



LECTURA Y ESCRITURA ACADÉMICA EN ARTES

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

Lic. Rocío Ballón | Prof. Cristina Basile| Lic. María José Castro

2020

INTRODUCCIÓN	3
Unidad I	5
La comunicación como proceso social	5
1.1 La situación comunicativa	7
Ejercicios	11
1.2 El proceso de escritura	12
Ejercicios	13
1.2.1 Edición, puntuación, sintaxis y ortografía	13
Ejercicios	21
Unidad II	22
2. Paratextos	22
2.1 El prólogo y la contratapa	24
2.1 La imagen	26
Ejercicios	30
Ejercicios	35
2.3 Referencia bibliográfica y bibliografía	35
2.3.1 Normas American Psychological Association (APA)	36
2.3.2 Plagio	46
Ejercicios finales	49
Unidad III	56
3. Secuencias textuales	56
Ejercicios	57
3.1 Los géneros discursivos	57
Ejercicios	59
3.2. Tema, estilo y secuencia	59
3.3 El discurso académico	60
Ejercicios	61
3.4 Algunos géneros en particular	90
Unidad IV	112
4. La argumentación	112
4.1 Recursos argumentativos	117
4.2 El resumen	122
4.3 El Informe de Lectura	123
4.4 Artículo científico	128
4.5 La monografía	144
Bibliografía	152
ANEXO	156
Ejercicios de escritura	156
Ejercicios con Normas APA	160
Vanguardias	161
“Introducción”. Brujas. Mona Chollet	167

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. Al mismo tiempo, constituye una comunidad de intercambio cultural, social e intelectual que posibilita la proyección de ideas y prácticas diversas y complejas.

Los caminos que recorreremos 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 Introductorio 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). Desde la conformación de la EUdA, junto con la licenciatura en Artes Digitales y la tecnicatura universitaria en Producción Digital, integramos un nuevo espacio que da cuenta de la necesidad de pensar la especificidad del campo y proponer otras formas de significar el arte. En 2019 se sumaron dos propuestas pertenecientes al área de música: las tecnicaturas en Creación musical, y en Producción musical y nuevas tecnologías. La EUdA es el espacio de pertenencia dentro de la UNQ para todos/as los/as que estudian artes.

Cada estudiante deberá atravesar varias etapas: el Ciclo Introductorio (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 enunciarnos, 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 del Ciclo Introductorio de la EUdA

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.

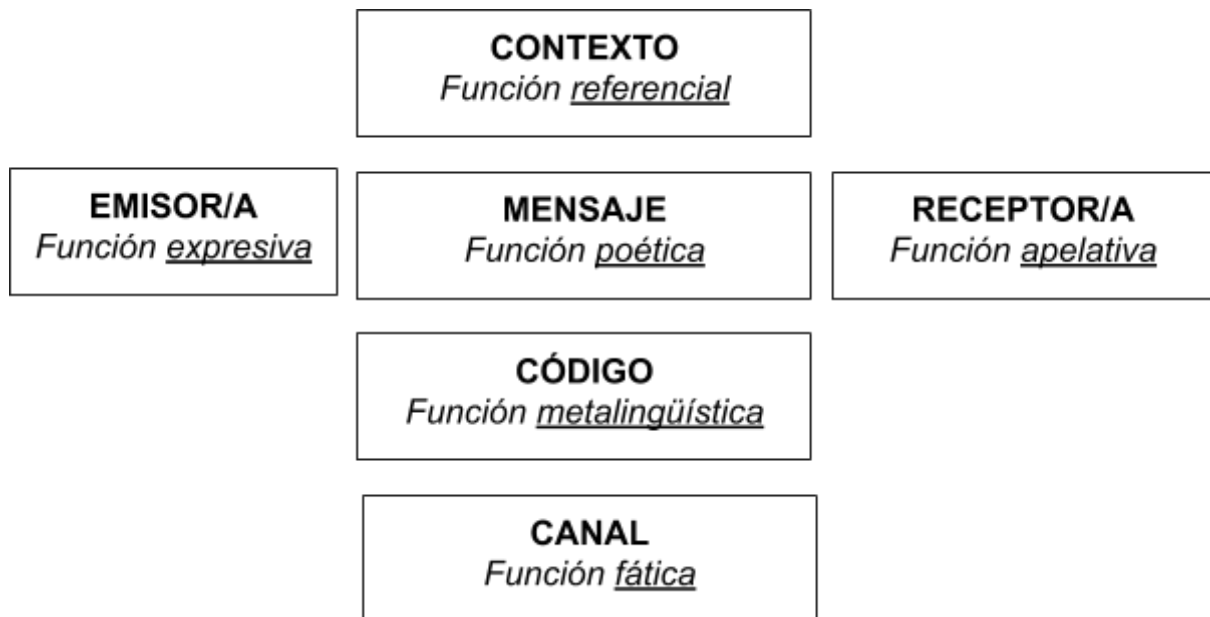
Cuando la estructura del mensaje está orientada principalmente hacia el contexto o referencia, es decir, a aquello sobre lo que se habla, predomina la **función referencial**. La **función emotiva o “expresiva”** está centrada en el destinador y enfatiza en la actitud del hablante y cómo a través de 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=wUW1wjlKvmY&feature=youtu.be>

Luego de los visionados y la lectura, responder:

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

1.2 El proceso de 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, 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.

Ejercicios

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 (p. 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. Punto 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 a 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. 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...

Ejercicios

A partir de la lectura de los siguientes textos corregir la ortografía, tildación, mayúsculas 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 amasar el pan con brío, con indiferencia, con ira, con ambición, pensando en otra cosa. Hay que amasar el pan en días fríos y en días de verano, con sol, con humedad, con lluvia helada. Hay que amasar 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 amasar el pan con rencor con tristeza con recuerdos con el corazón Hecho pedazos con los muertos. Hay que amasar el pan pensando en lo que se va a hacer después Hay que amasar el pan como si no fuera a hacer 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 saldrá bien. Hay que amasar el pan con pánico a No poder hacerlo nunca más, a que se quemé, a que salga crudo, a que no le guste a nadie. hay que amasar el pan todas las semanas, de todos los meses, de todos los años, Sin pensar que habrá que amasar el pan todaps las Semanas de todos los Meses de todos los Años: hay que amasar el pan como si fuera la Primera vez Habrá que amasar el pan cuando ella se muera, hubo que amasar el pan cuando ella se murió, hay que amasar el pan antes de partir de viaje, y al regreso, y durante el viaje hay que pensar en amasar el pan: en amasar el pan cuando se vuelva a casa. Hay que amasar 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.

rayuela
Julio Cortázar

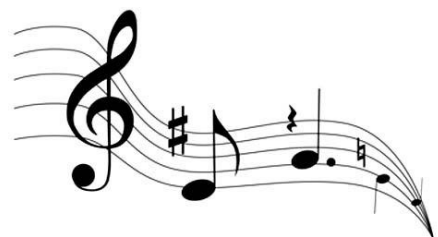
La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera una piedrita un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el cielo, a bajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula 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 (2010) 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 sucedió 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 Despentès

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 Despentès 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, ésas a las que los hombres no les hacen regalos, ésas 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.

Despentes, V. (2018). Teoría King Kong. Barcelona: Literatura Random House

- **Ejercicio puesta en común**

A partir de la lectura del prólogo de Despentes ¿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”:

En la imagen podemos observar una bolsa de compras en la 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 (1964) 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

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

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.

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 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,

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

le 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

SONTAG, S (2003) Ante el dolor de los demás. Alfaguara.



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 principales del texto y respondé:

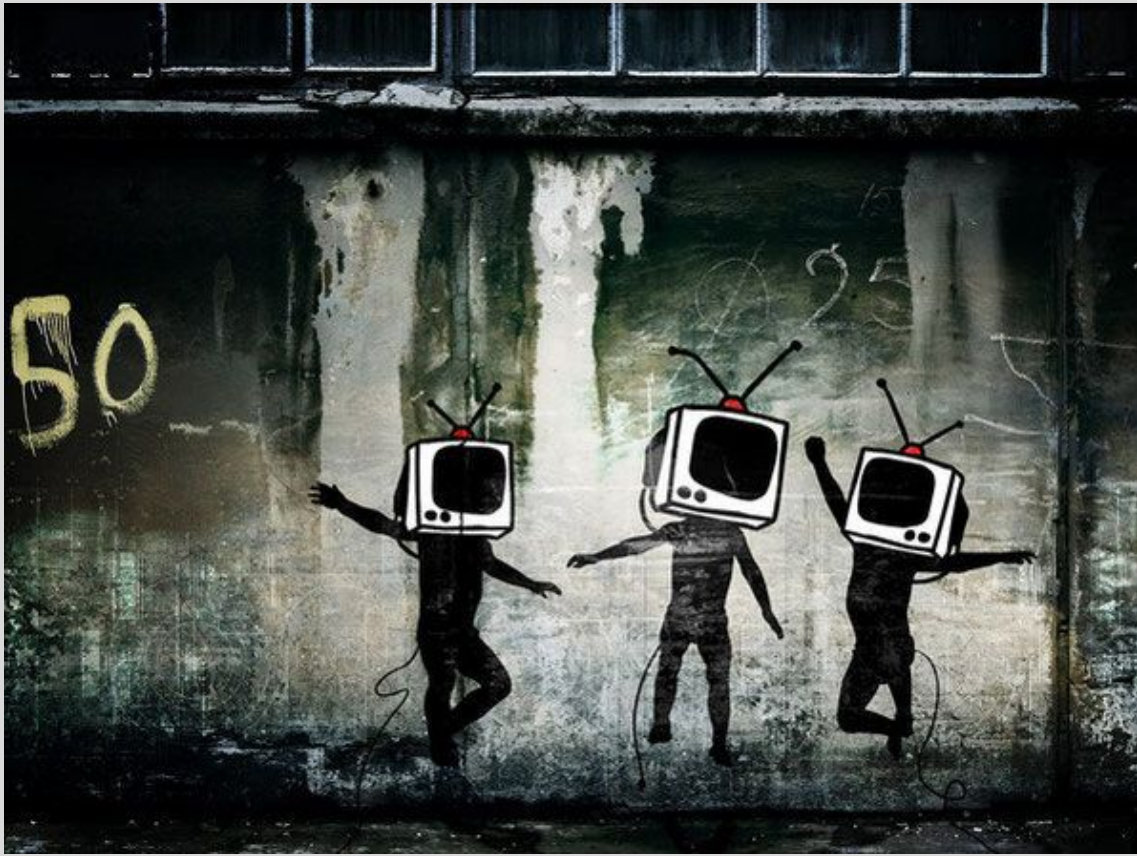
1. ¿Cuál es la idea central de Sontag en relación a las imágenes de la guerra en los medios masivos de comunicación? Redactala en tres líneas comenzando de la siguiente manera: “Sontag (2003) sostiene...”
2. ¿Qué ejemplos utiliza como argumentos para sostenerla?
3. Sontag escribe: “son múltiples los usos para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar —con distancia, por el medio de la fotografía— 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? Escribí una breve reflexión al respecto.

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

³una brigada.

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

1.



Denotación:

Connotación:

2-



Denotación:

Connotación:

3-



Denotación:

Connotación:

4-



1975

Omar Darío Amestoy
Mario Alfredo Amestoy



2006

Mario Alfredo Amestoy

Denotación:

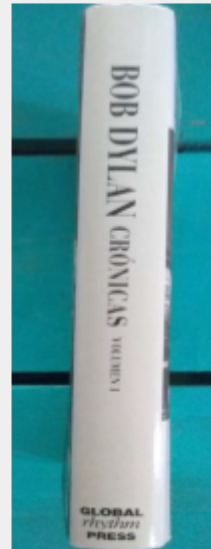
Connotación:

Ejemplo de paratextos en CD/Discos y libro



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

“Crónicas” Volúmen I. Global rhythm press



Ejercicios

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. Editorial.

BOURDIEU, Pierre (2013): *El sentido social del gusto*. 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:**

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

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

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

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

ZIZEK, Slavov (comp.) (2003): *Ideología, un mapa de la cuestión*. "Filosofía". 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*. 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

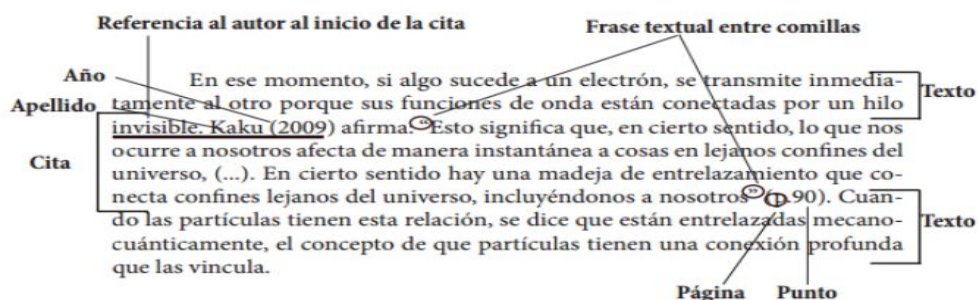
⁶ El apartado está realizado en base a las normas APA 2019. Los ejemplos y la información se pueden ver en: <http://normasapa.com/>

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 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 citarlo**:

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

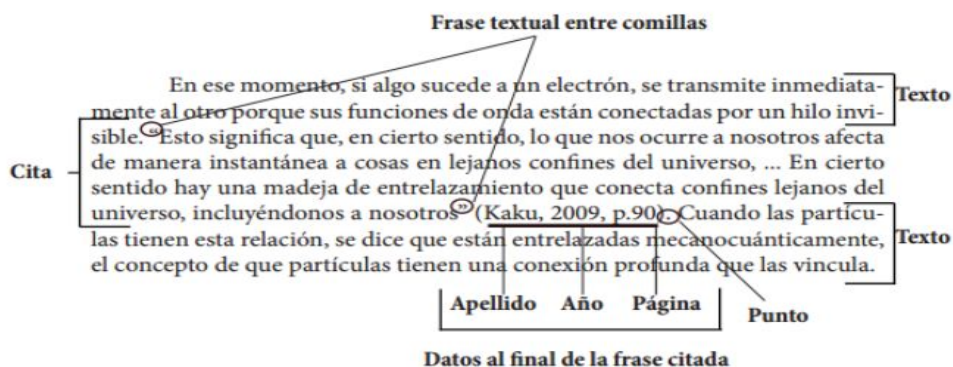
Apellido del autor/a: Solo el primer apellido o el apellido más conocido.

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.

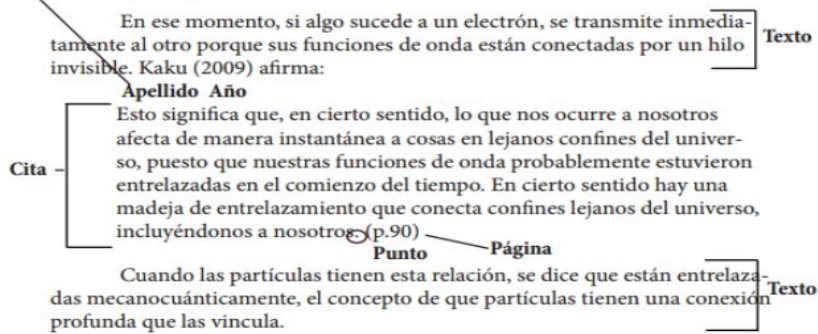
2.Cita textual de menos de 40 palabras con énfasis en el texto



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.

Referencia al autor al principio de la cita



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.

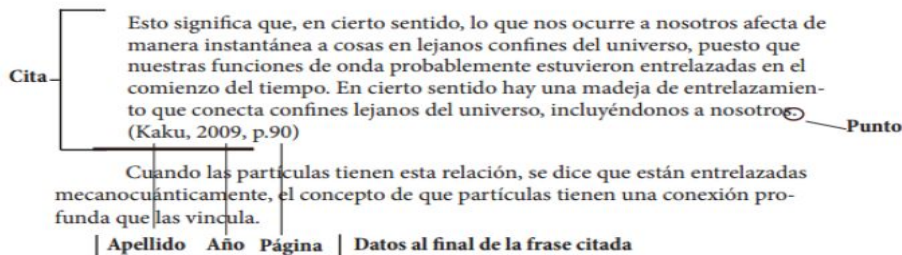
Cita: sin comillas, en un párrafo aparte se transcribe el texto a citar, finaliza con punto.

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

En ese momento, si algo sucede a un electrón, se transmite inmediatamente al otro porque sus funciones de onda están conectadas por un hilo invisible.



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".

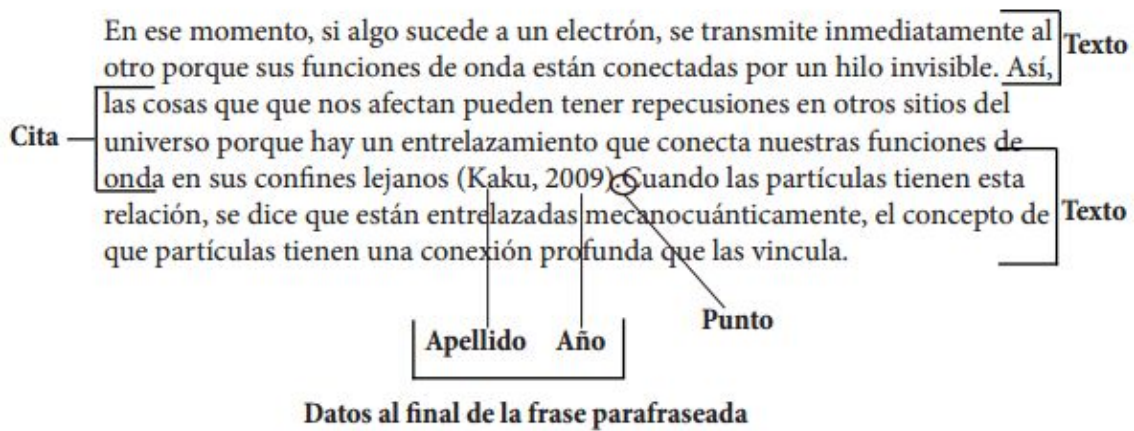
Cita para el parafraseo

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.

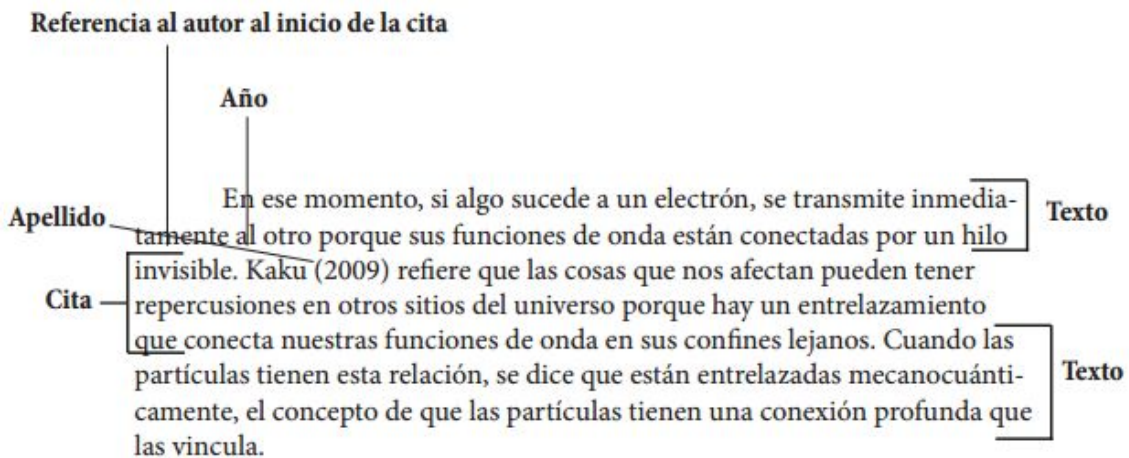
Elementos:

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)

- **Hasta 20 autores**

Foster, M., Thompson, A., Pérez, G., Moore, D., Torres, G., Peterson, H., Foster, M., Thompson, A., Pérez, G., Moore, D., Torres, G., Peterson, H., Foster, M., Thompson, A., Pérez, G., Moore, D., Torres, G., Peterson, H., Foster, M., ... Cox, W. (2018)
Título ...

- 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”.

Citar página web

Un artículo de una página web (como un portal de noticias exclusivamente en línea, un blog,

El formato para referenciar una página web con normas APA es el siguiente:

Apellido, Nombre o Inicial. (Fecha). Título de la página. *Título del artículo*. Lugar de publicación: Nombre de la página web. Dirección de donde se extrajo el documento (URL).

Ejemplo:

Juarez, P. (2014). Blog de periodistas. *La crisis del periodismo argentino*. Recuperado de: www.blogdeperiodistas.blogspot/lacrisisdelper.html (10/07/2014).

Para citar una página web dentro del texto se debe hacer de la siguiente manera

“CITA TEXTUAL” (Juarez, 2014).

El parafraseo sería sin la cita textual y se agrega la referencia de autor/a y año (Juarez, 2014)

Cuando no contamos con la información del autor/a

Se cita acompañada del nombre de la página web. Por ejemplo: (Página 12, 2019)

Y en la bibliografía:

Nombre de la página web (fecha) Dirección donde se extrajo (URL). Fecha de última visita.

Ejemplo:

Página 12. www.pagina12.com. (12/10/2019)

“CITA TEXTUAL” (Página 12, 2019)

El parafraseo se agrega la referencia de página web y año (Página 12, 2019)

SITIOS DE ALOJAMIENTO DE VIDEOS

Para citar videos de YouTube o Vimeo se necesitan los siguientes datos: Autor, fecha, título, URL y la fecha de última visita. Toda esta información se encuentra en la caja de descripción de los videos.

Autor, A. A. [Nombre de usuario]. (Año, mes día). Titulo del video [Archivo de video]. Recuperado de <http://xxxxx>

Ejemplo:

Apsolon, M. [markapsolon]. (2011, September 9). Real ghost girl caught on Video Tape 14 [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=6nyGCbxD848>

En el cuerpo del texto sería (Apellido del autor, año en el que el video fue subido)

(Apolson, 2011)

Otro ejemplo:

Canal Encuentro [Canal Encuentro] (4 de septiembre de 2017). Los visuales II: Liliana Porter (capítulo completo) - Canal Encuentro. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=j2uNcXxdZfE&list=PLZ6Tlj4tHEluQbzPUrz-wo0jCVs2AkDp0> (consultado 01/11/2017).

En el cuerpo del texto (Canal Encuentro, 2017)

FOTOGRAFÍAS

Las fotografías que no sean de propia autoría es necesario referenciarlas. Se necesita contar con nombre completo del fotógrafo/a, el lugar donde tomó la fotografía, año de toma de fotografía, si la fotografía corresponde a una colección es necesario poner su nombre y en tal caso la ubicación de la misma.

[Fotografía de Nombre y Apellido del fotógrafo]. (Lugar. Año). Nombre de la colección. Ubicación.

Ejemplo:

Colección de Obras

Jorge Julio López

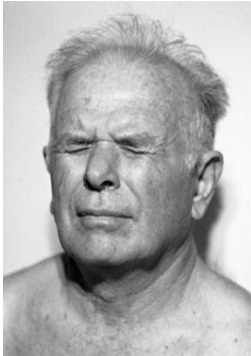
Año: 2000

Serie: Huellas de desapariciones durante la última dictadura militar en Argentina

Año ingreso: 2017

Ubicación de obra: Museo de la memoria, Argentina.

Fotógrafa: Zout, Helen



En la bibliografía:

Jorge Julio López, Zout. Buenos Aires, 2000. Serie Huellas de desapariciones durante la última dictadura militar Argentina, Museo de la Memoria, Argentina, 2017.

CITAS DE REDES SOCIALES

Hay que seguir la lógica las normas y citar siempre el autor y año y luego en la bibliografía el resto de los datos.

Twitter

Autor, año. Ejemplo: Becerra (2018)

En la bibliografía:

Apellido, nombre. [usuario]. (día, mes y año, hora). Tweet completo [tweet]. Recuperado de: URL (fecha de consulta).

Ejemplo: Becerra, M. [@aracalacana]. (30/09/2017, 13:17). El negocio del streaming de música crece, pero el esquema entre plataformas y sellos musicales margina hasta ahora nada menos que a los artistas (un rasgo característico de esta industria cultural) [Tweet]. Recuperado de: <https://twitter.com/aracalacana> (Consultado: 30/09/2018).

Facebook

En el texto: Becerra (2018)

En la bibliografía:

Becerra, M. [Martín A. Becerra]. (30/09/2018, 13:15). ¿Quién paga la cuenta del periodismo? En Inglaterra avanzan iniciativas para que Google y Facebook contribuyan a la maltrecha economía de los medios. [Facebook]. Recuperado de:
https://www.facebook.com/aracabecerra?hc_ref=ARQs3RH0bjXIXi7OAowSQjv5zMYpDL0Q0uFN-213cHVxvu1VSBAMywQObO62IUUf6Ws&fref=nf (Consultado: 30/09/2018).

Instagram

En el texto: Crisis Revista (2018)

En la bibliografía:

Crisis Revista [crisis-revista]. (23/09/2018). Endurecerse sin perder la unidad. [Instagram] (Consultado 30/09/2018).

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/a 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.

2.3.2 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 (2008)⁷ 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

⁷ Rosselot, E. 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.

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. (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) consiguiera 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.

© LA NACION y L'Espresso

Traducción: Helena Lozano Miralles

Ejercicios

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.

Ejercicios finales

A- Identificar los elementos paratextuales que aparecen a continuación

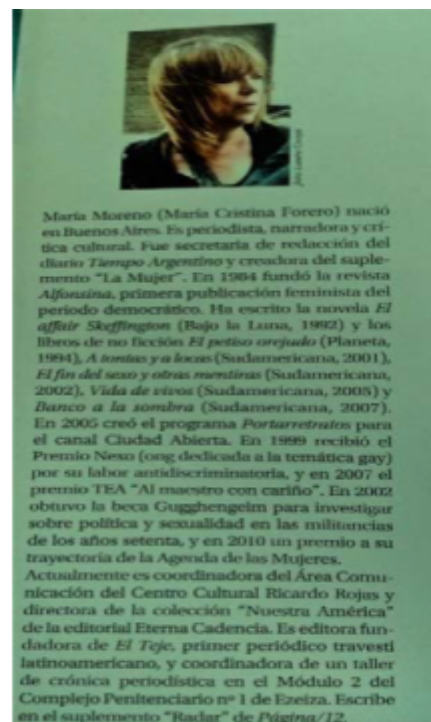
1. “La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001” (2011) María Moreno



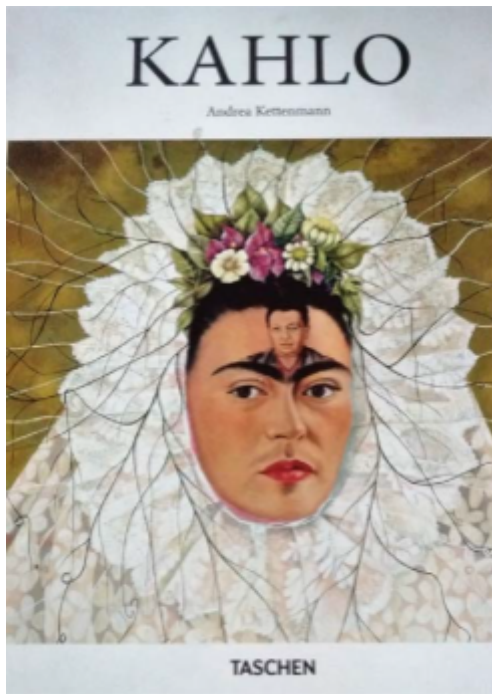
Índice	
<i>A diez años</i>	7
19 de diciembre	11
"Lamento no poder ser más entusiasta"	15
De una libreta de apuntes	20
Un consorcio entre multitud y pueblo	27
Conciencia	43
El sujeto de la multitud	47
Lo primero	59
Si simplemente se cumpliera la Constitución el sistema se derrumbaría mañana	61
De una 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

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

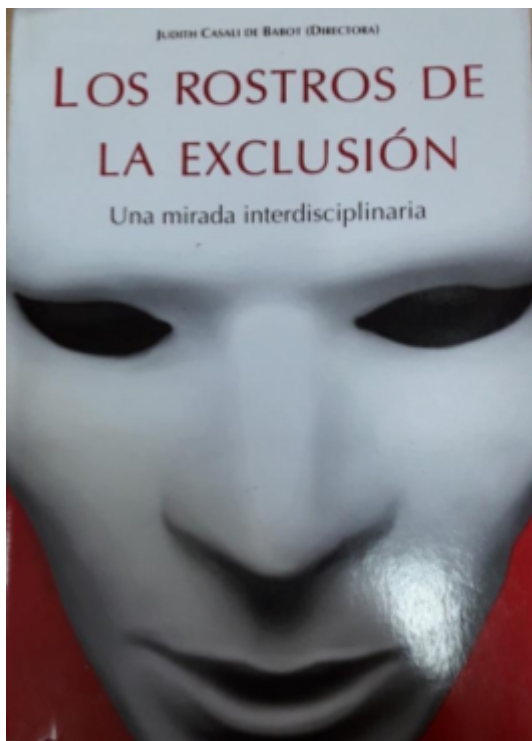
La fábrica de las mujeres	125
Lohana líder	141
Pero había una melena	161
El piso de la próxima vez	167
Crisis II	187
El fuego de abajo	191
La bandera idolatrada	213
La seguridad está en la calle	217
Política y maternidad	245
Recolonizar el campo	249
Cartoneros vegetales	275
Una Rosa roja	277
Crisis III	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
Bruckman todavía	353
Lo policial es político	361
Intemperie	377



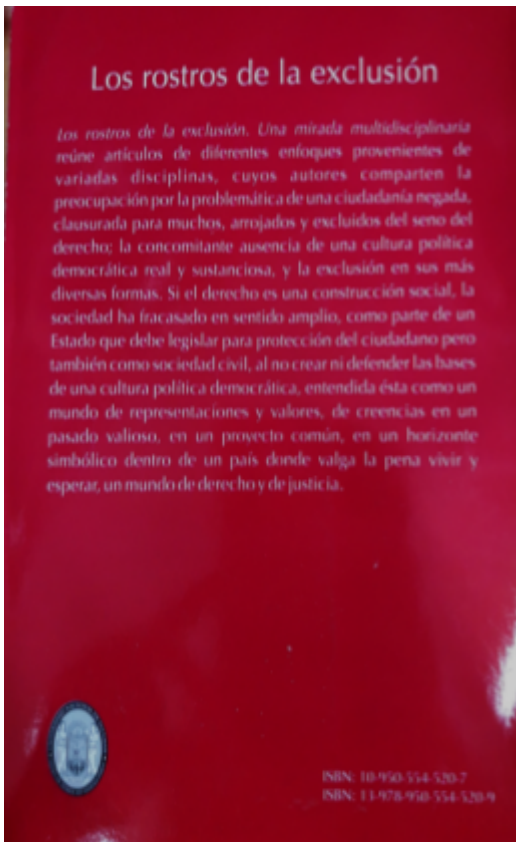
2. "Kahlo" (2015) Andrea Kettenman



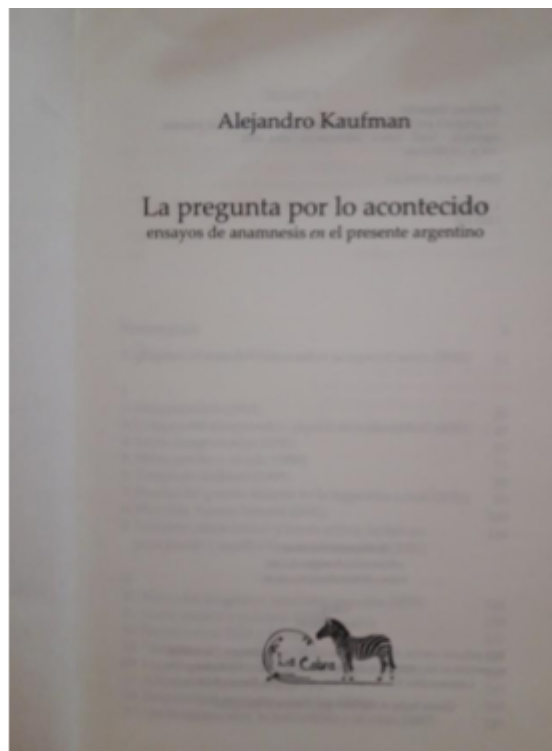
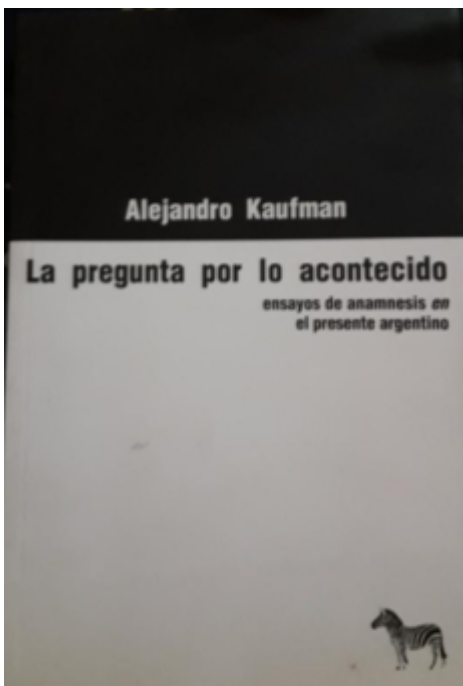
3. “Los rostros de la exclusión. Una mirada interdisciplinaria” Judith Casali de Babot (Directora) (2006)



Índice	
Los autores	5
Introducción	9
<i>Judith Casali de Babot</i>	
PRIMERA PARTE. PROBLEMAS TEÓRICOS ACERCA DE LA POLÍTICA Y EL DERECHO	
Cultura política, representación y tiempo en las <i>Consideraciones sobre el Gobierno Representativo</i> de John Stuart Mill	33
<i>Gabriela Paula Lupiáñez</i>	
La modernidad como realismo y experiencia vital de nuestro tiempo	47
<i>Héctor Fernando Ganamí</i>	
Reciclar la exclusión: el dolor de lo penal	59
<i>Marcos P. Arias Amicone</i>	
Nuevas tendencias del derecho procesal constitucional: hacia una tutela más inclusiva	75
<i>Laura Julieta Casas y Marcos P. Arias Amicone</i>	
Cultura política y psicoanálisis: a propósito del autoritarismo y el lugar del psicoanálisis en el malestar universitario contemporáneo	103
<i>Mariela Ventura</i>	
SEGUNDA PARTE. LA CIUDADANÍA NEGADA	
La exclusión social y sus implicancias. La satisfacción de derechos fundamentales como base de la inclusión social	121
<i>Sonia Beatriz Almarín</i>	
	3



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



LA CEBRA

Mónica B. Cragnolini
Moradas Nietzscheanas.

