterogeneidad, de su diversidad ineludible, de su fugacidad, también expresando la hibridación de lenguajes y la globalización en curso, cada vez más pronunciada.

¿Cómo sostener entonces la pregunta por la identidad latinoamericana en un contexto de globalización y cosmopolitismo? ¿Cómo se expresa la necesaria tensión entre la identidad y la diversidad manifiesta en América Latina? ¿De qué manera profundizar la asociación entre muralismo, política, cultura y nación en un proceso de internacionalismo, “decorativismo” y publicidad? ¿Es posible efectuar esta pregunta

sin encontrarse embebido de cierto romanticismo o de la necesaria convicción previa? Con todo, es posible identificar una serie de tradiciones representativas, códigos e incluso discusiones asociadas a sistemas de representación vigentes en la práctica actual del muralismo. Sin ir más lejos, en Argentina se vislumbra una perspectiva que ubica el origen del muralismo moderno con la llegada de Siqueiros a la Argentina y se traslada, a través de una línea sinuosa, por el Taller de Arte Mural de Berni, Castagnino, Spilimbergo, Urruchúa; algo de lo realizado por Alfredo Guido y Soto Acébal, Quinquela Martín, Espartaco y Carpani, hasta nuestros días. Un vertiginoso itinerario de imágenes que los muralistas suelen repetir de memoria pero que ubica como referencia indudable a la experiencia impulsada por Vanconcelos en los albores de la década del veinte en México. La lista parece breve e injusta en función de la enorme cantidad de producciones, intervenciones y textos escritos sobre esta práctica en los últimos años. El renovado interés por el muralismo y su historia, evidente en los proyectos de investigación, cátedras, congresos y jornadas; se debe en parte a la progresiva internacionalización de la producción a nivel local y a la clara disputa del espacio público por parte de estéticas divergentes. En ese entramado, siempre un grupo se autoproclama portador de la verdad del asunto, apelando a un origen y una historia. Entonces se habla de un muralismo de características monumentales, que pretende interpelar al “pueblo” llevando adelante una suerte de pedagogía estética, vinculado a la política, con contenido (no meramente ornamental o decorativo), latinoamericano y realizado por muralistas formados en el oficio¹¹. Lo cual se opondría, en un hipotético debate, a las prácticas de intervención del espacio público efímeras como el graffiti de *tags*, el estencil y al muralismo decorativo o publicitario, que lejos de la monumentalidad o la comunicación política, invocarían al embellecimiento urbano o la marca distintiva de una tribu, logrando muchas de las comitencias actuales de los organismos públicos o el rechazo mediático (en el caso del graffiti).

En rigor, la invocación a lo latinoamericano en el mural, es una de las finalidades políticas que ha perseguido (y persigue) este tipo de soporte en la historia de la región, pero claro, no la única. Sea en el marco de la consolidación de la identidad revolucionaria en el México de la década del veinte, combatiendo una dependencia o

¹¹ Es decir, trabajadores de la cultura y no artistas consagrados que pintan ocasionalmente un mural. Para esto cfr. “Manifiesto del sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores”. En: Tíbol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 86-89.

colonización cultural en la década del sesenta¹² o en la invocación a “lo nacional” en contextos crecientes de internacionalización, el muralismo de “tradición latinoamericana” siempre ha recaído en una idealización de sus posibilidades, que se desprenden de la aparente capacidad de interpelar a un espectador masivo no versado en las artes. A partir de allí, con muchas salvedades, se supone el asalto atencional por medio de la imagen emplazada en el ámbito público, la comunicación de los valores expresados en la pintura, un aparente acto de conciencia de ese espectador o refuerzo de la propia identidad y un actuar en consecuencia. Claramente esa idealización del soporte se da en ese espacio de disputas y tensiones que se libra en las calles y edificios: la historia del muralismo moderno se encuentra signada por el clivaje encargo institucional versus intervención militante. O como lo ha llamado Ana Longoni: la diferencia entre “muralismo institucional” y “muralismo militante”.

Mientras organismos públicos encargan murales realizados con materiales nobles, que exalten ciertos valores nacionales, hitos históricos tomados desde la perspectiva de ese gobierno de turno, o que meramente se decoren calles y edificios cuando hay una pretendida intención de despolitizar todo relato. Se daría otro tipo de muralismo, de carácter efímero, de factura apresurada y, la mayoría de las veces, menor calidad plástica; que interviene en algún conflicto de coyuntura¹³.

Esta tensión expresa el uso, el valor y la actualidad del muralismo. Así también su ambigua función identitaria: lo que se define como patrimonio e identidad puede ser también una serie de símbolos constituidos por sectores de poder y redistribuidos enfáticamente a todos los ámbitos de la sociedad, en vías de legitimar determinados sistemas de valor. El tradicionalismo que aparece como un recurso para sobrellevar las contradicciones del mundo contemporáneo, ha sido utilizado por ejemplo por las dictaduras militares latinoamericanas para restaurar un orden legítimo, fórmulas como la familia, la esencia de lo nacional, cumplir con un sistema de prácticas que dejan afuera lo extranjero frente a lo nativo, entre otras cuestiones.

Recuperemos sumariamente entonces como se manifiesta en la tensión “Mural militante”/ “Mural institucional”, la deriva latinoamericanista.

¹² Nos referimos a la hipótesis de la Teoría de la Dependencia, revisitada constantemente en esa época.

¹³ Habrían otros usos y sentidos del muralismo. Para ello nos remitimos a nuestro trabajo: Soneira, Ignacio, “Conjurar la muerte en la esquina de mi barrio. Análisis estético de los murales funerarios de las “juntas” de jóvenes en contextos metropolitanos”, *XVII Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 2016.

