

caiana

Martina Bruno

Intersecciones que expresan desigualdades: el lugar de contacto configurado por “Tertulia”

Intersecciones que expresan desigualdades: el lugar de contacto configurado por “Tertulia”

Martina Bruno

Ingreso Presentación y apertura

Al mismo tiempo, el arte se encuentra en una encrucijada, pero a cada momento que pasa va perdiendo el rastro de cada camino. En su contienda con el espacio, no hace más que luchar contra fantasmas de lo real, contra imágenes sosegadas que se precipitan contra el mundo.¹

Entre el 7 y el 25 de septiembre de 2005 se realizó el V Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) organizado por la Secretaría de Cultura de esa ciudad. En el acto de apertura fue presentado como un amplio panorama de teatro, danza, música y artes visuales y el Secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, Gustavo López, lo consideró como: “un hecho cultural que apuesta a la diversidad y a la hermandad entre los pueblos” agregando que “la idea de convertir a Buenos Aires en una ciudad de festivales forma parte de una política de Estado: el V Festival será un encuentro con la experimentación, una usina de nuevas tendencias, una oportunidad de intercambio, aprendizaje y crecimiento.”²

La obra *Tertulia* de Nicolás Varchausky (músico) y Eduardo Molinari (artista plástico) formó parte de la sección Proyecto Cruce de este Festival.³ (Fig.1) La producción, pensada como una intervención sonora y visual, proponía un recorrido nocturno por el Cementerio de la Recoleta para “transformar la necrópolis en un laberinto polifónico de sonidos, imágenes y velos.”⁴ Los autores la presentaron como una obra que articulaba y organizaba las posibles relaciones entre memoria individual y colectiva. La propuesta de *Tertulia* consistía en un recorrido por cuarenta tumbas del Cementerio

de la Recoleta pertenecientes a difuntos representativos del país como presidentes, dictadores, poetas y boxeadores. En él se relataban episodios históricos través de sonidos e imágenes presentando una investigación de archivos sonoros y visuales, pero debido a las controversias suscitadas, la presentación que estaba prevista para los días 19, 20 y 21 de septiembre de 2005 finalmente tomó lugar el sábado 24 de septiembre.⁵



1- Eduardo Molinari, “Tertulia”, 2005, 1096 x 1600
URL:<http://archivocaminante.blogspot.com.ar/search/label/Tertulia%20Recoleta>

Esta investigación se cimentará en la metodología de análisis propuesta por García Canclini⁶ entendiendo a la cultura en todo su proceso: producción, circulación, recepción y sus relaciones con las prácticas cotidianas. De esta forma, no se estudiará ni el acto de producir en sí mismo ni los objetos o bienes culturales por sí solos. Se elaborará un análisis cultural que vinculará el proceso y circulación social de *Tertulia* con los diferentes significados que se le atribuyeron. En dicho análisis, se observarán cuestiones vinculadas al modo en que aparecen escenificados los conflictos sociales en la obra, a las clases representadas en ella, a los procedimientos del lenguaje para sugerir las perspectivas propias y a la relación entre la realidad social y sus representaciones.

Una “polifonía de voces” parece oponerse al “descanso en paz de -nuestros- muertos”: un enfrentamiento producto de distintas identificaciones en las que se construye a un otro distinto, amenazante y hasta peligroso.

Siendo la cultura una instancia dentro de la totalidad social... ¿Qué decían y qué contaban esas voces durante la polifonía? ¿Qué intercambio surgió y cuál se pretendió en su desarrollo? ¿Cómo y dónde transcurrieron las apropiaciones de lo simbólico?

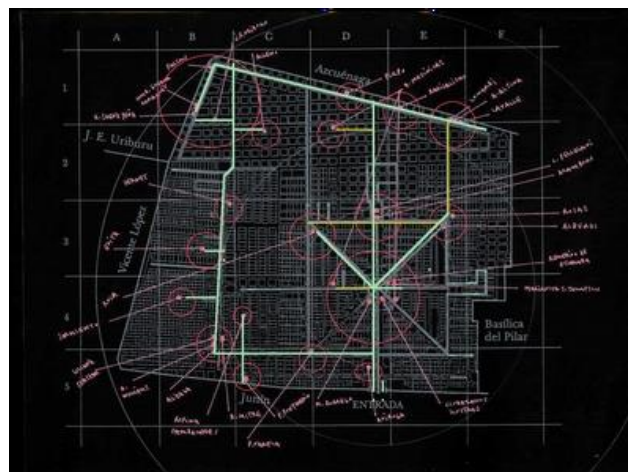
Estadio Tránsito y circulación

Pero a mitad de camino entre el “otro” celestialmente remoto y el “otro” próximo y predecible, hay una tercera categoría que despierta un tipo de emoción totalmente distinto. Se trata del “otro” que estando próximo es incierto. Todo aquello que está en mi entorno inmediato y fuera de mi control se convierte inmediatamente en un germen de temor.⁷

Obra

Los conflictos sociales aparecen inicialmente en las voces de esta tertulia como elementos constitutivos de la obra. El material fue el resultado de un proceso de seis meses donde se trabajó con sonidos del Archivo General de la Nación, registros de conversaciones y sonidos callejeros obtenidos por Varchausky e imágenes y objetos de la vía pública recopilados por Molinari. Para el recorrido por la memoria propuesto, los autores seleccionaron cuarenta espacios del cementerio correspondientes con los cuarenta personajes célebres escogidos. Al respecto Varchausky explicó: “Logramos que se hablen entre sí a través de registros sonoros, pero esa idea es figurada. En verdad todo lo que se dice está documentado; la metáfora surge por la cercanía con los muertos.”⁸ (Fig.2)

La noche del 24 de septiembre pudo llevarse a cabo *Tertulia* en el Cementerio de la Recoleta. Iluminado sólo con algunas lámparas rojas, la intervención en sí se trató de una caminata por el cementerio a oscuras. Algunos espacios fueron específicamente iluminados y otros oscurecidos, razón por la cual se entregaron linternas al ingreso del cementerio. Cada visitante iluminó así la escena en su recorrido.