Jacques Rancière
En los bordes de lo político

Jean-Luc Nancy
58 indicios sobre el cuerpo / Extensión del alma

Mónica B. Cragnolini
Derrida, un pensador del resto

Michel Henry
La felicidad de Spinoza

Jean-Luc Nancy
La declaración

Massimo Cacciari
Iconos de la Ley

Jacques Derrida
La difunta ceniza / Feu la cencre

Patricio Marchant
Sobre Árboles y Madres

Philippe Lacoue-Labarthe
La imitación de los modernos

VVAA
Kafka: preindividual, impersonal, biopolítico

Andrés Ajans
La flor del exterminio.

Marcelo Percia
inconformidad ante política psicoanalítica

Michel Henry
Marx, vol I. Una filosofía de la realidad

Edgardo Gili
El camuflaje

Rodrigo Naranjo
Apartados

Diego Tatián
Baruch

Miguel Valderrama (editor)
Patricio Marchant
Prestados nombres

ÍNDICE

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. "Setentismo" 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

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 pueda ni decir porque es seguida 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 espera 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 denostación 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

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. Secuencias textuales

Para abordar este tema, tomaremos como ejemplo el presente texto, un manual universitario. Las características que predominan en el mismo lo ubican dentro de una secuencia textual explicativa. Al respecto, destacamos que está producido por emisoras especializadas en los temas que aquí se desarrollan; está destinado, a su vez, a nuestros y nuestras estudiantes, quienes transitan el Ciclo Introductorio de sus carreras. Es sustancial comprender, también, que el objetivo principal del presente texto es explicar, esto es, que quienes lo leen comprendan cada concepto aquí vertido. El mensaje, entonces, desarrolla explicaciones sobre los contenidos de la materia, propone ejercicios a los fines de comprender los temas abordados y, por último, contiene ejemplos que esclarecen los temas tratados.

Definimos como “secuencia textual” a las características del texto dado, en tanto encadenamiento de proposiciones que responden a los siguientes tipos: narrativo, descriptivo, argumentativo, explicativo, dialogal e instruccional. Es fundamental comprender que no existe un texto (oral o escrito) que responda a una secuencia pura. Por el contrario, una de las secuencias será la predominante por sobre las demás. Si volvemos a nuestro ejemplo, en nuestro cuadernillo hallaremos secuencias explicativas, principalmente; pero también: argumentativas, narrativas, descriptivas e, incluso, alguna subsumible dentro del tipo instruccional.

El contexto que nos reúne, en este caso, es el académico. En la universidad, las secuencias textuales predominantes oscilan entre la explicativa y la argumentativa. Así es que, por ejemplo: una clase, una exposición oral, una respuesta de examen seguirán la secuencia explicativa. En tanto que una tesis, una justificación de respuesta, entre otras, pertenecerán a la argumentativa.

Entonces, podemos establecer que **los textos explicativos** tendrán como características *fundantes*: la configuración de un saber legitimado; el uso de un lenguaje claro, puesto que el objetivo es explicar, informar; la presentación de la información será ordenada y respetará un formato lógico que aporte a la comprensión (de simple a complejo, cronológico, etc.); el/la emisor/a intentará parecer objetivo y delegará la voz con precisión. Por su parte, **los textos argumentativos**, *principalmente*, tendrán las siguientes características: intentarán

proponer nuevos conocimientos a partir de un recorrido propio del texto; responderán al objetivo- irrenunciable- de persuadir a su destinatario/a (y a veces éste no se da cuenta); aparecerán diversas voces y algunas de ellas pueden ser confrontadas; se advertirá la presencia del emisor/a (en subjetivemas, calificaciones, verbos), puesto que no es requisito la apariencia de objetividad. De esta misma manera, podríamos caracterizar las cuatro secuencias textuales restantes.

Ejercicios

Trabajando en grupos, caractericen las secuencias textuales narrativa, descriptiva, dialogal e instruccional. Dé ejemplos de cada una de ellas y señale en qué ámbitos las encuentra frecuentemente.

Aclarada la definición y caracterización de las secuencias textuales, abordaremos cómo cada género discursivo -que emitimos o recibimos-, también se inscribe en una secuencia predominante.

3.1 Los géneros discursivos

Los géneros discursivos son estructuras relativamente estables a las que obedecen los textos. El lingüista ruso Mijaíl Bajtín (2008)⁸ 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, las 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

⁸ BAJTIN, M (2008). Estética de la creación verbal. Siglo Veintiuno Editores

principalmente escrita: discursos periodístico, artístico, científico y académico. Dice Bajtin 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 perteneciente a una secuencia textual predominante: narración, descripción, explicación, argumentación, diálogo o instrucción. Enfatizamos que frente a seis secuencias textuales posibles, existe un sinnúmero de géneros discursivos. Es más, nacen y mueren todo el tiempo. El cada vez menos frecuente “diario íntimo” perdió terreno ante el “fotolog” y ambos frente a la “historia de Instagram”; la “elegía” cayó en desuso ante el “aviso fúnebre”. Los “memes” son masivos y hace diez años eran impensados.



Ejercicios

Te proponemos crear un meme que tenga relación con el contexto que nos reúne, la materia o las temas desarrollados en esta cursada.

3.2. Tema, estilo y secuencia

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, argumentativo, dialogal o instruccional? ¿Cuál de estas seis estructuras predomina?

3.3 El discurso académico

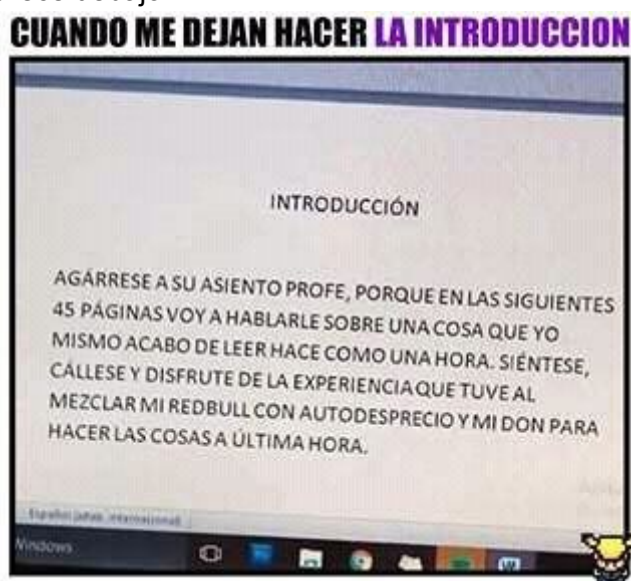
El discurso académico (también llamado científico/académico o especializado) refiere al conjunto de géneros que se leen y se escriben, se consumen y se producen en el ámbito institucional de la Universidad, no solamente en la Escuela Universitaria de Artes de la UNQ sino en todas las organizaciones (universidades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

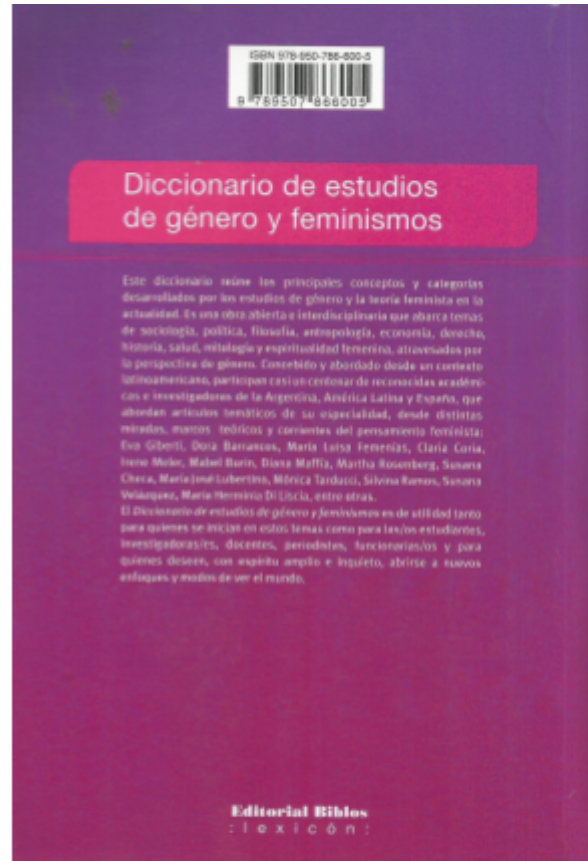
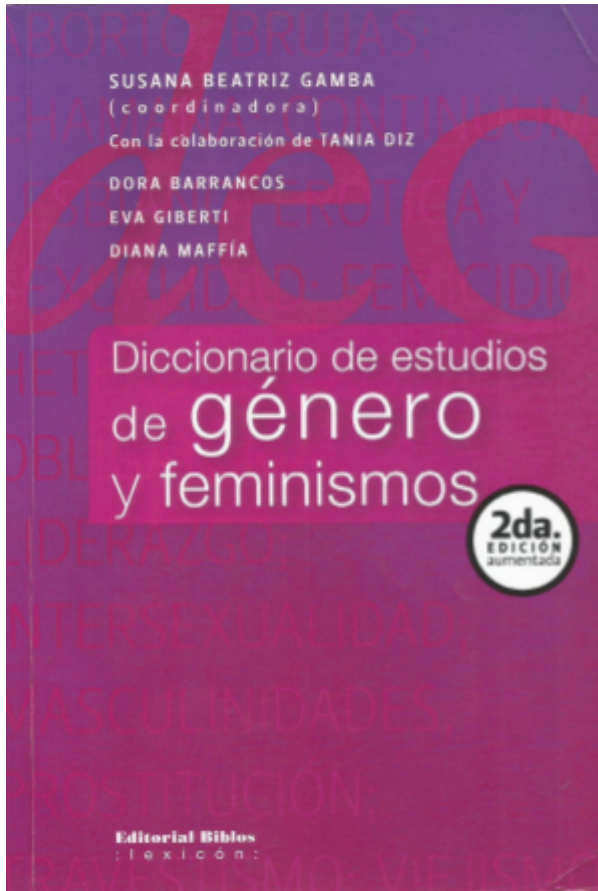
Mirá el meme que aparece debajo:



¿Qué aspectos de la escritura académica de este estudiante te parecen inadecuados?
¿Cuáles considerarías valiosos?

Ejercicios

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.



do que ocupan las mujeres en la sociedad y las relaciones de dominación intergeneracionales existentes (v. ÉTICA).

Desde la visión de Alison Jaggar, Sara Haugland y Susan Sherwin una ética feminista no puede sólo reconocer la perspectiva moral de las mujeres sino que debe incluir una perspectiva crítica respecto del lugar asignado al cuidado en el contexto de una cultura sexista, pues su objetivo es develar los valores convencionales que perpetúan el dominio masculino apoyándose en prejuicios y tabúes culturales. El feminismo está comprometido con la búsqueda de la justicia social, por lo tanto una ética feminista debe estar comprometida tanto con razones de justicia como de cuidado (Marsico, 2003; Sherwin, 1998). En lugar del agente aislado, independiente y racional de las teorías morales tradicionales, la ética feminista apela a una noción más realista y políticamente exacta de un ser que se construye socialmente, que es complejo y se define en el contexto de las relaciones con los/as otros/as. El análisis moral necesita examinar a las personas y su comportamiento en la trama de las relaciones y experiencias políticas e instituciones existentes, y esas relaciones influyen de modo diferente en el proceso de moralización de los/as individuos/as en razón del género. En el nivel normativo, la bioética feminista debe comprender las prácticas médicas y las nuevas tecnologías y sus efectos sobre los cuerpos de las mujeres apuntando a la emancipación respecto de las relaciones de dominio existentes.

Verse: R. Cook (1996), "El feminismo y los cuatro principios éticos", en *Ética y salud reproductiva*, México, UNAM. – A.M. Jaggar (1989), "Ética feminista: algunos temas para los años 90", en C. Castells, *Perspectivas feministas en teoría política*, Barcelona, Paidós, pp. 167-184. – C. Levine (1995), "Preguntas y respuestas (al-

gunas muy tentativas) sobre los Comité de Ética en instituciones hospitalarias", en F. Luna y A. Salles, *Decisiones de vida y muerte: eutanasia, aborto y otros temas de ética médica*, Buenos Aires, Sudamericana. – R. Macklin (1996), "Ética y reproducción humana: perspectivas internacionales", en *Ética y salud reproductiva*, México, UNAM. – F. Luna y A. Salles (1996), "Develando la bioética: sus diferentes problemas y el papel de la filosofía", *Perspectivas Bioéticas*, 1, 1, pp. 10-22. – G. Marsico (2003), *Bioética: voces de mujeres*, Madrid, Narcea. – S. Sherwin (1998), "Ética, ética femenina y ética feminista", en G. Careaga, J. Figueroa y M. Mejía (comps.), *Ética y salud reproductiva*, México, Porrúa-UNAM.

ROSANA PAULA RODRÍGUEZ

BRUJAS. La palabra *bruja* se dice de diferente forma en diversos idiomas y lugares, y en muchos casos coincide con el nombre de la diosa local: Lamia, Maga Saga, Strega, Strix, Incantatrix, Lucina, Janara, título utilizado para las antiguas sacerdotisas de la diosa Juno, por nombrar algunos. Eran las chamanas de la antigua Europa, herederas culturales y espirituales de las civilizaciones precristianas paganas.

En anglosajón la palabra *med-wyf* significaba comadrona y bruja. La actual palabra inglesa *witch* proviene del vocablo *wicce*, que significa sabiduría y versatilidad. En la Inglaterra medieval las líderes de los clanes actuaban como juezas de la comunidad. En la Carta Magna de Chester se las llamaba "*judices de wich*", es decir, brujas juezas. Mantuvieron un elevado status hasta bien entrado el cristianismo, dado que desde tiempo inmemorial las sacerdotisas de la Gran Madre tuvieron el monopolio de la justicia, la curación y la obstetricia. Esta última práctica continuó hasta la Edad Moderna sin interrupciones, dado que para los médicos varones y para el

clero era tabú tratar cualquier tipo de "trastorno femenino".

En la Galia precristiana y en Escandinavia las artes de sanación estaban enteramente en manos de las brujas o mujeres sabias, comadronas, herboristas, quienes continuaban la tradición atendiendo a sus pacientes en los lugares sagrados de curación, antes dedicados a la diosa. Estos conocimientos se basaban en tradiciones orales pasadas de madres a hijas que llegan hasta los albores de la civilización del continente.

El pasaje bíblico "No dejarás que la bruja viva" (Éxodo 22.18) ha sido la base sobre la cual se erigieron siglos de persecución.

Originalmente la Iglesia no condenaba la brujería como pecado, sin embargo la bula de 1484 del papa Inocencio VIII denunciaba la brujería como una conspiración del demonio contra la paz y el orden común del Santo Imperio Cristiano y así se institucionalizó la guerra contra las mujeres.

Los resultados fueron devastadores, no sólo por la cantidad de víctimas –que se calculan entre tres y nueve millones (de los cuales el ochenta por ciento fueron mujeres)– y sus métodos de exterminio, sino porque las autoridades tanto seculares como religiosas que llevaron a cabo esta masacre nunca se hicieron enteramente responsables de semejantes atrocidades.

Lo que es peor, se especularon razones "médicas" para justificar el genocidio (o mejor dicho "ginecidio", para citar el término que utiliza la filósofa feminista Mary Daly, 1973), y se culpó a las víctimas acusándolas de haber sido causantes de una explosión de histeria colectiva en los campesinos que las señalaban. Las víctimas "actuaban" y contaban sus fantasías sexuales ante los inquisidores y, al hacerlo, sentían gratificación erótica. Lo que no se menciona es cómo se obtenían las confesiones por parte de la

Inquisición. Las brujas (léase mujeres) eran torturadas durante días con el sacojos, el potro, la estrapada, los hierros candentes, las botas de hierro rompepiernas, los torniquetes de cabeza, las sillas ardientes, por mencionar algunos instrumentos.

Hasta el siglo xv los hechizos, los conjuros y las curas con hierbas pasadas de generación en generación como recetas familiares eran el único tipo de medicina conocido. La Iglesia evitaba la asistencia médica a los pobres aduciendo que sus enfermedades eran causadas por posesiones diabólicas, y la única cura que se les practicaba era la oración o el exorcismo. Este estándar moral no comprendía a los nobles ni a la jerarquía eclesiástica; ellos sí podían acceder a la medicina de los varones y los sacerdotes.

Contrariamente a lo que se cree, las brujas, curanderas y sanadoras no eran ignorantes y los profesionales masculinos no se impusieron gracias a su superioridad científica. De hecho, se les atribuye el uso de multitud de remedios experimentados por siglos y siglos que aún se utilizan en la farmacología moderna. Poseían conocimientos fitoterapéuticos para tratar casi todo tipo de enfermedades. Paracelso admitió que las curanderas le habían legado todos sus conocimientos científicos y médicos. Agrippa von Nettesheim aseguraba que las viejas sabias y comadronas eran muy superiores en conocimiento a los médicos graduados. Los varones que habían aprendido sus artes médicas de las brujas eran libres de ejercer, mientras que las brujas que habían sido sus maestras eran perseguidas.

Las universidades, y por ende la medicina oficial, estaba vedada a las mujeres. En 1322 una mujer llamada Jacoba Felicie fue arrestada y procesada por la Facultad de Medicina de la Universidad de París por practicar la medicina aunque, según el informe, "era más versada en el arte de

la cirugía y medicina que el mejor médico graduado de la ciudad”.

La Inquisición les atribuía un gran poder. La medicina oficial estaba estrictamente supervisada por el clero, y los estudios de medicina no podían contrariar la doctrina de la Iglesia. Como resultado, los futuros médicos tenían pocos conocimientos y una práctica experimental casi nula. Cuando examinaban a un enfermo era poco lo que podían hacer salvo recitar fórmulas mágicas, recetar purgantes, sangrarlo y aplicarle sanguijuelas, considerando las horas apropiadas y el movimiento planetario.

En contrapartida, las brujas en su práctica no estaban controladas por ninguna doctrina religiosa que coartara su libertad de indagar, basaban sus juicios en la experimentación y confiaban en su propia capacidad de curar utilizando medicinas para tratar enfermedades, embarazos, anticoncepción, abortos y partos, así como también rituales y hechizos para activar la sugestión para el tratamiento de enfermedades psicosomáticas.

Por ese motivo, a la luz de la medicina oficial, sus sanaciones y aciertos parecían milagrosos, como infundidos de un poder que no podía explicar y, en consecuencia, se los consideró maléficos.

Las brujas fueron perseguidas por conocer y enseñar a otras mujeres cómo controlar su destino y su sexualidad. El manual de la Inquisición del siglo xv *Malleus Maleficarum*, de los dominicos Heinrich Kramer y Jacob Sprenger (1971) declaraba: “Toda maldad es poca comparada con la maldad femenina... La razón natural es que ella es más carnal que el hombre, lo que resulta claro si observamos sus muchas abominaciones carnales. Cabe destacar que hay un defecto intrínseco en la formación de la primera mujer, dado que fue hecha de una costilla doblada, es decir la costilla del pecho, que se curva en una dirección distinta de la del hombre. Y así, con esta

malformación, es una animal imperfecto, siempre traiciona”. Este texto nos muestra que la acusación que pesaba sobre ellas era poseer una sexualidad femenina. En las antiguas culturas precristianas la sexualidad y la fertilidad femeninas eran reverenciadas como un don; la Iglesia primitiva atacó vivamente las muchas tradiciones paganas que consideraban al sexo un sacramento, por ejemplo la unión sagrada de la diosa y su consorte o su contrapartida terrenal: la unión sexual ritual de la sacerdotisa y el sacerdote para garantizar la abundancia de las cosechas y el bienestar general.

Las brujas eran las descendientes directas de esas sacerdotisas, y por mucho que estas tradiciones fueron diezmadas y que las creencias se fueron diluyendo a través del tiempo, todavía la idea de la triple diosa: la Doncella, la Madre y la Anciana, el culto a la fertilidad de la tierra y el *Hieros Gamos*, el matrimonio sagrado, resonaban en la cultura de los campesinos de la Edad Media y la Moderna (de hecho, la palabra *paganus* proviene del latín *paganus*, que significa campesino), quienes aún sembraban, cultivaban y cosechaban siguiendo antiquísimas ceremonias lunares y estacionales.

La bruja representaba el tercer aspecto de la diosa, la Anciana Sabia, venerada hasta entonces por sus servicios a la comunidad, y, como consecuencia de las despiadadas persecuciones y el horror que provocaba la Inquisición, comenzó a ser temida y repudiada por su gente.

Los campesinos practicaban sus celebraciones con desenfreno y tanto varones como mujeres participaban de las festividades, perpetuadas a través de los siglos. La Iglesia vivía esta explosión de alegría con abierto desprecio y por ese motivo copió las celebraciones extirpando su carácter sensual y en su lugar colocó las festividades cristianas más importantes. Así, desplazó el importante rol de lo sagrado femenino y reemplazó los

antiguos lugares sagrados de la diosa por espléndidos templos donde se adoraba a una virgen que pudo concebir y ser madre sin tener relaciones sexuales, un ideal al que ninguna mujer puede aspirar.

De acuerdo con la moral cristiana, la mujer trajo la muerte al mundo, que se perpetuaba a través del sexo. Las mujeres estaban asociadas al placer indiscriminado y "contagiaban" a los varones de pecado.

Toda mujer reaccionaria a esa moral, que se negaba a rendirse a la "disciplina" del matrimonio o no aceptaba el celibato y peor aún se atrevía a vivir sola, era pasible de ser acusada de bruja y ser ejecutada en consecuencia, siguiera o no tradiciones paganas.

Como explica el *Malleus Maleficarum*: "Toda magia tiene su origen en la lujuria de la carne, que es insaciable en la mujer. [...] Para satisfacer su lujuria, copulan con demonios. [...] Queda suficientemente claro que no es de extrañar que la brujería contamine a un mayor número de mujeres que de varones. [...] Y alabado sea el Altísimo por haber preservado hasta el momento al sexo masculino de tan espantoso delito".

Otra de las acusaciones que pesaban sobre ellas era mantener las redes insurrectas que organizaban las rebeliones campesinas en contra del Reino de Dios en la Tierra. Cada reunión estacional convocaba a miles de personas; atraían a los descontentos pero también mejoraban los lazos entre las aldeas y establecían parámetros de solidaridad y autonomía entre los campesinos. No es difícil imaginar que las brujas fomentaran el derrocamiento de un régimen que tanto política como espiritualmente ellas y los campesinos consideraban injusto e invasor.

El pueblo desconfiaba del doble discurso de la Iglesia, que por un lado proponía una vida despojada para los campesinos y por el otro permitía que sus sacerdotes

se corrompieran como clase privilegiada y opresora, que para colmo pregonaba un estándar de moral que no cumplía.

Cabe destacar que estos juicios a las brujas (y a los brujos) reportaron un importante lucro económico tanto a la Iglesia como a los nobles locales, reyes, jueces y otros funcionarios que recibían una parte del botín de los inquisidores. Después del arresto, toda propiedad de la acusada era confiscada. Las autoridades papales sostenían que la confiscación era la primera arma contra la herejía y ocurría antes de la sentencia; en algunos casos se confiscaban los bienes de la acusada antes de que ésta hiciera su "confesión". El 20 de enero de 1300 fue arrestado un noble de nombre Jean Baudier. Se negó a confesar hasta que la tortura lo desmoronó el 5 de febrero. Fue condenado el 7 de marzo. No obstante, sus propiedades ya habían sido vendidas el 29 de enero.

Se esperaba que las/os acusadas/os pagaran los "gastos" de su juicio, hasta de su tortura y su comida. Si no tenían dinero, morían de hambre. El 15 de agosto de 1376 el papa Gregorio XI comentó que había muchísimas acusadas que morían de hambre antes de su ejecución. La Iglesia no tuvo intenciones de procurarla de sus propios fondos, pero ofrecía indulgencias a quienes donaran comida para "los muchos herejes que mueren de hambre en las cárceles esperando la piadosa generosidad de los creyentes que los ayudan por caridad".

La persecución de las brujas nos muestra la historia de varones que persiguen a mujeres en pos de crear el monopolio masculino sobre profesiones rentables como la religión y la medicina. La bruja presentaba una amenaza al poder de la Iglesia por muchos motivos: era mujer y respetaba su sexualidad como sagrada. Era sabia y heredera de una tradición religiosa precristiana. Era respetada por sus conocimientos médicos y forma-

ba parte de un movimiento de mujeres campesinas. Frente a la opresión clerical, ofrecía la clara esperanza de un cambio basado en relaciones comunitarias.

Las "brujas" feministas modernas reivindican a las que las precedieron como víctimas del patriarcado y recrean una espiritualidad basada en las tradiciones matrísticas precristianas, donde: a) se celebra la deidad femenina y su consorte sagrado es su amante, su amigo, su compañero, pero la diosa es el principio generador del universo; b) tanto cuerpo como alma son una unidad; el cuerpo femenino, lejos de ser impuro, guarda el secreto de la creación y es el vehículo para conectarse con lo sagrado; c) la naturaleza es sagrada, por ende no se debe abusar de ella ni querer "conquistarla"; d) el tiempo no se vivencia a partir de una visión lineal sino circular y repetitiva. La figura de la Triple Diosa simboliza los ciclos de nacimiento-vida-muerte-vida; e) el individuo tiene valor por sí mismo, y no está subordinado a ninguna "revelación" que le ordene el deseo de la deidad; f) no hay concepto de pecado original y el modelo ético se basa en "haz lo que quieras sin dañar a nadie", y g) la sexualidad, la espontaneidad, el humor y la alegría se

incorporan al ritual y el placer se vivencia como fuerza positiva de la vida.

Véase: M. Adler (1981), *Drawing Down the Moon*, Boston, Beacon Press, 1981. – J. Caro Baroja (1965), *The World of the Witches*, University of Chicago Press. – B. Ehrenreich y D. English (1973), *Witches, Midwives and Nurses, Complaints and Disorders*, Nueva York, Writers and Readers Publishing Cooperative. – M. Daly (1973), *Beyond God the Father*, Boston, Beacon Press. – H. Kramer y J. Sprenger (1971), *Malleus Maleficarum*, Nueva York, Dover. – R.H. Robbins (1959), *Encyclopedia del Witchcraft and Demonology*, Nueva York, Crown Publishers. – R. Scott (1973), *Discoverie of Witchcraft*, Yorkshire, Rowmand and Littlefield. – M. Sjöo y B. Mor (1987), *The Great Cosmic Mother: Rediscovering The Religion of the Earth*, San Francisco, Harper. – M. Summers (1973), *The History of Witchcraft and Demonology*, Londres, Routledge and Kegan Paul. – B.G. Walkers (1994), *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper.

ETHEL MORGAN

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 peligrá; 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 ojos 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 mas 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.

– ¿Qué 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 asfixia 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 eso 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 tutelados 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 se 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.

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.