Identidad americana en perspectiva

Con la imposibilidad evidente de una reconstrucción exhaustiva, alcanza recordar los mojones programáticos con los cuales Siqueiros a raíz de su temprano encuentro con Rivera en Europa, redacta *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*. Texto en el cual planteaba la necesidad de *aggiornar* el arte americano. Asumiendo que era necesario apropiarse de las grandes innovaciones formales del siglo XX que ofrecían el Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo entre otros, pero sin perder el fundamento americano de la producción artística, anclado en la estética precolombina. Por ello sostenía: “¡Universalicémonos! Que nuestra natural fisonomía Racial y Local aparecerá en nuestra obra inevitablemente”¹⁴. Esto implicaba en efecto, descartar de plano el Indigenismo romántico, el Primitivismo o el Americanismo, que estaba tan de moda en ese entonces. Pero cuando los tres máximos referentes del posterior movimiento, son invitados por la Secretaría de Educación pública a realizar los murales de la Escuela Nacional preparatoria, exhiben un claro tono europeo en sus producciones, mucho más cercanos a los frescos bizantinos, Miguel Ángel o Botticelli, que a un temperamento nacionalista; que había hecho huella unos años antes con publicaciones como *Forjando Patria*, del antropólogo Manuel Gamio.

Rivera virará su sistema iconográfico hasta convertirse en el antecedente clásico de la pintura latinoamericana, fundamentalmente a partir de su contacto con el pintor Adolfo Best Maugard. De ahí en más, intentará construir una continuidad idealizada entre lo precolombino y la revolución, delineando una suerte de identidad imaginada. Lo indígena y lo mestizo se hace temático y la recreación de algunos elementos propios de una estética precolombina, resultan evidentes¹⁵.

¹⁴ Siqueiros, David, A. “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en Tibol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p.20

¹⁵ Para este tema cfr. Desmond Rochfort, *Pintura Mural Mexicana*, Editorial Limusa, México, 1993

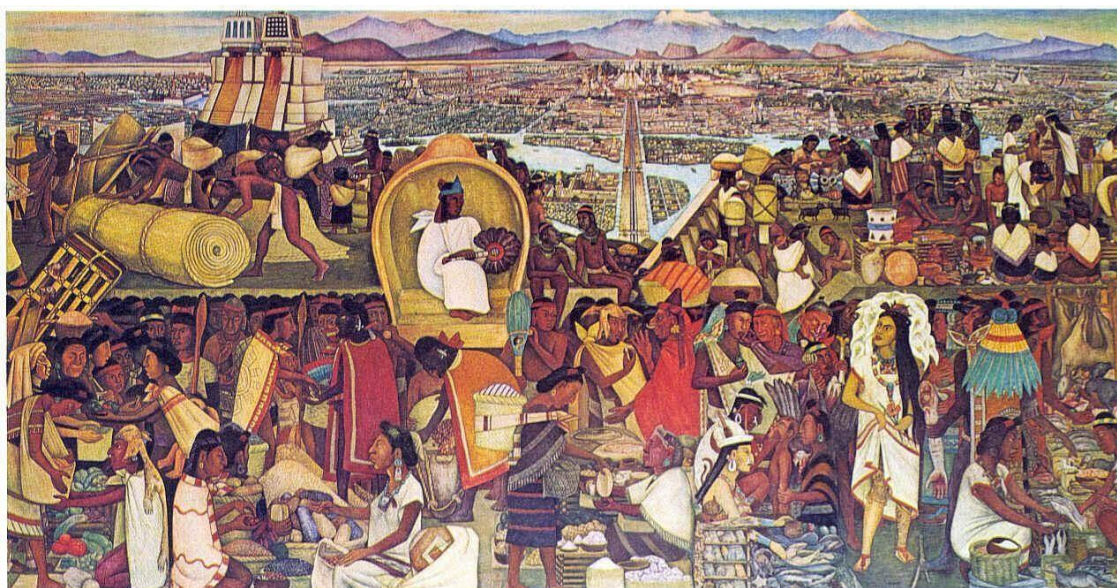


Fig. 1. Diego Rivera. "Historia y perspectiva de México". Murales del Palacio Nacional. 1926-1945.

Siqueiros elige otro camino, para él el sujeto de América Latina es el obrero y éste asimismo es el destinatario y el motor de los procesos de transformación del continente. En esa clave, asume con radicalidad los aportes de las vanguardias y de las innovaciones tecnológicas, lo cual se hace manifiesto en su sistema de representación e incluso los materiales con los que trabaja. Situación que lo conduce a polemizar con Rivera durante la década del treinta, acusándolo entre otras cuestiones de no pintar para el pueblo sino para la burguesía imágenes pintoresquistas¹⁶. En esa clave, Siqueiros rechaza, como dijimos, de plano el indigenismo y el costumbrismo hierático, para pasar a representar a las masas campesinas u obreras en tren de lucha revolucionaria, a partir de planteos poliangulares y escorzos pronunciados. Esos dos modelos de configuración del canon figurativo latinoamericano (la vida indígena y campesina y la masa activa revolucionaria con puños en alto), serán estereotipos recurrentes para los muralistas posteriores¹⁷.

Para la década del cuarenta, un nuevo influjo del muralismo político e histórico floreció en muchos países del continente bajo la estela fundacional mexicana. En Perú con José Sabogal, Springett o Juan Manuel Ugarte Eléspuru, en donde el indigenismo se combinó con el Realismo social. En Colombia ocurrió lo propio con Pedro Nel Gómez y Jaramillo. En Bolivia con Solón Romero, Crespo Gastelú, Miguel Alandía

¹⁶ Cfr. Siqueiros, David, A. "El camino contrarrevolucionario de Rivera", en Tibol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 113-123.

¹⁷ Ana Longoni pensará gran parte del muralismo argentino como una "herencia siqueireana".

Pantoja, entre otros. En Venezuela César Rengifo. En Chile, José Venturelli, Gregorio de la Fuente, Carlos Hermsilla, Julio Escamez¹⁸.

Los casos de Guayasamín y Eduardo Kingman en Ecuador y de Portinari en Brasil, resultan destacados por el impacto que tuvieron sus producciones en otros países de la región, fundamentalmente en Argentina. Los dos primeros, recuperan y mestizan la estética precolombina con el realismo expresionista de Picasso, de amplia presencia en las primeras décadas del siglo XX en el continente, dando lugar a una figuración que pretende denunciar la marginalidad e idealizar a la vez la vida indígena. Portinari hará lo suyo en relación a la pintura metafísica y el cubismo pero resaltando la presencia africana como imagen identitaria.



