

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13022018269-280>

EJERCICIO INTERPRETATIVO SOBRE EL PANORAMA PÚBLICO DE LA OBRA DE LA ORGANIZACIÓN BARRIAL TUPAC AMARU (JUJUY-ARGENTINA)

Melina Gaona*

Resumen: *La intención de este ensayo es observar parte de la obra arquitectónica construida por la organización barrial Tupac Amaru de Jujuy para analizarla desde la crítica cultural. El territorio elegido para el análisis consiste en un parque temático, un parque acuático y una construcción réplica del templo de Kalasasaya y las Puertas del Sol y La Luna construidos en el cantri de los pobres en San Salvador de Jujuy. Esta obra es atravesada por distintas lecturas estético-políticas para desentramar parte del accionar multitudinario del sujeto político en cuestión y cómo éste ha operado reactivando nuevos sentidos locales en torno a la ciudadanía, el capital, el mercado, el consumo y los modos de pertenencia más tradicionales.*

Palabras clave: *Interpretación. Panorama público. Réplica y copia. Experiencia.*

Existe *únicamente* un ver perspectivista; y *cuanto mayor sea el número* de afectos a los que permitamos decir su palabra sobre una cosa, *cuanto mayor sea el número de ojos*, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completa será nuestro “concepto” de ella, tanto más completa será nuestra “objetividad”.

Friedrich Nietzsche. *La genealogía de la moral*.

El fragmento de antesala a este texto alude al acercamiento sensorial, perceptivo y afectivo para la aproximación a, por ejemplo, una obra. Se compromete con lo que significa mirar, sentir, interpretar, tratar de dar sentido a algo que, podríamos anticipar, se escapará de todas formas a cualquier concreción sintética alcanzable. Agregaríamos lo que propone Grüner (1995) –incorporándose a lo planteado por Sontag (2008) acerca de la interpretación:

¿no se ve que la interpretación no es un mero intento de 'domesticación' de los textos, sino toda una estrategia de producción de nuevas simbolicidades, de creación de nuevos imaginarios que construyen sentidos determinados para las prácticas sociales? ¿No se ve que la interpretación es, en este registro, un campo de batalla? (GRÜNER, 1995, pp. 11-12 – cursivas en el original).

Esta es la intención con la que interrumpimos una escena de todos los días para atravesarla de lecturas, discutiendo así también su estatuto artístico y productivo social. El escenario elegido dialoga con la ciudad de San Salvador de Jujuy en su conjunto. La ciudad –y sus sentidos– opera como marca fuerte que cimienta de manera condicionante las razones y contradicciones que se desarrollan como parte de la conformación de un colectivo multitudinario, la organización barrial Tupac Amaru, y con la obra en cuestión, el parque temático construido por sus miembros.

* CONICET - Centro de Estudios de Historia, Cultura y Memoria - Universidad Nacional de Quilmes. E-mail: melina.d.gaona@gmail.com.

Someramente, podemos caracterizar a la Tupac Amaru en Jujuy como un movimiento colectivo de proyección comunitaria y asamblearia, articulador de demandas de clase, indígenas, de ciudadanía y de género y sexualidades, que durante buena parte de este siglo ha convocado a decenas de miles de personas sólo en la provincia (con alcance y posicionamiento a nivel federal), convirtiéndose en uno de los empleadores más relevantes de la época; más aún, se ubicó como interlocutor político de trascendencia histórica sobre el cual ha pivoteado la política local¹. A partir de esta envergadura, la organización construyó miles de viviendas, media decena de fábricas, centros educativos primarios, secundarios y terciarios, centros de atención a la salud y a la rehabilitación integral de las personas, centros integrales comunitarios, polideportivos, un centro cultural, y decenas de piletas. Toda esta obra se encuentra distribuida en la provincia de Jujuy, y de manera más acabada generando un entorno íntegro para el desenvolvimiento de la vida cotidiana de sus habitantes en el ‘cantri’ construido en el barrio Alto Comedero, en las afueras de San Salvador de Jujuy.