2- Eduardo Molinari y Nicolás Varchausky, *Mapa de “Tertulia”*, 2005-2009, 400 x 297
URL:<http://1.bp.blogspot.com/PY5Kto2MJs/Snx8lNDSAxI/AAAAABZg/12lo6MK1nhM/s1600/Recoleta+NEGATIVO+draft+zonas.gif>

Se acompañó la iluminación con montajes de imágenes fotográficas proyectadas en retroiluminación LED y archivos de audio. Las imágenes aludían a la época del personaje representado, en vinculación espacial con la tumba señalada, o a eventos extrapolados temporalmente, relacionables conceptualmente con el personaje en cuestión. El audio podía pertenecer al personaje o ser de alguien que estuviera hablando sobre él. Las imágenes vinculaban los hechos y personas estableciendo el diálogo posible-imposible. De esta forma, cada espectador en su recorrido por el espacio y de acuerdo al tiempo de atención dedicado, iba creando un montaje de voces e imágenes. En las bóvedas se colocaron fotografías iluminadas desde la parte posterior y equipos de audio con mensajes relacionados con la persona cuyos restos descansaban en ese lugar. Cada uno de los cuarenta parlantes distribuidos en el cementerio contenía tres horas de registro, sumando un total de ciento veinte horas de grabación referidas a diversos acontecimientos históricos del país. Estos audios se vinculaban con intervenciones físicas en los espacios del cementerio, con el objetivo de hacer alusión a las diferentes figuras públicas de Argentina, protagonistas de estos relatos e integrantes de la tertulia. Entre ellos se encontraban Juan Bautista Alberdi, Martín de Alzaga, Pedro Eugenio Aramburu, Jorge Luis Borges, Eva Perón, Ramón Falcón, Macedonio Fernández, Luis Firpo, Martín Karadagián, Oliverio Girondo, José Hernández, Juan Lavalle, Eduardo Lonardi, Vicente López y Planes,

Bartolomé Mitre, Alfredo Palacios, Juan Manuel de Rosas y Domingo Faustino Sarmiento, entre otros. Por ejemplo, en la bóveda de Eva Perón se oyó uno de sus discursos y en la calle que conducía a su tumba, cajas iluminadas mostraban un montaje fragmentado de fotografías suyas mientras se escuchaban voces de militares que participaron en el ocultamiento de su cadáver. De esta forma, la representación de Evita jugaba con los diferentes sentidos con que los grupos sociales de Argentina han identificado su figura. En la tumba de José Hernández se oía un recitado de su libro *Martín Fierro*, en la de Aramburu sus discursos y relatos de la Revolución de 1955, en la de Luis Vernet un discurso de Galtieri y testimonios de los combatientes y familiares de caídos en Malvinas. En la tumba de Sarmiento sonó el himno del prócer. En las proximidades de la bóveda del coronel Manuel Dorrego se veían fotos de Pepe Mateos que mostraban el fusilamiento de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. Se hizo referencia a la Campaña del Desierto en la tumba de Julio Argentino Roca y a la figura de Jorge Rafael Videla en la de José Félix Uriburu. Jorge Luis Borges recitó un poema a sus antepasados con fondo musical del concierto de piano de Alberto Williams. La voz del escritor Andrés Rivera recitó fragmentos de su novela *El farmer* sobre la tumba de Juan Manuel de Rosas con música para piano ejecutada por el propio Alberdi, sobre lo cual dijo Varchausky: “Es interesante porque ambos fueron exiliados y antagónicos, y la tertulia les permite reencontrarse en el siglo XXI.”⁹

Mediante apropiaciones y alusiones, a través de diferentes usos de la metáfora en estos collages visuales y sonoros, la obra permitía diversas lecturas históricas, yuxtapuestas, superpuestas y hasta contrapuestas, integradas en la *Tertulia*. Por su parte, Molinari destacó los nudos energéticos como: “lugares en los que se juntan Mosconi, Pellegrini, Aramburu y el nefasto almirante Hermes Quijada, tan autoritarios: son sitios de encrucijada en los que tuve que hacer un esfuerzo para producir imágenes que llevaran a esas voces una energía más interesante.”¹⁰

Nicolás Varchausky opinó al respecto:

La posibilidad de recorrer el espacio público generará una experiencia sensitiva muy profunda en el orden artístico, que se vincula

con preguntas sobre nuestra propia memoria individual y colectiva. Y formula preguntas vigentes: ¿el luto de los próceres es un asunto privado? Los muertos de nuestra historia son de todos, ison nuestros muertos! *Tertulia* propone a la memoria como una instancia que no está detenida, y al pasado no como algo muerto.¹¹

Conflicto

*Los géneros están desbordados (muy), pero no porque se haya vuelto su costumbre rebasar sus bordes u otros, sino porque se están atreviendo a deshacer el bordado y a exhibir las singularidades de los finos hilos con que se teje la historia.*¹²

El pedido de amparo presentado en el Juzgado Contencioso Administrativo 9 a cargo de Emilia Marta García, fue realizado por integrantes de ADACRE (Asociación de Amigos del Cementerio de la Recoleta) autodenominados “vecinos” de dicho cementerio.¹³ Según ellos *Tertulia* contrariaba “el espíritu de preceptos constitucionales, normas nacionales y decretos del Poder Ejecutivo Nacional”. Los vecinos cuestionaron aspectos arquitectónicos y de credos. El vicepresidente de ADACRE, que no integró el grupo de firmantes del recurso y que paradójicamente fue quien parecería haber tenido mayor presencia en los medios de comunicación en los días en que se definió el fallo, decía por entonces que más allá de la idoneidad de los que trabajen en la obra o del cuidado por los monumentos del cementerio, su disconformidad radicaba en su tradición judeo-cristiana que consideraba al lugar como un camposanto, un dormitorio de descanso eterno a la espera de la resurrección de los cuerpos, inadmisibles para esta obra.¹⁴ Opinaba además, que la obra sería una posible reconstrucción “falaz”, “apócrifa” y “peligrosa” de la historia. Con relación a la obra, en la demanda se indicaba que “la Recoleta no es un lugar de espectáculos y mucho menos profanos” ya que “perturbaría la verdad histórica”, tal como declaró uno de los “amparistas”.¹⁵ Otro de los “demandantes”, el ex embajador Carlos Alberto Ortiz de Rozas, declaró que el lugar elegido era erróneo porque había familias que no querían que perturbasen la paz de los sepulcros y que debía elegirse un lugar abierto como la Facultad de Derecho. Además, preguntó qué ocurriría si *Tertulia* se montara en el cementerio israelita o

en el británico, aclarando que “ningún ruido tolera un muerto.”¹⁶

El 14 de septiembre, días después de presentada la acción de amparo, el Juzgado en lo Contencioso Administrativo hizo lugar al reclamo de vecinos del cementerio de Recoleta, quienes consideraban “ofensiva” a *Tertulia*, habiendo “agraviado la memoria de sus muertos”. En la Asociación de Amigos del Cementerio, según su vicepresidente la suspensión fue “acogida favorablemente.”¹⁷