E-

Capítulo X

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 suavecita 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 arrimó 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.

G-

24/02/2020 ENTREVISTA

"Explorar una lengua plurinacional", el desafío de María Moreno

Escritora y periodista, la flamante directora del Museo del Libro y de la Lengua tiene la tarea de reconstruir este espacio que, desde 2015, sufrió una crisis de desfinanciamiento, tanto material como intelectual.

Por Milena Heinrich

La directora del Museo del Libro y de la Lengua, la escritora y periodista María Moreno, aseguró que el objetivo de su gestión será "recuperar" la institución en "toda su potencia", abrir la puerta a las inclusiones y explorar "una lengua plurinacional, sin aduana ni peaje, la de los pueblos originarios, los inmigrantes, los jóvenes, las lenguas locales" para dar cuenta de "su índole preeminente y política".

Cronista, escritora, periodista, referente de la contracultura, María Cristina Forero -María Moreno, como se la conoce- estrena un cargo de gestión de primera línea con el traje de funcionaria, una etiqueta que tiene "mala prensa" porque "se la interpreta como cese de una libertad por una obediencia partidaria: **en realidad se trata de poner en acción esa libertad en el interior de un proyecto político**", dijo a Télam.

“Nada más patético que la transgresión, o la disidencia, como voluntad porque se puede llegar a descubrir, detrás de esa voluntad, nuestro límite conservador”

Como cuando estuvo al frente del suplemento La Mujer de Tiempo Argentino o escribió un libro sobre Rodolfo Walsh, la autora de "Black Out" aseguró que también es un "desafío" su rol como directora del museo creado en 2011 por el entonces director de la Biblioteca Nacional, Horacio González, y cuya primera titular fue la ensayista María Pía López hasta 2015; **luego el espacio sufrió una crisis de desfinanciamiento**, a punto tal que el nuevo titular de la institución, Juan Sasturain, colocó entre sus prioridades la reconstrucción del Museo del Libro y de la Lengua, cuyo edificio se encuentra en Avenida Las Heras 2.555, ciudad de Buenos Aires.

La convocatoria para hacerse cargo del espacio dependiente de la BN llegó del ministro de Cultura, Tristán Bauer, con quien estuvieron de acuerdo en "explorar una lengua plurinacional", que la ensayista denomina "tuti fruti, sin aduana ni peaje, la de los pueblos originarios, las de los inmigrantes, las de los jóvenes, las locales", para no sólo dar cuenta

de su existencia sino de su índole preeminente y política. **Y me sorprendió que me propusiera como eje la poesía**", cuenta.

Manos a la obra

Bajo la gestión Moreno, una de las primeras actividades será "La kermés del día después", el 10 de marzo y en alusión al 8M que este año será paro de mujeres el día 9 porque cae domingo: "Va a ser una mezcla de resaca con asamblea, de mostrar las destrezas y habilidades sin la rivalidad ni la saña, con la regresión a la infancia, aunque **todos los juguitos tienen una pedagogía política**: si tirás una lata seguro que va a decir 'patriarcado', 'travestofobia' o 'racismo'".

“Insistiremos con el debate sobre el lenguaje inclusivo pero como una puerta para otras inclusiones”

"Bienvenidos al Museo los feminismos populares -arenga la nueva directora- porque fue un honor para mi ser recibida en el espacio fundado por Horacio (González) y María Pía (López) y como feminista me interesa, en lugar de sostener un imaginario de ruptura y corte en aras de la originalidad, la parentalidad, una noción de Rita Segato mediante la que se recogen legados y nombres propios con una voluntad de acción política", revela Moreno en charla con Télam.



-María, ¿cuál cree es la función de un Museo del Libro y de la Lengua?

-Me dan repelús esas palabras engomadas como "función", "institución pública". Por ahora la intención es recuperar el Museo del Libro y de la Lengua en toda su potencia. Comparto con Juan Sasturain, la pasión por los papeles nacionales, no sólo por su conservación sino también por su construcción crítica siempre renovada; sin establecer jerarquías entre la cultura tradicional y la cultura popular, ni entre los lectores laicos y los profesionales académicos. Siempre se me ocurre el mismo chiste: somos populistas ya desde el nombre: nos llamamos Juan y María.

-El estado nación se construyó sobre una narrativa centrada en dicotomías, mediadas por jurados que establecen la línea divisoria ¿cómo se piensa una gestión cultural sin ser reduccionista ni homogeneizante?

-Tratando de romper la bipolaridad en las narraciones y estando atentos a una tensión: ¿Cómo evitar que el Museo del Libro y de la Lengua se convierta en un muestrario progresista totalizador, una suerte de look, sin compromiso con los reclamos políticos de los incluidos y sus proyectos emancipatorios? Porque, por ejemplo, alguien -una persona, una institución- puede hablar de corrido el inclusivo y ser absolutamente excluyente en sus prácticas.

-¿Y cómo leer las marcas de la lengua, cuando la lengua es un territorio en disputa, como se ve en su diversidad lingüística, en su incapacidad de reducirse a una o en los tan álgidos debates sobre el lenguaje inclusivo?

-Insistiremos con el debate sobre el lenguaje inclusivo pero como una puerta para otras inclusiones. Aunque no me gusta la expresión "lenguaje inclusivo" porque ¿a quién incluye? ¿desde qué autoridad alguien levanta o baja barreras, firma o no un pasaporte? Me gusta más hablar de una lengua plurinacional. Habrá un lugar para el Observatorio latinoamericano de Glotopolítica y, al mismo tiempo, espero las propuestas de los hablantes. Tengo una cierta utopía: hacer circular el grabador entre pares, poner en jaque a los mediadores que suelen capturar al otro como objeto de estudio antropológico, diagnóstico psi o para el pintoresquismo literario, lo que llamo "cafiolos de otredad".

-Las discusiones como la del lenguaje ponen en evidencia que la lengua no le pertenece a nadie, pese a instituciones que pretenden su monopolio y otras que incorporan su uso ¿qué puede aportar el museo a esos debates?

-Escribí bastante sobre eso. Por ejemplo sobre cómo algunos cruzados de la "o" en plural argumentan que los cambios en la lengua se producen "inconscientemente". Pero, por ejemplo, fue la voluntad de los disidentes sexuales cuando, a través de sus debates orales y o escritos sustituyeron la palabra "homosexual" por considerarla perteneciente a la psicopatología médica sustituyéndola por "gay", "loca", "puto", con la estrategia de convertir la injuria en orgullo. Más que mediador, diría animador para que no cesen, sobre todo las preguntas. Concluir es intentar vencer.

-En su primera etapa, el museo supo ser una usina para el debate intelectual, de estudios literarios y de acción política, incluso en disidencia ¿qué reflexiones pueden promoverse desde el museo?

-Eso no se puede saber sin escuchar antes a todas las lenguas desatadas posibles. Me gusta más "sobre todo en disidencia" pero insisto: nada más patético que la transgresión, o la disidencia, como voluntad porque se puede llegar a descubrir, detrás de esa voluntad, nuestro límite conservador.

H-

**Discurso completo de
José Mujica presidente de
Uruguay el LXVIII Período de Sesiones de la Asamblea
General de la ONU iniciado el 24/09/2013**

Amigos todos, soy del sur, vengo del sur. Esquina del Atlántico y del Plata, mi país es una penillanura suave, templada, una historia de puertos, cueros, tasajo, lanas y carne. Tuvo décadas púrpuras, de lanzas y caballos, hasta que por fin al arrancar el siglo XX se puso a ser vanguardia en lo social, en el Estado, en la enseñanza. Diría que la socialdemocracia se inventó en el Uruguay.

Durante casi 50 años el mundo nos vio como una especie de Suiza. En realidad, en lo económico fuimos bastardos del imperio británico y cuando este sucumbió vivimos las amargas mieles de términos de intercambio funestos, y quedamos estancados añorando el pasado.

Casi 50 años recordando el Maracaná, nuestra hazaña deportiva. Hoy hemos resurgido en este mundo globalizado tal vez aprendiendo de nuestro dolor. Mi historia personal, la de un muchacho- porque alguna vez fui muchacho- que como otros quiso cambiar su época, su mundo, el sueño de una sociedad libertaria y sin clases. Mis errores son en parte hijos de mi tiempo. Obviamente los asumo, pero hay veces que medito con nostalgia.

La fuerza de la utopía

¡Quién tuviera la fuerza de cuando éramos capaces de albergar tanta utopía! Sin embargo no miro hacia atrás porque el hoy real nació en las cenizas fértiles del ayer. Por el contrario no vivo para cobrar cuentas o reverberar recuerdos.

Me angustia, y de qué manera, el porvenir que no veré, y por el que me comprometo. Sí, es posible un mundo con una humanidad mejor, pero tal vez hoy la primera tarea sea cuidar la vida.

Pero soy del sur y vengo del sur, a esta asamblea, cargo inequívocamente con los millones de compatriotas pobres, en las ciudades, en los páramos, en las selvas, en las pampas, en los socavones, de la América Latina patria común que se está haciendo.

El bloqueo inútil a Cuba

Cargo con las culturas originales aplastadas, con los restos del colonialismo en Malvinas, con bloqueos inútiles a ese caimán bajo el sol del Caribe que se llama Cuba. Cargo con las consecuencias de la vigilancia electrónica que no hace otra cosa que sembrar desconfianza. Desconfianza que nos envenena inútilmente. Cargo con una gigantesca deuda social, con la necesidad de defender la Amazonía, los mares, nuestros grandes ríos de América.

Cargo con el deber de luchar por patria para todos. Para que Colombia pueda encontrar el camino de la paz, y cargo con el deber de luchar por tolerancia, la tolerancia se precisa para con aquellos que

son distintos, y con los que tenemos diferencias y discrepamos. No se precisa la tolerancia para los que estamos de acuerdo.

La tolerancia es la paz

La tolerancia es el fundamento de poder convivir en paz, y entendiendo que en el mundo somos diferentes. El combate a la economía sucia, al narcotráfico, a la estafa, el fraude y la corrupción, plagas contemporáneas, prohijadas por ese antivalor, ese que sostiene que somos felices si nos enriquecemos sea como sea. Hemos sacrificado los viejos dioses inmateriales. Les ocupamos el templo con el dios mercado, que nos organiza la economía, la política, los hábitos, la vida y hasta nos financia en cuotas y tarjetas, la apariencia de felicidad.

Parecería que hemos nacido solo para consumir y consumir, y cuando no podemos cargamos con la frustración, la pobreza, y hasta la autoexclusión.

Lo cierto hoy es que para gastar y enterrar los detritos en eso que se llama la huella de carbono por la ciencia, si aspiramos en esta humanidad a consumir como un americano medio promedio, sería imprescindible tres planetas para poder vivir.

El despilfarro de vida

Es decir nuestra civilización montó un desafío mentiroso y así como vamos, no es posible para todos colmar ese sentido de despilfarro que se le ha dado a la vida. En los hechos se está masificando como una cultura de nuestra época, siempre dirigida por la acumulación y el mercado.

Prometemos una vida de derroche y despilfarro, y en el fondo constituye una cuenta regresiva contra la naturaleza, contra la humanidad como futuro. Civilización contra la sencillez, contra la sobriedad, contra todos los ciclos naturales.

“Civilización” contra el amor

Lo peor: civilización contra la libertad que supone tener tiempo para vivir las relaciones humanas, lo único trascendente, el amor, la amistad, aventura, solidaridad, familia. Civilización contra tiempo libre no paga, que no se compra, y que nos permite contemplar y escudriñar el escenario de la naturaleza. Arrasamos la selva, las selvas verdaderas, e implantamos selvas anónimas de cemento. Enfrentamos al sedentarismo con caminadores, al insomnio con pastillas, la soledad con electrónicos, porque somos felices alejados del entorno humano.

Cabe hacerse esta pregunta, huimos de nuestra biología que defiende la vida por la vida misma, como causa superior, y lo suplantamos por el consumismo funcional a la acumulación.

La política, la eterna madre del acontecer humano quedó limitada a la economía y al mercado, de salto en salto la política no puede más que perpetuarse, y como tal delegó el poder y se entretiene, aturdida, luchando por el gobierno. Debocada marcha de historieta humana, comprando y vendiendo todo, e innovando para poder negociar de algún modo, lo que es innegociable. Hay marketing para

todo, para los cementerios, los servicios fúnebres, las maternidades, para padres, para madres, pasando por las secretarías, los autos y las vacaciones. Todo, todo es negocio.

Todavía las campañas de marketing caen deliberadamente sobre los niños, y su psicología para influir sobre los mayores y tener hacia el futuro un territorio asegurado. Sobran pruebas de estas tecnologías bastante abominables que a veces, conducen a las frustraciones y más.

El hombrecito promedio de nuestras grandes ciudades, deambula entre las financieras y el tedio rutinario de las oficinas, a veces atemperadas con aire acondicionado. Siempre sueña con las vacaciones y la libertad, siempre sueña con concluir las cuentas, hasta que un día, el corazón se para, y adiós. Habrá otro soldado cubriendo las fauces del mercado, asegurando la acumulación. La crisis se hace impotencia, la impotencia de la política, incapaz de entender que la humanidad no se escapa, ni se escapará del sentimiento de nación. Sentimiento que casi está incrustado en nuestro código genético.

Un mundo sin fronteras

Hoy, es tiempo de empezar a tallar para preparar un mundo sin fronteras. La economía globalizada no tiene más conducción que el interés privado, de muy pocos, y cada estado nacional mira su estabilidad continuista, y hoy la gran tarea para nuestros pueblos, en mi humilde manera de ver, es el todo.

Como si esto fuera poco, el capitalismo productivo, francamente productivo, está medio prisionero en la caja de los grandes bancos. En el fondo son la cúspide del poder mundial. Más claro, creemos que el mundo requiere a gritos reglas globales que respeten los logros de la ciencia, que abunda. Pero no es la ciencia que gobierna el mundo. Se precisan por ejemplo, una larga agenda de definiciones, cuántas horas de trabajo y toda la tierra, cómo convergen las monedas, cómo se financia la lucha global por el agua, y contra los desiertos.

Solidaridad con los oprimidos

Cómo se recicla y se presiona contra el calentamiento global. Cuáles son los límites de cada gran quehacer humano. Sería imperioso lograr consenso planetario para desatar solidaridad hacia los más oprimidos, castigar impositivamente el despilfarro y la especulación. Movilizar las grandes economías, no para crear descartables, con obsolescencia calculada, sino bienes útiles, sin fidelidad, para ayudar a levantar a los pobres del mundo. Bienes útiles contra la pobreza mundial. Mil veces más redituable que hacer guerras. Volcar un neo-keynesianismo útil de escala planetaria para abolir las vergüenzas más flagrantes que tiene este mundo.

La política y la ciencia

Tal vez nuestro mundo necesita menos organismos mundiales, esos que organizan los foros y las conferencias, que le sirven mucho a las cadenas hoteleras y a las compañías aéreas y en el mejor de los casos nadie recoge y lo transforma en decisiones....

Necesitamos sí mascar mucho lo viejo y eterno de la vida humana junto a la ciencia, esa ciencia que se empeña por la humanidad no para hacerse rico; con ellos, con los hombres de ciencia de la mano, primeros consejeros de la humanidad, establecer acuerdos por el mundo entero. Ni los Estados nacionales grandes, ni las transnacionales y muchos menos el sistema financiero debería gobernar el mundo humano. Sí la alta política entrelazada con la sabiduría científica, allí está la fuente. Esa ciencia que no apetece el lucro pero que mira el porvenir y nos dice cosas que no atendemos. ¿Cuántos años hace que nos dijeron determinadas cosas que no nos dimos por enterados? Creo que hay que convocar la inteligencia al comando de la nave arriba de la tierra, cosas de este estilo y otras que no puedo desarrollar nos parecen imprescindibles, pero requerirían que lo determinante fuera la vida, no la acumulación.

No somos tan ilusos

Obviamente, no somos tan ilusos, estas cosas no pasarán, ni otras parecidas. Nos quedan muchos sacrificios inútiles por delante, mucho remendar consecuencias y no enfrentar las causas. Hoy el mundo es incapaz de crear regulación planetaria a la globalización y esto es por el debilitamiento de la alta política, eso que se ocupa de todo. Por último vamos a asistir al refugio de acuerdos más o menos “reclamables”, que van a plantear un mentiroso libre comercio interno, pero que en el fondo van a terminar construyendo parapetos proteccionistas, supranacionales en algunas regiones del planeta. A su vez van a crecer ramas industriales importantes y servicios, todos dedicados a salvar y mejorar al medio ambiente. Así nos vamos a consolar por un tiempo, vamos a estar entretenidos y naturalmente va a continuar como para estar rica la acumulación para regodeo del sistema financiero.

Ir contra la especie

Continuarán las guerras y por tanto los fanatismos hasta que tal vez la misma naturaleza lo llame al orden y haga inviable nuestras civilizaciones. Tal vez nuestra visión es demasiado cruda, sin piedad y vemos al hombre como una criatura única, la única que hay arriba de la tierra capaz de ir contra su propia especie. Vuelvo a repetir, porque algunos llaman la crisis ecológica del planeta, es consecuencia del triunfo avasallante de la ambición humana. Ese es nuestro triunfo, también nuestra derrota, porque tenemos impotencia política de encuadrarnos en una nueva época. Y hemos contribuido a construir y no nos damos cuenta.

¿Por qué digo esto? Son datos nada más. Lo cierto es que la población se cuadruplicó y el PBI creció por lo menos veinte veces en el último siglo. Desde 1990 aproximadamente cada seis años se duplica el comercio mundial. Podíamos seguir anotando datos que establecen la marcha de la globalización. ¿Qué nos está pasando? Entramos en otra época aceleradamente pero con políticos, atavíos culturales, partidos, y jóvenes, todos viejos ante la pavorosa acumulación de cambios que ni

siquiera podemos registrar. No podemos manejar la globalización, porque nuestro pensamiento no es global. No sabemos si es una limitante cultural o estamos llegando a los límites biológicos.

Los efectos de la codicia

Nuestra época es portentosamente revolucionaria como no ha conocido la historia de la humanidad. Pero no tiene conducción consciente, o menos, conducción simplemente instintiva. Mucho menos todavía, conducción política organizada porque ni siquiera hemos tenido filosofía precursora ante la velocidad de los cambios que se acumularon.

La codicia, tanto negativa y tanto motor de la historia, eso que empujó al progreso material técnico y científico, que ha hecho lo que es nuestra época y nuestro tiempo y un fenomenal adelanto en muchos frentes, paradójicamente, esa misma herramienta, la codicia que nos empujó a domesticar la ciencia y transformarla en tecnología nos precipita a un abismo brumoso. A una historia que no conocemos, a una época sin historia y nos estamos quedando sin ojos ni inteligencia colectiva para seguir colonizando y perpetuarnos transformándonos.

¿Qué es el todo?

Porque si una característica tiene este bichito humano, es que es un conquistador antropológico. Parece que las cosas toman autonomía y las cosas someten a los hombres. Por un lado u otro, sobran activos para vislumbrar estas cosas y en todo caso, vislumbrar el rumbo. Pero nos resulta imposible colectivizar decisiones globales por ese todo. Más claro, la codicia individual ha triunfado largamente sobre la codicia superior de la especie. Aclaremos, ¿qué es el todo?, esa palabra que utilizamos.

Para nosotros es la vida global del sistema tierra incluyendo la vida humana con todos los equilibrios frágiles que hacen posible que nos perpetuemos. Por otro lado, más sencillo, menos opinable y más evidente. En nuestro occidente, particularmente, porque de ahí venimos aunque venimos del Sur, las repúblicas que nacieron para afirmar que los hombres somos iguales, que nadie es más que nadie, que sus gobiernos deberían representar el bien común, la justicia y la equidad. Muchas veces, las repúblicas se deforman y caen en el olvido de la gente corriente, la que anda por las calles, el pueblo común.

No fueron las repúblicas creadas para vegetar, sino por el contrario, son un grito en la historia para hacer funcionales a la vida de los propios pueblos y, por lo tanto, las repúblicas se deben a las mayorías y a luchar por la promoción de las mayorías.

La cultura consumista

Por lo que fuera, por reminiscencias feudales que están allí en nuestra cultura; por clasismo dominador, tal vez por la cultura consumista que nos rodea a todos, las repúblicas frecuentemente en sus direcciones adoptan un diario vivir que excluye, que pone distancia con el hombre de la calle.

En los hechos, ese hombre de la calle debería ser la causa central de la lucha política en la vida de las repúblicas. Los gobiernos republicanos deberían de parecerse cada vez más a sus respectivos pueblos en la forma de vivir y en la forma de comprometerse con al vida.

El hecho es que cultivamos arcaísmos feudales, cortesánísimos consentidos, hacemos diferenciaciones jerárquicas que en el fondo socavan lo mejor que tienen las repúblicas: que nadie es más que nadie. El juego de estos y otros factores nos retienen en la prehistoria. Y hoy es imposible renunciar a la guerra cuando la política fracasa. Así se estrangula la economía, derrochamos recursos.

Dos millones por minuto

Oigan bien, queridos amigos: en cada minuto del mundo se gastan dos millones de dólares en presupuestos militares en esta tierra. Dos millones de dólares por minuto en presupuesto militar. En investigación médica, de todas las enfermedades que ha avanzado enormemente y es una bendición para la promesa de vivir unos años más, esa investigación apenas cubre la quinta parte de la investigación militar.

Este proceso del cual no podemos salir, es ciego. Asegura odio y fanatismo, desconfianza, fuente de nuevas guerras y esto también, derroche de fortunas. Yo se que es muy fácil, poéticamente, autocriticarnos, personalmente. Y creo que sería una inocencia en este mundo plantear que allí existen recursos para ahorrar y gastarlos en otras cosas útiles. Eso sería posible, otra vez, si fuéramos capaces de ejercitar acuerdos mundiales y prevenciones mundiales de políticas planetarias que nos garanticen la paz y que nos den a los más débiles, garantía que no tenemos. Ahí habría enormes recursos para recortar y atender las mayores vergüenzas arriba de la Tierra. Pero basta una pregunta: en esta humanidad, hoy, ¿adonde se iría sin la existencia de esas garantías planetarias? Entonces cada cual hace vela de armas de acuerdo a su magnitud y allí estamos porque no podemos razonar como especie, apenas como individuos.

Las instituciones mundiales, particularmente hoy vegetan a la sombra consentida de las disidencias de las grandes naciones que, obviamente, estas quieren retener su cuota de poder.

El papel de la ONU

Bloquean en los hechos a esta ONU que fue creada con una esperanza y como un sueño de paz para la humanidad. Pero peor aún la desarraigan de la democracia en el sentido planetario porque no somos iguales. No podemos ser iguales en este mundo donde hay más fuertes y más débiles. Por lo tanto es una democracia planetaria herida y está cercenando la historia de un posible acuerdo mundial de paz, militante, combativo y que verdaderamente exista. Y entonces, remendamos enfermedades allí donde hace eclosión y se presenta según le parezca a algunas de las grandes potencias. Lo demás miramos desde lejos. No existimos.

Amigos, yo creo que es muy difícil inventar una fuerza peor que el nacionalismo chauvinista de las grandes potencias. La fuerza que es liberadora de los débiles. El nacionalismo tan padre de los procesos de descolonización, formidable hacia los débiles, se transforma en una herramienta opresora en las manos de los fuertes y vaya que en los últimos 200 años hemos tenido ejemplos por todas partes.

Nuestro pequeño ejemplo

La ONU, nuestra ONU languidece, se burocratiza por falta de poder y de autonomía, de reconocimiento y sobre todo de democracia hacia el mundo más débil que constituye la mayoría aplastante del planeta. Pongo un pequeño ejemplo, pequeñito. Nuestro pequeño país tiene en términos absolutos, la mayor cantidad de soldados en misiones de paz de los países de América Latina desparramos en el mundo. Y allí estamos, donde nos piden que estemos.

Pero somos pequeños, débiles. Donde se reparten los recursos y se toman las decisiones, no entramos ni para servir el café. En lo más profundo de nuestro corazón, existe un enorme anhelo de ayudar para que el hombre salga de la prehistoria. Yo defino que el hombre mientras viva con clima de guerra, está en la prehistoria, a pesar de los muchos artefactos que pueda construir.

Las soledades de la guerra

Hasta que el hombre no salga de esa prehistoria y archive la guerra como recurso cuando la política fracasa, esa es la larga marcha y el desafío que tenemos por delante. Y lo decimos con conocimiento de causa. Conocemos las soledades de la guerra. Sin embargo, estos sueños, estos desafíos que están en el horizonte implica luchar por una agenda de acuerdos mundiales que empiecen a gobernar nuestra historia y superar paso a paso, las amenazas a la vida. La especie como tal, debería tener un gobierno para la humanidad que supere el individualismo y bregue por recrear cabezas políticas que acudan al camino de la ciencia y no solo a los intereses inmediatos que nos están gobernando y ahogando.

Paralelamente hay que entender que los indigentes del mundo no son de África o de América Latina, son de la humanidad toda y esta debe como tal, globalizada, propender a empeñarse en su desarrollo, en que puedan vivir con decencia por sí mismos. Los recursos necesarios existen, están en ese depredador despilfarro de nuestra civilización.

La bombita de 100 años

Hace pocos días le hicieron ahí, en California, en una agencia de bomberos un homenaje a una bombita eléctrica que hace 100 años que está prendida; ¡100 años que está prendida, amigo! Cuántos millones de dólares nos sacaron del bolsillo haciendo deliberadamente porquerías para que la gente compre, y compre, y compre, y compre.

Pero esta globalización de mirar por todo el planeta y por toda la vida significa un cambio cultural brutal. Es lo que nos está requiriendo la historia. Toda la base material ha cambiado y ha tambaleado, y los hombres, con nuestra cultura, permanecemos como si no hubiera pasado nada y en lugar de gobernar la civilización, esta nos gobierna a nosotros. Hace más de 20 años que discutíamos la humilde tasa Tobi. Imposible aplicarla a nivel del planeta. Todos los bancos del poder financiero se levantan heridos en su propiedad privada y qué sé yo cuántas cosas más. Sin embargo, esto es lo paradójal. Sin embargo, con talento, con trabajo colectivo, con ciencia, el hombre paso a paso es capaz de transformar en verde a los desiertos.

El hombre es capaz...

El hombre puede llevar la agricultura al mar. El hombre puede crear vegetales que vivan con agua salada. La fuerza de la humanidad se concentra en lo esencial. Es inconmensurable. Allí están las más portentosas fuentes de energía. ¿Qué sabemos de la fotosíntesis?, casi nada. La energía en el mundo sobra si trabajamos para usarla con ella. Es posible arrancar de cuajo toda la indigencia del planeta. Es posible crear estabilidad y será posible a generaciones venideras, si logran empezar a razonar como especie y no solo como individuo, llevar la vida a la galaxia y seguir con ese sueño conquistador que llevamos en nuestra genética los seres humanos.

Pero para que todos esos sueños sean posibles, necesitamos gobernarnos a nosotros mismos o sucumbiremos porque no somos capaces de estar a la altura de la civilización que en los hechos fuimos desarrollando.

Este es nuestro dilema. No nos entretengamos solos remendando consecuencias. Pensemos en las causas de fondo, en la civilización del despilfarro, en la civilización del use-tire que lo que está tirando es tiempo de vida humana malgastado, derrochando cuestiones inútiles. Piensen que la vida humana es un milagro. Que estamos vivos por milagro y nada vale más que la vida. Y que nuestro deber biológico es por encima de todas las cosas respetar la vida e impulsarla, cuidarla, procrearla y entender que la especie es nuestro nosotros.

Gracias.

3.4 Algunos géneros en particular

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.

CULTURA Y ESPECTÁCULOS

04 de marzo de 2020

La serie que en realidad eran tres

35 años de Robotech, palabra clave del animé

Para el desembarco en el mundo occidental, el productor Carl Macek armó un Frankenstein de tres series japonesas. El resultado le granjeó el odio de algunos fanáticos del original, pero también formateó a un suceso inoxidable.



Robotech: épica, melodrama, romance y personajes que dudaban.

El **4 de marzo de 1985**, hace **35 años**, se estrenaba en Estados Unidos *Robotech* y nacía, también, una de las sagas más emblemáticas e influyentes de la animación. Lo curioso del caso es que en Japón *Robotech* **no era una serie, sino tres distintas**: *The super dimension fortress Macross*, *Super Dimensional Cavalry Southern Cross* y *Genesis Climber Mospeada*. La única relación entre ellas era su adscripción a la ciencia ficción espacial y bélica y diseños de personajes muy similares, ya que ambas eran producto del mismo estudio y publicadas con apenas un año de diferencia unas de otras. Pero cuando la productora norteamericana **Harmony Gold** compró los derechos de transmisión en EE.UU. se encontró con un problema: eran demasiado cortas para el mínimo de **65 episodios** que exigía la industria. *Macross*, la más extensa de ellas, tenía apenas 36. Así que Harmony Gold montó una suerte de Frankenstein entre todas.

El resultado fue un relato en el que la Humanidad accedía a tecnología extraterrestre, unificaba su gobierno planetario y luego debía enfrentar sucesivas oleadas de invasiones alienígenas. Hasta allí, nada llamativo. Pero la mezcla de épica, melodrama, romance y personajes que dudaban, tenían miedo y peleaban por sobrevivir funcionó perfectamente tanto en el Estados Unidos que aún se lamía las heridas de Vietnam como en un montón de otros puntos del mundo. De hecho, hoy *Robotech* puede ser considerado como uno de los antecedentes más fuertes para el boom de la cultura pop y es motivo de devoción para muchos adultos que ya pasaron la barrera de los 40 años.

El responsable de ese puzzle de series fue **Carl Macek**. Macek hizo un trabajo de ingeniería inusual: eliminó escenas demasiado violentas o con tintes sexuales, mandó a animar un par de capítulos de relleno y reorganizó todo el universo narrativo de las tres series, que devinieron en las historias de distintas generaciones de humanos que luchan contra especies alienígenas por un recurso, la “**protocultura**” (un invento de Macek), que sirve de energía para las civilizaciones y surge de la flor de la vida **Invid**. Para eso les cambió el nombre a los personajes –les inventó, incluso, relaciones filiales de una línea temporal a la otra-, agregó una voz en off inexistente en el original que relataba el avance de la línea del relato y, además, mandó a componer una nueva apertura y banda de sonido para unificar estéticamente la propuesta. Una cantidad de trabajo demencial. Y que funcionó perfectamente. Tanto, que no fue hasta mediados de la década del '90, con el despegue de Internet, que no se conoció masivamente su trabajo.

La “revelación” derivó en **dos líneas de fans**, claro. Unos aman a las series originales (y detestan a Macek) y los otros reverencian su artefacto. Los primeros definen su trabajo como una “masacre”. Los segundos apuntan a que el “90 por ciento del drama original sigue ahí” y que esa es la base de su éxito y pregnancia entre los espectadores.