Habiendo sorteado un detenimiento más profundo en otras imágenes destacadas de este colectivo, para este ensayo nos movemos puntualmente entre la ciudad en su conjunto y un fragmento del barrio construido por la organización elegida. El territorio elegido para el análisis consiste en un parque temático, un parque acuático y una construcción réplica del templo de Kalasasaya y las Puertas del Sol y La Luna. Tomamos al parque del barrio como imagen central, como materialización máxima de conscientes e inconscientes deseos colectivos. Lo consideramos una probable brújula de las pretensiones multitudinarias y un despliegue de espejismos que nos convocan a imaginar sentidos inconclusos en razón de la búsqueda metonímica de este deseo.

Buscamos observar a partir de la obra construida las articulaciones y reubicaciones de un orden sociocultural en la ciudad, como parte de las expresiones que han reactivado nuevos sentidos locales en torno a la ciudadanía, el capital, el mercado, el consumo y los modos de pertenencia más tradicionales. Generamos una serie de miradas múltiples a expensas de una misma escena, sin pretensión resolutive. Al sustraer de una imagen su ambigüedad podemos intentar profundizarla y complejizarla indiciariamente; observar y estimar un abanico de sentidos apelables, sin por ello asumir que es viable explicarla o traducirla. Así, a sabiendas que un ejercicio de este tipo parece “violentar, reajustar, recortar, omitir, rellenar, imaginar, falsear, y todo lo demás que pertenece a la esencia del interpretar” (NIETZSCHE, 2011, p. 179), lo hacemos sin intención de reducirlo o alterarlo de manera última.

Estas lecturas sobre el parque están motivadas en razón de incorporar a un debate en curso otras maneras de abordar la situación de esta organización multitudinaria. El sentido común –tanto político como analítico– ha dictado sopesar su rol histórico ya sea en términos productivos economicistas, o a partir de las inclinaciones políticas partidarias, o en base a las relaciones y el ejercicio de poder internas, a modo de vara que busca ubicar su interpretación en afecciones positivas o negativas. La posición aquí planteada es que se puede abordar este fenómeno multitudinario desde una ‘acumulación perspectivista’ para procurar desentramar cómo es que muchas de sus acciones se disponen para la afección.

¹ Acerca de abordajes desde distintas disciplinas y con distintas preguntas de investigación sobre la Tupac Amaru ver: Manzano (2016, 2015), Tabbush; Caminotti (2015), Battezzati (2014, 2012), Gaona; López (2013), Rodríguez Blanco (2011).

El lugar elegido se dispone para esta búsqueda, en tanto se presenta similar a la experiencia de un panorama público, un artefacto artístico que le permite al espectador observar distintos montajes de escenario en escenario de manera no secuencial ni lineal, procurando una apreciación individual de un espectáculo público (BENJAMIN, 2005; BUCK-MORSS, 1995).

A partir de considerar *cómo* es lo que es² esta obra genera preguntas que guiarán el resto del artículo: ¿Qué se cuestiona de la ciudad trazada al construir un templo indígena como epicentro barrial? ¿De qué manera y qué demandan en esta concatenación simbólica? ¿La Tupac se ha corrido así del debate por la producción y la utilidad, por lo bueno y lo malo del hacer, creando materialidades espaciales en un registro diferente de la moral de las necesidades o de las rendiciones? ¿Nos habla de otra racionalidad económica en lo que ha decidido hacerse? ¿A qué se apela con esta materialidad si se la interpreta como una obra con excesos? ¿Y en cuál de estas cuestiones abiertas se pueden rastrear motivos para la fijación de la obra tanto para la ponderación como para su destrucción?

LA OBRA

El parque, dividido entre el espacio temático, el acuático, y el del templo, se encuentra emplazado en un sector central del barrio en relación con las alrededor de cuatro mil viviendas construidas por la organización Tupac Amaru en un poco más de diez años.

De frente a la entrada del parque temático se presentan dos figuras de lobxs sentadx con las camisetas de Gimnasia y Esgrima de Jujuy, celestes y blancas (cada uno de ellxs, en una androginia que escapa de cualquier evidencia generizante *a priori*). Los juegos del parque –toboganes y hamacas– son figuras de cemento de dinosaurios, retomados de la película estadounidense ‘La Era de Hielo’, y duendes, del dibujo animado argentino ‘Los peques’. Además hay esparcidos por el lugar pequeños autos antiguos de cemento y varios puentes de madera. El parque se encuentra rodeado por quinchos con techo de paja, mesas y algunos asadores. Se construyeron también en este predio dos canchas de básquet y fútbol cinco en cemento, que han sido utilizadas como espacio de reunión asamblearia.