Fig. 2. Oswaldo Guayasamín, Mural aeropuerto de Barajas. 1982.

En Argentina, un joven Berni, luego de su capítulo poligráfico con Siqueiros, viajará por América Latina, desarrollando un muralismo costumbrista que represente la realidad contemporánea campesina e indígena. Castagnino y Spilimbergo, llevarán tempranamente la práctica hacia horizontes modernistas pero de temática local. Alfredo Guido y Soto Acébal harán murales apelando a un “panamericanismo”, en donde guardas y temas tradicionales se mezclan con logros de la modernidad y el industrialismo, compartirán el ideario nacionalista que Ricardo Rojas presentara en

¹⁸ Cfr. Goldman, Shifra, *Perspectivas artísticas del Continente Americano*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 1999, p. 37

*Eurindia*¹⁹. La Pachamama simbolizada como una mujer originaria, se simbiotizará para una feria industrial en el primer peronismo, con los logros del desarrollo²⁰.

En pleno contexto de Resistencia peronista, Ricardo Carpani, como caso emblemático, pretenderá llevar a cabo un muralismo de características nacionales al interior de los sindicatos. Esa forma nacional, dirá repetidas veces en sus libros y artículos, por la cercanía cultural e histórica con los otros países de la región, será necesariamente un arte latinoamericano²¹. Ahora, lo latinoamericano se expresa en su obra para la década del sesenta en la representación del obrero organizado en lucha, ícono para él de la realidad regional de entonces. Para los setentas en una serie de símbolos propios del ideario nacional-populista como el Martín Fierro, Evita, Perón o el Che. Y para los ochentas y noventas, en el tango, el porteño y el gaucho. Carpani sostenía de manera frecuente que es necesario tener cuidado de “los artistas que cultivan un indigenismo sospechoso”²², coincidiendo en ese punto con su mentor intelectual Hernández Arregui.



Fig. 3. Alfredo Guido. Mural interno casa Fracassi (detalle). 1927.

¹⁹ Cfr. Roberto Amigo, *La Hora Americana. 1910-1950*, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2014.

²⁰ Cfr. Cecilia Belej, “Murales efímeros para las exposiciones industriales durante el primer peronismo”, *H-industri@*, año 9, num. 16, primer semestre de 2015.

²¹ Cfr. Ricardo Carpani, *Arte y Revolución en América Latina*, Coyoacán, Buenos Aires, 1961, p.10

²² Cfr. Ricardo Carpani, *La Política en el arte*, Coyoacán, Buenos Aires, 1962, p. 32

El progresivo clima de agitación política internacional de finales de la década del sesenta, tendrá su reflejo en el muralismo de América Latina y particularmente en la Argentina, bajo la figura de la intervención activista, de impronta efímera y, muchas veces, colectiva. Con un antecedente en las Brigadas chilenas, se replicarán experiencias de claro tono político, que entendían lo identitario regional en función de la mutua pertenencia social colonizada de los países de Latinoamérica y de la actitud revolucionara hacia ese hecho, en una decisiva hora de los pueblos²³.

Entre 1971 y 1973 al menos, proliferan una serie de encuentros de artistas plásticos latinoamericanos en Chile y La Habana, que pretenderán consolidar un frente regional en función de recuperar un rol para el artista de América Latina. En esa perspectiva, se retomará el valor del muralismo como una herramienta política. Cuestión que decantará en un giro “populista” en el arte, vivido entre El Gran acuerdo Nacional y el Regreso de Perón a la presidencia. En esa clave, entre 1971 y 1974, sobre todo desde agrupaciones y experiencias ligadas al peronismo se torna menester la realización de una cultura nacional descolonizada, que, entre otras cosas, permita revisar el papel del artista, para dar lugar a un arte en el que el pueblo sea el verdadero artífice de sus producciones. En oposición a la radicalización de la figura paternalista del artista de la década precedente, se propone la del “sujeto popular” como aquél creador de cultura y con ello, de las condiciones de su propia liberación. Se realizarán entonces murales colectivos en barrios y experiencias participativas de diverso orden. Luego del oscuro capítulo de la dictadura militar argentina, en donde algunos grupos como el Movimiento Internacional de Muralistas y las Brigadas Castagnino habían llevado adelante una actividad restringida y clandestina, se desarrolla un prolífico rebrote de la práctica mural con el regreso de la democracia al país. Allí proliferan espacios de institucionalización del muralismo como el Taller de Arte Público y Muralismo de la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano” y la especialización en Muralismo de la Universidad de La Plata. A la vez se multiplican los encuentros de mural en todo el país²⁴, que ponderarán la necesaria pertenencia de las imágenes y el sentido de la

²³ Cfr. Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”*. Vanguardia artística y política en el 68 argentino, Eudeba, Buenos Aires, 2008. También Ana Longoni, *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setentas*, Ariel, Buenos Aires, 2014, p.167

²⁴ “Encuentro de Artes plásticas y muralismo de San Fernando del Valle de Catamarca” (1989), “Encuentro de muralistas de Venado Tuerto” (1991), “Encuentro de muralismo” realizado en el “Club de Leones” en Trenque Lauquen (1991), “Encuentro de muralismo de Tandil” (1993), *Primeras Jornadas de Muralismo Argentino y Latinoamericano* (1997), “Encuentro de muralismo latinoamericano de Misiones” (1997). Por mencionar algunos.

práctica a temáticas locales vinculadas a lo indígena y la exaltación del trabajo campesino o rural. Se repiten en las producciones los modelos siqueireanos y riverianos. También claras citas a Guayasamín, a Berni y a Carpani, con la aparición de guardas, modelos resolutivos revisitados y paletas limitadas. También con la recurrencia a ampliar manos y pies para generar sensación de monumentalidad, rostros con estereotipos originarios y el uso de geometría para la organización del espacio, sea para introducir escorzos o en la resolución bidimensional.