Robotech fue una de las puntas de lanza para la llegada del **animé** a los televisores occidentales. Mientras la competencia triunfaba con *Voltron*, Harmony Gold y Macek dieron un golpe maestro con *Robotech*. Y poco tiempo después sumaron a su catálogo películas de **Hayao Miyazaki** (incluyendo la indispensable *Mi vecino Totoro*) y la fundamental *Akira* de **Katsuhiro Otomo** (cómo llegaron planchas originales de *Akira* a los estudios norteamericanos es otra historia tan increíble como la de *Robotech*). Desde entonces los dibujos japoneses se extendieron velozmente e influenciaron a varias generaciones de dibujantes, animadores y artistas de todo el mundo, además de sacudir y redefinir algunos mercados editoriales.

En la Argentina se lanzó un par de años después que en Estados Unidos por **Canal 9**, y más adelante por las señales de cable **The Big Channel** y **Magic Kids**. El año pasado también llegó una **remasterización a América TV**.

Lo llamativo es que en términos económicos ni con *Robotech* ni con ningún otro animé Macek consiguió el “gran” hit que soñaba (quizás si hubiese comprado también los derechos para el **merchandising** de todas esas series...). Se convirtió, sí, en un infaltable de la reproducción hogareña y en una seña identitaria para fans de todo el mundo, aunque la compañía refunfuñaba contra las presuntas pérdidas ocasionadas por la piratería. Macek cuenta, entre otros hitos que engalanan su currículum, con la responsabilidad de documentar la creación de la animación para adultos *Heavy Metal* (basada en el trabajo de la revista de cómics homónima), fue socio fundacional

en el estudio que lanzó *Ren & Stimpy* y colaboró con el legendario animador de stop motion **Ray Harryhausen**. Macek murió hace una década, pero sus admiradores aún sostienen su legado. Tienen, al cabo, la protocultura a su favor.

Página 12, 04 de Marzo 2020. Disponible en:

https://www.pagina12.com.ar/250729-35-anos-de-robotech-palabra-clave-del-anime?utm_medium=Echobox&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR0dC1Rxlt5UQYESqOyZeqLoCtcrjM_9Oto-twT4TEFDnXHsooN4_ASVpyY#Echobox=1583279311

Esto no es una reseña, es una confesión

[Abrir el viento, abril las hojas](#). [Julia Dron](#) en [Carmen SanDiego - arte contemporáneo](#) desde el viernes 27 de abril de 2012 hasta el sábado 12 de mayo de 2012.

Por [Julia Dron](#)

Reseña sobre mi muestra, o algo que intenta dar explicaciones

Escribir una reseña sobre mi propia muestra, no creo que este bien o quizá sí, no lo se. ¿Qué es una reseña? Una de las características es que una reseña extrae lo esencial del contenido. Bueno voy a tomar esta característica, para hablar de la esencia y de lo que también tengo ganas de contar.

Reflejar escenas propias de mis fabulaciones, en diferentes bosques, espacios poblados de vegetación, son fragmentos repetidos de un imaginario casi cotidiano. Lo que intente representar en esta muestra fue un relato, sí, ficcionar mi YO Julia. Contar en cada imagen que estuve en un bosque que era de estos colores, donde el verde y el amarillo abundaban y se desbordaban, había viento, me asombraba, pero no me asustaba, acariciaba mi pelo y lo despeinaba... Había animales, algunos escondidos otros los llevaba en mi delantal conmigo, haciendo frente a la abundancia y desborde del verde oliva, bosques ocres, selvas tupidas, vegetación extraña, lugares desconocidos. Luego esos espacios los halle en Brasil y también los reviví de mi inconsciente infantil, bosquecitos recurrentes de cuentos de hadas. Pero en sí jugué con la multiplicidad de figuras femeninas de múltiples Julias como dice Pinola haciendo frente o no al desborde de vegetación y la belleza, es lo que sentía q debía escenificar. Hacer de la imagen algo cierto.

"Abrir el viento, abril las hojas", como un título que da apertura a una historia incompleta y posible de continuar eternamente. Así como los títulos de otras muestras como "Escenas de una fábula incompleta", "Jauría de perros mansos", "Despejando tormentas voy, con el oro en mi mano"... dan el puntapié también al relato, como una especie de forma y sentido que me despertaba cuando era chica el " Había una vez..."esa intriga, ese abrir grandes los ojos...e imaginar...¿qué es lo que va a suceder?

Contar también un proceso de trabajo en el que todos los materiales que utilice en los collages son descartes de un oficio que me sustenta que es el de encuadernar libros destrozados de archivos de partidas de nacimiento de las personas, cuerinas, papeles que ya no se fabrican, papeles guardas marmoleadas hechas a mano, hojas amarillas que van a parar a una caja para tirar y que yo fui juntando para armar mi propia paleta en los soportes de cartón (tapas de libros desechadas), todo esto quiero contar en esta reseña lo que se ve en la muestra y lo que no, el proceso ...

También confesar, que no podía dejar de hacer estos trabajos, se me volvió casi una obsesión buscar papeles, cortar y pegar. Y que en cada niña que hacía estaba yo, con pelo negro o marrón, largo o con

rulos, parada ante la naturaleza inmersa en ella como una idea romántica del ser humano.

Saque otoño de mi ciudad La Plata, acarree hojas secas del bosque platense para que sientan en sus talones el crich crich, yo era esa mujer juntando en una gran bolsa hojas en el medio de un bosque casi de manera performática y encarnada en una niña con su vestido azul, de la pisada con sonido a otoño y el perfume frío en la sala blanca de la galería.

Todo este relato pide ser libro nuevamente, cuenta historias por sí solo, se juntan todas las imágenes narrando algo de lo que explico pero no develó del todo. Como ya varias personas me propusieron y me afirmaron con certeza JULIA ESTO ES UN LIBRO. Acá estás contando algo... y yo respondo con un sí seguro. Y esto ya dejé de ser una reseña, para ser una confesión.

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 truco, distanciándose totalmente de las emisiones anteriores.

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

RESEÑA SOBRE EL LIBRO “ARTE Y CULTURA EN LOS DEBATES LATINOAMERICANOS” EDUARDO HUARAG ÁLVAREZ

FICHA TÉCNICA:

Título: Arte y cultura en los debates latinoamericanos

Compiladores: Claudio Lobeto y Gloria Varela Editor: Claudio Fernando Lobeto

Prólogo: Eduardo Grüner

Imagen de tapa: “Maras desde el exilio”, de Mara Victoria Sánchez

Diseño y maquetación: Victoria Gondra

Buenos Aires. 2018 ISBN 978-987-42-7007-8



En el prólogo del libro *Arte y cultura en los debates latinoamericanos*, Eduardo Grüner se hace la pregunta si acaso se puede trazar una línea entre “imagen y la realidad. Y aunque siempre esta relación se redefinía, en las últimas décadas nos encontramos ante la “estricta imposibilidad de construir esa dialéctica, si por dialéctica” entendemos (...) la emergencia de un conflicto”. Y agrega que si “no hay nada fuera del texto” (...) entonces tampoco hay “texto”, pues ya no hay diferencia: no hay contendientes que construyan su “identidad” (...) en su tensión conflictiva con un Otro”. Esto nos lleva a una necesaria revisión de la historia latinoamericana, los paradigmas que institucionalizaron los estudiosos que siempre partieron de la idea que Europa era el centro y lo demás la periferia. El planteamiento que se pone en cuestión supone entender que en todo el periodo colonialista no fuimos el simple territorio en el que los nativos eran progresivamente evangelizados por la “civilización”; lo importante es que al hacer una revisión de conceptos, nos damos cuenta que Marx, en el capítulo XXIV de *El Capital* advirtió que, como dice Grüner, “tanto el saqueo de materias primas como la explotación de fuerzas de trabajo esclava en América, a partir del siglo XVI, son componentes decisivos para la conformación misma del modo de producción capitalista a nivel mundial”. Es cierto también que los americanos se las ingeniaron para construir una especie de sincretismo en el que las imágenes, como los cuadros de la llamada Escuela Cusqueña, en Perú, asimilaban las imágenes de la iconografía cristiana convencional, pero iban incorporando elementos (objetos, animales, paisajes, etc.) que son propios de América. En el ámbito de la cultura oral pudiéramos decir que aunque los nativos se bautizaban y comulgaban, mantuvieron algunas creencias de su cultura, por eso la vigencia de sus dioses montaña, por eso las peregrinaciones a las montañas de nieve. Eso es parte de su religiosidad ancestral a lo que se agrega su sentido mesiánico, la esperanza que un día los tiempos cambiarían porque volverían los tiempos de los incas (Mito de Inkarrí). El artículo de Carina Circosta acerca de la cultura, identidad y producción simbólica es una reflexión interesante en la que se hace necesaria la revisión del mundo indígena, ese espacio que los colonizadores identificaban como territorio de los Otros, y ante el cual sentían que descubrían tierras “vírgenes”. Se pone en evidencia la perspectiva errónea que por mucho tiempo consideró (con mirada eurocéntrica) que ellos (los conquistadores) eran la civilización y que los nativos eran la barbarie. La autora hace una revisión histórica de la situación e identidad de los indígenas, destacando, por ejemplo, el cuestionamiento que hicieron González Prada (fines del siglo XIX) y Mariátegui (1928). Las repúblicas se habían constituido sin considerar la participación de los indígenas y había que proceder a una refundación y real democratización. Lo importante es que, décadas después, los mestizos son conscientes de su identidad y progresivamente van tomando control del poder. Un ejemplo notorio es que un nativo, en Bolivia, haya llegado a la Presidencia de la 3 República. No se ha erradicado la actitud de rechazo al indígena, pero se debe ceder ante su presencia inevitable. Es más: “(...) son los mismos indígenas, conscientes de sus diferencias con el resto de la población, tanto históricas, como lingüísticas,

religiosas, culturales e incluso nacionales, los que postulan colectivamente su derecho a mantener esos contrastes y no asimilarse culturalmente” (p. 44). Claudio Lobeto hace una revisión de la idea de hibridación y transculturación, lo que implica la resistencia de la cultura nativa, pero también de la adopción inevitable de los paradigmas de la modernidad al que hay que agregar la exigencia del mercado y las leyes de la oferta y la demanda. Por eso señala que: “La pérdida, negación o invisibilización de lo propio equivale a suplantarlos por mecanismos de asimilación en otro tipo de prácticas, entre ellas las mestizas e híbridas” (p. 82). Es bueno saber que aún la supuesta originalidad se produce “cuando modifica su ‘locus estético’ y es permeable al ‘gusto’ de otras culturas” (p. 82). En este sentido, revisa y pone en debate las nociones de identidad, hibridación y la relación dialéctica entre lo universal y nacional. Y este es un tema que se discute desde la década del 60’, especialmente en literatura. Mientras unos escriben focalizados en lo regional y las tradiciones y costumbres de lo que entienden como lo propio latinoamericano; otros consideran que más que lo particular, el escritor debe tratar de sugerir reflexiones en torno a temas universales. En forma similar, los artículos de Jorge Dubatti y Mara Sánchez indagan también en formas particulares de aprehender la estética del continente. Dubatti señala la importancia que el teatro ha tenido en la configuración de subjetividades e identidades y cómo debe ser estudiado tomando en cuenta lo socioantropológico. Por su parte, Sánchez indaga acerca del arte en Brasil y Paraguay, considerando también a las producciones estéticas que se engloban en la cultura popular, incluidas las producciones estéticas de los pueblos indígenas. Ignacio Soneira se aboca al muralismo y la identidad y dialoga en cierta forma con el artículo de Diana González y José Martínez quienes plantean que “(...) la discusión entre la profundidad de la crítica social heredada del muralismo mexicano y la liviandad de la pinta 4 del muro”, conlleva “algunas iniciativas que se apropian de discursos del arte para contrarrestar los efectos del fenómeno urbano” (p. 241). El muralismo está vinculado a la identidad nacional y la imagen de lo que piensa y predica la revolución. De esta manera, se trataba de “reescribir” la historia, una iconografía que pretende un tipo de lectura e interpretación de la realidad social. Había una estrategia que buscaba conciliar el arte, la expresión estética con el propósito ideológico. Concurrieron a ese fin, Rivera, Orozco y Siqueiros, entre los más destacados. Si hay algo que distingue al muralismo mexicano es su didactismo. Son “imágenes simples de rápida lectura” (p. 218) Pero el muralismo no tuvo presencia solo en esos años iniciales de la revolución mexicana. La representación icónica siguió siendo una forma de manifestarse ante problemas de la sociedad, como ocurrió con la rebelión de 1968: “el movimiento estudiantil dio lugar a una rica expresión contestataria que se hizo visible desde las consignas en los muros, hasta una gráfica que mediante técnicas como el grabado, hacía evidente la denuncia a una política represiva y que derivó en la matanza de estudiantes en Tlatelolco en ese mismo año” (p. 218). Es también el caso del cine latinoamericano, en el cual la práctica fue en paralelo a las preocupaciones intelectuales de los cineastas, tales como Sanjinés, Solanas, Getino, Rocha y tantos otros. Sebastián Russo, Juan Manuel Ciucci y Pablo Russo son los autores que ponen en debate esta problemática. Arte y política, arte y medios masivos, son centrales en las décadas de los ‘60 y ‘70. A tono con el avance de la comunicación de masas, en el campo de las artes plásticas –y en el resto del arte en general-, el debate se situó acerca de cuál debía ser el rol del artista en la sociedad en un contexto signado por un alto grado en el accionar de las luchas sociales y las dictaduras militares, lo que implicaba también la disputa en torno a lo “legítimo” o no del uso de medios, tales como la televisión, la radio o la prensa gráfica, en vinculación con el campo artístico, controversias que se visualizan en los capítulos escritos por Gloria Varela y Gabriela Sagristani. A esto hay que agregarle otra cuestión, que fue –y es-, la de establecer, o al menos intentar, delimitar una estética latinoamericana, que contuviera variables tales como la resistencia, la crítica y la apropiación desde la periferia de estéticas dominantes. Rubens Bayardo en su artículo “Aportes latinoamericanos a los debates sobre la gestión cultural y el gestor cultural”, también revisa categorías analíticas y prácticas específicas tratando de establecer una gestión cultural que se enmarque en ese universo diverso y heterogéneo que significa el campo artístico en Latinoamérica. El aporte realizado por numerosos artistas, críticos, sociólogos e historiadores del arte

que en esta compilación aparecen, nos sitúa centralmente en el debate acerca de la identidad latinoamericana y sus diversos manifiestos culturales que por efecto inevitable de la transculturación ha ido mutando según los diversos tiempos históricos, porque las culturas hacen intercambios y yuxtaposiciones inevitables. En este sentido, el debate sigue abierto.

Revista Lindes Número 15.

MÚSICA RESEÑAS

Las Ligas Menores, las campeonas del rock alternativo

Por Lautaro Punta

Formada en 2011 en Caballito, Las Ligas Menores es, hoy por hoy, una de las bandas independientes más convocantes de la escena nacional. Está compuesta por Anabella Cartolano, que lidera en guitarra y voz, Pablo Kemper (guitarra y voz), María Zamtlejfer (bajo y voz), Micaela García (batería) y Nina Carrara (teclados).

Es palpable el protagonismo que encuentran las pibas en este proyecto, dándole cuerpo y voz de mujer, y posicionándose a favor del cupo femenino en recitales y del Aborto Legal, Seguro y Gratuito. No hay medias tintas en Las Ligas que, además, no han sufrido cambios en su formación original, lo que demuestra la calidad del proyecto que construyeron, y siguen construyendo, y el profundo compromiso de sus músicos para con él.

Su primer material de estudio fue El disco suplente, un EP de seis canciones grabado en los últimos días de 2011, mezclado y producido por Tom Quintans, referente de Bestia Bebé. Salió a la web en febrero del año siguiente bajo el sello de LAPTRA, la icónica discográfica indie de La Plata que ha producido a artistas de la talla de 107 Faunos, Atrás Hay Truenos y la propia Bestia Bebé.

El sonido del disco crea un aire de paz inquebrantable con las voces flotando entre las cuerdas de reverbs distorsionadas. La batería se presenta con bombos, platos y cajas crudas que recuerdan a las del lo-fi noventoso de Pavement y Pixies. Los teclados se mantienen más bien sobrios, mientras que el bajo juega un rol preponderante.

Las letras se dividen entre el amor y la desesperanza. Algunas están teñidas de un halo oscuro de desamor en el que son reconocibles la tristeza y la despedida, como por ejemplo Accidente, el primer track, donde Anabella canta: "Voy a salir sin llamarte/ Y voy a gritarle a todos en la calle/ Que todo terminó, no te necesito". Otras, por su parte, buscan rescatar algo de luz, como De La Mano, una balada rápida que recuerda, en algún punto, a los orígenes de Plumtree: "Yo sólo quiero/ Caminar con vos de la mano y mirándonos."

En octubre de 2013, Las Ligas lanzaron Renault Fuego, un adelanto de lo que sería su primer álbum de estudio. Un sencillo de dos caras en las que la banda adopta decididamente al indie rock como su filosofía musical. En la canción que da nombre al disco, cobran aún más preponderancia los juegos de cuerdas finas y precisas, los punteos describen una admiración por The Strokes, y los teclados aparecen gruesos pero siempre versátiles. Por su parte, en el b-side Tema 7, logran conjugar a Daniel Johnston y Guided By Voices, dos de sus mayores influencias extranjeras, exponentes insorteables del rock alternativo a nivel internacional.

A mediados de 2014, la banda se despachó con su primer álbum, Las Ligas Menores, también bajo el sello de LAPTRA. Grabado y mezclado en los estudios Moloko Velloctet, el disco cumple lo que presagiaba su adelanto de 2013: guitarras de rasguídos veloces y punteos claros, baterías de bombos desnudos con platillos adornados y bajos robustos que acompañan desde el fondo.

Las Ligas redondean en este trabajo su sonoridad. Se pulen, se lustran y se ofrecen como la banda en la que las pibas llevan las riendas. Se ve incluso en su lírica: en A 1200 km, Anabella canta: “Prefiero el silencio de la montaña/ A escucharte hablar, una y otra vez/ De cómo nunca perdés”. En Europa, por su parte, María Zamtlejfer avisa: “Si vas a pensar en vos hasta el final/ Decímelo, así no pierdo más el tiempo”.

Las pibas se plantan y dicen: “Ya fue, a otra cosa”: si los primeros temas de la banda hablaban del binomio amor/desamor, estas canciones traen consigo una madurez que solo otorga el tiempo. La cronología lírica de Las Ligas podría ser descrita casi en una línea de tiempo concreta: felicidad-pérdida-reposición.

Luego de su primer LP, la banda se tomó un tiempo fuera de los estudios y volvió en 2016 con Ni una canción, un EP de tres temas de indie rock clásico con los bajos mucho más al frente que en producciones anteriores. En Fotos hay arreglos de guitarra casi orquestales. La característica principal de Las Ligas Menores es que no se estancan, que son exploradorxs: buscan desafiarse en todo momento, hacer cosas nuevas para ellxs mismxs y para el resto. Seguramente esa es la razón por la cual su sonido mejora luego de cada entrada al estudio.

Eso, y el ejercicio incansable y tenaz de salir de gira por Latinoamérica. Luego de una gira por Perú, les ofrecieron tocar en Coachella, uno de los festivales de rock más famosos de la historia. Aceptaron sin pensarlo. Tocaron adentro de una Trafic en la que estaban apretadíssimxs y hacía un calor insoportable, en un ciclo de música en vivo llamado Jam in the van. Luego, pasaron al escenario mayor, donde actuaron por más de media hora. Esa noche al festival lo cerró Lady Gaga. Las grandes ligas.

A su vuelta de Coachella, a la banda le llovieron las invitaciones a festivales nacionales a los que hasta ese momento no había tenido acceso, actitud que las pibas reprocharon mediáticamente en varias entrevistas. Ninguneadas, nunca más.

En 2017 la banda volvió a grabar, esta vez en los estudios Resto del Mundo, en los que también trabajaron 107 Faunos y Antolín. Para mediados de 2018, ya estaba disponible en Bandcamp su material Fuego Artificial. Un disco maduro, fuerte y vigoroso. Exquisito desde el sonido: con protagonismo de baterías y guitarras de rasguidos ligeros y punteos cadenciosos que hacen recordar al rock británico y por momentos, cuando las reverbs suben, a Sonic Youth. Los bajos acompañan la sonoridad y el ritmo, por momentos frenético, por momentos contenido, de manera serena y corriéndose del foco: le dejan la centralidad de la escena a los teclados, que juegan un rol fundamental en la creación de la atmósfera, característica constitutiva del álbum.

Fuego Artificial resume el crecimiento de la banda a lo largo de los años, ese que vino gracias a los vivos, las giras y las entradas y salidas del estudio. Es, tal vez, el álbum más potente que haya parido el indie nacional.

La banda acaba de lanzar una nueva versión de De La Mano, tema de El disco suplente, para publicitar la gira que lxs llevará a recorrer México, Guatemala, El Salvador, Costa Rica y Colombia.

Las Ligas Menores es una banda con un amor conmovedor por la música que hacen. Una banda que no se calla nada de lo que la atraviesa. La banda que dirigen las pibas, que son las sujetas políticas de la historia reciente, y que esperamos que lo sean por mucho tiempo más.



Fuente:

<https://revistaamalgama.com.ar/2019/06/04/las-ligas-menores-las-campeonas-del-rock-alternativo/>

Ejercicios

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

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

confidencia 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 renovar 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 anoecer 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 empatada. 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 correr 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 compañeres, 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 quieren 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”.

Editoriales y notas de opinión

LA NACION | OPINIÓN

Niñas madres con mayúsculas

1 de febrero de 2019

Los pañuelos verdes de quienes no han aceptado la derrota legislativa siguen agitándose. En un escenario con claros indicios de nuevos esfuerzos por consagrar el aborto en nuestra legislación en este nuevo año, sorprende el reciente testimonio de algunas niñas madres a edades en las que mejor habría correspondido que estuvieran estudiando y atendiendo su formación.

La crónica periodística da cuenta de que una de estas mamás precoces quedó embarazada por primera vez a los 12 años. Perdió a ese bebé naturalmente y quedó nuevamente embarazada al año siguiente cuando su tía se la "olvidó" en casa de un muchacho. Con 14 años, prosiguió su vínculo con el joven padre. Su mamá solo la acompañó a la primera ecografía y luego quiso "hacérselo perder". Otra niña, identificada como "L", que sufrió abuso sexual y fue mamá a los 13, expresó: "Cuando se enteró, mi mamá me lo quiso sacar, pero le dije que no [...] Yo dije: 'Nadie me lo saca'". Los testimonios de las dos son contundentes, tanto como la intención de las dos madres, que coincidentemente apuntaron a "sacarles" los hijos pretendiendo obligarlas a abortar.

El relato de estas realidades mueve a reflexionar sobre lo que es natural en la mujer, lo que le viene de su instinto de madre, lo que le nace de sus ovarios casi infantiles. "Nadie me lo saca", afirmarán aferradas a la vida engendrada en sus vientres.

Mucho más allá de la forma en que se gestaron los embarazos, claramente nada deseada ni deseable, y recordándonos todo aquello que se ha predicado con justeza sobre la necesidad de una educación sexual preventiva que contemple información sobre el propio cuerpo, resulta admirable y emocionante ver desplegarse el instinto materno. Encarnado, corporizado, ese instinto vital de preservación arrasa con todo lo que se ha dicho y escrito desde una teoría reñida con el derecho a la vida. Despedaza el pañuelo verde, al error inducido del "yo decido sobre mi cuerpo", al feto como desprovisto de vida, entre otras denominaciones eufemísticas creadas para bajar la carga emocional que encierra decir que

hablamos de un hijo desde el minuto de la concepción, de un bebé por nacer que se desea eliminar asesinandolo.

Admiración hacia las niñas madres, madrazas por cierto. Tristeza para las "abuelas abortistas" que felizmente no lograron su criminal propósito. Bienvenida a los felices niños de ambas mamás y un mensaje claro y esperanzador a la sociedad para que haga lo que tiene que hacer sobre educación sexual, primero, y sobre apoyo a las mamás, después, tanto si sus embarazos fueron deseados como si fueron causados por una violación, por ignorancia o estado de necesidad. Nada importó a estas mamás niñas, salvo conservar a sus hijos.

Cuando la realidad golpea con la suba de cifras de embarazo adolescente, como sociedad debemos ayudar a prevenir tan conflictivas situaciones no deseadas con una adecuada educación sexual. Ante los hechos consumados, la ley ha de apoyarlas y ampararlas para que puedan transitar sus embarazos con el soporte que merecen. Una sociedad madura y solidaria no será aquella que condene y rechace a las jóvenes madres y a sus hijos por nacer. Tampoco aquella que les imponga un aborto en la falsa creencia de que se trata de un estorbo, un problema que han de quitarse de encima. Será aquella que respete y cobije en su seno a quienes tan valiente como amorosamente proclaman un claro y responsable compromiso, un canto a la vida, cuando defienden, con uñas y dientes, a sus niños.

SOCIEDAD

Fuerte repudio a un editorial de La Nación

Niñas, no madres

01 de febrero de 2019

El diario La Nación publicó hoy un editorial que abunda en la apología al delito de violación. Pretende destacar como ejemplo a niñas violadas que llevan adelante sus embarazos en lugar de recibir la interrupción que es legal en la Argentina desde 1921 para ese causal.

Rápidamente se multiplicaron los repudios al editorial en las redes sociales, incluso de parte de trabajadoras y trabajadores de prensa de ese medio. La comisión interna gremial y el Sindicato de Prensa de Buenos Aires (Sipreba) también expresaron su rechazo al texto.

“La Comisión interna de prensa de La Nación rechaza el editorial de hoy de "Niñas Madres con mayúsculas". Una niña embarazada es una niña violada. [#NiñasNoMadres](#)”, tuiteó la representación gremial en el diario.

El texto publicado hoy por La Nación quiere contraponer a “los pañuelos verde”, es decir quienes pelean por el aborto legal, seguro y gratuito en la Argentina, con supuestos testimonios de “niñas madres”.

“El relato de estas realidades mueve a reflexionar sobre lo que es natural en la mujer, lo que le viene de su instinto de madre, lo que le nace de sus ovarios casi infantiles. ‘Nadie me lo saca’, afirmarán aferradas a la vida engendrada en sus vientres”, abunda el editorial .

Tras calificar como “nada deseada ni deseable” la “forma en que se gestaron los embarazos”, es decir la violación de las niñas, el artículo elige destacar como “admirable y emocionante ver desplegarse el instinto materno”. “Admiración hacia las niñas madres, madrazas por cierto. Tristeza para las "abuelas abortistas" que felizmente no lograron su criminal propósito”, continúa el editorial y da una cínica “bienvenida a los felices niños”.

La Nación considera esos partos un “mensaje claro y esperanzador a la sociedad” para que “haga lo que tiene que hacer sobre educación sexual, primero”, pero luego dar “apoyo a las mamás (...) tanto si sus embarazos fueron deseados como si fueron causados por una violación, por ignorancia o estado de necesidad”.

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.

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.

Quaestio: ¿Debe implantarse la pena de muerte?	Quaestio: eje de la disquisición-problema) pregunta que desencadena la argumentación.
Tesis: No debe implantarse la pena de muerte	Tesis: respuesta a la quaestio-idea a defender (hipótesis sostenida)
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."	Técnica: procedimiento deductivo.

<p>Argumento 2:</p> <p>“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.”</p> <p>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:</p> <p>"Con solo recordar condenas como las de Sacco y Vancetti, se debería descártar."</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:</p> <p>"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>

Argumento 8:

"La pena de muerte es ineficaz porque en los países en los que existe no ha disminuido el número de delitos."

Argumento causal

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 narra 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

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.*

Ej. : 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 hacía 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 aun 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.

Le Monde, Clarín. 1999

Ejercicios

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 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 por ende los argumentos y contra argumentos.**

Para realizar un resumen es habitual que se subrayen las partes más importantes del texto, a modo de resaltar las ideas más significativas e identificar las palabras claves. Luego se puede realizar un esquema y luego redactarlo con palabras propias. El contenido debe estar organizado con un encabezamiento donde es habitual que aparezcan datos como título o

autor, el cuerpo que en realidad es lo que puede llamarse resumen como tal, la clasificación 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.⁹

Ejercicios

Buscar en la Biblioteca de la Universidad un artículo científico y resumirlo en una carilla.

Times New Roman 12 interlineado doble.

4.3 El Informe de Lectura

¿Cómo se realiza un informe de lectura?¹⁰

El informe de lectura es un trabajo académico en el que se da información y / o expresan juicios de valor, acerca de un libro o de cualquier fuente documental publicada. En general, se establecen dos tipos de informes (aunque los límites entre uno y otro no siempre son claros):

Informe descriptivo (informativo): en este escrito, el autor o informante se limita a describir los contenidos de una fuente documental publicada sin expresar juicios valorativos. Ofrece datos acerca de la estructura (partes, capítulos, cantidad de páginas, etc.) y su autor (datos biográficos, trayectoria profesional, etc.).

Informe crítico (valorativo): en este tipo de escrito el/la autor/a sintetiza el contenido y emite juicios críticos u opiniones evaluativas acerca del contenido, tratamiento de los temas, metodología, etc., de una fuente documental. Para ello, hace comparaciones de los temas tratados en la obra con otros estudios de otros autores que trataron el mismo asunto; el crítico discute la validez de los datos, los juicios, los enfoques, desarrollo y soluciones al problema, buscando proceder con equilibrio en sus juicios y afirmaciones.

Aunque no existen parámetros obligatorios ni fijos para estructurar un informe de lectura sugerimos no confundirlo con un resumen, ya que como vimos en el apartado anterior el mismo reduce los contenidos de un texto a sus ideas principales. En cambio, el informe de lectura **es un texto que habla de otro texto haciendo hincapié en:**

⁹ Extraído de Definición de resumen: <https://definicion.de/resumen/>

¹⁰ Material extraído del Seminario de comprensión y producción de textos Universidad Nacional de La Matanza (2012)

- los rasgos distintivos de esa producción discursiva (por ejemplo, quién lo escribió, en qué circunstancia, cuál es el tema que desarrolla en el texto y con qué propósito), y
- las ideas que sirven al propósito del autor (si es un texto de carácter informativo, los subtemas que aborda; si es un texto de carácter argumentativo, los argumentos que presenta para demostrar su punto de vista)

En el caso de **los informes críticos** además evalúa:

- el carácter original de la producción,
- la relación que puede establecerse con conceptos de otros autores a los que repite, contradice, reconoce como antecesores o supera (análisis interdiscursivo, es decir, relación con otros discursos existentes)

Y presenta la opinión del informante sobre:

- la pertinencia de las ideas del autor y el mundo representado,
- el encuadre ideológico de las mismas (las creencias o valores que defienden o rechazan).