Detrás del parque temático se encuentra el parque acuático. Éste, que es el complejo de piletas más grande de la ciudad, está conformado por varias piscinas encadenadas que dan forma a la imagen del mapa de la provincia de Jujuy. De un lado, se construyó una cascada con esculturas de pingüinos; del otro, dos lobos marinos de grandes dimensiones al borde de la pileta –réplica de los lobos de Playa Franca en Mar del Plata–. Además, sobre la pileta se han dispuesto barcos, toboganes y puentes. Esta pileta es la postal más recurrente para evocar la obra de la organización, postal que dispone de fondo centenares de viviendas coloridas en hilera.

Quizás, la imagen más imponente de todo el parque es la obra de aproximadamente 8.000 mts², réplica del templo de Kalasasaya de Tiwanaku, Bolivia. Este templo consiste

² Esta pregunta alude, casi a modo de cita textual, a un pasaje tan relevante como conocido del final del ensayo “Contra la interpretación” de Susan Sontag (2008).

en una pirámide escalonada de cemento, en cuya base superior se albergan figuras copiadas de los monolitos del Fraile y el Ponce (también presentes en Tiwanaku), además de los rostros esculpidos en piedra a lo largo de muchas de las paredes de la obra. En la cima del templo se encuentra la Puerta del Sol con vista de frente a gran parte del barrio. Esta puerta apunta al Este, calculando el alba en dirección a las serranías de Zapla. A cada lado de esta puerta se emplazan las figuras de Tupac Amaru y Micaela Bastidas, cada una de ellas esculpida mirando de frente a la parte más extensa del barrio.

Todo este parque fue construido entre los primeros sectores barriales de la obra de la Tupac Amaru. Limita con un micro-estadio de fútbol, con la tercera etapa de viviendas, de alrededor de veinte construidas, con el Centro Cultural del barrio, con el colegio secundario y, de espaldas, con un barrio ajeno a la organización, construido por el Instituto de Vivienda y Urbanismo de Jujuy, sobre el que se levanta un paredón a modo de barrera directa.

El conjunto de la obra no ha sido elaborada como una escena para una experiencia meramente contemplativa, sino que su cotidiana habitabilidad ha modificado de pleno su modo de ser, su forma y su incorporación a un régimen valorativo y de pertenencia con el entorno.

Este parque y el cantri de la Tupac –como fue nombrado desde un principio– fueron construidos en la zona sur de San Salvador de Jujuy por cientos de militantes de la organización en un territorio topográficamente complejo, de desniveles, de suelo árido y seco; en realidad, a contrapelo de su desarrollo, poco apto para la edificación y la vivienda. Este territorio se configura como el sector más populoso y popular de la ciudad, un fenómeno de explosión demográfica de magnitud sin antecedentes en la provincia, Alto Comedero.

DESCRIPCIONES SUCESIVAS. DIVERSIFICACIÓN SIMBÓLICA LA EXPERIENCIA COMO ACCESO

La plaza está rodeada de calles de tierra, tal como buena parte de las calles de todo Alto Comedero. La aridez y la dureza del suelo en el barrio hacen que cada vehículo que circule deje un tendal de polvo que se cuele por las orejas y las narices. El gris de las escalinatas del templo indígena y el beige de los techos de paja en los quinchos, contrastan con los cuerpos de los duendes y los dinosaurios, en amarillo, rojo y naranja, pero sobre todo con el cemento pintado de celeste, con forma de bota que hace a la vez de pileta y de provincia.

Este parque acuático apunta a ser el pivote más revelador de una serie de imaginarios colectivos locales. Al menos dos reguladores de status de la región y la ciudad se pondrían en juego porque ir a la pileta y vacacionar en Mar del Plata³ (adonde nos trasladan esos lobos marinos) no son actividades para cualquiera.