RECEPCIÓN Y CONSTITUCIÓN DE UNA COMUNIDAD DE IDENTIDAD. EL CASO DE LAS REDES SOCIALES

Pasaron casi 100 años del proyecto mexicano que signó la producción del muralismo posterior en la región y el país. Resulta evidente que las motivaciones, las expectativas, los espectadores, la cultura visual y el contexto que llevó a actuar a los muralistas de la tradición que acabo de mencionar, han cambiado. Ahora, ¿los muralistas asumieron que han cambiado? ¿Cómo se traduce eso en sus prácticas e imágenes? ¿Están logrando estas imágenes interpelar a públicos masivos, bombardeados por publicidades y variados estímulos que reciben, por ejemplo, del *multitask* del celular? ¿Sigue siendo el muralismo una práctica legítima y eficaz para hacer política, construir identidad y comunicar valores como lo hicieron antaño otras experiencias en América Latina?

Asistimos con cierta pasividad a un espectáculo de lo latinoamericano en el que se mezclan con liviandad *Calle 13*, García Márquez, la cumbia, Diego Rivera, Tonolec y Evo Morales; esas cosas que pueden convivir tranquilamente en las postales de una agenda. Pero dicha constelación, con un fuerte impulso del mercado, poco nos dice sobre nuestras elecciones culturales y mucho sobre la consolidación de identidades masivas, una vez superada cualquier pretensión esencialista. Efectivamente, la pregunta sería ¿cómo se expresa la necesaria tensión entre la identidad y la diversidad manifiesta en América Latina? Dice García Canclini en su clásico libro *Culturas Híbridas*: “Todo grupo que quiere diferenciarse y afirmar su identidad hace uso tácito o hermético de códigos de identificación fundamental es para la cohesión interna y para protegerse frente a extraños”²⁵. El problema reside en el uso de ciertos códigos,

²⁵ García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010, p. 161.

que parecen referenciar más una tradición representativa al interior del *corpus* del arte, que a los significantes visuales que edifican el entramado cultural de los habitantes de las ciudades en las que se emplazan los trabajos.

Podríamos elegir mirar nostálgicamente al muralismo como una rémora del pasado, pensando que le pasó algo similar a lo de los monumentos, que, en su mayoría, han perdido su capacidad comunicativa y son invisibles para los ciudadanos promedio. Pero el muralismo es algo vivo porque hay muralistas, porque hay gente que convoca para hacer murales, porque hay gente que paga para hacer murales, porque hay grupos de muralistas, barrios y locales de militancia que eligen el mural para expresar sus ideas, porque hay encuentros y congresos de muralismo y porque desde la Ciudad de Buenos Aires hasta la Quiaca hay murales que se acaban de pintar hace semanas o meses. El muralismo es una práctica vigente pero incurre, de forma irreflexiva muchas veces, en la repetición de canon que no contempla a un espectador contemporáneo.

“Los artistas notaron que, si quieren comunicarse con públicos masivos en las ciudades contemporáneas, saturadas de mensajes de tránsito, publicitarios y políticos, es mejor actuar como diseñadores gráficos”²⁶ decía en los noventa García Canclini en el mismo libro. Una revisión del espectador y sus códigos resulta imperioso, al igual que una reevaluación de la inserción de la obra en el ámbito público para ver si ello es condición suficiente de su masividad. De hecho, hoy el muralista, más allá del imaginario al que abona y de esos transeúntes anónimos que fantasea que verán su obra sintiendo una pertinencia identitaria; sabe que su comunidad espectadora transita las redes sociales. Por eso apenas termina su mural se apura a subir las fotos al *Facebook*, al blog o a la página. En su *muro* colgarán sus murales con la recepción de un público inmediato, que le dedicará una mirada fugaz. Eso tiene ventajas y desventajas, como es evidente. Como primera desventaja, un mural gigante se transforma en una imagen de 20 x 15 cm, y convive con otras imágenes artísticas, videos o fotografías del mismo tamaño, con publicidades laterales de la pantalla, con otras pestañas que compiten por ser cliqueadas. Se ha perdido así el necesario recorrido que supone un gran mural, su emplazamiento y diálogo con la arquitectura, su sentido de pertenencia a la comunidad que lo cobija. Posiblemente muy pocas personas se tomen el tiempo de ir a ver un mural a algún lugar lejano pero lo conocen

²⁶ Ibid. p. 139.

en su imagen. Podemos decir que el mural muere ahí como mural, aunque parte del texto de referencia que lo presenta en el blog o el *Facebook* incluye su referencialidad al hecho de que lo es y lo que ello representa (no es un cuadro de caballete o una publicidad digital). El espectador de murales es hoy entonces un consumidor de imágenes heterogéneas por computadora, un equívoco sería pensar otra cosa.

Por otro lado, la imagen mural en la red social presenta una serie de ventajas que justifican su uso. No solo permite una difusión mucho más amplia, superando incluso los mejores pronósticos de los precursores mexicanos que discutían si la gráfica o el mural eran los medios más efectivos para su propósito, sino que incluso llega a lugares inesperados. Cuando uno mira los orígenes desde el cual siguen algunos blogs o páginas de muralistas reconocidos, se encuentra con gran parte del arco latinoamericano presente, así como otros lugares del mundo. Se afianza así un circuito de préstamos, diálogos e identificaciones estéticas que explica la familiaridad de muchas producciones en la región.

Asimismo, la red permite confeccionar un dispositivo de visibilidad, eso significa asumir que la imagen nunca va sola. Es decir, uno *cuelga* una imagen del mural con un texto que indica en que marco se construyó, con que objetivos, señalando incluso como debe ser interpretada. Lo cual acompaña la comprensibilidad de la imagen, algo que no pasa en el mural solitario emplazado en la calle.