Todo informe de lectura está destinado no solo a comprobar un “saber adquirido” sino también a evaluar un “saber leer”, “comprender”, “relacionar”, “reflexionar”, “contextualizar”, “evaluar”, “construir saberes nuevos”. Es esencialmente un texto escrito en prosa que tiene, como propósito fundamental, suministrar una determinada información sobre otro texto escrito: el Texto Fuente, es decir, el escrito desde donde se realizará el informe.

De acuerdo con los objetivos que se pretendan alcanzar y el grado de exigencias planteado, un informe de lectura puede exponer, describir, explicar, analizar, interpretar o argumentar. Por ende pueden ser expositivos, descriptivos, explicativos, analíticos, interpretativos y argumentativos, respectivamente. En los cuatro primeros casos, predomina la estructura expositivo-explicativa; en los dos últimos, la estructura argumentativa.

El contenido es la respuesta a un/os interrogante/s o requerimientos previamente planteados por el solicitante: ningún informe de lectura se elabora sin que sus exigencias y/o propósitos hayan sido expresados de antemano.

Este tipo de texto es una modalidad de trabajo académico que, practicada con seriedad, permite al estudiante ampliar sus conocimientos, recoger información, ordenar su pensamiento, forjarse un criterio propio y, adicionalmente, prepararse para abordar otras formas de escritura más complejas como la monografía, la tesis y el ensayo.

INFORME DE LECTURA CRÍTICO

Para su realización (crítico o valorativo - secuencia expositivo-argumentativa) es conveniente atender a los siguientes aspectos:

1- Referencia bibliográfica:

¿Quién es el/la autor/a del texto? ¿Cuál es el título? ¿Dónde y cuándo se publicó?

2- Cuerpo del informe:

a. *Presentación del autor/a y del texto.*

¿Cuál es el texto que va a presentar? ¿Quién lo escribió? ¿Qué tema trata en esta oportunidad? ¿En qué lugar y en qué momento escribió el texto: qué pasaba en el contexto geográfico local e internacional? ¿Qué vínculos tiene ese texto con la obra y los intereses del autor? ¿Se trata de una primera aproximación al tema o es el fruto de años de investigación con el tema?

b. *Descripción general del texto.*

¿A qué género pertenece el texto: es un artículo de opinión/un ensayo/un artículo de investigación/un informe? ¿A qué ámbito corresponde: circula en un medio masivo, académico, literario, científico? ¿Cuál es la finalidad social, en qué debate/*quaestio* se incluye, qué problemas intenta resolver? ¿Desde qué mirada/marco teórico lo hace: analiza el tema en términos filosóficos, jurídicos, sociológicos, psicológicos, etc.? ¿Por qué: en qué términos analiza el problema? ¿A qué campo intenta contribuir: aporta conocimientos sobre política, sociología, cultura, comunicación, literatura, etc.?

c. *Punto de vista del lectores/as la propuesta del texto*

¿Cuál es su punto de vista sobre la propuesta del autor/a: es una visión realista, idealista, novedosa, poco convincente? ¿"reitera", "desarrolla", "discute", "reafirma" propuestas de otros autores? Si tiene los datos, mencione a cuáles y desarrolle las propuestas.

d. *Desarrollo del contenido*

Si el texto fuente es un texto argumentativo, ¿cuál es la hipótesis que presenta sobre el tema? ¿Cómo hace el autor para convencernos de su hipótesis? ¿Define? ¿Describe? ¿Qué anécdotas cuenta? ¿A quiénes cita, ¿qué cita? ¿Qué ejemplos presenta? Desarrollar y explicar.

e. *Ideología del texto fuente*

¿Cómo ve el mundo el autor y qué valores parece defender en este texto (ideología)? ¿Con qué discursos/de qué autores/ puede relacionarse este texto?

f. *Argumentación personal sobre el Texto Fuente*

A partir de lo expuesto, y como se anunció más arriba, ¿por qué para Ud. el texto resulta idealista, novedoso, poco convincente, etc.? Desarrolle sus argumentos. ¿Está de acuerdo

con la visión de mundo que presenta el autor, con los valores que defiende, las creencias que rechaza?

g. Conclusión

En resumen, cuáles son las ideas más importantes que destacaría del autor y de su opinión personal.

3. Bibliografía de consulta

¿Qué textos leyó para hacer este informe? ¿Cuáles son los datos de las publicaciones?

En el Informe de Lectura es necesario:

- ✓ Emplear la norma de la lengua escrita.
- ✓ Evitar el lenguaje vacío y pseudocientífico.
- ✓ No utilizar construcciones rebuscadas
- ✓ Revisar la ortografía y puntuación
- ✓ Evitar las exageraciones y afirmaciones tajantes.
- ✓ Mencionar la fuente investigada al principio del texto.
- ✓ Emplear paratextos (subtítulos) si el informe es extenso.

Ejemplos:

Informe de lectura 2

Ramonet, I. (2006). "Informarse cuesta" en *Le Monde Diplomatique en español*. Obtenido 15/03/2009 desde http://monde-diplomatique.es/informarse_cuesta.html.

"Informarse cuesta" es un artículo de opinión de carácter periodístico publicado por Ignacio Ramonet en el periódico *Le Monde Diplomatique*, también disponible en línea. En esta interesante obra, el autor analiza las modificaciones negativas que han surgido en el modo de difundir la información. Muestra su disconformidad acerca de los temas que desarrollan los medios de comunicación con el propósito de defender a la prensa escrita.

En cuanto a la estructura, este texto no presenta ninguna complejidad. En el primer párrafo se presenta el tema principal, el cual a lo largo del texto se utiliza como hilo conductor para exponer los argumentos, para finalizar con el punto de vista del autor sobre la tarea que realiza el periódico en el cual se desempeña.

Ramonet menciona cuatro objetivos del periodismo, los cuales afirma que con el transcurso del tiempo han sido modificados: “información, actualidad, tiempo y veracidad de la información”. Estos cambios los relaciona de manera inteligente con la influencia de la televisión. Esto lo hace a través de ejemplos y sólidos argumentos, como por ejemplo: “la televisión construye la actualidad” o “el directo que sólo puede ofrecer la televisión”. De esta forma, sostiene cómo la televisión hace más atractiva y práctica la información que los medios escritos. De aquí concluye en su idea de porqué “la prensa escrita está en crisis”. Utiliza esto último para hacer hincapié en su principal objetivo: defender la actividad de desarrolla día a día su equipo de trabajo en el mencionado periódico.. Ramonet demuestra esto claramente con el último párrafo encabezado “en *Le Monde Diplomatique* creemos que informarse sigue siendo una actividad productiva...”.

Finalmente, el autor ofrece una mirada más sobre el tema, reflexionando con una frase de Vaclav Havel, la cual dice que con el tiempo la verdad y la autenticidad terminan ganando. Afirmación vinculada claramente con la postura de *Le Monde Diplomatique* al competir con otros medios de comunicación.

En conclusión, el autor realizó un excelente trabajo en cuanto a la redacción del texto y a la manera en que fue exponiendo sus ideas. En cuanto al tema actual de los medios de comunicación, es muy interesante la forma en que analiza los paulatinos cambios. Son claros y precisos los argumentos que utiliza para llegar a su objetivo para convencer así a los lectores.

Informe de lectura 4

Arenas, Héctor. “Comunicación y Neoliberalismo”, en *El grano de arena* N° 152. 14 de agosto de 2002. Obtenido desde <http://www.archive.attac.org/attacinfoe152.pdf>

“Comunicación y Neoliberalismo” es un texto de opinión de carácter periodístico, publicado en el diario digital *El grano de arena*.

Su autor, Héctor Arenas, escribió este texto con la finalidad de persuadir al lector de su postura y dejar al descubierto la notable manipulación de la información que sufrimos hoy en día. Incentiva al lector a resistir, comunicarse y expresarse para frenar toda deformación de la información.

A lo largo de su texto presenta diversos argumentos para defender su punto de vista. Utiliza metáforas, comparaciones, preguntas retóricas y otras estrategias

argumentativas para persuadir al lector. Hace referencia a textos de Solarte, Brzezinsky y Ramonet, que son autores con la misma ideología que él, para hacer notar que no es el único con este tipo de pensamiento.

Da diversas propuestas de forma de expresión; incentiva en todo momento al lector a replantearse cómo se informa, y a manifestar sus pensamientos en forma pública.

Arenas en su texto utiliza diversas metáforas que complican la lectura, pero que permiten percibir una preocupante realidad.

En conclusión, según lo planteado en el texto por el autor, para que no nos manipulen como a un “rebaño” debemos dejar los miedos, expresarnos, y darnos cuenta de que todavía es posible cambiar el mundo.

Ejercicios

Leer la Introducción de Brujas, escrita por Mona Chollet, disponible en el Anexo del cuadernillo y realizar un informe de lectura.

4.4 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 válidos y fidedignos.
- Comunica por primera vez los resultados de una investigación

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.¹¹

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.

¹¹ Extraído de:

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

→ **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.

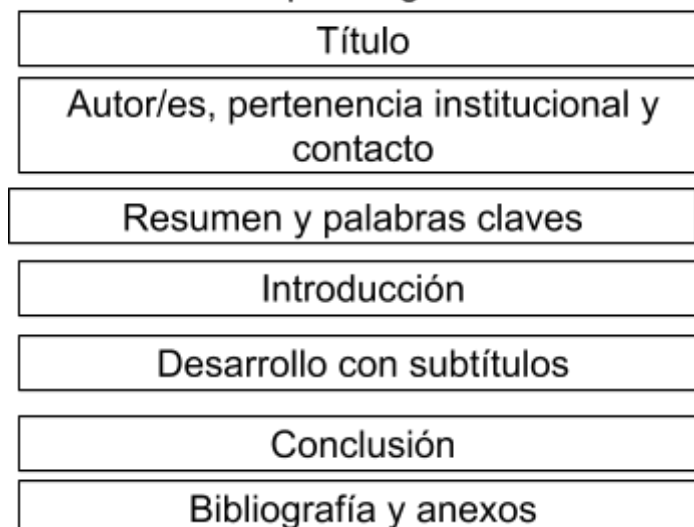
→ **Conclusión**

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

→ **Bibliografía**

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

Esquema general



A continuación un ejemplo de artículo científico

Revista Lindes.

LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA DEL MURALISMO EN TIEMPOS DE REDES SOCIALES¹²

IGNACIO SONEIRA¹³

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 diáfamanamente 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 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

¹² Adaptación y ampliación de la comunicación presentada en el *Congreso Nacional de muralismo* realizado en el Centro Cultural Kirchner en octubre de 2015.

¹³ 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).

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 cuerdas 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 oficio¹⁴. 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 colonización cultural en la década del sesenta¹⁵ 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”.

¹⁴ 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.

¹⁵ Nos referimos a la hipótesis de la Teoría de la Dependencia, revisitada constantemente en esa época.

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 coyuntura¹⁶.

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 cómo se manifiesta en la tensión “Mural militante”/ “Mural institucional”, la deriva latinoamericanista.

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*”¹⁷. 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

¹⁶ 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.

¹⁷ 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

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 evidentes¹⁸.



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 pintoresquistas¹⁹. En esa clave, Siqueiros rechaza, como dijimos,

¹⁸ Para este tema cfr. Desmond Rochfort, *Pintura Mural Mexicana*, Editorial Limusa, México, 1993

¹⁹ Cfr. Siqueiros, David, A. "El camino contrarrevolucionario de Rivera", en Tibol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 113-123.

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 polianguulares 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 posteriores²⁰.

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 Pantoja, entre otros. En Venezuela César Rengifo. En Chile, José Venturelli, Gregorio de la Fuente, Carlos Hermosilla, Julio Escamez²¹.

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.

²⁰ Ana Longoni pensará gran parte del muralismo argentino como una “herencia siqueireana”.

²¹ Cfr. Goldman, Shifra, *Perspectivas artísticas del Continente Americano*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 1999, p. 37

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 presentará en *Eurindia*²². La Pachamama simbolizada como una mujer originaria, se simbiotizará para una feria industrial en el primer peronismo, con los logros del desarrollo²³.

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 latinoamericano²⁴. 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”²⁵, coincidiendo en ese punto con su mentor intelectual Hernández Arregui.

²² Cfr. Roberto Amigo, *La Hora Americana. 1910-1950*, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2014.

²³ Cfr. Cecilia Belej, “Murales efímeros para las exposiciones industriales durante el primer peronismo”, H-industri@, año 9, num. 16, primer semestre de 2015.

²⁴ Cfr. Ricardo Carpani, *Arte y Revolución en América Latina*, Coyoacán, Buenos Aires, 1961, p.10

²⁵ Cfr. Ricardo Carpani, *La Política en el arte*, Coyoacán, Buenos Aires, 1962, p. 32



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

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 revolucionaria hacia ese hecho, en una decisiva hora de los pueblos²⁶.

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

²⁶ 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

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 país²⁷, que ponderarán la necesaria pertenencia de las imágenes y el sentido de la 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.

²⁷ “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.

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*”²⁸. El problema reside en el uso de ciertos códigos, 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*”²⁹ 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

²⁸ García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010, p. 161.

²⁹ *Ibid.* p. 139.

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 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 qué marco se construyó, con qué 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.

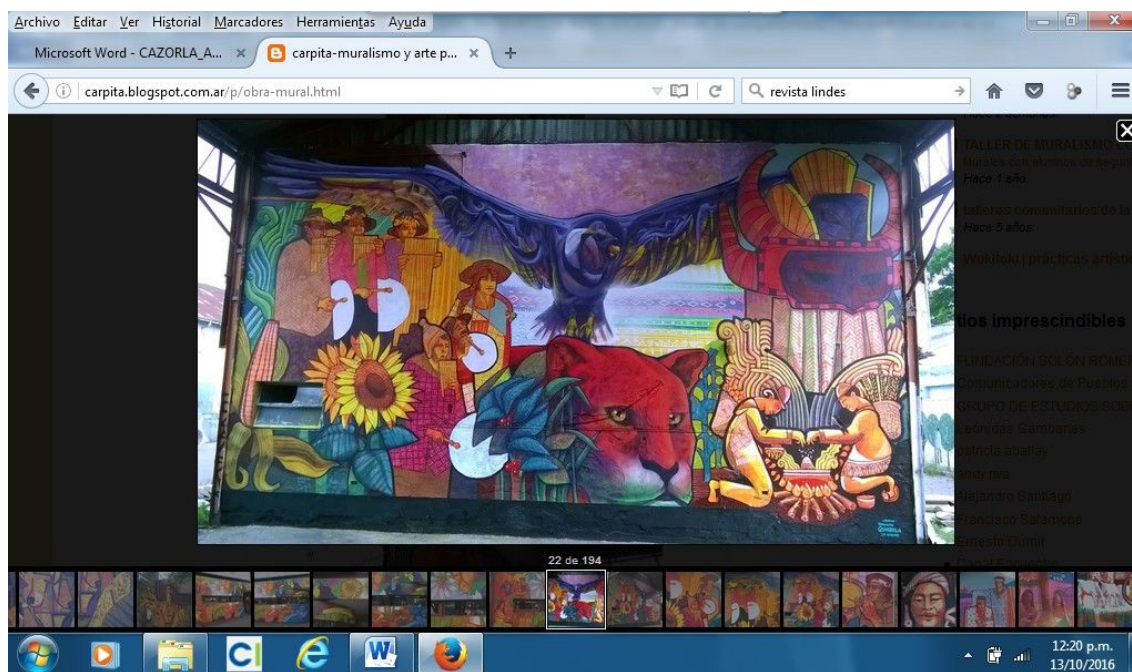


Fig. 4. Captura de pantalla del blog del muralista Marcelo Carpita.

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.”*³⁰ 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.

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

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

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

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

4.5 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 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 rejunte 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,

descritos 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 **cuantitativa** 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

Alvarado, Maite (2010) *Enciclopedia semiológica. Paratexto*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.

American Psychological Association. www.apa.org

Arenas, Héctor.(2002) "Comunicación y Neoliberalismo", en *El grano de arena* N° 152. 14 de agosto de 2002.

Arlt, Roberto (2009). *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Enrique Santiago Rueda.

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

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

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.

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

Casullo, Nicolás (2000). *Arte y Estéticas en la Historia de Occidente*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Carpeta de trabajo. "Capítulo: 4.2. Las vanguardias. Condiciones históricas y propuestas artísticas" (p. 173-180).

Chollet, Mona (2019). *Brujas. La potencia indómita de las mujeres*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Hekht Libros.

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

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>

Despentes, Virginie. (2018). *Teoría King Kong*. Barcelona: Literatura Random House.

Dron, Julia. (2012) "Esto no es una reseña, es una confesión". Revista Ramona. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/42674>

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

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

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

Gamba, Susana (coord.) (2009) *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.

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>

Grela, Constanza. (s/f) "Sobre Bandersnatch de Black Mirror y cómo cagar una buena serie". Revista Hacerse la crítica. Disponible en: <https://www.hacerselacritica.com/sobre-bandersnatch-de-black-mirror-y-como-cagar-una-buena-serie-por-constanza-grela/>

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

Heinrich, Milena (2020). "Explorar una lengua plurinacional' , el desafío de María Moreno". Telam. Cultura. Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/202002/434862-explorar-una-lengua-plurinacional-el-desafio-de-maria-moreno.html>

Huarag Álvarez, Eduardo. "Reseña sobre el libro "arte y cultura en los debates latinoamericanos". Revista Lindes Número 15. Disponible en: <http://www.revistalindes.com.ar/indice.html>

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

Korol, Victoria (2018) "Feminismo y autogestión".

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

Machado, Dante. (2018) "Manifiesto Travesti".

Material extraído del Seminario de comprensión y producción de textos Universidad Nacional de La Matanza (2012).

Mujica, José. (2013) Discurso completo en Uruguay el LXVIII Periodo de Asamblea Extraordinaria General de la ONU iniciado el 24/09/2013.

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>

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

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

Punta, Lautaro (2019) "Las Ligas Menores, las campeonas del rock alternativo". Revista Amalgama Disponible en:

<https://revistaamalgama.com.ar/2019/06/04/las-ligas-menores-las-campeonas-del-rock-alter-nativo/>

Ramonet, Ignacio. (2006). "Informarse cuesta" en *Le Monde Diplomatique* en español. Obtenido 15/03/2009. Disponible en: http://monde-diplomatique.es/informarse_cuesta.html

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/>

Real Academia Española. www.rae.es

Rosselot, Eduardo. (2008) "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.

Schmucler, Héctor (1984) "Un proyecto de comunicación/cultura" en *Comunicación y cultura*. N°12. México DF: agosto 1984, página 38.

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

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

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

Sontag, Susan (2003) *Ante el dolor de los demás*. México DF: Alfaguara.

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.

"35 años de Robotech. Palabra clave del animé". 4 de Marzo 2020, Diario Página 12. Cultura y Espectáculos. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/250729-35-anos-de-robotech-palabra-clave-del-anime>

"Niñas madres con mayúsculas". 1 de febrero de 2019. La Nación. Opinión, Editorial. En papel.

"Niñas, no madres". 1 de febrero de 2019. Página 12. Sociedad. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/172312-ninas-no-madres>

ANEXO

Ejercicios de escritura

Aguafuertes porteñas

Roberto Arlt

1)

Calle única

Calle única, calle absurda, calle linda. Calle para soñar, para perderse, para ir de allí a todos los éxitos y a todos los fracasos; calle de alegría; calle que las vuelve más gauchas y compadritas a las mujeres; calle donde los sastres le dan consejos a los autores y donde los polizontes confraternizan con los turros; calle de olvido, de locura, de milonga, de amor. Calle de las rusas, de las francesas, de las criollas que dejaron demasiado pronto el hogar para ir a correr la juerga tras de un malevito; calle de tango, de ensueño; calle que recuerdan los presos en el cuadro quinto; calle que al amanecer se azulea y oscurece porque la vida sólo es posible al resplandor artificial de los azules de metileno, de los verdes de sulfato de cobre, de los amarillos de ácido pícrico que le inyectan una locura de pirotecnia y celos.

2)

El buen periodista

El buen periodista es un elemento escaso en nuestro país, porque para ser buen periodista es necesario ser buen escritor. En Europa encontramos que el periodismo cuenta en sus filas con los mejores literatos, políticos, figuras científicas... En fin, si es dado dirigirse al público cuando se han demostrado condiciones de superioridad mental; y no hay ministro de Estado que previamente no se haya dado a conocer como colaborador de algún diario.

Se me argüirá que aquí podría ocurrir lo mismo; pero lo grave está en que casi todos nuestros políticos, apenas si saben leer y escribir; y nuestros escritores... Pero ¡yo soy un

individuo sensible! No, no voy a hablar mal; no quiero hablar mal porque no pasa un solo día sin que algunos de los que pretenden conocerme exclame:

-¡Este tío está cada vez más envenenado!

Y lo curioso es que yo soy un tío cordial y optimista.

3)

Confusiones acerca de la novela

Los teóricos confunden, generalmente, decadencia de la novela con decadencia de la capacidad de reacción del personaje novelesco.

La diferenciación importa. Novela, relato o folletín «a grosso modo» son definiciones de un solo género e informan más diferencias cuantitativas que cualitativas. Dickens escribía novelas **que** se publicaban en folletín.

Dikens no es igual a Luis de Val. Vemos entonces que no podemos hablar de la decadencia del envase, sino de la decadencia de ciertas cosas que contiene este envase.

Vamos a ocuparnos de dos elementos indivisibles: el personaje y la acción, **cuya** energía potencial determina la mecánica de la novela. Mediante este procedimiento, llegamos a la conclusión de que lo que diferencia a un personaje novelesco de otro personaje novelesco es la carga de acción puesta en juego, y que la carga de acción potencial de un personaje de Stendhal es completamente diferente a la carga potencial de un personaje de Proust.

Para esclarecer este concepto, tomemos un caso corriente de la química, al que denominaremos «ejemplo del señor Helio». El señor Helio es definido por los químicos como un gas inerte, y **esta** inercia se caracteriza por su falta de actividad química, es decir, por su falta de capacidad para reaccionar en presencia de otros cuerpos. Definitivamente, el gas Helio es un gas estúpido. Si tomamos la escala de Meindeleff, encontraremos algunos lugares más allá del Helio, al señor Carbono. El señor Carbono tiene una importancia básica en la química de los seres vivos. En contraposición con el estúpido y perezoso señor Helio, el señor Carbono interviene en casi todas las síntesis de la química orgánica. Si nosotros tradujésemos el lenguaje de los teóricos a estas condiciones, podríamos afirmar que el señor Helio era un personaje medio tipo Huxley, dadas sus escasas participaciones en el engranaje de las combinaciones vitales, mientras que al Señor Carbono lo definiríamos como uno de los más activos y novelescos personajes que podieran imaginar Manzoni o

Kipling. Los teóricos de la novela, que desde otro ángulo han comprendido esta diferencia específica entre el señor Helio y el señor Carbono, para defender **su** posición tomaron, posiblemente sin saberlo, un suceso de la química y dijeron:

«En la novela moderna, el personaje actúa sobre el lector por simple presencia, sin necesidad de accionar». Género estático de influencia, denominado catálisis en química. Actualmente, ciertos teóricos suponen que el personaje inmóvil actúa sobre el lector como un agente catalítico, acelerando el proceso de comprensión entre el hombre y la vida. Comprobaremos cómo esta suposición exacta nos induce a la conclusión opuesta.

Supongamos que tenemos el poder de reunir a tres hombres famosos en un tablado. Hemos situado allí a Einstein, Ford y Stalin. Junto a ellos en el mismo tablado, ubicamos a otros tres señores absolutamente desconocidos. Ni el sabio, ni el político, ni el industrial, accionan de manera alguna; pero todas las miradas se dirigen a **estos** hombres conspicuos que actúan sobre la masa que los contempla por simple acción de presencia o catálisis. De pronto, uno de los tres señores desconocidos, que permanecía sentado frente a Ford, Einstein y Stalin, **se** levanta y toma a bofetadas a otro de los caballeros desconocidos. ¿Qué ocurrirá? Simultáneamente Einstein, Ford y Stalin se asociarán por simple impulso humano y tratarán de separar al agresor del agredido. La atención de la masa se separa de Ford, Einstein y Stalin para seguir el destino que sigue el caballero que recibió las bofetadas.

Si finalizamos los dos procesos discontinuos contenidos en este ejemplo, descubrimos que la virtud catalítica, trasladada a los seres humanos y facultándolos a actuar por la sola presencia, nace de la capacidad de la gente catalítica inmóvil, de alterar cualquier determinado equilibrio o medio real, en un momento en que su voluntad lo disponga. Cuando Stalin, Ford y Einstein localizaban la atención de la masa en el tablado, actuaban por lo que eran capaces de hacer; cuando uno de los tres desconocidos le propinó un excelente par de bofetadas al otro desconocido, «la acción de presencia» quedó anulada por «la acción presente», y esto es perfectamente lógico, incluso desde el punto de vista mecánico, ya que la acción presente es cinemáticamente mucho más poderosa que la energía potencial, representada en aquellos momentos por los tres hombres famosos, cruzados de brazos.

De allí, que relatos de las vidas de los grandes hombres, ponen sobre **nuestra** imaginación catalíticamente, porque aún lo insignificante del grande hombre está asistido por el común denominador de su extraordinaria grandeza, y este común denominador consiste en las alteraciones máximas que en un medio x produjo el grande hombre.

En la novela, el procedimiento de catálisis o de acción por simple presencia es absurdo y antinovelistico.

Sin acción no podemos determinar la constante psicológica del personaje. De allí que se me ocurra que algún día se logrará definir matemáticamente la constante de acción de un personaje novelesco dividiendo el número de ediciones de los libros en que este personaje ha figurado, por el número de años que demoraron en venderse.

Pero **esta** puede ser otra puerta del palacio de la novela que aún no se ha abierto a los curiosos de su técnica.

1) **A partir de la lectura de las Aguafuertes Porteñas:**

¿A quién/es crees que podrían estar dirigidas?

Poniendo en práctica lo trabajado en relación a la *teoría de Jakobson*, ¿qué análisis propondrías?

¿Qué características le atribuirías a las Aguafuertes? Es importante tener presente que la constancia de estos rasgos convierte a las aguafuertes en un *género discursivo*.

2) **Acentuación:** en el tercer texto, hay diez palabras subrayadas. Explique la regla de acentuación que se aplica en cada caso.

3) **Sinonimia y reformulación**

Reescriba las siguientes construcciones nominales, manteniendo el sentido y la adecuación al contexto:

se me argüirá

por simple impulso humano

estos hombres conspicuos

gente catalítica inmóvil

1) **Cohesión**

Indique a qué palabra o palabras hacen referencia los ocho términos destacados **con color naranja**.

2) **Consigna de escritura:**

Produzca una versión propia de aguafuerte, con una extensión entre 10 y 15 renglones y que respete todas las normas del código escrito.

Ejercicios con Normas APA

1. Buscar referencias de las y los autores, luego parafrasear las siguientes citas textuales en un párrafo:

“Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder”.

Ordenar la referencia: Santillana Ediciones Generales, S. A. *Sobre la fotografía*. Susan Sontag (2006)

“La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística”.

Ordenar la referencia: Taurus. Walter Benjamin. *Discursos Interrumpidos I*. (1989)

“El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.”

Ordenar la referencia: Debord Guy, *La sociedad del espectáculo*. 1ª Edición: Marzo de 2006 2ª Edición: Febrero de 2007 Escrito originalmente en 1964. Publicado por primera vez en 1967. Difundido durante el Mayo Francés (1968). Fuente: www.sindominio.com

2. A partir del fragmento que se encuentra a continuación realizar una cita textual de más de 40 palabras y una cita textual de menos de 40 palabras.

La actual es una de esas épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades, tanto como los gases de los automóviles y de la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana. En una cultura cuyo ya clásico dilema es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte.

Y aún más. Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir el mundo en este mundo (¡«este mundo»! ¡Como si hubiera otro!). El mundo, nuestro mundo, está ya bastante reducido y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados, hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos.

Realizar la referencia bibliográfica:

Seix Barral, *Contra la interpretación*. Susan Sontag, 1984. Página 20.

Vanguardias

Las vanguardias en el siglo XX

Las primeras dos décadas del siglo XX europeo incorporará a la historia del arte el fenómeno de las vanguardias. Lo que anticipó el movimiento impresionista en distintos países caracterizará ahora a un tiempo estético modernista, en cuanto a la presencia de grupos programáticos, núcleos explícitamente constituidos, cenáculos con identidad y nombre propio, que se sienten y se autodefinen formando parte de la vanguardia: sitios en el campo del arte conformados por artistas e intelectuales con ideas y técnicas creativas discutidas y compartidas colectivamente. Experiencia que parte, por lo tanto, de artistas que se asocian para poner en marcha un dispositivo estratégico de actuación en la esfera artística y cultural en general, grupos de militancia artística, que a partir de un proyecto teórico-estético compartido gestarán nuevos géneros de comunicación paralelos a la obra y funcionarán principalmente a través de puestas en escena: exposiciones, actos, mítines, recitales de poesía, proyección de films, uso de técnicas publicitarias para convocar al público, manifiestos, proclamas, revistas teóricas nucleadoras, libros explicativos, y pequeños sectores aliados de la crítica artística.

Vanguardia: el concepto tiene su origen en el siglo XII como noción militar. Hacía referencia a un núcleo reducido de tropa que marcha al frente del resto como fuerza de avanzada o de choque. Pero ya había sido utilizada en términos culturales por los utopistas franceses de mediados del XIX (Saint Simón, Olinde Rodríguez), en cuanto a que el sabio, el artista y el industrial eran "la vanguardia moral" para guiar un proyecto de reforma histórica.

La emergencia de las vanguardias responde a causas y nuevas técnicas formales que hacen al desarrollo del arte en la modernidad capitalista. Causas formales, sin embargo,

que se inscriben y se entrelazan a un escenario social y de época más amplio, necesario de tener en cuenta para la comprensión de este fenómeno, mundo donde gravitan fuertemente sobre el arte ciertas ideologías de la historia que propuso lo moderno y también las contradicciones culturales que se agudizarán a principios del siglo XX (entre modernización y tradición, entre mundo intelectual y política, entre nuevos valores e instituciones burguesas), en el contexto de una encrucijada particular del capitalismo, atravesado por utopías revolucionarias a la orden del día y por la catástrofe bélica de la Gran Guerra en Europa. Desde estas referencias se pueden señalar cuatro dimensiones históricas, estéticas y culturales, que hacen de denominador común y emparentan a los diferentes movimiento de vanguardia que estudiaremos: la concepción de la historia, la idea de revolución, la crítica al arte y la cultura burguesa tradicional, la intención de romper con la autonomía y la institución del arte.