³ La ciudad costera se encuentra ubicada a dos mil kilómetros de San Salvador de Jujuy.

Pero además se apela a la pertenencia: a la *argentinidad*⁴ del lobo marino como imagen de la playa nacional y a la irreductible condición peronista que tienen los gordos símbolos del veraneo popular-obrero. Principio identificador nacional, los lobos marinos son también aspiraciones hasta ahora negadas: el ocio permitido para quien trabaja, veranear y vacacionar. En cierta medida, se denuncia al símbolo pero se lo hace propio.

Junto a los lobos se conforma una tríada simbólica en el parque acuático que hace imaginar un país y una época: toda la provincia de Jujuy, como forma puesta en mapa para ser observada solo desde la altura del templo; los lobos marinos que retrotraen a la costa rioplatense y al horizonte utópico obrero mencionado; y la última arista, que alberga la aún más artificiosa presencia de los pingüinos patagónicos, cuya puesta al sol en los márgenes de la pileta y en este barrio es sólo interpretable en base a la apariencia monolíticamente alineada con un proyecto político con origen en esos confines.

Toda esta exhortación al ocio zigzaguea permanentemente con las aspiraciones de pertenencia y los símbolos del auto-desarrollo individual y, en clave histórica nacional, con el desarrollo económico de las clases populares trabajadoras.

La pintada en los perímetros del predio del parque acuático expresan ‘Veranee con la Tupac’. Esta leyenda no pretende ser conciliatoria. La actitud de la invitación a compartir no puede despegarse de aquello que les fue históricamente negado. Se invita al veraneo pero se remarca a quiénes debería pertenecerles.

LA EXPERIENCIA COMO PRESENCIA INDÍGENA

El montaje de un templo indígena en el medio de una ciudad en sí misma, como es el *cantri*, podría reconocerse *a prima facie* como un desgaste ornamental de los signos (RIVERA CUSICANQUI, 2012), al incorporar un emblema a modo de alegato para lo que podría ser una forma de cohesión comunal. Inadvertidamente, casi podría pensarse como una complicidad desapercibida con cierta ‘nostalgia imperialista’ de época (ROSALDO, 1989), o con postales patrimonializadas de lo originario en los multiculturalismos contemporáneos.

Sin embargo, esta obra merece ser ubicada en querrela con los sentidos normalizados de la ciudad de San Salvador de Jujuy, sentidos que se construyen narrados en términos de una figura de localidad ideal abonada y restituida por los elementos más visibles a partir de los cuales se caratula el delineamiento de identificación unívoca pretendido por los sectores hegemónicos. Como parte de las escenas visibles que aportan a la constitución de estas articulaciones hegemónicas locales podemos recuperar, entre otras, a la Fiesta Nacional de los Estudiantes (los desfiles de carrozas, las elecciones de reinas estudiantiles) (FICOSECO, 2007; BELLI; SLAVUTSKY, 1994), las conmemoraciones anuales del Éxodo Jujeño (GAONA, 2015), el símbolo deportivo del Gimnasia y Esgrima de Jujuy (el lobo jujeño) (BURGOS, 2014), las celebraciones y

⁴ Esta proposición de identidad homogénea nacional se utiliza de manera crítica, asumiendo la exterioridad obligatoria que requiere una conformación colectiva de este tipo. Advertimos que recurrimos a una articulación de la identidad en estos términos y a una expresión de este tipo, como muchas de las expresiones vertidas entre este ensayo, solo a nivel de movilización deconstructiva de dicha sentencia.

peregrinaciones populares cristianas de la Virgen de Río Blanco y Paypayá. Además del Carnaval en el que los sectores hegemónicos –rotulados como experiencia popular anual– se permiten hablar y habitar jolgoriosamente el interior no urbano. Estos sentidos hegemónicos acerca de los habitantes ideales de la capital provincial, sus roles y sus lugares en la ciudad son restituidos y legitimados por las representaciones gráficas mediáticas (BURGOS; GARCÍA VARGAS, 2008). Esta configuración ideal se presenta fenotípicamente blanca (de ascendencia europea o, en menor medida, árabe⁵), argentina (en conflicto y negación con la proximidad boliviana), católica, gaucha heroica (coherente con el nacionalismo criollo del siglo XX) y con necesidad de lo urbano como contrapartida de aquel territorio/paisaje etnificado, patrimonializado y fronterizo, que suponen la puna y quebrada provinciales (GARCÍA VARGAS, 2010; CAGGIANO, 2005; KARASIK, 1994).