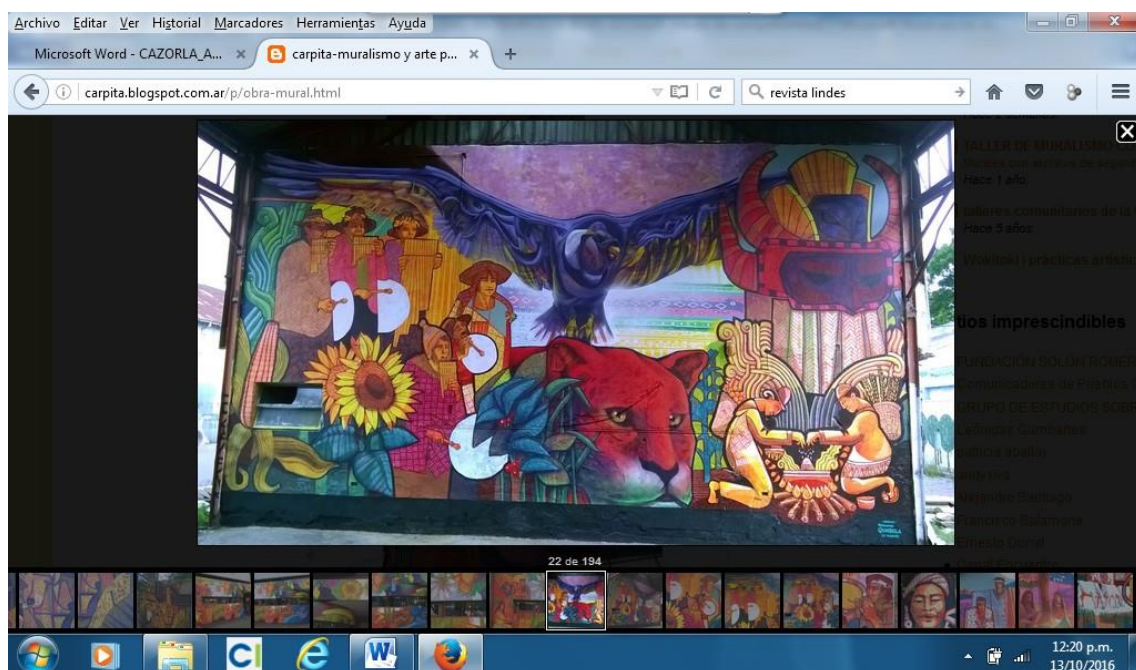


Fig. 4. Captura de pantalla del blog del muralista Marcelo Carpita.

Todo lo dicho supone una serie de advertencias y riesgos. Primeramente que el productor mural, que también consume una batería de imágenes inagotables por las redes sociales de diferentes lugares, produzca solamente para su comunidad virtual y transforme a la pared en un lienzo, olvidando el sentido y emplazamiento local, la comunidad que lo recibe y sus códigos; algo que pasa sin ir más lejos en el muralismo de diseño. Claro está, también los evidentes riesgos de toda cultura global masificada.

En síntesis, lo que me quiero preguntar es si los procesos de identificación latinoamericanos en el muralismo en vez de configurarse por la apelación a temas costumbristas, la representación idealizada de lo originario, la adopción de una estética precolombina mestizada con elementos formales modernos o la representación de estereotipos comunes lo sea por la reconfiguración constante de sentidos que tengan una representatividad sociocultural en esa comunidad virtual específica, en la que no circulan solo imágenes sino también consignas, empatías políticas, análisis de realidad, textos y videos. Ineluctablemente, los pueblos crean y recrean constantemente entramados culturales complejos, mestizos y novedosos que disputan concepciones hegemónicas, dando lugar a una “cultura latinoamericana”, tan diversa como real. El problema reside muchas veces en que el artista adopta una actitud paternalista y pedagógica de vanguardia artístico-política, en la cual se supone que se debe educar cultural y estéticamente al pueblo por medio del mural. Esa idea subyace parcialmente en los supuestos del imaginario muralista al que hemos hecho referencia en este trabajo.

Lograr esto supondría, descartar ciertas visiones románticas sobre la recepción del mural (que incluso ya eran cuestionadas por los maestros mexicanos en la discusión pública entre Rivera y Siqueiros) y sobre una cierta iconografía en la que parece encontrarse atrapada una parcialidad del muralismo latinoamericano. Eso no significa reconocer un modernismo abstracto sin límites, ni desconocer que hay un poder concentrado dueño de los medios de producción y difusión, a través de los cuales se construye todos los días una cultura masiva, en apariencia homogénea y sin arraigo. Sino, por el contrario, partir esa disputa, desterrando imaginarios obsoletos que nos impiden pensarnos en la actualidad, para participar de ella en la configuración de sentido común. A la vez, supone un desafío para los muralistas que consiste no solo en superar ciertos esquemas y resoluciones que no se ajustan a los códigos actuales de los circuitos extra-artísticos, sino también registrar los modos de recreación cultural de las

comunidades en la que se habita y pinta, para dar lugar a la reconfiguración de símbolos con verdadera pertenencia identitaria.

Ranciére analizando la fallida eficacia política del arte de las décadas del sesenta y setenta, sostiene: “el escepticismo presente es el resultado de un exceso de fe. Nació de la decepcionada creencia en una línea recta entre percepción, afección, comprensión y acción (...) Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible.”²⁷ En última instancia, construir imágenes es también hacerlas dialogar con los circuitos de disputas de sentidos que logran las imágenes. Las redes sociales se han convertido ya hace tiempo en el nuevo espacio público en el que se desatan esas disputas.

BIBLIOGRAFÍA

AMIGO Roberto, *La Hora Americana. 1910-1950*, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2014.

BELEJ, Cecilia, “Murales efímeros para las exposiciones industriales durante el primer peronismo”, *H-industri@*, año 9, num. 16, primer semestre de 2015.

CARPANI, Ricardo, *Arte y Revolución en América Latina*, Coyoacán, Buenos Aires, 1961.

-----, *La Política en el arte*, Coyoacán, Buenos Aires, 1962.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

GOLDMAN, SHIFRA, *Perspectivas artísticas del Continente Americano*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 1999.

LONGONI, Ana y **MESTMAN**, Mariano, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Eudeba, Buenos Aires, 2008.

LONGONI, Ana, *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setentas*, Ariel, Buenos Aires, 2014.

RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Bordes/ Manantial, Buenos Aires, 2008.

ROCHFORT, Desmond *Pintura Mural Mexicana*, Editorial Limusa, México, 1993.

SIQUEIROS, David, A. “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en Tibol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

-----“El camino contrarrevolucionario de Rivera”, en Tibol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 113-123.