De esta forma comenzó a cristalizarse la pugna y a trazarse las líneas argumentativas que explican el conflicto en torno a una práctica artística que pretendiéndose llevar a cabo se vio truncada. La obra se obstaculizó mediante vías legales sin siquiera saber efectivamente en qué consistía, ya que como dijeron sus autores: “se opinó sobre algo que se desconocía” y “los motivos expuestos en el amparo son totalmente distorsionados”, considerando por estas razones al hecho como una “censura previa.”¹⁸

Poco después de haberse dado lugar al pedido de suspensión, la Secretaría de Cultura del gobierno porteño apeló el fallo. Al recurso de amparo se adjuntaron tres discos compactos con el audio y las imágenes del evento, incluyendo doce minutos de lo que sería *Tertulia*, para que los abogados a cargo supieran de qué trataba la obra. También presentaron fotos de un espectáculo realizado en el Cementerio de la Chacarita en 2004, que no había sido cuestionado ni había producido daño alguno y había contado con un numeroso auditorio.¹⁹

Respecto a las preocupaciones de preservación arquitectónica manifiestas en el fallo, temor vinculado a que el tránsito de personas dañara el patrimonio, la Directora del Festival Graciela Casabé, explicó que la puesta en escena se realizaría sobre la circulación y no sobre espacios físicos determinados, argumentando que “bajo ningún concepto” iba a perturbar el espacio privado de las bóvedas o esculturas, agregando:

Trabajamos con la preservación del patrimonio arquitectónico, desde la historia y no sobre la historia. Creo que tenemos el derecho, porque la historia es de todos. (...) Además de juzgarlo como un proyecto de altísimo valor artístico, comprendimos que sus creadores, lejos de intentar resultar ofensivos, trabajan con

respeto, comprendiendo la importancia simbólica del espacio elegido para su obra.²⁰

Los artistas se refirieron a ello diciendo: “se pide cuidar las piedras, pero no se levanta la voz sobre el saqueo del Estado. Respeto de los muertos no es hacer silencio, es no olvidarlos.”²¹

Fundamentando y apoyando la realización de *Tertulia*, la Directora argumentó que el arte contemporáneo trabajaba sobre espacios no convencionales y que la obra “es un trabajo de recopilación de voces de nuestra historia”. Mencionó ejemplos de obras semejantes también hechas en cementerios de Nueva York, Londres y Canadá. El posicionamiento de Casabé en representación del Festival fue planteado en términos identitarios, o mejor dicho, de identificación, al explicar que defendería el derecho a realizar *Tertulia* porque “el cementerio con sus políticos, poetas, escritores, músicos y hasta boxeadores es parte de la identidad que le pertenece a toda la Nación”.²²

Por su parte, el Secretario de Cultura porteño, Gustavo López, indicó que la obra “nunca fue un show, sino un recorrido histórico”. Además, defendió la propuesta artística diciendo: “Creemos que la obra guarda respeto estético y ético. No es un espectáculo de luces y sonido, sino un recorrido por la historia argentina acompañada de sonidos incidentales.”²³

Puede decirse que el posicionamiento de los artistas respecto a la suspensión de la obra fue creativo, en tanto que incorporaron la situación de conflicto como parte de la producción artística, dando cuenta de la importancia de las producciones simbólicas en las construcciones de los sentidos sociales. Esto pudo advertirse en una conferencia de prensa realizada luego de la presentación de *Tertulia* ante el Tribunal. En ella, los artistas pudieron manifestarse públicamente respondiendo a las preguntas de los periodistas allí presentes. Además, a modo de manifiesto, leyeron las siguientes *Preguntas “Not Able”*:

- ¿Qué significa ser “notable”?
- Los sonidos de los vivos, ¿perturban a los muertos?
- Los sonidos de los muertos, ¿perturban a los vivos?
- Las imágenes de los vivos, ¿perturban a los muertos?
- Las imágenes de los muertos, ¿perturban a los

vivos?

- ¿De quién son “nuestros muertos”?
- ¿Qué es la “verdad histórica”?
- ¿De quién es la “verdad histórica”?
- ¿Qué quiere decir “resguardar la historia”?
- ¿De quién hay que resguardar a la historia?
- Los muertos, de día, ¿descansan?
- ¿Respetar es callar?
- ¿El respeto es sólo silencioso?
- ¿El silencio es salud?
- ¿Un cementerio es únicamente un “escenario del dolor”?
- El luto de los próceres, ¿es un asunto privado?
- ¿Es la muerte un paso más en el itinerario del individualismo?
- ¿No podemos elegir por dónde caminar?
- ¿Puede un historiador no dialogar con los muertos?
- ¿A quién representa un embajador de un gobierno de facto?
- Para un gobierno de facto, la Constitución, ¿es la ley “sagrada”?
- El territorio de lo sagrado, ¿es intransitable?
- ¿Cómo se construye el relato de lo sagrado?
- ¿De quién es el patrimonio?
- ¿Preservar el sitio histórico es cerrarlo?
- ¿El tiempo en el cementerio está detenido?²⁴

“Queremos hacer preguntas” decían allí los artistas, afirmando que éstas los guiaron en todo el tiempo de producción y explicando que: “El arte para nosotros es un territorio que abre preguntas. Para nosotros, su función no es responder ni ilustrar.”