Así, la espectacularización de lo indígena en la ciudad puede percibirse, en cambio, como signo eficaz, ante una operación urbana por desindigenizar la ciudad y por etnificar el interior provincial. La presencia de este símbolo indígena no es ni ornamental, ni pintoresco, sino que puede trascender como elemento crítico interno, como presencia incómoda que habla a partir de elementos construidos concatenadamente en comunidad⁶. Lo que se dice, lejos del ventriloquismo global (y local) que intenta insatisfactoriamente representar a lo diferente, es voz y performance de aquellxs que habitan la ciudad y que habitan este barrio. Y esa voz es un llamado a la imaginación, concretado en el paisaje *ch'ixi* (RIVERA CUSICANQUI, 2010).

Lo *ch'ixi* como metáfora qhichwa habla de la conjugación de elementos diferentes sin subsumir uno a otro, tejido de materiales opuestos que no se dan como fusión desproblematizada, sino como trama heterogénea, filigrana en la que coexisten tanto antagónica como complementariamente texturas diversas. Esta trama *cheje* nos permite considerar un tipo de territorialidad en la que se reconozcan figuras renovadas del hacer colectivo y un territorio resultado del proceso permanente de las formas organizacionales de regionalidad actual.

LA EXPERIENCIA CORPORIZADA

Pareciera no haber margen para la duda. La identificación por medio del fútbol echa mano al repertorio más clásico de los símbolos de adecuación al ideal y a la norma. En el caso local: el lobo es jujeño, el lobo representa y es todos los jujeños⁷ y el lobo es masculino.

⁵ Lo blanco, como se percibe con los procesos de racialización, se presenta como decisión social y como marca geopolítica.

⁶ En este punto, al hablar de comunidad lo hacemos configurando un sector de la población que en gran medida se ve conformada por sectores migrantes que, por un lado, se vieron forzados a 'drenar' las regiones de puna y quebrada como elementos ya fragmentados a partir de la operación crónica de confinamiento excluyente que marginalizó a los habitantes de esta región, tanto del proyecto político nacional, como del provincial; y, por otro lado, por procesos más recientes de vaciamiento de polos productivos empresariales en la zona de las yungas y los valles más próximos.

⁷ Burgos (2014) presenta críticamente la manera en la que en las últimas décadas y hasta la actualidad, el club Gimnasia y Esgrima se erige como estandarte identificador clave de lxs jujeñxs y la manera prácticamente catacrética en la que Gimnasia se hace Jujuy.

Y así, la presencia de los dos lobos en la entrada parece un reaseguro de la estabilización de las figuras y los roles en y a través del fútbol. Aunque, como se mencionó en un primer momento, a primera vista se hace difícil una distinción evidente del género de cada unx de ellxs. Hasta parece inquietante notar la presencia de una figura de apariencia femenina en torno al fútbol.

Podríamos imaginar que estxs lobxs se desdoblan haciendo gráficas las contradicciones permanentes entre las que se desarrolla todo el movimiento de la Tupac, entre la norma y la adecuación más jerárquica y los devenires más fronterizos. Si es un lobo *varón* contentaría a cualquier ojo heteromasculino: torneado de modo que aparenta musculoso, de pectorales marcados y piernas fibrosas, atlético, de mirada feroz. Y si es un lobo *mujer*, qué hacer al respecto de la contextura física que presenta, considerando además que despliega pechos y cabellera larga, consiguiendo feminizar esa figura tan cara a uno de los elementos más eficaces del repertorio de sostenimiento identitario heteropatriarcal-masculino, tan férreo en la provincia.