TIBOL, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

4.7. La monografía

La monografía es una investigación que tiene la particularidad de tratar un tema específico u objeto de estudio singular, bien delimitado y preciso. Este estudio se basa fundamentalmente en fuentes secundarias (análisis documental o bibliográfico), aunque se debe advertir que nada hay en el concepto de monografía que impida complementarla con un estudio o investigación de campo (recurriendo a fuentes primarias como

²⁷ Ranciére, Jacques, *El espectador emancipado*, Bordes/ Manantial, Buenos Aires, 2008, 103.

entrevistas) y que se puedan adoptar posturas, siempre y cuando puedan argumentarse con un respaldo bibliográfico.

La monografía no es:

- Un resumen de uno o más libros o artículos.
- Repetición de ideas de otros/as autores sin interpretación.
- Un reunte de citas de varios/as autores.
- Opiniones personales sin sustento de fuentes.

Estructura de la monografía

→ **Carátula / Portada:** deberá contener la siguiente información: - Universidad - Materia - Título (de la monografía) - Autor/es - Profesor/a - Lugar y fecha de presentación. El título debe reflejar el objetivo de la investigación (qué es lo que se hizo o de qué se trata el estudio). El/la lector/a debe ubicarse de manera clara e inconfundible en el contenido de la monografía con solo leer el título.

→ **Índice:** existen diferentes tipos de índices, y su utilización depende del contenido, objetivos y extensión del trabajo. Por ejemplo un índice puede contener: - índice general de contenidos - índice de gráficos o figuras - índice de cuadros o tablas - glosario de abreviaturas y siglas - índice de anexos o apéndices Es necesario contemplar que cada trabajo en particular puede o no necesitar de todos los apartados recién mencionados. Por ejemplo, no siempre será fundamental para una monografía breve un índice de cuadros y tablas o el glosario de abreviaturas.

Modelo de índice:

Título (de la monografía).

Subtítulo (opcional)

1. Introducción

2. Título principal del apartado del desarrollo

2.2. Este formato, con más o menos incisos, puede repetirse dependiendo de la extensión de la monografía

2.3. Título del Inciso

2.4. Título del Inciso

3. Conclusiones

4. Bibliografía

4.1. Bibliografía específica

4.2. Bibliografía general

5. Anexos

Ejemplo de índice:

Algo más que dinosaurios. El rol del rock argentino durante la década del '70[1]

1. Introducción	1
2. Una expresión nacional pero no popular	2
2.2. Antecedentes del rock en Argentina	3
2.3. Vida cotidiana y censura	4
2.4. Expresión sin libertad	5
3. Conclusiones	8

4. Bibliografía	
4.1. Bibliografía específica	9
4.2. Bibliografía general	9
5. Anexos	10

Los índices se preparan en función al contenido (profundidad o extensión del análisis) de la monografía. Se puede desarrollar un índice tentativo y luego modificarse en función de las necesidades en la elaboración del trabajo, o a partir del resultado final. Sin embargo, es importante elaborar un índice a priori, ya que organiza y orienta el desarrollo de la escritura.

→ **Agradecimientos:** Se colocan en página separada. Son opcionales, por tanto no es indispensable su inclusión en la monografía (en un trabajo más amplio estilo tesis o libro suelen ubicarse al inicio, en un página aparte). De ser necesario, en un trabajo monográfico breve es suficiente con una nota al pie: Si se trata de un agradecimiento a una persona o a una institución por haber facilitado material, puede indicarse con una nota al pie en el momento de mencionar dicho material. En cambio, si es un agradecimiento del estilo inspiracional, puede darse cuenta con una nota al pie a partir del título, tal como se muestra en el ejemplo de índice.

Descripción de cada apartado

La introducción

Es el espacio en el que se anuncia el trabajo que se realizará. Es como un mapa que indica perfectamente al lector el camino que recorrerá durante la lectura. Por lo tanto, no puede prometerse nada que no se cumplirá, ni tampoco omitir elementos que luego aparecerán. Debe ocupar un tamaño que represente el 10% de la totalidad del trabajo. En ella se indica cuál es el tema que se analiza, los objetivos del trabajo (general y particulares), la importancia del tema objeto de investigación (justificación de la elección), una descripción ordenada sobre el contenido del documento y la metodología utilizada. También se dejará claramente establecido el alcance o límites de la investigación (qué debe y que no debe esperar el lector al leer el documento).

Cuerpo de la monografía

Los temas que se desarrollan en el cuerpo de la monografía deben responder a una revisión bibliográfica y análisis documental sobre el tema a indagar (4 autores como mínimo, 1 página de internet como máximo para este trabajo en particular), con una estructura predeterminada salvo que respeta ciertas normas en cuanto a contenido. Un principio básico para elaborar una monografía es que va de lo general a lo particular y que cada apartado o sección de la misma, aborda un tema por vez de manera secuencial y ordenada. Como hemos visto en el modelo de índice, según la extensión de la monografía, los apartados pueden multiplicarse. Incluso en trabajos más amplios como una tesis o un libro la división se transforma en capítulos, los cuales contendrán a los diversos apartados. El desarrollo de conceptos o cuerpo de la monografía deberá ser congruente con el título y lo indicado en la introducción. Esta parte constituye el cuerpo central y básico del trabajo, el cual reúne todos los materiales pertinentes e inmediatamente comprometidos con la exposición del tema elegido. Es el producto de la revisión bibliográfica o análisis documental practicado. Si se hace uso de gráficos, cuadros, tablas, figuras, se recomienda

que el título se coloque en la parte superior y la fuente o eventual referencia en la parte inferior. Cada gráfico, cuadro, tabla o figura se enumera en orden correlativo. En relación a ello, cada figura, fotografía, etc., incorporado debe estar debidamente explicado en el texto con una mención directa que la relacione, y su debida indicación entre paréntesis -(figura 1), por ejemplo-. La bibliografía señalada deberá ir tanto en el cuerpo de la monografía como en el apartado destinado a referencias bibliográficas. Y para este trabajo particular según el modelo de normas APA. Análisis crítico de la revisión bibliográfica: La bibliografía utilizada para desarrollar la monografía debe aparecer no sólo citada, sino que debe ser parte de un análisis que se va incorporando en la argumentación. Es decir, no solo es necesario incorporar citas, paráfrasis y perspectivas de la diversa bibliografía que apoya nuestra argumentación, sino que también debe estar reinterpretada y ensamblada en el relato.