Entre estas interrogaciones, los artistas aludieron, sin nombrar, a algunos de los firmantes del recurso de amparo como Carlos Ortiz de Rozas, Embajador en Inglaterra de un gobierno de facto, diplomático durante la última dictadura, o Juan José Cresto, Director del Museo Histórico Nacional, sobre el cual Molinari opinó al declarar que era “hipócrita y cínico un historiador que se niega a hablar con los muertos.”²⁵

De esta forma, con un sutil y seleccionado juego de palabras, se pudo ver la dirección elegida por estos artistas para el desarrollo de su obra, poniendo en cuestión las situaciones generadas por *Tertulia*, vinculadas a las posturas de los integrantes del conflicto.

Este aspecto del conflicto puede analizarse a partir de los términos comunidad, conexiionismo y grupalidad.²⁶

Para comenzar se señalará la presencia de dos grupos: el de los artistas por un lado y el de los vecinos por otro. Entre los funcionarios del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y los artistas de *Tertulia* no se advierten rasgos de grupalidad pero sí de *lazos relacionales*,²⁷ principalmente en la etapa de apelación al fallo. Estos lazos relacionales pueden explicarse a partir de la obra, ya que era uno de los representantes locales del festival internacional organizado desde el gobierno comunal. Durante todo el conflicto, los funcionarios defendieron a los artistas, a la propuesta artística y a la libertad de expresión, posición que fue contraria a los intereses del grupo de vecinos.

Hay aún otro modo en que la ubicuidad de los circuitos simbólicos permite repensar los vínculos entre cultura y poder. La búsqueda de mediaciones de vías diagonales para gestionar los conflictos, da a las relaciones culturales un lugar prominente en el desenvolvimiento político (...) La antropología nos informa que esto no se debe a la distancia que las crisis ponen entre los ideales y los actos, sino a la estructura constitutiva de la articulación entre lo político y lo cultural en cualquier sociedad.²⁸

En el caso de los artistas, los autores *Varchausky* y Molinari junto a todo el colectivo que produjo y realizó *Tertulia*, puede decirse que pertenecen a la comunidad artística, siendo esta obra su atributo común. El *conexiionismo* entre ellos puede pensarse a través de la producción artística y por las concepciones culturales e ideológicas construidas y compartidas entre sí. En este aspecto es importante incluir la construcción del notable como personaje ilustre,²⁹ enfatizando las construcciones históricas en torno a este grupo social vinculado a familias de la alta sociedad argentina. Es un *otro* que se siente amenazado y rechaza las representaciones de *Tertulia*. Allí se ponen en cuestión situaciones y estrategias que hablan de los “notables” como esos otros que se incorporan y se representan. Ellos consideraron que se alteró y agravió “su” historia, mientras que los artistas pretendieron construir la de todos.³⁰

Por otro lado, los vecinos conforman otro grupo en donde los lazos relacionales también pueden vincularse a la construcción del otro: de los artistas que “perturban la verdad histórica” y “la paz de los sepulcros”.

No hay identidad sin la presencia de los otros. No hay identidad sin alteridad (...) La identidad se construye en el nivel individual a través de las experiencias y las relaciones con el otro. Eso es también muy cierto en el nivel colectivo. Un grupo que se repliega sobre sí mismo y se cierra es un grupo moribundo. (...) Se reivindica una identidad en parte ilusoria y se la cree amenazada precisamente porque no se llegan a admitir las relaciones de alteridad. No es la alteridad la que pone la identidad en crisis. La identidad está en crisis cuando un grupo o una nación rechaza el juego social del encuentro con el otro.³¹

En las *Preguntas Notables* como parte de la obra artística y en las declaraciones citadas de los artistas, vecinos y funcionarios, puede verse cómo las identidades están construidas en el discurso y producidas en lugares históricos e institucionales determinados. Éstas, son construidas a través de la diferencia y pueden reconocerse como la relación con el otro, con lo que no es, con lo que falta y significa su afuera constitutivo.

La constitución de una identidad social es un acto de poder (...) si (...) una objetividad logra parcialmente afirmarse a sí misma es sólo mediante la represión de aquello que la amenaza. Todo lo que se identifica implica excluir aquello que no se está identificando.³²

Así, la construcción de un nosotros y un otro puede explicarse desde un proceso de identificación, a partir de una relación dialéctica entre lo interior y lo exterior.

Como rasgos importantes de estas identificaciones, cabe mencionar a las del grupo en contra de la presentación de *Tertulia* en el cementerio de Recoleta. Por un lado el uso de “vecinos”,³³ denotando la importancia del lugar, la identificación con y por el sitio. Por otro lado “amparistas”, por la acción llevada a cabo, la presentación del pedido de amparo para prohibir la obra en el cementerio. Ambas *autodenominaciones* se basan en la defensa hacia lo amenazante que significa *Tertulia*.³⁴

El 17 de septiembre la Justicia revocó la acción de amparo del grupo de vecinos para impedir que se realizase *Tertulia* dentro del cementerio de la Recoleta, evitando una censura y

permitiendo su concreción. El fallo firmado por la jueza Daniela Russo consignó que la obra no vulneraba derechos de terceros y que: “no parece tener entidad para perturbar el desarrollo de las inhumaciones, y menos aún para impedir o afectar el culto y homenaje ni para alterar la solemnidad del sitio de los muertos.”³⁵ La camarista explicó: “La determinación del carácter ilícito debe ser posterior a la exhibición, en un proceso en que el responsable pueda defenderse ampliamente” y también destacó: “muchos de los daños que pretenden evitarse con la medida cautelar son hipotéticos y han sido desvirtuados por la prueba aportada por la parte demandada.”³⁶

En efecto, la Cámara destacó en sus fundamentos la necesidad de evitar que se incurriese en la censura, por lo que resolvió que la obra se podía desarrollar dentro del ámbito del cementerio tal como había sido pensada. La jueza reflexionó sobre lo que hubiese sucedido en caso de haber dado la razón al grupo de vecinos diciendo que: “se establecería una censura previa, que debe ser desestimada ya que afectaría una garantía constitucional expresa y directamente establecida para la libertad de expresión, que cubre también las manifestaciones artísticas en general.”³⁷