Puede que esta mirada yerre de universal: el ojo asume primero a un masculino y da por sentado que la *diferencia* se establece en la operación feminizante del cuerpo. Parece construir una versión fantasmática de la mujer a partir de la imagen del varón. La elaboración paródica también puede imaginarse mediante la construcción de una feminidad con evidente potencia física, todo eso que no debe ser frente al canon estético y a las prácticas que se le requieren; virilidad y fortaleza en contra de la modelación cultural del género.

Podríamos también sugerir que la actitud de distorsión del femenino y el masculino en ambxs lobxs manifiesta que la *forma* extravagante se impone redefiniendo el *contenido* original; es decir, que en la enunciación masculina de la pertenencia futbolera, puede existir un guiño, una ruptura inadvertida de las fronteras hegemónicas del género, por la cual la paradoja se expresa en que la materialización más evidentemente masculinizante del parque (ese lobo jujeño), se estetice en una categoría de género aparentemente inválida: representacionalmente ¿lobx andróginx? ¿lobx trans? ¿lobx *drag*?

LA EXPERIENCIA DEL CONSUMO

La mostración de los objetos en el parque se presenta al juego en términos de valor exhibible. Más que su uso o su posibilidad de cambio, se reactiva el placer desde un lugar diferente, espectacular, que no tiene que ver con la posesión, aunque sí con la experiencia de consumo.

Los dinosaurios de chapa y cemento hacen también de copia, pero de figuras más contemporáneas de la industria cultural. Como práctica de apropiación a los símbolos del consumo, parecieran haberlos burlado al emplazarlos como uno más de los pliegues especialmente materiales de la comunidad y la reciprocidad. De alguna manera parecen actuar y narrar los imaginarios globalizados neoliberales en una inteligibilidad otra, que podría no traducirse de entrada como fetiche mercantil, sino ejercer una producción ingeniosa por la cual en la misma operatoria por hacer propios símbolos formulados específicamente como emblemas eyectores del mercado se hayan materializado

condiciones para vivir mediante una economía comunitaria del espacio. Los imaginarios de consumo parecen ser desafiados de lleno al haberse hecho acreedores de sus signos, performándolos propios en la copia⁸. Esta materialidad parece deslumbrar cierta potencia para exceder los imaginarios más simplistas de dominación cultural.

La escena no es armoniosa, ni complementaria con el capital, sino que pudo abrir un camino aparentemente disfuncional (SEGATO, 2012). Aunque, bien podría interpretarse como coherente con el carácter de la modernidad occidental, desde este occidente, al ser la ironía la que moviliza la obra, dado que la profanación de las imágenes sagradas del mercado resulta parte de los movimientos dialécticos inherentes a la readequación permanente de la modernidad. En definitiva, como repite Berman “todo está preñado de su contrario” (2011, p. 8).

LA EXPERIENCIA DE LA EXHIBICIÓN

La cualidad más habitualmente señalada entre los adeptos a la organización Tupac Amaru suele ser la masividad de la obra en general, la gestonaria y la necesaria: la que ha ‘otorgado’ condiciones de bienestar, fácilmente aprehensibles –el techo, la salud, la educación. Toda esa urgente necesidad habitacional parece resultar contraria a este gasto “improductivo”. Decenas de miles de ladrillos apilados, consumidos, gastados. Desgaste ornamental. Incoherencia por el derroche de la producción. Estos excesos parecen una afrenta a la moral de la necesidad por la que transita la experiencia comunitaria de estos sectores.

Puede inclusive resultar complejo incorporar todo este montaje a la moral cristiana moderna, dado que ésta no adscribe al gasto fastuoso público, ni concibe el derroche como función social positiva. Quizás por eso no se construyó una iglesia frente a esta plaza, como sí se hizo en el resto de las localidades aledañas. Quizás porque estos excesos tienen otras razones y sentidos regionales, planteados desde una racionalidad económica diferente, mas no incoherente. Así como quien hace la invitación abierta para la fiesta de carnaval, o para la pachamama en su casa; o aquel que vuelve al pueblo y ostenta los frutos de lo conseguido. Como quien invita a lo suyo demostrando no sólo que puede, sino que tiene de sobra. La ‘propiedad positiva de la pérdida’ (BATAILLE, 1987) tiene valor de reubicación jerárquica en el alarde de quien puede gastar. Y este es así un gasto logrado, al pensar lo agonístico y lo sacrificial como competencia hacia el prestigio y la imagen pública. Posible *potlatch* alternativo local.