1. La concepción de la historia

Si tenemos en cuenta que el tiempo que estudiamos está signado no sólo por vanguardias artísticas sino también por la teoría de las vanguardias políticas (la marxista leninista), encontramos que la experiencia vanguardista se apoya en un importante dispositivo ideológico de fondo, que la sostiene en cuanto a una determinada idea de la historia y del lugar de las vanguardias en ella. El vanguardismo se apoya en una concepción lineal de la historia (ésta “avanza en dirección a cierta meta”), en un determinismo histórico (hay un camino de desarrollo ya trazado), en una fuerte valorización de la necesidad de lo nuevo frente a lo viejo como comprensión de la historia (la novedad permanente, donde se expresa el “motor que hace andar” los procesos sociales), en una conciencia generalizada, a principios del siglo XX, de aceleración de la historia como condición objetiva del mundo, basada en datos de la renovación de lógicas, modos y adelantos técnicos de producción capitalistas que se dan en ese entonces. Estas cuatro comprensiones sobre el “progreso de la historia” sin duda son hijas legítimas de la razón ilustrada moderna, de su procesamiento a lo largo del siglo XIX, que se consuman en una mentalidad de época que sustentó a las vanguardias. En dicha historia, leída como “lineal”, “determinada”, motorizada por la perpetua “novedad de lo nuevo” y viviendo tiempos “de aceleración” se sitúa la vanguardia, para autoperibirse iluminístamente en el lugar precursor de esa historia, en el lugar de avanzada; se anacroniza, pero en este caso hacia delante, se anticipa -dentro de una historia ya trazada como experiencia y conciencia que luego se generalizará en el resto de la sociedad: todos pasarán por donde antes pasó la vanguardia.

1.1. Vanguardia política

La teoría política marxista revolucionaria que planteó Vladimir Lenin a principio de siglo (1902-1905) hacía eje central en la conformación de un “partido de vanguardia” de la clase obrera, representante anticipado “de la totalidad de la clase”, la cual a través de la lucha social y política se iría integrando al mismo. “No se puede ignorar la diferencia de conciencia entre la vanguardia y las masas”, dice Lenin. También, “la conciencia de la clase se expresa en la vanguardia proletaria”, “la obligación de la vanguardia es elevar estratos cada más amplios a su propio nivel”. El partido de vanguardia es un aparato organizativo, “núcleo de acero” constituido por “revolucionarios profesionales”. El triunfo revolucionario del Partido Socialdemócrata ruso en 1917, acaudillado por Lenin, ratificará esta idea de vanguardia, frente a otras teorías políticas marxistas sobre el camino hacia el comunismo.

Modernismo y Vanguardias: las vanguardias estéticas fueron un fenómeno esencialmente europeo. De este dato se desprende que los historiadores del arte del viejo continente distinguan y enfoquen las experiencias de tales vanguardias, otorgándoles una identidad propia dentro del modernismo artístico en general. Otra es la visión de muchos biógrafos de la cultura y críticos literarios estadounidenses (país que no vivió aquel tiempo de las vanguardias) para quienes todo el período que va de 1860 a 1930 es leído como sucesivas etapas de un único (y diversificado) proceso de Modernismo estético.

1.2. Ideología

El concepto de ideología tuvo y tiene distintas interpretaciones; puede designar un conjunto de creencias políticas planteadas por un partido para guiar los comportamientos colectivos (teorías políticas clásicas); puede referir a una “falsa conciencia” de las relaciones de dominación entre las clases: creencia o visión del mundo falsa, que responde y encubre los intereses históricos de las clases económicamente dominantes (Karl Marx); puede remitir a la determinación general del pensamiento de todos y cada uno de los grupos sociales en cuanto tales (Karl Mannheim); puede significar sistemas doctrinarios totalizantes de una visión del mundo o época, que ascienden y declinan históricamente (Daniel Bell). En nuestro caso, utilizamos ideología como sistemas de comprensión constituidos históricamente, mundos simbólicos predominantes que alimentan a aquéllos, y escala de valores referentes que le permiten su hegemonía en la vida social e intelectual.

2. La conciencia de una revolución en ciernes

El particular contexto histórico, social y cultural de las primeras dos décadas del siglo plantea también una serie de elementos que explican el surgimiento del fenómeno de las vanguardias. En primer término, junto a la conciencia de una aceleración objetiva de la historia, como se señalaba en el párrafo anterior, también se vive y se experimenta la

conciencia de una excepcional condición subjetiva de la historia: las condiciones estaban dadas para otra etapa moderna postburguesa. Esto abría un nuevo tiempo, y exigía para ese tiempo un nuevo sujeto modernista militante: por una parte, se vivía la idea de la revolución a la orden del día (fuerte desarrollo de la teoría científica marxista, experiencia de luchas obreras anarquistas y socialistas ya acumuladas, profundización de la crítica cultural a cargo del campo intelectual y estético), por otra parte, y alimentando esa idea de revolución, la inédita experiencia bélica moderna con su saldo de 12 millones de muertos, socialmente atroz, espiritualmente conmocionante, hizo que se interpretase a la Gran Guerra (1914-1918) como el estallido final y catastrófico de las contradicciones capitalistas y su modo de producción, y consecuentemente, el fracaso del liberalismo y su modelo de Estado, es decir, el fin muy próximo del dominio burgués en la historia.

3. La ruptura con la cultura burguesa legitimada

El modernismo estético vanguardista expone, a principios del XX, una subjetividad del artista donde se mezclan e interactúan la conciencia de una reafirmación de la Historia de Occidente y las premisas de un utopismo redentor de fondo anarquista: se comienza a reivindicar la figura de los espíritus fuertes, radicales, osados, de neta matriz nietzscheana. Dice en ese tiempo el dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912): "Nietzsche es para mí el espíritu moderno que se atreve a predicar los derechos del fuerte frente al necio, al mezquino, al demócrata".

- El artista vive el acoso de las leyes del mercado y de la academia que lo marginan, y lo llevan a la necesidad de un nuevo tipo de arte, militantemente opositor a ambos enemigos. - También su figura se enfrenta al mundo cultural de valores, costumbres, hábitos y conductas tradicionales, que todavía a principio del siglo XX rigen la vida del "buen burgués". La vanguardia embestirá frontalmente desde sus estéticas, contra ese mundo que siente anacrónico, atrasado, con respecto a la evolución de la modernidad, y al que percibe simbolizado no sólo en la estética burguesa, sino en la cultura dominante y sus instituciones concretas a combatir: la familia, el amor, la educación, el arte, la patria, las reglas de sociabilidad, la condición de las mujeres.

- La vanguardia, como parte del modernismo, exacerbará los valores del sentimiento personal, de la liberación de las pasiones, del instinto irresistible, de la necesidad de satisfacer el deseo, contra los convencionalismos, morales, estrechez espiritual, gustos artísticos, represión cultural, egoísmo y lógica del cálculo económico que presiden la vida burguesa.

- Se trata de dejar atrás, desde el arte, a la propia tradición del arte, pero también a las instituciones y espacios culturales y sociales que lo amparan.
- La destrucción de la tradición burguesa, liga a la estética de vanguardia con políticas anarquistas y socialistas revolucionarias y sus proyectos de quebrar el orden burgués existente.
- Tal destrucción de una tradición que sofoca, encadena y encarcela la vida, lleva al vanguardismo estético a la aspiración de traspasar las fronteras del arte y plantear la experiencia estética fusionada con el “mundo vital”.
- Los caminos del arte, según de qué vanguardia se trate, reivindicarán la liberación del espíritu, la anarquía, lo místico, lo primitivo, lo erótico, lo inconsciente, lo irracional, las potenciales revoluciones comunistas y fascistas a realizarse, la revuelta cultural, lo heroico bélico, y hasta la propia destrucción de todo arte, como forma de ruptura estética contra el mundo instituido, pero ya desde una idea de estética social y colectiva ampliada.

4. El proyecto de reformular la condición del arte en la sociedad

Dentro del campo específicamente estético, la tarea, la producción y las ideas de la vanguardia van a hacer eje en las formas, modos y técnicas de elaboración y exposición de los lenguajes artísticos, como camino para hacer presente, de una manera crítica y auténtica, la realidad del mundo, del hombre y de las cosas.

- Los objetivos de esta tarea estético-crítica será la búsqueda de lo esencial, contra las apariencias que expusieron históricamente las representaciones artísticas sobre lo real. Esto se verificará en una crítica a todas las escuelas estéticas modernas del siglo XIX, básicamente la realista, naturalista e impresionista.
- Relacionado con el punto anterior, para las vanguardias el lenguaje construye la realidad: no remite a un mundo preexistente fuera del lenguaje, por 180 Universidad Virtual Quilmes lo tanto, tampoco hay una realidad verdadera y previa, que el arte imita o traduce. Es una crítica, en este caso, a la “apariencia”, a la “ilusión” del realismo, del naturalismo y aún del impresionismo.
- No existe una belleza ni un gusto permanente fuera de las convenciones de cada época estética: es falsa la belleza clásica y también la moderna, que buscan en la unidad de la obra, en la obra orgánica, la ilusión de “rehacer el mundo” desde lo bello. La vanguardia asiste a un mundo moderno donde la realidad es fragmentación y dispersión de lo real, y piensa que sólo exponiendo y dando cuenta en cada obra de esa fragmentación se puede plantear, en el espectador o lector, el real estado crítico del mundo actual y, como proyecto utópico, la idea de un mundo reunificado, inexistente y deseable.

- Por lo visto en los dos puntos anteriores, el arte de vanguardia se ve en la necesidad histórica de expresar el conflicto del propio lenguaje del arte moderno consigo mismo, en cuanto a los problemas de la representación de lo real. Debe hacer presente, en cada obra, la reflexión del arte sobre qué es arte y por qué es arte, como camino de mediación entre hombre y mundo. Debe acompañar la producción de sus obras con manifiestos, proclamas, material teórico, ensayístico, filosófico y político, que completen permanentemente el mensaje estético. En este sentido, las vanguardias responden más a una raíz hegeliana que kantiana: el arte tiene que ver con la problemática de la verdad y no con la lógica del placer y la recepción subjetiva. Para fundamentarse, el arte exige cada vez más, en los tiempos modernos, de “ciencia”, de teoría sobre el propio arte: el arte no produce esencialmente arte, sino comprensión de lo que es el arte.

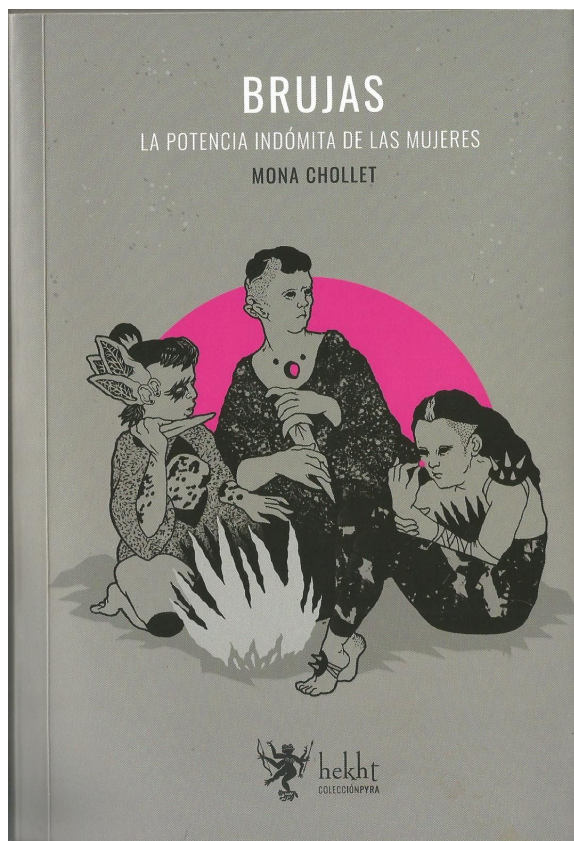
- Crítica a la autonomía burguesa del arte. La modernidad ilustrada planteó el arte como una esfera aparte, como un ideal cultural rehumanizante o “promesa de felicidad” para el burgués posesivo y mutilado. De esta manera, el arte burgués fue reparador, consolador, neutralizó o suspendió su crítica, a través de una falsa reconciliación con valores, éticas e ideales, que supuestamente desde la obra artística “reunificaban” al hombre fragmentado. Las vanguardias impugnan esta separación entre esfera autónoma del arte y praxis de la vida, a su vez, la obra estética de la vanguardia no busca consolar a su público burgués, pretende desenmascarar el trabajo artístico en sí, el mito de la obra de arte “pura”, el ocultamiento en la tarea de los materiales de los lenguajes estéticos, en síntesis: denunciar la misión reparadora del arte. La vanguardia crítica y quiebra los límites simbólicos que definen el campo estético, su “sagrada” autonomía, y busca expandir un nuevo campo artístico hacia el todo social.

- Crítica a la institución arte. La vanguardia busca destruir la categoría “obra de arte”, como objeto mitificado, idealizado, portador de belleza y valores especiales. Busca romper con ese objeto-arte, diferenciado del resto de las cosas y de los otros objetos, que funda la institución arte como valor simbólico, con sus espacios también institucionales simbólicos (museos, academias, escuelas de arte, exposiciones, editoriales prestigiosas, etc.).

Extraído de:

CASULLO, Nicolás (2000): *Arte y Estéticas en la Historia de Occidente*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Carpeta de trabajo. “Capítulo: 4.2. Las vanguardias. Condiciones históricas y propuestas artísticas” (p. 173-180).

“Introducción”. *Brujas*. Mona Chollet



Desde hace siglos las brujas están en todas partes. Mucho más que sus aliadas en la década del 70, las feministas actuales reactualizan una y otra vez esta figura. La bruja es la rebelde obstinada y difícil de atrapar, pero también es el cuerpo viviente donde se inscriben muchas de las crueldades del poder. Las cazas de brujas del Renacimiento las persiguieron, torturaron y asesinaron cruelmente. ¿Qué cuerpos que han censurado, eliminado y reprimido desde esos siglos de terror? ¿Qué es lo que se persigue y se teme?

En este libro Mona Chollet explora tres modos actuales de la brujería que permanecen intactos en nuestros prejuicios y representaciones. Primero, *la independiente*, ya que las viudas y las solteras son uno de los objetivos privilegiados de las persecuciones y disciplinas desde hace siglos. Luego, *la que no tiene ni quiere tener hijos*, donde la autora nos recuerda que la temporada de caza marcó el final de la tolerancia para quienes afirmaban controlar su fertilidad. Finalmente, *la anciana*, que se ha convertido en un objeto de horror en la medida en que ella encarna la experiencia, lo que se construye en el tiempo, la posibilidad de un saber sólido e insumiso.

La persecución y la caza de brujas, viejas y nuevas, indica además una visión del mundo, una maldición doble que afecta tanto a las mujeres como a la naturaleza. Una política de dominación, que es urgente detectar y destruir.



Chollet, Mona

Brujas. La potencia indómita de las mujeres / Mona Chollet. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekht Libros, 2019. 232 páginas; 21 x 14 cm. - (Pyra; 4; Ortiz Maldonado, Natalia; Winik, Marilina)

Traducción de: Margarita Martínez
ISBN 978-987-4954-01-5

I. Ensayo Filosófico. I. Martínez, Margarita, trad. II. Título. CDD 844

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'aide à la publication Victoria Ocampo a bénéficié du soutien de l'Institut français de Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de ayuda a la publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Institut français de Argentine.

Del original en francés: © Sorcières. *La puissance invaincue des femmes*. Éditions La Découverte, Paris, 2018

De la presente edición: © *Brujas. La potencia indómita de las mujeres*. Hekht, Buenos Aires, 2019

De la traducción: © Margarita Martínez, 2019

HEKHT LIBROS
COLECCIÓN PYRA - 4TO. VOLUMEN

DIRECTORAS EDITORIALES
Natalia Ortiz Maldonado y Marilina Winik
CORRECCIÓN
Sandra Aguilar » sandra.m.aguilar@gmail.com
ARTE DE TAPA Y MAQUETACIÓN
jalinski » www.jalinski.com.ar

WEB www.hekhtlibros.wordpress.com
FACEBOOK @contraos.vamos
TWITTER @hekht
INSTA @hekht_libros
CONTACTO EDITORIAL hekhtlibros@gmail.com
CONTACTO DISTRIBUCIÓN distribucion.hekht@gmail.com

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723. Impreso en Argentina

INTRODUCCIÓN. LAS HEREDERAS

Por supuesto: la bruja de *Blancanieves* de Walt Disney estuvo presente en mi vida. Con los cabellos grises deshiachados bajo su capucha negra, la nariz ganchuda adornada con una verruga, el gesto imbecil que dejaba ver un único diente clavado en medio de la mandíbula inferior y las cejas espesas bajo unos ojos extraviados que acentuaban aún más su expresión maléfica. Pero la bruja que más marcó mi infancia no fue esa sino Floppy Le Redoux.

Floppy aparece en *Glasblåkarrns barn* en sueco (*Los hijos del invierno*) una novela para jóvenes de la autora sueca Maria Gripe (1923-2007)¹ que transcurre en una comarca nórdica imaginaria. Vive en una casa en lo alto de una colina, cobijada bajo un manzano muy antiguo, su silueta es visible desde lejos y se recorta contra el cielo. El lugar es apacible y hermoso, pero los habitantes del pueblo vecino lo evitan porque en ese sitio, en otros tiempos, hubo una horca. Por la noche se puede ver una débil luminosidad en la ventana cuando la anciana mujer teje y conversa con su cuervo. Solón, tuerto desde que perdiera un ojo al inclinarse sobre el Pozo de la Sabiduría. Más que los poderes mágicos de la bruja, lo que me impresionaba era el aura que emanaba de ella, hecha de calma profunda, de misterio, de clarividencia.

El modo en que se describía su aspecto me fascinaba: "Salía siempre envuelta en una capa amplia de color azul profundo

1. Maria Gripe, *Le Château des enfants volés*, traducido del sueco por Görel Bjurström, Le Livre de poche-Jeunesse, Paris, 1981.

cuya larga cola, chasqueando al viento, hacia 'flop-flop' alrededor de su cabeza (de ahí el sobrenombre de 'Floppy'). Se peinaba con un extraño sombrero cuya alas flexibles estaban repletas de flores que caían desde el alto casquete violeta adornado con mariposas". Los que se cruzaban en su camino quedaban impactadxs por el destello de sus ojos azules, que "cambiaban continuamente y ejercían un verdadero poder sobre las personas". Tal vez haya sido la imagen de Floppy Le Redoux la que me preparó para apreciar más tarde, cuando me interesé en la moda, las creaciones imponentes de Yohji Yamamoto, con sus trajes amplios y sus inmensos sombreros, que son una especie de refugio de tela en las antipodas del modelo estético dominante según el cual las niñas debían develar la mayor cantidad posible de piel y de formas². Floppy, que quedó en mi memoria como un talismán, como una sombra benevola, me había dejado el recuerdo de lo que podía ser una mujer importante, magna.

También me gustaba la vida retirada que llevaba y su relación con la comunidad, a la vez distante y comprometida. La colina donde se levantaba su casa, escribe Maria Gripe, parecía proteger al pueblo, "como si el pueblo estuviera agazapado bajo su ala". La bruja tejía tapices extraordinarios: "Sentada frente al producto de sus manos, meditaba mientras trabajaba. Reflexionaba sobre lxs habitantes del pueblo y su vida; tanto y tan bien, que una buena mañana descubrió que sabía de antemano qué pasaba con cada quien. Inclínada sobre su obra, leía el porvenir en el dibujo que naturalmente se iba creando bajo sus dedos". Su presencia en las calles, por rara y fugitiva que fuera, era un signo de esperanza para quienes la veían pasar: debía la segunda parte de su sobrenombre —nada conocía su verdadero nombre— al hecho de que jamás se dejaba ver durante el invierno y de que su reaparición anunciaba con

absoluta certeza la llegada inminente de la primavera, incluso si ese día el termómetro marcaba todavía "treinta grados bajo cero".

Hasta las brujas más inquietantes, como la de *Hansel y Gretel*, la bruja de la calle Mouffertard o la *babayaga* de los cuentos rusos, agazapada en su *isbe* sobre una pata de pollo, siempre me han inspirado más excitación que repulsión. Agitaban la imaginación, provocaban estremecimientos de un miedo delicioso, ofrecían el sentido de la aventura, abrían la puerta a otro mundo. Durante el recreo, en la escuela primaria, mis compañerxs y yo perseguíamos a una mujer que vivía detrás de los arbustos del patio, como modo necesario de recuperarnos de la incomprensible apatía del cuerpo docente. La amenaza coqueteaba con la promesa. De pronto sentíamos que todo era posible, y quizás también que la gracia inofensiva y los bañuceos amables no eran el único destino femenino que podía atravesarnos. Sin ese vértigo, la infancia habría carecido de sabor. Pero con Floppy Le Redoux, la bruja se convirtió definitivamente para mí en un personaje positivo. Era la que tenía la última palabra, la que hacía morder el polvo a los malhechores. Ofrecía el goce de la revancha sobre un adversario que nos había subestimado, un poco como Fantômelette pero por la fuerza de su espíritu más que por sus talentos de gimnasta en mallá deportiva —y eso me pasaba a mí: detestaba el deporte—.

A través de Floppy entendí que ser una mujer podía señalar un poder suplementario, mientras que hasta ese momento una sensación difusa me sugería que era más bien lo contrario. A partir de Floppy ahí donde lo encuentro, el término "bruja" imanta mi atención, como si siempre anunciara una fuerza que podría ser mía. Algo a su alrededor homigea de energía. Remite a un saber al ras del suelo, a una fuerza vital, a una experiencia acumulada que el saber oficial desprecia o reprime. También me gusta la idea de un arte que se perfecciona sin descanso a lo largo de la propia vida, un arte al cual una se consagra y que protege de todo, o de casi todo, aunque solo sea por la pasión que se pone en esas prácticas. La bruja encarna

2. Cf. Mona Chollet, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une altération féminine* [2012], La Découverte, "La Découverte Poche/Essais", Paris, 2015. (*Beleza fatal*, Hekht, Buenos Aires, 2019).

a la mujer liberada de todas las dominaciones, de todas las limitaciones: es un ideal hacia donde ir. Nos muestra el camino.

"Una víctima de los modernos, no de los antiguos"

Necesité un tiempo sorprendentemente largo para entender las dimensiones del malentendido que encubría tanto el derroche de fantasía como la imaginaria de heroína superpoderosa asociados con las brujas en las producciones culturales que me rodeaban. Precisé un tiempo sorprendentemente largo para entender que, antes de convertirse en un estímulo para la imaginación o en un título honorífico, el término "Bruja" había sido la peor marca de la infamia, la imputación que había valido la tortura y muerte de decenas de miles de mujeres. En la conciencia colectiva, las cazas de brujas que tuvieron lugar en Europa principalmente en los siglos XVI y XVII ocupan un lugar extraño. Los juicios por brujería descansaban sobre ciertas acusaciones –vuelos nocturnos para asistir a los *sabbats*, pacto y copulación con el Diablo–, que parecen haberlas arrastrado hacia consecuencias irreales, arrancándolas de su anclaje histórico. Ante nuestra mirada, la primera representación conocida de una mujer volando sobre una escoba, que aparece en los márgenes del manuscrito de Martin Le Franc *Le Champion des dames* (1441-1442), tiene un aspecto ligero y cómico; parece surgida de una película de Tim Burton, del género *Beetlejuice* (*Hechizada*) o de una ambientación al estilo *Halloween*. Sin embargo, en el momento en que aparece, hacia 1440, anuncia siglos de sufrimientos. Al evocar la invención de los *sabbats*, el historiador Guy Bechtel constata que "este gran poema ideológico ha causado enorme cantidad de muertes"³. En cuanto a las torturas sexuales, su realidad parece

haberse disuelto en la imaginaria sadiana y las emociones perturbadas que esta imaginaria despierta.

En 2016, el museo Saint-Jean de Bruges (*San Juan de Brujas*) consagró una exposición a las "Brujas de Bruegel", el maestro flamenco y primer pintor en apropiarse de este tema. Sobre un cartel figuraban los nombres de decenas de mujeres que fueron quemadas como brujas en la plaza pública. "Muchos habitantes de Brujas siguen llevando esos apellidos e ignoraban, antes de visitar la exposición, que quizás hubieran tenido una antepasada acusada de brujería", comentaba el director del museo⁴. Y lo decía sonriendo, como si el hecho de incluir en el árbol genealógico a una mujer masacrada en base a artículos delirantes fuera una anécdota menor y muy simpática para contar ante los propios amigos. Y nos preguntamos: ¿de qué otro crimen en masa es posible hablar así, con una sonrisa en los labios?

Al inquietar a familias enteras, hacer reinar el terror, reprimir sin piedad ciertos comportamientos y prácticas que de ahí en adelante se considerarían como intolerables, las cazas de brujas contribuyeron a modelar un mundo que hoy es el nuestro. Si no hubieran tenido lugar, probablemente viviríamos en sociedades muy diferentes. Ellas nos dicen mucho sobre las elecciones que se hicieron, sobre los caminos que se privilegiaron y sobre aquellos otros que se condenaron. Sin embargo, nos negamos a mirarlas de frente. Incluso si aceptamos la realidad de este episodio de la historia, encontramos maneras de mantenerlo a distancia. Cometemos muchas veces el error de situarlo en la Edad Media, una época que suponemos atrasada y oscurantista con la cual no tendríamos nada que ver, mientras que, en realidad, las grandes cazas de brujas tuvieron lugar en el Renacimiento –comenzaron hacia 1400 y adquirieron gran envergadura sobre todo a partir de

3. Guy Bechtel, *La Sorcière et l'Occident. La destruction de la sorcellerie en Europe, des origines aux grands bûchers*, Plon, Paris, 1997.

4. "Dans le sillage des sorcières de Bruegel", *Arte Journal*, Arte, 8 de abril de 2016.

1560-. Hubo ejecuciones todavía hacia fines del siglo XVIII, como la de Anna Göldi, decapitada en Glaris, Suiza, en 1782. La bruja, escribe Guy Bechtel, "fue una víctima de los modernos, no de los antiguos"⁵.

De la misma manera, en general cargamos las persecuciones en la cuenta del fanatismo religioso encarnado por *inquisidores perversos*. Ahora bien, la inquisición, que antes que nada se preocupaba por los herejes, se ocupó bastante poco de las brujas: la aplastante mayoría de las condenas fue realizada por cortes civiles. En materia de brujería, *los jueces laicos* se revelaron "más crueles y más fanáticos que Roma"⁶. La distinción no tiene sino un sentido muy relativo, por otra parte, en un mundo en donde no existía afuera posible respecto de la creencia religiosa. Incluso las escasas voces que se levantaron en contra de las persecuciones, como la del médico Jean Wier, que en 1563 denunció un "baño de sangre de inocentes", no cuestionaban la existencia del Diablo. En cuanto a *los protestantes*, a pesar de su imagen de mayor racionalidad, acorralaron a las brujas con igual ardor que *los católicos*. El regreso a la lectura literal de la Biblia que pregonaba la Reforma no favorecía la clemencia: muy por el contrario. En Ginebra, bajo Calvino, se ejecutó a treinta y cinco brujas en nombre de dos líneas del *Éxodo* que decían: "no dejarás vivir a la maga". La intolerancia del clima de la época, la orgía sanguinaria de las guerras de religión -tres mil protestantes fueron asesinados en París en la Noche de San Bartolomé, en 1572- todo eso alimentó la crueldad de ambos bandos respecto de ellas.

Es precisamente porque las cazas de brujas nos hablan de nuestro mundo que tenemos excelentes razones para no mirarlas de frente. Arriesgaríamos a hacerlo sería confrontarnos con el rostro más desesperante de la humanidad. Primero, ilustran la terquedad de las sociedades que señalan regularmente un

chivo expiatorio para sus desgracias, y se encierran en una espiral de irracionalidad, inaccesibles a toda argumentación serena, hasta que la acumulación de los discursos de odio y la hostilidad convertida en obsesiva, justifican el pasaje a la violencia física, que se percibe como una legítima defensa del *bien social*. Ilustran, para retomar las palabras de Françoise Karbone, la capacidad humana para "desencadenar una marcha mediante un razonamiento digno de un alienado"⁷. Por otra parte, la demonización de las mujeres calificadas como brujas tuvo mucho en común con el antisemitismo. Se hablaba de "*yabba*" o de "*sinagoga*" de brujas; se decía que conspiraban, como los judíos, para destruir a la cristiandad representándolas, como a los judíos, con la nariz ganchuda. En 1618, un secretario de justicia que se aburría en ocasión de una ejecución cerca de Colmar, dibujaba a la acusada en el margen de su informe: la representaba con un tradicional peinado judío, "con colgantes, rodeada de estrellas de David"⁸.

Como ocurre en general cuando se designa un chivo expiatorio, esta acción, lejos de ser obra de una masa grosera, proviene de sectores muy cultivados. El nacimiento del mito de la bruja coincide aproximadamente con el nacimiento de la imprenta -en 1454-, que jugó en ese nacimiento un rol esencial. Bechtel habla de una "operación mediática" que "utilizó todos los vectores de información de la época": "Los libros para aquellos que leían, los sermones para los demás, y para todos gran cantidad de representaciones". Obra de dos inquisidores, el alsaciano Henri Institoris (o Heinrich Krämer) y el basilense

7. Françoise d'Eaubonne, *Le Sexe et les sorcières*. L'Esprit frappeur, Paris, 1999.

8. Guy Bechtel, *La Sorcière et l'Occident*, op. cit. En otros casos, observamos una simetría entre el antisemitismo y la simple misoginia: en Alemania, ciertos rumores suponan que los varones judíos, por el hecho de haber sido circuncidados, sangraban todos los meses... (Anne L. Barstow, *Witchcraft, A New History of the European Witch Hunts*, HarperCollins, Nueva York, 1994).

5. Guy Bechtel, *La Sorcière et l'Occident*, op. cit.
6. *Ibidem*.

Jakob Sprenger, el texto *Malleus maleficarum* (*Martillo de las brujas*), publicado en 1487. Llegó a ser comparado con el *Mein Kampf* (Mi Lucha) de Adolf Hitler. Reeditado una quincea de veces, fue distribuido en treinta mil ejemplares por toda Europa durante las grandes cazas: "En esos tiempos ígneos, los jueces recurrían a él en todos los procesos judiciales. Plan-tearían las preguntas que figuran en el *Malleus*, y escucharían las respuestas del *Malleus*". Con esto se derrumba nuestra vi-sión algo idealizada respecto de los primeros usos de la im-pretia. Al dar crédito a la idea de una amenaza inminente que exigiría el empleo de medios excepcionales, el *Malleus maleficarum* crea una realidad profundamente hostil para las mujeres. Su éxito da nacimiento a muchas vocaciones de demo-nólogos a la vez que alimenta un verdadero filón editorial. Los autores de estas obras —como el filósofo francés Jean Bodin (1530-1596)—, que en esos textos parecen locos furiosos, eran eruditos además de hombres de gran prestigio, subraya Brechtel: "Qué contraste con la credulidad, la brutalidad de la cual dieron prueba todos en sus exposiciones demonológicas".