En pocas palabras el fallo indicó que “no debería admitirse la limitación de una expresión artística cuando existe incertidumbre sobre el presunto agravio que esa expresión pueda provocar.”³⁸ Finalmente, el mismo sostuvo que calificar la expresión artística como ofensiva y admitir la pretendida censura llevaría al tribunal a imponer sus gustos o creencias o a fallar sobre su propio disgusto dentro de la puesta. Por ello, el fallo concluyó en “confiar al criterio de grupos sociales, mayoritarios o no, la custodia de los derechos de quienes se expresan de una manera distinta.”³⁹

Luego de conocerse el fallo, los funcionarios del gobierno porteño y los organizadores del festival expresaron su alivio y felicidad.⁴⁰ Los amparistas, en cambio, afirmaron que “no se quedarían de brazos cruzados”, acusando al tribunal de violar normas de carácter procesal y amenazando con pedir la nulidad del proceso. Al respecto, su representante Eloísa Guevara Lynch expresó su disconformidad considerando al proceso como un “atropello teñido de una maniobra política” con un fallo “viciado de

nulidad”.⁴¹ Ante estas declaraciones, Casabé recordó que algunos de los objetivos del festival eran mostrar la obra de artistas locales y salir con el arte a la calle traspasando el límite del espacio teatral: “Nunca quisimos ni buscamos la polémica, simplemente defendimos un hecho artístico. Creemos que simplemente se hizo justicia.”⁴²

El vicepresidente de ADACRE Horacio Savoia aclaró que ellos no pedían la cancelación de la obra sino su realización fuera del cementerio, por lo cual desestimó los fundamentos vertidos por la cámara explicando que se habían centrado en el tema de la censura. Al respecto, describió cómo el propio secretario de Cultura había expresado anteriormente en diversos medios que la censura de *Tertulia* no existía, habiendo diferenciado el planteo de los amparistas de lo que había ocurrido con la muestra de León Ferrari.⁴³

La muestra a la que se refiere Savoia fue *León Ferrari, retrospectiva 1954-2004* y puede considerarse un antecedente próximo y vinculante para *Tertulia*. La retrospectiva de Ferrari fue planeada desde octubre de 2003, inaugurada en el Centro Cultural Recoleta el 30 de noviembre de 2004 y programada hasta fines de febrero de 2005. Más de 70.000 personas visitaron aquella exposición. Con más de 400 obras en exhibición, convocó a un promedio de 4.000 personas por fin de semana y unas 2.000 en los días hábiles. Caracterizada por el particular modo de revisar la iconografía sagrada por Ferrari, el conflicto social generado por la muestra incluyó el destrozo de algunas obras por enfurecidos visitantes, la realización de una misa de desagravio “a los derechos de Dios” en la Iglesia del Pilar, cinco empresas auspiciantes de la exposición que retiraron su apoyo y hasta la Corporación de Abogados Católicos que llegó a pedir la destitución del secretario de Cultura de Buenos Aires, de quien dependía el Centro Cultural. Se presentaron ante la Justicia más de diez pedidos de amparo exigiendo la clausura y el 18 de diciembre la muestra fue clausurada por una jueza a pedido de la asociación Cristo Sacerdote y en respuesta al mensaje del cardenal Jorge Bergoglio que declaraba blasfema la exposición. El fallo consideró que las obras lesionaban sentimientos religiosos. En ese momento, el Gobierno porteño apeló la medida calificándola de censura. Luego la Cámara ordenó la reapertura

de la muestra argumentando que “la libertad de expresión debe proteger al arte crítico; y si es crítico, es molesto, irritante y provocador”. El artista “instaló en la agenda pública los conflictos entre represión religiosa, derechos políticos y culturales más allá del disimulo habitual en los medios y en la sociedad.”⁴⁴

La noche del 24 de septiembre finalmente se realizó *Tertulia*. La alta concurrencia implicó cuadas de miles de personas y el ingreso de solo 1.000 personas en grupos de 300. Una hora antes del comienzo de la obra, los vecinos-amparistas y otras personas que apoyaban su causa se reunieron en la puerta del cementerio. El propósito era seguir manifestándose en contra de dicha presentación. Bajo un cartel que decía “el cementerio es un lugar sagrado” entonaron el Himno Nacional, en tanto la gente que estaba esperando para entrar los aplaudió con ironía y pidió que “cantaran otra.” Los resultados fueron disturbios, forcejeos e insultos, entorpecimiento en el ingreso del público y la pronta cobertura de los medios de comunicación.⁴⁵

Afirmar que la desigualdad es producto de una relación de dominación, significa entender la construcción del otro por la desigualdad como un producto histórico y coyunturalmente determinado. Específicamente, la dominación se funda en una apropiación desigual de bienes materiales y simbólicos. Esta apropiación genera relaciones asimétricas que toman formas diversas y que se expresan en formas culturales, económicas, políticas y sociales diferentes. En el caso de *Tertulia* es destacable la noción de transformación suscitada a través de ella que, como especificidad de una cultura, se explica como producto del modo particular que toman las relaciones de dominación.

Para comenzar a analizar el espacio que esta obra configura como *lugar* es necesario aclarar que el Cementerio de la Recoleta no es un sitio religioso sino un espacio público. Según cuenta la historia y atestiguan los documentos, no es un camposanto desde que allí se enterraron masones por decisión de Bartolomé Mitre y el obispo de entonces retiró la bendición.

Marc Augé considera que el objeto de la antropología, en su parte más descriptiva, es la relación entre *unos* y *otros* en un espacio determinado, vinculándolo a la reflexión de la

teoría del arte y al origen de las artes plásticas. La relación reside en la explicación por dar sentido al espacio. Este posicionamiento es aplicable a la producción cultural *Tertulia* ya que mediante diferentes operaciones artísticas descritas, configura este lugar antropológico, diferenciado y desigual. Se propuso correr la concepción de cementerio como sitio de recuerdo asociado a la muerte y el descanso; se supo extenderla hacia la del lugar que alberga la historia de nuestro país, un lugar de identidad relacional e histórico “principio de sentido para quienes lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa.”⁴⁶ Por esto, se propone considerar al lugar como una unidad analítica y a la producción artística como una obra situada: formando parte de la construcción de sentido de la obra.