Conclusiones:

La conclusión debe llevar un 10 % del total del trabajo. En esta parte se realiza, en primera instancia, un esbozo de los principales conceptos y/o afirmaciones desarrollados, descriptos y analizados a lo largo de toda la monografía. El lector debería ser capaz de comprender el alcance y resultados de la monografía con sólo leer la introducción y conclusiones, de ahí la importancia de redactar esta última parte con sumo detenimiento. Mediante este apartado, el autor de la monografía plantea sus afirmaciones finales sobre el tema estudiado, presenta los argumentos que resuelvan los interrogantes señalados e indica si se cumplieron los objetivos esperados con la investigación documental. Es el momento de afirmar y/o refutar la hipótesis inicial y explicar cómo se sostiene la afirmación conclusiva. En la conclusión debe quedar perfectamente demostrado lo que sostiene el tema de la monografía.

Bibliografía:

Se incorporarán los artículos y libros de referencia u otros documentos consultados. La forma de presentación utilizada serán las normas APA. Puede incorporarse, tal como hemos visto en el apartado del índice, una bibliografía específica y una general. Sin embargo, si se decide solo utilizar el título de BIBLIOGRAFÍA, se sobreentiende que es la específica, y no puede aparecer allí citado ningún autor que no esté incluido en el cuerpo del texto.

Anexos:

Si incorporaremos gráficos, figuras, cuadros, ilustraciones, etc., solo a título ilustrativo, no debe aparecer en el cuerpo principal del trabajo, sino en el apartado denominado ANEXO, siempre con sus debidas referencias (título y fuente). El porcentaje que ocupe en el trabajo no debe superar el 10% del total. El mismo porcentaje debe considerarse para la incorporación de tablas, gráficos y figuras en el cuerpo del texto.

▪ **Pasos para la realización de una monografía**

1. Identificar el tema.
2. Delimitar el tema.
3. Desarrollar preguntas de investigación o un argumento (tesis)
4. Buscar información
5. Evaluar la información recolectada y recortar lo que se utilizará.

6. Preparar un primer borrador de cada apartado (introducción, cuerpo, posibles conclusiones)
7. Redacción final.

▪ **Ideas para identificar un tema**

- ✓ Considerar áreas de interés o preocupaciones personales. Ejemplo: *El rock nacional durante la dictadura cívico militar*.
- ✓ Búsqueda de información general. Ir a la biblioteca de la Universidad y buscar en el catálogo y googlear páginas específicas. Tomar notas de cada material para contar con la ubicación del mismo.
- ✓ Realización de organizadores gráficos para estimular la escritura ejemplo: mapas conceptuales, organizadores con punteos de tema general a específicos.
- ✓ Plantear la *hipótesis*, *objetivo general* y los *objetivos específicos* a fines de ordenar tanto la introducción como el cuerpo de la monografía.
¿qué es una hipótesis? Explicación tentativa del tema (problema) de investigación. Puede formularse como afirmación o como pregunta. ¿qué quiero hacer con la investigación que planteo? ¿ a dónde quiero llegar?
¿qué es un objetivo general? Es uno sólo e identifica sin entrar en detalles a lo que quiero llegar.
¿qué son los objetivos específicos? Sirven como guía y determinan los límites y la amplitud del estudio. Proponen los logros parciales que al concretarlos permiten garantizar el objetivo general.
>tanto el objetivo general como los específicos se formulan con verbos en infinitivo: Determinar, estudiar, analizar, caracterizar, entre otros.>
- ✓ Seleccionar qué tipo de **metodología de la investigación** van a llevar a cabo. Es importante resaltar que en las áreas de las ciencias sociales la metodología que mayormente se utiliza es la **cualitativa** que es la búsqueda bibliográfica basada en la interpretación y observación. Esto ayudará a delimitar el tema elegido. Otra metodología es la cuantitativa la cual sirve para la realización de gráficos y se basa en estadísticas y valores numéricos.

La redacción

Es preciso que la redacción sea clara y ordenada, guiando al lector por donde se desea, sin asumir que éste sabe del tema y que resolverá por sí mismo las lagunas que pudieran existir en la monografía. Por ejemplo, se pueden agregar notas al pie explicando el origen de alguna palabra, o explicar la utilización de algún concepto en ese trabajo en particular, etc. El lenguaje en este tipo de trabajos debe cuidar que la seriedad y riqueza del contenido vayan acompañados de una cuidadosa redacción y un vocabulario convenientemente ajustado a la especialidad del tema tratado.

En este sentido es importante:

- Evitar el uso de palabras extranjeras, cuando tienen su equivalente en nuestro idioma, o de términos o expresiones vulgares. Si los vocablos extranjeros no tienen una clara traducción deben ir en letra cursiva o bien entre comillas. En todo caso, debe aparecer una explicación de la palabra en cuestión, que puede incluirse en una nota al pie.
- Utilizar las palabras en su exacto significado para evitar interpretaciones erróneas o ambiguas.
- No abusar del uso de adjetivos y adverbios - Evitar las repeticiones, tanto de palabras como de expresiones

→ Cuidar la correspondencia de tiempos y modos verbales - Apostar a la sencillez en la construcción de oraciones de modo que no resulten demasiado largas y/o difíciles de leer. Tampoco demasiado cortas, que hagan de la exposición como una seguidilla de conceptos, ya que también dificulta la comprensión.

→ Usar correctamente los signos de puntuación que sirven para regular las pausas, redondear las ideas contenidas en oraciones y párrafos.

→ Releer varias veces lo escrito, para pulirlo de imperfecciones y hacerlo fácilmente comprensible.

Con este fin se recomienda lo siguiente:

→ Exponer ideas y conceptos por párrafos partiendo de lo general y terminando en lo particular. Guiar al lector de manera coherente y ordenada, relacionando secuencialmente conceptos. - Conservar el orden y la consistencia del documento mediante el encadenamiento de conceptos entre apartados, inciso, párrafos y oraciones, etc.