Entre el número, el gasto, la masa, la obra desmedida, no se percibe un aura de racionalismo envilecedor del esfuerzo, del desgaste o de la pérdida. Aunque existe un comportamiento agonístico, no parece ser el principal movilizador del derroche de materia. Más bien existe una promesa de concreción de algo inconmensurable y ella parece ser la que ha movilizado la acción (BATAILLE, 1987).

⁸ Dos interpretaciones al respecto. Primeramente, que la copia no puede reconocerse linealmente como parte del hiperproductivismo mercantil de época, sino que más bien es acción que difracta transformando (HARAWAY, 1999). Por otra parte, que la copia se corresponde con la pérdida de la singularidad de por sí dada en las condiciones artísticas contemporáneas y que el valor político de esta experiencia de exhibición es su modo de habitabilidad (BENJAMIN, 2003).

Que cada parte parezca tanto premeditada como azarosa es coherente con un proyecto de prácticas resbaladizas, el cual, sin embargo, puede llegar a revelarse de manera más nítida en este tipo de expresiones visibles. Más allá de la aparente irreconciliabilidad entre la mencionada necesidad y esta obra, cabe exponer que la experimentación fáustica está presente en esta y en muchas otras instancias movilizadoras de la organización, como imagen ambigua y movediza, deseante, a expensas de más, siempre desarrollista.

LECTURAS POSIBLES ACERCA DE LA RÉPLICA Y LA COPIA EN EL PARQUE

La dislocación entre clase, posesión y consumo, quizás sea de los elementos más gravitantes para el análisis de la Tupac en su conjunto. La exhortación al consumo es convocada tanto como mito del progreso social más moderno; como haciendo de vía alternativa (o desviada) de los parámetros de pertenencia capitalista más recientes.

Este parque parece hacer culto a un tipo de consumo, al fetiche espiritual y a la promesa del acceso, traducidos todos en embellecimiento urbanístico y monumentalidad, como fórmula del mejoramiento social.

La presencia ubicua de la comunidad⁹ en el desarrollo de la experiencia del individuo es parte de una fórmula de existencia que ha predominado en la organización y en cierta medida se ve consagrada en esta obra. Tiene la intención de abarcar –sin separar, ni fisurar– como un todo coherente el ocio, el trabajo, la espiritualidad y la política.

Lo colosal de la obra se vale de las decenas de réplicas que en términos de signos encierran, además de los vastos sentidos previos (y debido a las circunstancias en las que se hunden), indicios de transformaciones simbólicas para los elementos allí presentes. Parece mostrarse como esa necesaria restauración de una promesa histórica, a partir de una expresión de la espiritualidad y el capitalismo que en la relación sujeto-objeto equipara y profana símbolos de la más diversa índole (BERMAN, 2011; BUCK-MORSS, 1995).

Es la melancolía que provocan algunos de estos símbolos la que los hace emerger de manera más visible en su actual acontecer como huella de la fragilidad de la cultura (BENJAMIN, 2005). Esta fragilidad se ve también expresada en la parodia que supone cada elemento imitado, al derivar sobre un nuevo sentido (disidente) del que hacía parte en un procedimiento original. Quien lo enuncia, el contexto y el uso los refuncionalizan en un valor tangencialmente paródico. La conjugación espectacular que han conseguido con el conjunto del parque transita tanto la ironía y la seriedad, como lo sombrío y lo festivo.

El exceso, la artificialidad y las ironías percibidas se presentan como terreno para recorrer de manera crítica la seriedad y la teatralidad satírica de un deseo común. La intensidad del parque puede hablarnos del deseo como voluntad ambiciosa y re-inventiva; atravesador de la formación colectiva, ni secreto, ni oculto, sin auras de vergüenza; un axioma radical reformulante (GUATTARI y ROLNIK, 2006).