Como expone Augé, lo que le da sentido al espacio es la relación de tres rasgos comunes: identificatorios, relacionales e históricos. Cuando un lugar empieza a tener estos elementos comienza a ser un lugar antropológico teniendo un sentido. Entonces, pasa a ser un lugar de identificación donde los individuos se relacionan entre sí y a su vez se relacionan con ese espacio. Precisamente en este punto es posible inferir la construcción histórica de éste, como construcción concreta y simbólica del espacio donde sus habitantes “viven en la historia.”⁴⁷

Como los sitios de *encrucijada* de los que hablaba Molinari en una entrevista, cuando explicaba un momento de *Tertulia* en donde se cruzaban a varios personajes autoritarios de Argentina para dialogar: este punto de intersección de sentidos en donde se genera el diálogo imposible que ofendió los valores morales de los vecinos. Estos sitios surgen tanto dentro del cementerio como espacio de la obra, como dentro del lugar antropológico, de la producción cultural. El primero inserto en el segundo, no como la parte de un todo sino como el lugar donde los hombres se cruzan y encuentran, donde surge el contacto; señalan itinerarios, encrucijadas y centros históricamente superpuestos. De esta forma, *Tertulia* se presenta como la necesidad de marcar el territorio, de delimitar los espacios y de identificar los sitios para apropiarse del pasado, contrarrestar el silencio y evitar el olvido.

A partir de estas consideraciones acerca del espacio se plantea la noción de *lugar de contacto* configurado por *Tertulia*. El término *contacto* es tomado en el sentido que lo aplica Mary Louise Pratt.⁴⁸ Esta noción es interesante al plantear el vínculo entre grupos culturales distintos, como un modo de enfrentamiento en el espacio social. Comprender los vínculos entre los artistas, vecinos, funcionarios y público en términos de enfrentamiento, permitirá la demarcación de *Tertulia* como una producción cultural que da cuenta y a su vez cristaliza las relaciones sociales asimétricas construidas, reproducidas y representadas en el campo artístico. Por lo tanto, en base a una diferenciación hegemónica, simbólica o cultural, se considera que las relaciones de dominación y subordinación entre estos grupos pueden ser entendidas a partir de una apropiación desigual de los medios para producir sentido. La *cultura* entonces, es el producto del modo en que se relacionan estas clases hegemónicas y subalternas, el instrumento en la lucha por el poder simbólico y el espacio donde se vive dicho proceso.

“No nos oponemos a su realización [de *Tertulia*] es muy erróneo el lugar elegido, no es el adecuado. Ningún ruido tolera un muerto.”⁴⁹ Con esta declaración, el vecino pensaba estar explicando que el conflicto no lo generaba el contenido de la obra sino el lugar, pero como pudo verse hasta ahora, ambas se construyen en una relación dialéctica. El lugar *hace*, constituye a la obra y viceversa. Por eso la denominación *lugar de contacto*: porque es aquí, en esta combinación, en la intersección de un espacio con los rasgos mencionados anteriormente, que se produce un intercambio, con la disposición, presunción o intencionalidad artística realizada desde y por allí. Estamos ante la conexión y el diálogo en juego: voces imposibles pero no ausentes, personajes muertos pero no mudos, relatos fragmentados pero históricos. *Con tacto*.

Las identidades pueden funcionar como *puntos de identificación y enlace* sólo debido a su capacidad de excluir, dejar fuera, degradar (...) Cada identidad tiene en su margen un exceso, algo de más [que] designa como necesario a otro, incluso uno silenciado e indecible.⁵⁰

De esta forma, las identidades son construidas dentro de este juego de poder y exclusión que implica el *lugar de contacto*. Su significado

puede ser comprendido como aquello constantemente desestabilizado y que es construido en o a través de la diferencia.

Como otra instancia de esta relación dialéctica, puede pensarse en un contacto configurado por el lugar a través de las relaciones de poder manifiestas en el contenido de la obra: durante la instalación y a través del recorrido propuesto en la circulación del cementerio; en el tipo de montaje construido para poner en relación los personajes históricos con determinados relatos críticos; en los sitios-puntos de referencia escogidos que indicaron los nodos de sentido; en las fragmentaciones del relato histórico y la diversidad de imágenes y sonidos para problematizar esa polifonía mediante superposiciones y diálogos. Todas estas características forman las construcciones de sentido que a modo de enlaces conceptuales son capaces de vincular historias recientes y lejanas pero próximas y latentes como las de Kosteki y Santillán con Dorrego, o comparar las convicciones y creencias que implica considerar sagrado al cementerio o al río.

Reflexiones finales Reconstruir y recordar

“Los procesos artísticos son lugares epistemológicos en los que el arte y sociedad, estética y sociología, revisan sus modos de hacer y conocer.”⁵¹

(Figs. 3 y 4) Este artículo analizó la dimensión cultural de un conflicto suscitado por la realización de una intervención artística. En ella se pusieron de manifiesto las desigualdades entre grupos sociales desde los espacios que construyeron su sentido.



3- Eduardo Molinari, Inauguración de “Tertulia”, 2005, 400 x 300.
URL: <http://4.bp.blogspot.com/PY5Kto2MJs/SOaI11UImbI/AAAAAA4E/N3ed4v3EkKE/s400/adacre1.jpg>

Además, allí se incluyeron sus usos históricos y sociales como configuradores de sistemas conceptuales de relaciones y oposiciones.



4- Nicolás Varchausky, Vista desde la tumba de Combatientes del Paraguay durante “Tertulia”, 2005, 2048 x 1536.
URL: <http://www.varchausky.com.ar/wp-content/uploads/2010/10/paraguayfoto3-1024x768.jpg>

El propósito de esta investigación estuvo orientado hacia la construcción de la otredad cultural, destacando la importancia de la crítica dentro del ámbito de la experiencia estética a modo de posturas subalternas dentro del campo artístico. Autorreflexiones, representaciones y autodenominaciones que dieron y seguirán dando comienzo a conflictos. Esta dinámica o intención puede cristalizarse en las preguntas que los artistas realizaron sobre qué es ser un *not able* o en los argumentos del pedido de amparo de los vecinos.

Tertulia, como representación de la sociedad, ha sido considerada dentro de las necesidades de producción de sentido cumpliendo con la función de reelaborar o representar simbólicamente las estructuras sociales e imaginar nuevas. De esta forma, se ha explicado que la cultura como parte de la lucha por la hegemonía es un complejo escenario de conflictos. En él se disputa la apropiación, renovación y transformación de un capital simbólico heterogéneo en la interacción de las fuerzas sociales.