Eliminar las cabezas femeninas que sobresalen

Nos quedamos heladas luego de estos relatos, y aún más si so-mos mujeres. Es cierto que también hubo muchos hombres que fueron ejecutados por brujería; pero la misoginia estaba en el centro de las persecuciones. "*Los brujos son poca cosa*", asevera el *Malleus maleficarum*. Sus autores estiman que, sin la "malicia" de las mujeres, "e incluso sin decir una palabra so-bre las brujas, el mundo ya se vería liberado de innumerables peligros". Débiles de cuerpo y de espíritu, animadas por un deseo insaciable de lujuria, se supone que son presas fáciles del Diablo. En los juicios representaron en promedio 80 % de

los acusados, y 85 % de los condenados¹⁰. También estaban más desguarnecidas frente a la máquina judicial: en Francia, los hombres constituían el 20 % de los acusados, pero estuvie-ron en el origen del 50 % de los procedimientos de apelación ante el Parlamento. Mientras que anteriormente los tribunales rechazaban sus testimonios, los europeos no accedieron al es-tatuto de sujetos de pleno derecho a ojos de la ley sino para ser acusados de brujería en masa¹¹. La campaña que se llevó ade-lante entre 1587 y 1593 en veintidos poblados de los alrede-dores de Treves, en Alemania —lugar de aparición y epicentro, junto con Suiza, de la caza de brujas—, fue tan feroz que, en dos de esas campañas, no se dejó sino a una sola mujer con vida; en total, se quemaron 368. Fueron eliminados linajes femeninos enteros: los cargos contra Magdelaine Denas, quemada en Cambresis en 1670 a los setenta y siete años, nunca fueron muy claros: sin embargo se ejecutó también a su tía, su madre y su hija, mientras se sostenía que la brujería era hereditaria¹².

Durante mucho tiempo las acusaciones eximieron a las clases altas, y cuando las alcanzaron los juicios se extinguieron rápi-damente. Antes, los enemigos políticos de ciertos notables denunciaban a veces como brujas a las hijas o esposas de esos mismos notables porque era más fácil que atacarlos directa-mente; pero, en su gran mayoría, las víctimas pertenecían a las clases populares. Las encontramos en manos de institu-ciones completamente masculinas: *interrogadores*, *sacerdotes* o *pastores*, *torturadores*, *jueces*, *verdugos*. Imaginamos su pánico y su angustia, tanto más cuanto que, en general, afrontaban esa prueba en la soledad total. *Los hombres* o sus familias raramente asuntan su defensa, cuando no se unían a *los acusadores*. Para algunos, esta contención se explicaba por el miedo, dado que la mayor parte de *los hombres* que eran acusados de brujería lo eran por tener trato cercano con "brujas". Otros aprovechaban

10. Anne L. Barstow, *Witchcraft*, op. cit.

11. *Ibidem*.

12. Guy Bechtel, *La Sorcière et l'Occident*, op. cit.

9. Guy Bechtel, *La Sorcière et l'Occident*, op. cit.

el clima de suspicacia generalizada "para liberarse de esposas y amantes no deseadas, o para debilitar la venganza de mujeres a las que ellos habían violado o seducido", relata Silvia Federici, para quien "los años de propaganda y terror sembraron entre los hombres las semillas de una profunda alienación psicológica con respecto a las mujeres"¹³.

Algunas acusadas eran a la vez magas y curanderas. Hacían o deshacían sortilegios, suministraban filtros y pociones, pero también curaban a los enfermos y los heridos, o ayudaban a las mujeres a parir. Representaban la única ayuda hacia la cual el pueblo podía dirigirse y siempre habían sido personas respetadas de la comunidad, hasta que sus actividades se asimilaron a conductas diabólicas. Sin embargo, dicho de modo más general, toda cabeza femenina que sobresaliera podía despertar la vocación del *cazador* de brujas. Contestarle a un vecino, hablar en voz demasiado alta, tener carácter fuerte o una sexualidad demasiado libre, ser inoportuna en algún sentido bastaba para poner a una mujer en peligro. En una lógica familiar a las mujeres de todas las épocas, cada comportamiento y su contrario podían volverse contra una: era sospechoso faltar a misa demasiadas veces, pero también era sospechoso no faltar nunca; era sospechoso reunirse regularmente con amigos, pero también llevar una vida demasiado solitaria¹⁴. La prueba del baño lo resume bien. La mujer era arrojada al agua: si se hundía, era inocente; si flotaba, era una bruja y entonces tenía que ser ejecutada. Volvemos a encontrar este mecanismo en el "reclamo a la limosna": los ritos que desdibujaban la mano tendida de una

13. Silvia Federici, *Calibán y la bruja*, traducido del inglés por Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Buenos Aires, Tinta Limón, 2015, p. 307. Edición original: *Caliban and the Witch: Women, the Body, and Primitive Accumulation*, Nueva York, Autonomedia, 2004; edición francesa: *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, traducción del inglés (Estados Unidos) por el colectivo Senonovero, Entrenonde/Senonovero, Ginebra/Marsella, 2014.

14. Guy Bechtel, *La Sorcière et l'Occident*, op. cit.

mendiga y que luego caían enfermos o sufrían un infortunio cualquiera, se apresuraban a acusarla de haberles lanzado un maleficio, transfiriendo así sobre ella un oscuro sentimiento de culpabilidad.

En otros casos, volvemos a encontrar la lógica del chivo expiatorio bajo su forma más pura: ¿Hay "navios en dificultades en alta mar"? Digna Robert, en Bélgica, fue apresada, quemada y expuesta sobre una rueda (1565). ¿Un molino cerca de Bordenaux no funciona? Se presume que Jeanne Noals, llamada Gache, lo "trabó" (1619)¹⁵. Que importa si se trataba de mujeres perfectamente inofensivas: sus conciudadanos estaban persuadidos de que ellas detentaban un poder de daño ilimitado. En *The Tempest* (*La Tempestad*) de Shakespeare (1611) se dice del esclavo Calibán que su madre "era una bruja poderosa", y François Guizot precisaba a propósito de este aspecto en su traducción de 1864: "En todas las antiguas acusaciones de brujería en Inglaterra, encontramos constantemente el epíteto *strong* ('fuerte', 'poderosa') asociada al término *witch* ('bruja'), como una calificación especial y aumentativa. Los tribunales se vieron obligados a decidir, contra la opinión popular, que el término *strong* no agregaba nada a la acusación".

Tener cuerpo de mujer podía bastar para constituir a una persona en sospechosa. Después del arresto, las acusadas eran desnudadas, afeitadas y entregadas a un "pinchador" que buscaba minuciosamente la marca del Diablo tanto en la superficie como en el interior de su cuerpo, hundiendo agujas en él. Cualquier mancha, cicatriz o irregularidad podía servir como prueba. Se comprende entonces que las mujeres de edad hayan sido culpadas de brujería en masa. Se suponía que la marca tenía que ser insensible al dolor; pero muchas de las prisioneras se veían tan shockeadas por esa violación a su pudor —o por esa violación a secas— que se desmayaban y no reaccionaban a los pinchazos. En Escocia, esos "pinchadores" pasaban

15. *Ibidem*.

incluso por poblados y ciudades proponiendo desenmascarar a las brujas que se disimulaban entre sus habitantes. En 1649, la ciudad inglesa de Newcastle-upon-Tyne contrató a *uno de ellos* prometiéndole veinte *shilling* por condenada. Se llevaron treinta mujeres a la municipalidad, que fueron luego desvestidas. La mayor parte de ellas —qué sorpresa— fue declarada culpable¹⁶.

"Como me ocurre cuando leo el diario, supe más de lo que hubiera querido sobre la crueldad humana", confiesa Anne L. Barstow en la introducción a su estudio sobre las cazas de brujas europeas¹⁷. Y, en efecto, el relato de las torturas es insoportable: el cuerpo desarticulado por un sistema de poleas, quemado por asientos de metal calentados al blanco, los huesos de las piernas fracturados por instrumentos de tortura. *Los demonólogos* recomendaban no dejarse conover por las lágrimas, que se atribuían a una astucia diabólica y que necesariamente tenían que ser fingidas.

Los cazadores de brujas se mostraban simultáneamente *obsesionados y aterrorizados* por la sexualidad femenina. *Los interrogadores* preguntaban incansablemente a las acusadas "cómo era el pene del Diablo". El *Malleus mafficarum* afirma que ellas tenían el poder de hacer desaparecer los sexos masculinos y que conservaban colecciones enteras en cajas o nidos de pájaros donde esos miembros temblaban desesperadamente (sin embargo nunca se los encontró). Por su forma fálica, la escoba en la cual cabalgaban, además de ser un símbolo doméstico desviado, daba testimonio de su libertad sexual. El *sabbat* era visto como lugar de una sexualidad desenfrenada, fuera de control. *Los torturadores* gozaban con la dominación absoluta que ejercían sobre las prisioneras: podían dar libre curso a su *voyeurismo* y a su sadismo sexual. A eso hay que agregar las violaciones por parte de *los* guardias: si una detenida era encontrada

entranquilarada en su celda, se decía que el Diablo había venido a buscar a su sirvienta. Muchas condenadas, en el momento de su ejecución, no podían ni mantenerse en pie. Pero incluso si sentían alivio porque todo terminara pronto, les quedaba por enfrentarse todavía una muerte atroz. El demonólogo Henry Boffet relata el final de Claude Jam-Guillaume, que encuentra tres veces la fuerza necesaria para escapar de la hoguera. El verdugo no había respetado su promesa de estrangularla antes de que la alcanzaran las llamas. Ella lo obliga a sostener su palabra: la tercera vez, él la desvanece de un golpe, así que muere inconsciente¹⁸.

Una historia negada o desrealizada

De todo esto parece difícil no deducir que las cazas de brujas fueron una guerra contra las mujeres. Y sin embargo... Como especialista en juicios de brujería en Nueva Inglaterra, Carol F. Karlsen lamenta que su "acercamiento en términos de género haya sido ignorado, banalizado o indirectamente cuestionado" en las numerosas publicaciones, eruditas o de divulgación, editadas en 1992 en ocasión del aniversario número 300 del episodio de las brujas de Salem¹⁹. Anne L. Barstow juzga que la obstinación que mostraron los historiadores para negar que las cazas de brujas fueran "una explosión de misoginia"²⁰ fue "igual de extraordinaria que los acontecimientos mismos". Cita las sorprendentes contorsiones a las cuales debían entregarse a veces sus colegas (hombres o mujeres) para contradecir las conclusiones que se derivaban de sus propias investigaciones. Por otra parte, el propio Guy Bechtel lo ilustra cuando, después de haber detallado la "demonización de las mujeres" que precedió

16. Anne L. Barstow, *Witchcraft, op. cit.*

17. *Ibidem.*

18. Guy Bechtel, *La Sorcière et l'Occident, op. cit.*

19. Carol F. Karlsen, *The Devil in the Shape of a Woman. Witchcraft in Colonial New England*, W. W. Norton & Company, Nueva York, 1998.

20. Anne L. Barstow, *Witchcraft, op. cit.*

la caza de brujas, se pregunta: "¿es decir que el antifeminismo justifica las hogueras?". Y responde, categórico: "por cierto no". E invoca en apoyo de esta conclusión argumentos más bien débiles: primero, "que también se quemaron hombres", y luego "que el antifeminismo —que se desarrolló a fines del siglo XVIII— precede en mucho la época de las hogueras". Ahora bien, si ciertos hombres se vieron perdidos por las denuncias de mujeres "poseídas", como ocurrió en los *affaires* de Loudun y Louviers, la mayor parte de ellos, se dijo, fueron acusados de brujería sólo por asociárselos con ciertas mujeres, o bien este crimen se sobreañadió de modo secundario a otros cargos existentes. En cuanto al hecho de que el antifeminismo venía de lejos, se podría ver en ese punto, por el contrario, una confirmación del rol decisivo que ese antifeminismo jugó en las cazas. Siglos de ira y de oscurantismo parecen haber terminado en este desencadenamiento de violencia nacido del miedo del lugar creciente que las mujeres ocupaban entonces en el espacio social²¹.

Jean Delumeau ve en *De plantis ecclesiasticis* de Alvaro Pelayo, redactado hacia 1330 a pedido de Juan XXII, "el principal documento de la hostilidad clerical respecto de la mujer", un "llamado a la guerra santa contra la aliada del Diablo", y el texto precursor del *Malleus maleficarum*. El franciscano español afirma especialmente en ese texto que las mujeres "bajo una apariencia de humildad ocultan un temperamento orgulloso e incorregible, en lo cual se parecen a los judíos"²². Desde fines de la Edad Media, afirma Bechtel, "incluso las obras más laicas están impregnadas de misoginia"²³. En esa materia, *los padres* de la Iglesia y sus *sucesores* prologaban las tradiciones griega y romana. Antes de

que Eva probara el fruto prohibido, Pandora, en la mitología griega, había abierto la caja que contenía todos los males de la humanidad. El cristianismo naciente tomó prestado mucho del estoicismo, que era enemigo de los placeres y, por lo tanto, de las mujeres. "Ningún grupo en el mundo fue nunca insultado tanto y tan duramente" estima Bechtel. Y cuando leemos esa literatura, nos damos cuenta que una retórica semejante tenía que producir inevitablemente, un día u otro, una forma de pasaje al acto a gran escala. En 1593, un pastor alemán algo más pacífico que los demás se alarmaba por "esos pequeños impresos que hacen circular por todas partes injurias contra las mujeres" y cuya lectura "sirve de pasatiempo a los ociosos", "y el hombre del pueblo, a fuerza de escuchar y leer esas cosas, se siente irritado contra las mujeres; y cuando escucha que una de ellas ha sido condenada a perecer en la hoguera, exclama: ¡bien hecho!".

"Histéricas", "pobres mujeres": Anne L. Barstow subraya también la condescendencia de la cual dan prueba muchos historiadores respecto de las víctimas de las cazas de brujas. Colette Arnaud encuentra la misma actitud en Voltaire, que escribía a propósito de la brujería: "solamente la acción de la filosofía pudo curar de esta quimera abominable y enseñar a los hombres que no había que quemar a los imbeciles". Ahora bien, objeta ella, "los imbeciles habían sido antes que nada los jueces, y se habían desempeñado tan bien que esa imbecilidad se había vuelto contagiosa"²⁴. Volvemos a encontrar el reflejo de culpabilidad en las víctimas: al estudiar las cazas en el sur de Alemania, el eminente profesor estadounidense Eril Mideifort observa que las mujeres "parecían provocar una intensa misoginia en la época", y preconiza estudiar "por qué este grupo se collocaba en el lugar de chivo expiatorio"²⁵.

21. Armelle Le Bras-Chopard, *Les Putains du Diable. Le procès en sorcellerie des femmes*, Pion, Paris, 2006.
22. Jean Delumeau, *La Peur en Occident (xiv-xviii siècle). Une cité assiégée*, Fayard, Paris, 1978.
23. Guy Bechtel, *Les Quatre Femmes de Dieu. La putain, la sorcière, la sainte et Béatrice*, Pion, Paris, 2000.

24. Colette Arnaud, *Histoire de la sorcellerie* [1992], Tallandier, Paris, 2009.
25. Citado por Anne L. Barstow, *Witchcraft, op. cit.*

Carol F. Karlisen cuestiona el retrato que en general se hizo de las acusadas en Nueva Inglaterra, el cual al evocar el "mal carácter" o la "personalidad anormal" de estas mujeres, se une al punto de vista de *los acusadores*. Ve en ello una manifestación de la "tendencia profundamente arraigada en nuestra sociedad que consiste en convertir a las mujeres en responsables de la violencia que les es infligida"²⁶. Tal vez este desprecio y estos prejuicios significan simplemente que, incluso si no los aprueban, sí perciben su horror, quienes toman las cazas de brujas como objeto de estudio histórico siguen siendo, pese a todo, como lo era Voltaire, un producto del mundo que ha cazado a las brujas. Quizás lo que se podría deducir de ello es que el trabajo necesario para exponer el modo en el cual este episodio transformó a las sociedades europeas aún está en sus primeros balbucesos.

El balance en vidas sigue siendo muy discutido y probablemente nunca se establezca con certeza. En los años 1970, se evocaba un millón de asesinadas, incluso bastante más. Hoy se habla más bien de cincuenta o cien mil²⁷. No se incluye en la cifra a las mujeres inculchadas, ni a las que se suicidaron, o a las que murieron en prisión —sea como consecuencia de las torturas, sea en razón de las condiciones sórdidas de su detención—. Otras, sin perder la vida, fueron expulsadas o vieron arruinada su reputación y la de su familia. Pero todas las mujeres, incluso aquellas que nunca fueron acusadas, padecieron los efectos de las cazas. La puesta en escena pública de los suplicios, que era un potente instrumento de terror y disciplina colectiva, las invitaba a mostrarse discretas, dóciles, sumisas, a mantener un perfil bajo. Además, debieron adquirir, de un modo u otro, la convicción de que encarnaban el mal; debieron persuadirse de su culpabilidad y su oscuridad fundamentales.

26. Carol F. Karlisen, *The Devil in the Shape of a Woman*, op. cit.

27. Barbara Ehrenreich y Deirdre English, *Sorcières, sages-femmes et infirmières. Une histoire des femmes signifiantes* [1973], Cambourakis, "Sorcières", Paris, 2014.

Anne L. Barstow constata que con las cazas se terminó la subcultura femenina vivaz y solidaria de la Edad Media. Para ella, el ascenso del individualismo en el transcurso del periodo siguiente —en tanto que repliegue sobre sí misma y focalización en los propios intereses— debe ser ampliamente atribuido, en el caso de las mujeres, al miedo²⁸. Había razones para sentirse intimidada a mantener un perfil bajo, como dan testimonio algunos casos. En 1679, en Marchiennes, Péronne Goguilleon escapa por poco a una tentativa de violación por parte de cuatro soldados ebrios que, para dejarla en paz, le arrancan la promesa de darles dinero. Al *dennunciarnos*, su marido atrae la atención sobre la mala reputación previa de su mujer: es quemada como bruja²⁹. Lo mismo ocurrió en el caso de Anna Göldi: su biógrafo, el periodista suizo Walter Huser, encontró la prueba de una denuncia por acoso sexual que ella había hecho contra el médico que la contrataba como empleada doméstica. Entonces él la acusó por brujería³⁰.

Del Mago de Oz a Starhawk

Al apropiarse de la historia de las mujeres acusadas de brujería, las feministas occidentales perpetuaron su subversión —deliberada o no— y al mismo tiempo reivindicaron, como desafío, el poder aterrador que les atribuían *los jueces*. "Somos las niñas de todas las brujas que no pudieron quemar", dice una célebre consigna: en la Italia de los 70, fue: "Temblá, temblá, las brujas están acá!" (*Tremate, tremate, le streghe son tornate!*). Las feministas también reclamaron justicia luchando contra el tratamiento liviano y edulcorado de esta historia. En 1985,

28. Anne L. Barstow, *Witchhaze*, op. cit.

29. Robert Muchembled, *Les Derviers Bichers. Un village de France et ses sorcières sous Louis XIV*, Ramsay, Paris, 1981.

30. Agathe Duparc, "Anna Göldi, sorcière enfin bien-aimée", *Le Monde*, 4 de septiembre de 2008.

la ciudad alemana de Gelnhausen transformó en atracción turística su "Torre de las brujas", el edificio en el cual en otros tiempos se emparedaba vivas a las acusadas de brujería. La mañana de la inauguración al público, manifestantes vestidas de blanco desfilaron alrededor del edificio enarbolando carteles donde figuraban los nombres de las asesinadas³¹. Estos esfuerzos de sensibilización, provinieran de donde procedieran, dieron a veces sus frutos: en 2008, el cantón de Glaris rehabilitó oficialmente a Anna Góldi y le consagró un museo gracias a la obstinación de su biógrafo³². Friburgo, Colonia y Neuport, en Bélgica, hicieron lo propio. Noruega inauguró en 2013 el memorial de Stehneset, producto de una colaboración entre el arquitecto Peter Zumthor y la artista Louise Bourgeois, que rinde homenaje, en el mismo lugar en donde fueron quemadas, a las noventa y una personas ejecutadas en el condado septentrional de Finnmark³³.

La primera feminista que exhumó la historia de las brujas y reivindicó ella misma ese título para sí fue la estadounidense Matilda Joslyn Gage (1826-1898), que militaba por el derecho al voto femenino pero también por los derechos de las amarradas y la abolición de la esclavitud —fue condenada por haber ayudado a escapar a algunos esclavos—. En *Woman, Church and State* (La mujer, la iglesia y el Estado), en 1893, ofreció una lectura feminista de las cazas de brujas: "Cuando, en lugar de 'brujas', elegimos leer 'mujeres', alcanzamos una comprensión más adecuada de las crueldades infligidas por la iglesia a este segmento de la humanidad"³⁴. Matilda Joslyn Gage inspiró el personaje de Glinda de *El mago de Oz*, obra escrita por Lyman Frank Baum, su yerno. Al adaptar esta novela

al cine en 1939, Victor Fleming dio nacimiento a la primera "bruja buena" de la cultura popular³⁵.

Luego, en 1968, el día de *Halloween*, en Nueva York, surgió el movimiento *Women's International Terrorist Conspiracy from Hell* (WITCH), cuyas integrantes desfilaron por Wall Street y bailaron la zarabanda tomadas de las manos, vestidas con capas negras, frente a la Bolsa. "Con los ojos cerrados y la cabeza gacha, las mujeres entonaron un canto berber (sagrado para las brujas argelinas) y proclamaron el inminente desplome de diversas acciones. Algunas horas más tarde, el mercado cerró con un punto y medio de baja, y al día siguiente cayó en cinco puntos", contó algunos años más tarde una de ellas, Robin Morgan³⁶. No obstante, subrayaba su total ignorancia en ese momento de la historia de las brujas: "En la Bolsa pedimos una entrevista con Satán, nuestro superior —un paso en falso que, en perspectiva, me llena de consternación: fue la Iglesia católica la que inventó a Satán para luego acusar a las brujas de ser satanistas—. En esto, como en tantos otros asuntos, mordimos el anzuelo patriarcal. Éramos totalmente estúpidas. Pero estúpidas con estilo"³⁷. Y es cierto: las fotos del evento dan testimonio de ello. En Francia, el feminismo de la segunda ola asistió al nacimiento de la revista *Sorcières (Brujas)*, publicada en París entre 1976 y 1981 bajo la dirección de Xavière Gauthier y en la cual colaboraron Héleñe Cixous, Marguerite Duras, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Nancy Houston o incluso Annie Leclerc³⁸. También hay que mencionar la muy bella canción *Une sorcière comme*

31. Anne L. Barstow, *Witchcraft, op. cit.*

32. Agathe Duparc, "Anna Góldi, sorcière enfin bien-aimée", *art. cit.*

33. "En Norvège, un monument hommage aux sorcières", HuffPost, 18 de junio de 2013.

34. Matilda Joslyn Gage, *Woman, Church and State. The Original Exposé of Male Against the Female Sex*, 1893.

35. Kristen J. Sollee, *Witches, Sluts, Feminists. Conjuring the Sex Positive*, ThreeL Media, Los Angeles, 2017.

36. Robin Morgan, "WITCH hexes Wall Street", *The Personal Chronicle of a Feminist*, Random House/Vintage Paperbacks, Nueva York, 1977.

37. Robin Morgan, "Three articles on WITCH", *Going Too Far, op. cit.*

38. Para un cuadro detallado (e ilustrado) de la evolución de la brujería y sus declinaciones culturales a través de las eras, cf. Julie Proust Tanguy, *Sorcières! Le sombre grimoire du féminin*, Les Moutons électriques, Montréal, 2015.

les autres (Una bruja como las demás), escrita en 1975 por Anne Sylvestre que, además de canciones infantiles, es autora de un importante repertorio feminista³⁹.

En 1979 se publicaba en Estados Unidos *The Spiral Dance (La danza en espiral)*, el primer libro de Starhawk. Se convertirá en una obra de referencia sobre el culto neopagano de la diosa. El nombre de la bruja californiana –nacida como Miriam Simos en 1951– llegó sin embargo a oídos europeos recién en 1999, cuando se produjo la famosa participación de Starhawk y otras brujas en las manifestaciones contra la reunión de la Organización Mundial del Comercio en Seattle que marcaron el nacimiento del altermundialismo. En 2003, la filósofa Isabelle Stengers y el editor Philippe Pignarre y publicaban la primera traducción francesa de uno de sus libros: *Femmes, magies et politique, Dreaming the Dark: Magic, Sex and Politics (Soñando la oscuridad: magia, sexo y política)*, de 1982⁴⁰. Al señalar en una lista de temas para discutir el artículo que le había consagrado, recuerdo haber desencadenado furiosos sarcasmos de un autor de novelas policíacas que no tenía palabras lo bastante fuertes como para manifestarme el abatimiento en el cual lo sumía la noción de “brujería neopagana”. Quince años más tarde, su opinión no necesariamente cambió, pero la referencia perdió mucho de su incongruencia. Hoy las brujas están en todas partes. En Estados Unidos, participan en el movimiento *Black Lives Matter* (Las vidas negras importan), contra los crímenes racistas cometidos por la policía, lanzan maleficios a Donald Trump, protestan contra los supremacistas blancos o contra el cuestionamiento del derecho al aborto. En Portland (Oregón) y en otros lugares hay grupos que resucitan WITCH. En Francia, en 2015, Isabelle Cambourakis bautizó “Brujas” a

39. Recomendando la interpretación de la cantante quebequense Pauline Julien que se puede encontrar en YouTube.

40. Starhawk, *Femmes, magie et politique*, traducido del inglés (de Estados Unidos) por Morbic, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 2003.

la colección feminista que creó en la editorial de su familia. Comenzó reeditando *Femmes, magie et politique, Dreaming the Dark: Magic, Sex and Politics (Soñando la oscuridad: magia, sexo y política)*, que tuvo mucho más eco que la primera vez⁴¹ –tanto más cuanto que acababa de aparecer la traducción francesa de *Caliban y la bruja*, de Silvia Federici–. Y en ocasión de las manifestaciones de septiembre de 2017 contra el ataque al código de trabajo, apareció, en París y Toulouse, un “Witch block” feminista y anarquista que desfiló con sombreros de punta y un banderín: “*Macron au chaudron*” (Macron al caldero).

Como en otros tiempos, también los misóginos se muestran obsesionados por la figura de la bruja. “El feminismo alienta a las mujeres a abandonar a sus maridos, a matar a los niños, a practicar la brujería, a destruir el capitalismo y a convertirse en lesbianas”, bramaba ya en 1992 el tele-evangelista estadounidense Pat Robertson en un discurso que se haría célebre (y que despertaría en muchas la siguiente reacción: “¿dónde hay que anotarse?”). Durante la campaña presidencial de 2016 en Estados Unidos, el odio manifiesto a Hillary Clinton superó en mucho las críticas, incluso las más virulentas, que se le podían dirigir legítimamente. La candidata demócrata fue asociada con el “Mal” y comparada en muchas ocasiones con una bruja, es decir, fue atacada en tanto que mujer y no en tanto que dirigente política. Después de su derrota, algunos exhumaron en YouTube la canción que festeja la muerte de la Bruja Mala del Este en *El mago de Oz: Ding Dong, the Witch Is Dead (Ding Dong, la bruja está muerta)*, un *ritornello* que ya había reaparecido en ocasión de la muerte de Margaret Thatcher en 2013. Esta referencia fue esgrimida no sólo por los electores de Donald Trump, sino también por algunos partidarios del rival de Hillary Clinton en las elecciones primarias. En el sitio oficial de Bernie Sanders, uno de ellos anunció una colecta de fondos bajo el título *Berr*

41. Con el título *Réver l'obscur*. Cf. Weronika Zarachowicz, “Tous sorcières”, *Télérama*, 8 de abril de 2015.

the *Witch* (juego de palabras con *Burn the Witch*: "Quemen a la Bruja", donde "Bern" reemplaza a "Bernie", en lugar de *burn*, "quemar"); un comercial que el equipo de campaña del senador de Vermont levantó del aire a partir de que fuera observado su contenido⁴². Entre la serie de bromas penosas, el editorialisista conservador Rush Limbaugh lanzó: *She's a witch with a capital B* (Es una bruja con una P [de puta] mayúscula). Sin dudas ignora-ba que en el siglo XVII, uno de los protagonistas del *affaire de Salem*, en Massachusetts, ya había explotado esa consonancia tratando a una de las acusadoras, su sirvienta Sarah Churchill, de *bitch witch* (bruja puta)⁴³. A modo de reacción, entre las electoras demócratas aparecieron insignias que decían "Brujas por Hillary" o "Arpias por Hillary"⁴⁴.

En los últimos años, se produjo un giro notable en el modo en el cual las feministas francesas entienden la figura de la bruja. En la presentación francesa de *Femmes, magie et politique* (*Soñando la ocultidad: magia, sexo y política*), en 2003, los editores escribían: "En Francia, quienes hacen política adquirieron la costumbre de desconfiar de todo lo que se relacione con la espiritualidad, que se catalogó muy tempranamente del lado de la extrema derecha. Magia y política no hacen una buena pareja, y si las mujeres deciden llamarse a sí mismas brujas es porque así se libran de aquello que consideran como supersticiones y viejas creencias, reteniéndolo solamente la persecución de la que

fueron víctimas por parte de los poderes patriarcales". Esta connotación hoy no es tan cierta. En Francia, como en los Estados Unidos, hay jóvenes feministas, pero también gays y trans que reivindican tranquilamente el recurso a la magia. Entre el verano de 2017 y la primavera de 2018, la periodista y autora Jack Parker editó *Witch, Please*, "la newsletter de las brujas modernas", que contaba con miles de abonadas. Allí difundía fotos de su altar y sus libros de hechizos personales, publicaba entrevistas a otras brujas, así como consejos de rituales vinculados con la posición de los astros y las fases de la luna.

Estas nuevas adeptas no siguen ninguna liturgia común: "La bruja era es una práctica, no tiene necesidad de estar acompañada por un culto religioso sino que se puede combinar perfectamente con él", explica Mael, una bruja francesa. "Aquí no hay incompatibilidad fundamental. Encontramos brujas de las grandes religiones monoteístas (cristianas, musulmanas, judías), brujas ateas, brujas agnósticas, pero también brujas de las religiones paganas y neopaganas (politeístas, wiccanas, helénicas, etcétera)"⁴⁵. Starhawk —quien, por su parte, se inscribe en el marco muy amplio de la Wicca, la religión neopagana— también pre-gona la invención de rituales en función de necesidades. Por ejemplo, cuenta cómo nació el ritual con el cual otras brujas y ella festejaban el solsticio en invierno, que consiste en prender una gran fogata en la playa y luego sumergirse en las olas del océano con los brazos en alto, entre cánticos y vociferaciones de júbilo: "Durante uno de los primeros solsticios que celebramos, fuimos a la playa a contemplar la puesta del sol antes de nuestro ritual nocturno. Una mujer dijo: 'Saquémonos la ropa y saltemos al agua! ¡Vamos!'! Recuerdo haberle dicho 'estás loca', pero igual lo hicimos. Después de algunos años, tuvimos la idea de encender un fuego para contrarrestar la hipotermia,

42. El autor de esta iniciativa la justificó lastimosamente invocando la cercanía de *Halloween*. De este modo convirtió en inaudibles argumentos que, sin embargo, eran pertinentes: Hillary Clinton se opuso por largo tiempo al casamiento igualitario y, como Secretaria de Estado, apoyó el golpe de Estado en Honduras, favoreciendo los crímenes de quienes formaron parte de la oposición como la militante ecologista y feminista Berta Cáceres, que fue asesinada en marzo de 2016. Marie Solis, "Bernie Sanders official campaign site once invited supporters to 'Burn the Witch'", *Mic.com*, 11 mayo de 2016.