→ Cuidar la presentación general y las reglas de ortografía / sintaxis.

→ **Presentación de apartados e incisos**

Los apartados se desarrollan en el cuerpo del trabajo y son la desagregación del tema de investigación o estudio. La extensión de cada apartado depende de la extensión total de la monografía, pero se estima que en un trabajo de 10 páginas podemos incluir 1 apartado principal (sin contar introducción, conclusiones, bibliografía y anexo) y un máximo de 3 incisos, tal como aparece ejemplificado en el modelo de índice. Se debe diferenciar el nombre de cada apartado y de los incisos que tenga éste variando tipografía y aplicando sangrías.

→ **Opiniones personales:** En el desarrollo del cuerpo de la monografía, salvo contadas excepciones, no se deben emitir juicios de valor (opiniones, críticas, etc.). Las tomas de postura deben estar debidamente fundamentadas de acuerdo a los autores consultados.

Bibliografía:

Barthes, Roland (2002): “Diez razones para escribir” En: Variaciones sobre la escritura. Trad.: Eriq Folsch González. Buenos Aires: Paidós. pp. 41-42.

Barthes, Roland (1995): “Retórica de la imagen” en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós.

Bajtin, Mijail. (1982) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI. pp. 248-9.

Bodoc, Liliana. (2008) “Amigos por el viento” en *Amigos por el viento*. Buenos Aires: Alfaguara.

Bourdieu, Pierre (1999) “Más ganancias, menos cultura”. Clarín, 24/11/99 - Traduc. de Elisa Camelli - Copyright Clarín y Le Monde, 1999.

Cutts, Steve. "Happiness" (2017). Cortometraje. Disponible en: <http://www.stevecutts.com/animation.html>
<https://www.youtube.com/watch?v=eGh5T5IP9Jg&feature=youtu.be>

Cutts, Steve. “Mobile world”. Cortometraje/Video “Are lost in the world like me”. Disponible en: <http://www.stevecutts.com/animation.html>
<https://youtu.be/VASywEuqFd8>

Cortázar, Julio. (1995). *Rayuela*. Madrid: Editorial Sudamericana.

Carroll, Lewis. (2004[1871]) *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Córdoba, Argentina, Ediciones del Sur.

Despentes, Virginie. (2006). *Teoría King Kong*. 2da Ed. 2018. Literatura Random House.

Duras, Marguerite. (1998). *Escribir*. Madrid: Anagrama.

Eco, Umberto (2006) “Los riesgos de Wikipedia”. La Nación. Opinión. Traducción: Helena Lozano Miralles. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/775943-los-riesgos-de-wikipedia>

Fontanarrosa, Roberto (2004) “Las malas palabras” en *II Congreso Internacional de la Lengua Española*. Rosario, Santa Fe.

Gómez Torrego, Leonardo (2006) *Hablar y escribir correctamente. Gramática normativa del español actual*. Madrid: Arco Libros.

Grela, Constanza (2019) “Sobre Bandersnatch de Black Mirror y cómo cagar una buena serie”. Hacerse la Crítica. Extraído de: <https://www.hacerselacritica.com/sobre-bandersnatch-de-black-mirror-y-como-cagar-una-buena-serie-por-constanza-grela/>

Guerriero, Leila (2016) “Escribir” en El País. Opinión. Extraído de: https://elpais.com/elpais/2016/06/07/opinion/1465310501_943283.html

Gramsci, Antonio. (2011 [1917]) “Odio a los indiferentes”. Disponible en: <https://marxismocritico.com/2011/10/15/odio-a-los-indiferentes>

Hakel, Laura (2018) “Voz, palabra, sonido e imagen. Página 12. Plástica. Extraído de: <https://www.pagina12.com.ar/161274-voz-palabra-sonido-e-imagen>

Narbona, Rafael (2017) “Un viaje por la música”. Revista de Libros. Extraído de:

<https://www.revistadelibros.com/resenas/sobre-la-musica-ensayos-completos-y-conferencias>

Ramos, Evangelina (2018) “En mi o Los principales, secundarios e intrascendentes”. *Hacerse la Crítica*. Extraído de: <https://www.hacerselacritica.com/en-mi-o-los-principales-secundarios-e-intrascendentes-por-evangelina-ramos/>

Manifiestos:

Nosotras proponemos (2017/2018) “Nosotras”. Extraído de: <http://nosotrasproponemos.org/nosotras/>

La Garganta Poderosa (s/f) “Ante Todo”. Extraído de: <http://www.lapoderosa.org.ar/>

Korol, Victoria (2018) “Feminismo y autogestión”.

Machado, Dante (2018) “Manifiesto Travesti”.

Jakobson, Roman. (1984 [1960]), “Lingüística y poética” en: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.

Perelman, C.; Olbrechts-Tyteca, L. (2009 [1958]) *Tratado sobre la argumentación: la nueva Retórica*. Barcelona: Gredos.

Shock, Susy (2011) “Yo, monstruo mío” en *Pemario trans pirado*. Ediciones Nuevos Tiempos.

Soneira, Ignacio. (s/F) “La identidad latinoamericana del muralismo en la época de redes sociales”. *Revista Lindes*. Número 12. Extraído de: http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero12/nro12_art_SONEIRA.pdf

Schmucler, Héctor. (1984) “Un proyecto de comunicación/cultura”, *Revista Comunicación y Cultura*.

Susan Sontag. (2004) *Ante el dolor de los demás*. Punto de Lectura.

Solá, Juan. (2016) “Capítulo X” en *La Chaco*. Editorial Hojas del Sur.

Torre Zermeño, F. (2008) *Ciencias de la comunicación 1 Bachillerato DGB*. Editorial: MCGRAW HILL. Edición: 1.

Vitale, Cristian (2017) “El fueye no sabe de números”. Página 12. *Cultura y espectáculo*. 24 de Enero 2017.

Walsh, Rodolfo (1970) “cordobazo” en *Periódico de la CGT de los Argentinos*. Colección Completa. Números 1 al 55. Mayo de 1968. Disponible en: www.cgtargentinos.org.ar Junio de 2006.