En este episodio se cristaliza la otredad, se hacen latentes las identificaciones y se visualizan las diferencias advirtiendo las desigualdades. Cómo *unos* construyen a *otros* y qué significa *nosotros*: cómo se confronta a los grupos con su propia imagen multiforme. Pensar en las intersecciones analizadas permite

leer este escenario cultural desde las dimensiones de lo legítimo, lo tolerado y lo subalterno allí presente.

La amenaza de reconocerse, la necesidad de identificarse y la posibilidad del recuerdo caracterizaron los diálogos de *Tertulia*. Una reunión de símbolos patrios, religiosos y mágicos, piezas arquitectónicas de reconocido valor patrimonial, personajes históricos, civiles, militares, aristócratas y plebeyos. Fue una composición sincrónica de sonidos e imágenes como búsqueda de contactos para la construcción de sentidos. Presentó la conversación con los ancestros como activación de la memoria y generó un dialogo imposible sólo para quienes la penumbra y el descanso silencioso parecería ser la mejor opción.

Notas

¹ Marc Augé, *Del espacio a la mirada: ¿qué es un objeto de arte?*, en *Ficciones de fin de siglo*, Barcelona, Guedisa, 1998, p. 125.

² Cecilia Hopkins, "Preparando la fiesta", *Diario Página 12*, 9 de septiembre de 2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-53440-2005-07-09.html>, acceso 06 de noviembre de 2013.

³ El colectivo multidisciplinario de artistas de *Tertulia* estuvo integrado por: **Dirección y composición musical:** Nicolás Varchausky **Dirección y configuración de imágenes:** Eduardo Molinari **Asistencia de dirección:** Juan Pablo Gómez, Laura Guzik **Diseño sonoro:** Daniel Hernández **Diseño de iluminación:** Matías Sendón **Edición de imágenes y documentación en video:** Julián D'Angiolillo **2º Unidad de Composición:** Pablo Chimenti, Hernán Kerleñevich **2º Unidad de Imágenes:** Nicolás Arispe, Cristian Forte **Montaje de imágenes:** Claudio "Toro" Martínez; **Asesoramiento histórico:** Eternautas. *Tertulia* formó parte de las actividades de P.A.I.S. (Proyecto Arte In Situ) perteneciente al Programa Prioritario de Investigación Teatro Acústico (U.N.Q.).

⁴ *Diario Página 12*, "No quieren mover el esqueleto", *Diario Página 12*, 14 de septiembre de 2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-56457-2005-09-14.html>, acceso 6 de noviembre de 2013.

⁵ La presentación de la obra estaba programada desde el día 19 hasta el 21, entre las 20 y las 23 horas. Los artistas habían elegido esos días –lunes a miércoles– al considerarlos los de menor contaminación sonora y lumínica externa en el lugar según consta en el fallo. Finalmente se reprogramó para dos días, viernes y sábado. El día viernes se suspendió debido a una fuerte tormenta, presentándose sólo la noche del día sábado desde las 21 hasta las 24 horas.

⁶ Néstor García Canclini, *Cultura y Sociedad: una introducción*, México, Cuadernos del SEP, 1984.

⁷ Leach, citado en M. Boivin, A. Rosato y V. Arribas, *Constructores de Otredad*, Buenos Aires, EUDEBA, 1998, p.17.

⁸ Julián Gorodischer, "Entrevista con Nicolás Varchausky y Eduardo Molinari. El pasado se levanta y anda", *Diario Página 12*, 23 de septiembre de 2005,

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-522-2005-09-23.html>, acceso 6 de noviembre de 2013.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Rafael Cippolini, *Contagiosa paranoia*, Interzona, Buenos Aires, 2007, p.18.

¹³ Ellos fueron: María Elisa De la Vega, Juan José Cresto – en ese momento director del Museo Histórico Nacional- Carlos Páez Garramuño, Carlos Alberto Ortiz de Rozas – pariente de Juan Manuel de Rosas- Susana Villanueva de Azzi, Angélica Bercetche, Lucía María Haubold de Carbi Sierra, Bety Nelly Andrés de Levingston -hija del ex presidente de la Nación- María Susana Rodríguez Iturriaga, Diego Jorge Herrera Vegas, Santiago Nazar Anchorena, Victoria Pueyrredón, Esteban Gálvez y Fernando María Soaje Pinto.

¹⁴ *Diario Página 12*, "No quieren..." *Op.cit*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Santiago Ochoa, "Los vecinos dejaron sin festival a los habitantes del cementerio", *Diario Página 12*, 15 de septiembre de 2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-56504-2005-09-15.html>, acceso 6 de noviembre de 2013.

¹⁸ Santiago Ochoa, "Intento de censura previa", *Diario Página 12*, 17 de septiembre de 2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-56613-2005-09-17.html>, acceso 6 de noviembre de 2013.

¹⁹ *Ibidem*. Nicolás Varchausky contó que "el 24 de junio en el cementerio de la Chacarita tocaron y cantaron tangos a Gardel en su honor. Durante todo el día. Y la noche. Que se sepa no hubo ninguna queja de Carlitos ni de sus deudos."

²⁰ Santiago Ochoa, "Los vecinos..." *Op. cit*.

²¹ Julián Gorodischer, "Entrevista..." *Op. cit*.

²² *Diario Página 12*, "Vecinos contra..." *Op. cit*.

²³ Santiago Ochoa, "Intento de censura previa", *Op. cit*.

²⁴ *Por Nicolás Varchausky y Eduardo Molinari, Compositores de Tertulia*. La hoja que leía Varchausky mostraba a la asistencia la sílaba "Not-", mientras en la de Molinari figuraba "Able". El juego de palabras reside en que "not able", en inglés, quiere decir "incapaz". Documento electrónico <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/subnotas/56613-18810-2005-09-17.html>, acceso 6 de noviembre de 2011.

²⁵ Santiago Ochoa, "Intento de censura previa" *Op. cit*.