43. Anne L. Barstow, *Witchcraft, op. cit.*

44. Kristen J. Sollee, *Witches, Sluts, Feminists, op. cit.*

45. Mael, "Tremate tremate, le streghes son tornare! Tremblez tremblez, les sorcières sont de retour!" — Introduction à la sorcellerie", *Simonae.fr*, 11 de septiembre de 2017.

y así fue como nació la tradición (si se hace una cosa una vez, es una experiencia; si se la hace dos, es tradición)⁴⁶.

La visitante del crepúsculo

¿Cómo explicar esta moda inédita? Aquellas y aquellos que practican la brujería crecieron con *Harry Potter*, pero también con las series *Charmed* (*Hechiceras* en América Latina) –cuyas heroínas son tres hermanas brujas– y *Buffy the Vampire Slayer* (*Buffy; cazavampiros* en España, *Buffy; la cazavampiros* en América Latina) –en la cual Willow, primero estudiante del liceo, tímida y desdibujada, se convierte en una bruja poderosa–, lo que puede haber desempeñado un cierto rol. Paradójicamente, la magia aparece como un recurso sumamente pragmático, un salto vital, una manera de anclarse en el mundo y en la propia vida en una época en donde todo parece confiarse para precarizarnos y debilitarnos. En su *newsletter* del 16 de julio de 2017, Jack Parker se negaba a zanjar la cuestión del “efecto placebo o verdadera magia ancestral”: “Lo importante es que funciona y nos hace bien, ¿o no? (...) Estamos siempre buscando el sentido de la vida, el de nuestra existencia, por qué, cómo y dónde voy, quién soy, en qué me voy a convertir; entonces, si nos podemos aferrar a dos o tres cosas que nos tranquilicen y que nos den la sensación de que podemos tener algo de control sobre nosotras mientras el tiempo pasa, ¿por qué escupir en la sopa?” Sin haber practicado magia en un sentido literal, vuelvo a encontrar lo mismo que defendí con argumentos, en otro lugar⁴⁷, en lo atinente al tiempo para una misma, al retiro regular del mundo, el abandono confiado a los

poderes del imaginario y la ensoñación. Con su insistencia en el pensamiento positivo y sus invitaciones a “descubrir a la propia diosa interior”, la moda de la brujería constituye también un subgénero de pleno derecho en el vasto negocio del desarrollo personal. Hay un parateguas muy delgado que separa ese desarrollo personal –fuertemente vinculado con la espiritualidad– del feminismo y el *empowerment* político, que implican ambos la crítica de los sistemas de opresión; pero en este parateguas ocurren cosas muy interesantes.

Quizás también la catástrofe ecológica, cada vez más visible, haya disminuido el prestigio y el poder de intimidación de la sociedad técnica, levantando las inhibiciones que todavía existían para afirmarse como bruja. Cuando un sistema de comprensión del mundo que se presenta como hiperracional desemboca en la destrucción del medio vital de la humanidad, podríamos vernos llevados a cuestionar aquello que teníamos por costumbre alinear en las categorías de lo racional y lo irracional. De hecho, la visión mecanicista del mundo da testimonio de una concepción de la ciencia que de ahora en más se revela caduca. Los descubrimientos más recientes, en lugar de remitirnos al campo de lo absurdo o la charlatanería, convergen con las intuiciones de las brujas. “La física moderna –escribe Starhawk–, no habla ya de átomos separados y aislados de una materia muerta, sino de oleadas de flujos de energía, de probabilidades, de fenómenos que cambian cuando se los observa; reconoce aquello que los chamanes y las brujas siempre supieron: que la energía y la materia no son fuerzas separadas sino formas diferentes de lo mismo”⁴⁸. Como entonces, asistimos a un refuerzo de todas las formas de dominación simbolizado por la elección, a la cabeza del país más poderoso del mundo, de un millonario que profesa una misoginia y racismo desembrozados, de modo tal que la magia aparece nuevamente como el arma de los oprimidos. La bruja aparece en el crepúsculo cuando todo parece

46. Starhawk, *The Spiral Dance. A Rebirth of the Ancient Religion of the Goddess. 20th Anniversary Edition*, HarperCollins, San Francisco, 1999.

47. Mona Chollet, *La Tyranie de la réalité* [2004], Gallimard, “Folio Actuel”, Paris, 2006; *Chez soi. Une odyssee de l'espace domestique* [2015], La Découverte, “La Découverte Poche/Essais”, Paris, 2016. (*En Casa. Una*

odisea del espacio doméstico, Hekht, Buenos Aires, 2018).

48. Starhawk, *Femmes, magie et politique*, op. cit.

perdido. Es la que llega para encontrar reservas de esperanza en el núcleo de la desesperación. "Cuando emprendamos una nueva trayectoria, todos los poderes de la vida, de la fertilidad y de la regeneración abundarán alrededor de nosotros. Y cuando nos alejamos con esos poderes, podrán ocurrir milagros", escribe Starhawk en 2005 cuando relataba los días que pasó en Nueva Orleans para dar una mano a las sobrevivientes del huracán Katrina⁴⁹.

El enfrentamiento entre las defensoras de los derechos de las mujeres y de las minorías sexuales con las partidarias de ideologías reaccionarias se exacerbó. El 6 de septiembre de 2017, en Louisville, en Kentucky, el grupo WITCH local se manifestó para defender el último centro de interrupción voluntaria del embarazo del estado amenazado por cierre, clamando: "Los fanáticos religiosos estadounidenses crucifican el derecho de las mujeres desde 1600"⁵⁰. El resultado, como espíritu de la época, opresivo que fue muy bien captado por la serie *The Handmaid's Tale* (*El cuento de la criada*), adaptada de la novela homónima de Margaret Atwood. Así, en febrero de 2017, un grupo de brujas Trump Tower en Nueva York a fin de provocar la destitución del presidente. Las organizadoras pedían que se llevara "un hilo negro, azufre, plumas, sal, una vela blanca o anaranjada, o incluso una foto 'desfavorable' de Donald Trump". Como reacción, las cristianas nacionalistas invitaron a contrarrestar esta ofensiva espiritual recitando un Salmo de David. Pasaron el aviso por Twitter con el hashtag #PrayerResistance⁵¹. Sí, un clima extraño...

49. Starhawk, "Une réponse néopagaine après le passage de l'ouragan Katrina", en *Redaim*, recopilación de textos ecofeministas elegidos y presentados por Emilie Hache, traducida del inglés por Emilie Notéris, Cambourakis, "Sorcières", Paris, 2016.

50. @witchpdx sur Instagram, 7 de septiembre de 2017.

51. Michel Mannon, "Le jour où Lana del Rey est devenue une sorcière anti-Trump", LesInrocks.com, 27 de febrero de 2017.

En un informe (bastante excéntrico) publicado en agosto de 2015, la agencia de tendencias neoyorquina K-Hole anunciaba haber identificado una nueva tendencia cultural: la "magia del amor". Y no se había equivocado. La autora de una encuesta publicada ese año y consagrada al millón de estadounidenses adeptos a un culto pagano⁵² daba testimonio de ello: "Cuando comencé a trabajar en este libro, las personas a quienes había me escuchaban con la mirada vacua. Cuando fue publicada, me acusaron de surfear en la tendencia"⁵³. Práctica espiritual y/o política, la brujería también es una estética, una moda... y un negocio comercial. Tiene sus *hashtags* en Instagram y sus estancias virtuales en Etsy, sus *influencers* y sus autoemprendedoras, que venden en línea sortilegios, velas, libros de hechizos, suplementos, aceites esenciales y cristales. Inspira a los modistos; las marcas se apoderan de ella. No hay nada asombroso en esto: después de todo, el capitalismo se la pasa todo el tiempo vendiéndonos, bajo la forma de productos, aquello que había comenzado por destruir. Pero quizás haya una afinidad natural que se pone en juego aquí. En 1970, cuando se refirió a la "mentalidad milagrosa", Jean Baudrillard sacó a la luz hasta qué punto la ideología del consumo estaba impregnada de pensamiento mágico⁵⁴. En su informe, K-Hole establece un paralelo entre la lógica de la magia y la lógica estratégica de una marca: "Ambas son asunto de creación; pero mientras que la promoción de una marca implica implantar ideas en el cerebro del público, la magia consiste en implantarlas en el de usted". La magia tiene "sus símbolos y sus mantras": las marcas tienen "sus logos y consignas"⁵⁵.

52. Alex Mar, *Witches of America*, Sarah Crichton Books, Nueva York, 2015.

53. Corin Faite, "How witchcraft became a brand", BuzzFeed.com, 26 de julio de 2017.

54. Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Denoël, Paris, 1970.

55. K-Hole, "K-Hole #5. A report on doubt", Khole.net, agosto de 2015.

Antes incluso de que la brujería se convirtiera en un concepto rentable, podemos pensar que la industria cosmética, particularmente, construyó parte de su prosperidad en base a una oscura nostalgia de la magia que ya estaba presente en muchas mujeres, vendiéndoles potes y frascos, activos milagrosos, promesas de transformación y la inmersión en un universo encantado. Es flagrante en el caso de la marca francesa Garnacia, cuyos productos se llaman "Aceite hechizador de superpoderes", "Psoss mágico", "Agua de brujería", "Tomate diabólico" o "Balle de máscaras de brujas". Pero también sucede con la marca de productos naturales de lujo de Susanne Kaufmann: su creadora es "una austriaca que creció en el bosque de Bregenz. De niña, su abuela le transmitió su pasión por las plantas con las cuales elabora sus fármacos"⁵⁶. Del mismo modo, el término inglés *glamour* (como el término francés *charme*, encanto) perdió su antiguo sentido de "sortilegio" para significar, simplemente, "belleza", "brillo", quedó asociado al mundo del espectáculo y a la revista femenina que lleva su nombre. "El patriarcado nos robó nuestro cosmos y nos lo devolvió bajo la forma de la revista Cosmopolitan y algunos cosméticos", sintetiza Mary Daly⁵⁷.

La rutina cotidiana de belleza (la *daily routine*), sección de las revistas femeninas en la que una mujer expone a la vista de todas el modo en que cuida su piel y, más globalmente, su forma y su salud, despierta una fascinación ampliamente compartida (incluso por mí). Hay canales de YouTube y sitios en Internet dedicados a eso (el más célebre es el estadounidense *Into The Gloss*). Encontramos esta sección también en los medios feministas. Las marcas de cosmética constituyen una jungla en la cual hace falta mucho tiempo, energía y dinero para no perderse, y estas secciones ayudan a que las consumidoras se sumerjan en ella y alimenten su obsesión por marcas y productos. La *daily routine*,

56. Presentación de la bloguera Lili Barbery, "Lili's Week List #5", lilibarbery.com, 18 de octubre de 2017.

57. Mary Daly, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism* [1979], Beacon Press, Boston, 1990.

en tanto que es algo que implica cultivar una experticia particular y supone secretos transmitidos entre mujeres (muchas veces se hace referencia a aquello que la entrevistada aprendió de su madre), sumado a toda una ciencia de los principios activos y de los protocolos, al ser algo que es una disciplina pero que también ofrece una sensación de orden, de dominio y de placer dentro de una vida cotidiana a veces caótica, podría elegantemente parecer una suerte de forma degradada de lo que era iniciación para las brujas. Se habla de "rituales" de belleza, y quienes mejor los ejercen son calificadas de "sacerdotisas".

Cómo esta historia modeló nuestro mundo

Las páginas que siguen hablarán muy poco de la brujería contemporánea, al menos en su sentido literal. Lo que me interesa, en vistas a la historia que aquí tracé a grandes rasgos, es explorar más bien la posteridad de las cazas de brujas de Europa y Estados Unidos. Esas prácticas tradujeron y amplificaron los prejuicios respecto de las mujeres, el oprobio que golpeaba a algunas. A la vez que reprimieron algunos comportamientos, algunas maneras de ser. Heredamos esas representaciones forjadas y perpetuadas con el correr de los siglos. Esas imágenes negativas continuaban produciendo, en el mejor de los casos, censura, autocensura o restricciones; en el peor, hostilidad, incluso violencia. E incluso cuando existiera una voluntad sincera y ampliamente compartida de hacerles un examen crítico, no tenemos un historial de sobra. Como escribe Françoise d'Eaubonne: "los contemporáneos están modelados por acontecimientos que pueden ignorar, y cuya memoria, incluso, se puede haber perdido; pero nada puede impedir el hecho de que tal vez esos contemporáneos serían diferentes, o pensarían distinto, si estos acontecimientos no hubieran tenido lugar"⁵⁸.

58. Françoise d'Eaubonne, *Le Sexe et la Sorcellerie*, op. cit.

El campo es enorme, pero quisiera concentrarme sobre cuatro aspectos de esta historia. Primero, el golpe que se dio a todos los caprichos de independencia femenina (capítulo 1). Entre las acusadas de brujería, detectamos una suprarrepresentación de las solteras y las viudas, es decir, de todas las que no estaban subordinadas a un hombre⁵⁹. En esa época las mujeres fueron apartadas del lugar que ocupaban en el mundo del trabajo. Se las expulsó de las corporaciones; el aprendizaje de los oficios se formalizó y se les prohibió el acceso a ellos. La mujer que estaba sola, en particular, sufrió una "presión económica insostenible"⁶⁰. En Alemania, las viudas de los maestros artesanos dejaron de estar autorizadas a continuar con la obra de su marido. En cuanto a las mujeres casadas, la reintroducción del derecho romano en Europa a partir del siglo XI consagró su incapacidad jurídica, dejándoles a la vez un margen de autonomía que, en el siglo XVI, se terminó de cerrar. Jean Bodin, cuyo gozoso pasatiempo como demonólogo elegimos pídicamente olvidar, se hizo célebre por su Teoría del Estado (*Les Six Livres de la République*). Ahora bien, como nos hace observar Armelle Le Bras-Chopard, Jean Bodin se distingue por una visión en la cual el buen gobierno de la familia y el del Estado, ambos garantizados por una autoridad masculina, se refuerzan mutuamente; y esto quizás tiene vínculo con su obsesión por las brujas.

La incapacidad social de la mujer casada quedará consagrada en Francia por el Código Civil de 1804. Las cazas habrán cumplido su oficio: más necesidad entonces de quemar a brujas desde el momento en que la ley "permite poner freno a la autonomía de todas las mujeres..."⁶¹. Hoy, la independencia de las mujeres, incluso cuando es posible jurídica y materialmente, continúa despertando un escepticismo general. Su vínculo con un hombre y con sus hijos, vividos bajo la modalidad del don de sí misma,

sigue siendo considerado como el núcleo de su identidad. El modo en que las niñas son educadas y socializadas les enseña a desconfiar de la soledad, y deja sus facultades de autonomía ampliamente sin desarrollar. Detrás de la famosa figura de la "huelera con un gato", marginada por suponerla un objeto de piedad y de escarnio, distinguimos la sombra de la temible bruja acompañada de su diabólico "familiar".

Al mismo tiempo, la época de las cazas de brujas fue testigo de la criminalización de la anticoncepción y el aborto. En Francia, una ley promulgada en 1556 obliga a toda mujer embarazada a declarar su estado y a disponer de un testigo para el momento del parto. El infanticidio se convierte en un *crimen exceptum*—lo cual no es ni siquiera el caso de la brujería⁶²—. Entre las acciones dirigidas contra las "brujas", figuraba con frecuencia la de hacer morir niños: se decía del *sabbat* que en él se devoraban sus cadáveres. La bruja es la "antimadre"⁶³. Muchas acusadas eran curanderas que desempeñaban el rol de comadronas, pero que también ayudaban a las mujeres que querían impedir o interrumpir un embarazo. Para Silvia Federici, las cazas de brujas permitieron preparar la división sexual del trabajo que requería el capitalismo reservando el trabajo remunerado a los hombres y asignando a las mujeres el papel de traer al mundo y educar a la futura mano de obra⁶⁴. Esta asignación se extiende hasta el día de hoy: las mujeres son libres de tener hijos o no tenerlos... a condición de elegir tenerlos. Quienes no lo desean son asimiladas a veces a criaturas sin corazón, malvadas en un sentido oscuro y malintencionadas respecto de sus hijos de sus demás (véase el capítulo 2).

Las cazas de brujas inscribieron también en la conciencia, y muy profundamente, una imagen muy negativa de la anciana (capítulo 3). Es verdad que se quemaron "brujas" muy jóvenes,

59. Guy Beechell, *La Sorcière et l'Occident*, op. cit.

60. Anne L. Barstow, *Witchhaze*, op. cit.

61. Armelle Le Bras-Chopard, *Les Putains du Diable*, op. cit.

62. Anne L. Barstow, *Witchhaze*, op. cit.

63. Armelle Le Bras-Chopard, *Les Putains du Diable*, op. cit.

64. Silvia Federici, *Calibán y la bruja*, op. cit.

e incluso niños y niñas de siete u ocho años; pero las de más edad, que se juzgaban a la vez repugnantes por su aspecto y particularmente peligrosas por el hecho de su experiencia, fueron "las víctimas favoritas de las cazas"⁶⁵. "En lugar de recibir los cuidados y la ternura que corresponden a las mujeres de edad, las ancianas fueron acusadas de brujería con tal frecuencia que, durante años, era muy raro en el norte de Europa verlas morir en su lecho", escribía Matilda Joslyn Gage⁶⁶. La obsesión llena de odio de los pintores (Quentin Metsys, Hans Baldung, Nikolaus Manuel Deutsch) y de los poetas (Ronsard, Du Bellay)⁶⁷ por la mujer anciana se explica a través del culto de la juventud que se desarrolla en esa misma época y por el hecho de que por entonces las mujeres vivían más años. Además, la privatización de las tierras anteriormente compartidas —lo que se llamaba, en Inglaterra, los "enclosures"— en el transcurso de la acumulación originaria que preparó el advenimiento del capitalismo, penalizó particularmente a las mujeres.

El trabajo remunerado se había convertido en el único medio de subsistencia y los hombres accedían más fácilmente a aquel. Ellas dependían más que ellos de las tierras comunales donde era posible el pastoreo de las vacas y la recolección de lena o hierbas⁶⁸. Este proceso, a la vez, socavó su independencia y redujo a las más ancianas a la mendicidad cuando no podían contar con el sostén de sus propios hijos. Como una boca inútil para alimentar de ahí en adelante, la mujer menopáusica, de comportamiento y palabra a veces más libres que antes, se convirtió en una plaga de la cual había que liberarse. También se la creía animada por un deseo sexual todavía más devorador

que el de su juventud —lo que la empujaba a buscar la cópula con el Diablo; este deseo se veía como grotesco y despertaba repulsión—. Se puede suponer que, si hoy en día se dice de las mujeres que se marchitan con el tiempo mientras que los hombres se valorizan, si la edad las penaliza en el plano amoroso y conyugal, si la carrera por la juventud adquiere para ellas un tono tan desesperado, es en amplia medida en razón de estas representaciones que continúan rondando nuestro imaginario, desde las brujas de Goya a las brujas de Walt Disney. La ancianidad de las mujeres sigue siendo de una u otra manera fea, vergonzosa, amenazante, diabólica.

El sojuzgamiento de las mujeres necesario para la implementación del sistema capitalista fue de la mano del sometimiento de los pueblos declarados "inferiores", los esclavos y los colonizados, proveedores de recursos y mano de obra gratuitas —es la tesis de Silvia Federici⁶⁹. Pero también se acompañó de una explotación de la naturaleza y la instauración de una concepción nueva del saber. De allí se derivó una ciencia arrogante, nutrida de desprecio respecto de lo femenino, que quedó asociado a lo irracional, lo sentimental, a la histeria, a una naturaleza que había que dominar (capítulo 4). La medicina moderna, en particular, se construyó en base a este modelo y con un vínculo directo con las cazas de brujas que permitieron a los médicos oficiales de la época eliminar la competencia de las curanderas —que en general eran bastante más competentes que ellos—. La ciencia heredó una relación estructuralmente agresiva con el paciente, y más todavía con la paciente, como dan testimonio los maltratos y la violencia cada vez más denunciados desde hace algunos años; en particular gracias a las redes sociales. La glorificación de una "razón" que con frecuencia no es tan racional como se pretende, y la relación agresiva con la naturaleza, a las cuales nos acostumbramos tanto que ni siquiera las vemos, fueron objetadas en todos los

65. Guy Bechdel, *La Sorcière et l'Occident*, op. cit.

66. Matilda Joslyn Gage, *Woman, Church and State*, op. cit.

67. De ese modo resucitaban una tradición antigua encarnada en particular por Horacio u Ovidio, también ellos autores de textos innobles sobre el cuerpo de las mujeres viejas.

68. Silvia Federici, *Cultión y la bruja*, op. cit.

69. Ídem.

tiempos. Esos cuestionamientos hoy se vuelven más urgentes que nunca. A veces se hacen fuera de toda lógica de género, pero a veces también bajo un ángulo feminista. En efecto, algunas pensadoras juzgan indispensable desanudar conjuntamente dos dominaciones que fueron impuestas en el mismo momento. Además de combatir las desigualdades que padecen en el interior de un sistema, se atreven a criticar el sistema mismo: quieren invertir un orden simbólico y un modo de conocimiento contruidos explícitamente contra ellas.

Devorar el corazón del marino de Hydra

Es imposible aspirar a la exhaustividad en temas como éste. Solo propondría, para cada uno de ellos, un camino balizado por mis reflexiones y lecturas. Para eso me voy a apoyar sobre autoras que, a mis ojos, encarnan del mejor modo posible el desafío lanzado a las prohibiciones que acabamos de describir puesto que llevan una vida independiente, envejecer, tener el dominio del propio cuerpo y de la propia sexualidad sigue siendo, en cierto modo, algo prohibido para las mujeres. Entonces me voy a apoyar en aquellas que son para mí las brujas modernas, aquellas cuya fuerza y perspicacia me estimulan tanto como lo hicieron la fuerza y perspicacia de Floppy Le Redoux en mi infancia, ayudándome a conjurar los rayos del patriarado y a esquivar mediante slaloms sus órdenes. Se definen o no como feministas, ellas se niegan a renunciar al ejercicio pleno de sus capacidades y de su libertad, a la exploración de sus deseos y posibilidades, se niegan a renunciar al goce de ellas mismas. Al hacerlo se exponen a una sanción social que se puede ejercer simplemente a través de reflejos y condenas que hemos incorporado sin pensar siquiera en ello, tan profundamente anclada está la definición restringida de lo que debe ser una mujer. Recorrer las prohibiciones que ellas han subvertido permite medir a la vez la opresión habitual que padecemos y su audacia.

habría en otro lugar, y no bromaba sino a medias, que me proponía fundar la corriente "pollo mojado" del feminismo⁷⁰. Hoy una burguesa amable y bien educada, y siempre me molestaba hacerme notar. Sólo doy un paso al frente cuando no puedo hacer otra cosa, cuando mis convicciones y aspiraciones me obligan. Escribo libros como éste para darme ánimo, y desde entonces mudo la importancia estimulante de los modelos identificados. Hace algunos años, una revista había bosquejado el retrato de algunas mujeres de todas las edades que no se tenían las canas: la elección en apariencia era insignificante pero inmediatamente hacía reaparecer el espectro de la bruja. Una de ellas, la diseñadora Annabelle Adie, recordaba el impacto que le había producido en los años 1980 el descubrimiento de Marie Seznec, una joven modelo de Christian Lacroix que tenía la cabellera completamente blanca. "Cuando la vi en un desfile, quedé subyugada. Yo tenía alrededor de veinte años y ya tenía algunos cabellos grises. Confirmó mis convicciones: ¡tintura jamás!"⁷¹. Más recientemente, la periodista del mundo de la moda Sophie Fontanel consagró un libro a su decisión de no teñirse más los cabellos. Lo tituló *Une apparition (Una aparición)*. La aparición es a la vez el advenimiento de esa "sí misma" resplandeciente que la tintura disimulaba, y la de la mujer impresionante de cabellos blancos cuya visión, en las mesas a la calle de un café, la decidió a abrir camino⁷².

En Estados Unidos, el *Mary Tyler Moore Show*, que en los años 70 ponía en escena al personaje —real— de una periodista soltera y feliz de serlo, fue una revelación para ciertas telespectadoras. Katie Couric, que en 2006 se convirtió en la primera mujer en presentar sola un importante noticiero televisivo

70. Mona Chollet, *Chez soi*, op. cit.

71. Diane Wulwek, "Les cheveux gris ne se cachent plus", *Le Monde* 2, 24 de febrero de 2007.

72. Sophie Fontanel, *Une apparition*, Robert Laffont, París, 2017. Cf. Mona Chollet, "La revanache d'une blanche", <http://www.la-meridienne.info/>, 24 de junio de 2017.

estadunidense, recordaba en 2009: "Veía a esa mujer libre, que se ganaba la vida sola, y me decía: 'lo que quiero es eso'"⁷³. Volviendo a trazar el sendero que la llevó a no tener hijos, la escritora Pam Houston evoca la influencia de su profesora de estudios feministas en la universidad de Demison (Ohio) en 1980, Nan Nowik, que, "enorme, elegante", usaba DIU⁷⁴ a modo de aros⁷⁵...

Cuando volvió de un viaje a Hydra, una amiga griega me contaba que vio, expuesto en el pequeño museo local, el corazón embalsamado del marinero de la Isla que había combatido a los turcos con más ferocidad. "¿Pensás que si nos lo comiéramos seríamos tan valientes como él?", me preguntaba sonadora. Es inútil recurrir a medios tan extremos: cuando se trata de hacer propia la fuerza de algún otrx, el contrato con una imagen o un pensamiento puede bastar para producir efectos espectaculares. En esa manera que las mujeres tienen de darse la mano mutuamente (de modo deliberado o sin conciencia de hacerlo) podemos ver la contracara perfecta de la lógica del "deslumbramiento" que rige las secciones *people* e innumerables cuentas de Instagram: no el sostén de la ilusión de vida perfecta, que solo sirve para despertar envidia y frustración, incluso odio respecto de una misma y desesperación, sino una incitación generosa que permite una identificación constructiva, estimulante, sin hacer trampa respecto de las fallas y las debilidades. La primera actitud domina en la lucrativa y amplia competencia por el título de aquella que encarnará mejor los arquetipos de la femineidad tradicional –la esclava de la moda, la madre y/o el

73. Citado por Rebecca Traister, *All the Single Ladies. Unmarried Women and the Rise of an Independent Nation*, Simon & Schuster, Nueva York, 2016.

74. Dispositivo intrauterino llamado abusivamente "síntiler". (N. de la T.) DIU en español, la traducción de este término sería "esterilite".

75. Pam Houston, "The trouble with having it all", en Meghan Daum (dir.), *Selfish, Shallow, and Self-Absorbed. Sixteen Writers on the Decision Not to Have Kids*, Picador, Nueva York, 2015.

ama de casa perfecta-. La segunda, por el contrario, alimenta la disidencia en relación con estos modelos. Demuestra que es posible existir y desarrollarse plenamente fuera de ellos y que, contrariamente a aquello sobre lo que nos quiere persuadir un discurso sutilmente intimidatorio, no nos espera la condena a la vuelta de la esquina si nos apartamos del camino recto. Sin duda hay una parte de idealización o de ilusión en la creencia de que los demás "saben" o detentan un secreto que a una se le escapa; pero aquí, al menos, se trata de una idealización que da alas y no una idealización que deprime y paraliza.

Algunas fotos de la intelectual estadounidense Susan Sontag (1933-2004) la muestran con un gran mechón blanco en medio de sus cabellos oscuros. Este mechón era la señal de un albinismo parcial. Sophie Fontanel, que también lo tiene, cuenta que en Bourgogne, en 1460, una mujer llamada Yolanda fue quemada por bruja y, al raparla, se encontró una mancha des pigmentada que tenía que ver con este albinismo y que se leyó como la marca del diablo. Hace poco volví a ver una de esas fotos de Susan Sontag y me di cuenta de que la encontraba hermosa, mientras que, hace veinticinco años, me parecía que tenía algo duro, molesto. En aquel entonces, incluso si no me lo formulé claramente, me hacía recordar a la odiosa y terrorífica Cruella en *Los 101 dálmatas* de Walt Disney. El simple hecho de haber tomado conciencia de este hecho hizo que se volatilizara la sombra de la bruja maldéfica que parasiaba mi percepción de aquella mujer y todas las que se le parecen.

En su libro, Fontanel enumera las razones por las cuales encuen- tra las canas hermosas: "Color blanco como tantas cosas hermosas y blancas: los muros pintados a la cal en Grecia, el mármol de Carrara, la arena de los baños de mar, el nácar de las conchillas, la tiza sobre el pizarrón, un baño de leche, lo brillante de un beso, una pendiente nevada, la cabeza de Cary Grant recibiendo un Oscar honorífico, mi madre llevándome a la nieve, en invierno"⁷⁶.

76. Sophie Fontanel, *Une apparition*, op. cit.

Son tantas las evocaciones que conjurán con dulzura las asociaciones de ideas que surgen de un denso pasado misógino. A mí me estaba consagrado, el autor de la historieta Alan Moore (*Y de Vendetta*) decía: "Creo que la magia es arte, y que el arte literario es magia. El arte, como la magia, consiste en manipular los símbolos, palabras o imágenes para producir cambios en la conciencia. De hecho, lanzar un maleficio es simplemente decir, manipular palabras para cambiar la conciencia de las personas. Y es la razón por la cual creo que un artista o un escritor es lo más cercano que hay, en el mundo contemporáneo, a un chamán"⁷⁷. Expulsar, en los estratos de imágenes y discursos acumulados, aquello que tomamos por verdades inmutables, dejar en evidencia el carácter arbitrario y contingente de las representaciones que nos encarcelan sin que lo sepamos y sustituir por otras que nos permitan existir plenamente y su envuelvan con aprobación, ésa es una forma de brujería dentro de la cual sería feliz de ejercitarme hasta el final de mis días.

77. *The Mindscape of Alan Moore*, documental realizado por Dez Vlyenz, 2003.