²⁶ "<Comunidad> denota compartir algún atributo común, <conexionismo> los lazos relacionales que unen a las personas. Ni comunidad ni conexionismo por sí solos generan <grupalidad> -el sentido de pertenecer a un grupo distintivo, unido y solidario-. Pero comunidad y conexionismo juntos sí pueden hacerlo." En R. Brubaker y F. Cooper, "Más allá de la identidad", en *Apuntes de investigación*, N° 7, Buenos Aires, 2002, p.49.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Paidós, 2001, pp.317-318.

²⁹ Ilustre. (Del lat. *illustris*). 1. adj. De distinguida prosapia, casa, origen, etc.; 2. adj. Insigne, célebre.; 3. adj. Título de dignidad. *Al ilustre señor*. En *Real Academia Española*, sitio web <http://lema.rae.es/drae/?val=ilustre>, acceso el 6 de noviembre de 2013.

³⁰ “Lo más sagrado que existe es la vida, pero la de todos” dijeron los artistas en una entrevista.

³¹ Diario *La Nación*, “No Lugares. Entrevista a Marc Augé”, documento electrónico en *Revista El Lotófago*, 24 de junio de 2005, <http://www.lotofago.com/revista.php?id=171>, acceso el 6 de noviembre de 2013.

³² Stuart Hall y du Gay (eds.), “Introducción: ¿Quién necesita ‘identidad’?”, en *Cuestiones de identidad cultural*, Londres, Sage, 1996.

³³ “Vecino, na. (Del lat. *vicinus*, de *vicus*, barrio, lugar); 1. adj. Que habita con otros en un mismo pueblo, barrio o casa, en habitación independiente. U. t. c. s.; 2. adj. Que tiene casa y hogar en un pueblo, y contribuye a las cargas o repartimientos, aunque actualmente no viva en él. U. t. c. s.; 3. adj. Que ha ganado los derechos propios de la vecindad en un pueblo por haber habitado en él durante el tiempo determinado por la ley. U. t. c. s.; 4. adj. Cercano, próximo o inmediato en cualquier línea.; 5. adj. Semejante, parecido o coincidente”, *Real Academia Española*, <http://lema.rae.es/drae/?val=vecino>, acceso 6 de noviembre de 2013.

³⁴ “No existe una identidad individual o colectiva definible son una negociación previa con la alteridad, que el otro está en el centro de uno mismo y que por lo tanto ni existe un individuo absoluto, ni una alteridad radical, la exigencia simbólica se halla en el centro mismo de lo social.” En Marc Augé, “*Del espacio...*” *Op. cit.* p. 118.

³⁵ Diario *Clarín*, “La Justicia, al final, autorizó el espectáculo”, *Diario Clarín*, 18 de septiembre de 2005.

³⁶ Santiago Ochoa, “La Cámara porteña dio permiso para que haya Tertulia en Recoleta”, *Diario Página 12*, 18 de septiembre de 2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-56663-2005-09-18.html>, acceso 6 de noviembre de 2013.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Laura Reina, “La obra en el camposanto de la Recoleta. En medio de protestas y caos de público se estrenó Tertulia”, *Diario La Nación*, 25 de septiembre de 2005, <http://www.lanacion.com.ar/741871-en-medio-de-protestas-y-caos-de-publico-se-estreno-tertulia>, acceso 6 de noviembre de 2013.

⁴⁰ Gustavo López, Secretario de Cultura de la ciudad opinó: “La sala entendió que se trataba de una intervención artística muy respetuosa, ética y estética. Pero para comprenderlo era importante que vieran el material, porque antes se falló sobre algo que no se conocía.” En Laura Reina, “La obra en el camposanto...” *Op. Cit.*

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ “La obra de Ferrari cuestiona la opresión religiosa y política junto con los modos de representar (...) Desde que su obra más célebre, *La civilización occidental y cristiana* –un cristo crucificado sobre un avión

bombardero estadounidense-, fue descolgada en 1965 de la exposición del Instituto Di Tella, Ferrari recibió con frecuencia censuras, insultos y amenazas (...) En 2000, su exposición *Infiernos e idolatría* en el Centro Cultural de Buenos Aires, que reunía juicios finales de El Bosco, Giotto, Miguel Angel y Bruegel con sartenes y tostadoras donde se “cocinaban” santos de plástico y pájaros artificiales que parecían defecar sobre imágenes religiosas, generó olas de e-mails q pedían al embajador de España que cerrara la muestra y manifestaciones de monjas y de fanáticos católicos a las puestas del Centro Cultural: mientras rezaban el rosario arrojaban basuras y gases lacrimógenos hacia el interior de la galería. León Ferrari declaró en una entrevista que ellos habían completado la obra.” En Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz, 2010, (3°ed., 2011), p.172-175.

⁴⁴ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato... Op. cit.* p.176.

⁴⁵ Laura Reina, “La obra en el camposanto...” *Op. Cit.*

⁴⁶ Marc Augé, *Los No-Lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1998, p.58.

⁴⁷ *Ibidem*, p.60.

⁴⁸ La autora toma esta noción de la expresión “*lengua de contacto*” perteneciente a la Lingüística, que designa a las lenguas improvisadas y desarrolladas entre interlocutores de distintas lenguas nativas para comunicarse en contextos de tráfico comercial. Pratt destaca la denominación de “criollas” a las lenguas desarrolladas por habitantes nativos, concebidas como “caóticas, bárbaras o carentes de estructura”. Define a la “zona de contacto” como “los espacios sociales de encuentros coloniales” en los que sociedades dispares “se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo en relaciones de dominación y subordinación fuertemente asimétricas: colonialismo, esclavitud o sus consecuencias como se las vive en el mundo hoy en día.” En Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

⁴⁹ Decía el ex embajador Carlos Alberto Ortiz de Rozas al *Diario Página 12*, en Santiago Ochoa, “Los vecinos...” *Op. cit.*

⁵⁰ Stuart Hall y du Gay (eds.), “Introducción: ¿Quién necesita ‘identidad’?”, en *Cuestiones de identidad cultural*, Londres, Sage, 1996.

⁵¹ Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Paidós, 2001, (5°ed. 2012) p. 225.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Bruno, Martina; “Intersecciones que expresan desigualdades: el lugar de contacto configurados por Tertulia”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 4 | Año 2014.