⁹ En este caso, cuando hacemos alusión a la comunidad referimos, más que a las formas clásicas en la que se presenta en la modernidad, como dispositivo disciplinante, presencia multiforme, anónima, de concebible peligrosidad; al esfuerzo de búsqueda de completitud como principio inmanente, interpretado a veces como reciprocidad; de cierta inaccesibilidad racionalista (BLANCHOT, 2002).

Esto puede apreciarse cuando se han incorporado al privilegio del ocio moderno y lo han satirizado en la marcha; en la ritualidad esotérica del templo indio hecho para lxs coyas de la ciudad; en la androginia estilizante (y feminizante) del lobo, bastión del aguante masculino futbolero; al montar lo prehistórico, lo mitológico, lo mítico y lo peronista como parte de una misma esencia común.

El travestismo más elegante de los símbolos ciertamente ha permitido corromperlos cuando, ya siendo propios, la ironía de que lo sean logró hacer verosímil la sátira. Y ahí, en la seriedad que comporta la ironía, yace la reescritura más crítica como forma de cuestionamiento social. Planteamos, un paso detrás de la institucionalización del devenir multitudinario, la búsqueda más delirante de los sentidos porque así parecen darse, a modo de expresión crítica cuando se manifiestan primariamente. La valoración en estos términos, en este registro está dada por proponer otra lectura de los posibles, por no apearse ni creerse de lleno ninguno de los bordes identificantes extremos de cada elemento, pero también porque cuando teatralizan al ideal, reconstituyen la demanda en deseo y en placer adquiridos.

Mirar la obra como una obra camp colabora con asimilarla como apertura crítica necesaria, como percepción particular del mundo, y como autoría provocativa (SONTAG, 2008). El parque aparenta ser un lugar que evidencia las posibilidades de un programa que promueve la explotación política de la alteridad como vía para la crítica y el empoderamiento político colectivo.

APOSTILLA

El parque de la Tupac Amaru “es de todxs y es de nadie”. Esa es la justificación para que ambas acciones, la destrucción y la desidia, corroan en la actualidad la postal descrita, y dejen en evidencia lo inhóspito de Alto Comedero, lo relevante del afanoso cuidado día a día y -más polemizado aún- lo trascendental de la áspera intervención protectora del terreno.

La escritura de este ensayo se da a la par de los embates contra el conjunto de la organización, como sobre sus estandartes simbólicos, y se hace procurando que a partir de la descripción fragmentaria de la obra se puedan ver las numerosas voluntades, pretensiones y apuestas que lo alzaron, territorializándolo de cuerpos que en definitiva lo hicieron, lo habitaron, y aún lo usan y lo viven día a día frente a las estocadas certeras.

El parate abrupto en la existencia de este parque en su forma hasta aquí descrita tiene la función de la sustracción de su razón de ser cotidiana y simbólica para quienes lo hicieron. Pero además, y con mayor contundencia, procura como consecuencia una transformación sociopolítica basada en la experiencia de la discontinuidad, en el reconocimiento de la precaridad, en hacer saber de la fragilidad de la cosa, del terreno, de los cuerpos y de lxs sujetxs. Es claro que no se escuchan explícitos consentimientos de la profanación de lo profanado por estos días; sí, en cambio, inadvertencias de catástrofe inesperada.

Hacia el futuro el legado probablemente no sea (solo) las imágenes recurrentes solidarias como parte del repertorio a posteriori de los Derechos Humanos; sino, de manera más directa con sus productorex la experiencia de sustracción continua de lo que les fue propio, y la actualización en sus trayectorias del no merecimiento de lo que, una vez más, les es ajeno.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, Georges. *La parte maldita*. España: Icaria, 1987.
- BATTEZZATI, Sebastián. La Tupac Amaru: movilización, organización interna y alianza con el kirchnerismo (2003-2011). En *Población y sociedad*, 21, 1, 2014.
- BATTEZZATI, Sebastián. La Tupac Amaru: intermediación de intereses de los sectores populares informales en la provincia de Jujuy. En *Desarrollo económico*, 52, 205, 2012.
- BELLI, Elena; SLAVUTSKY, Ricardo. Flores, reinas y carrozas. Reflexiones sobre la identidad en San Salvador de Jujuy. En KARASIK, Gabriela (comp.). *Cultura e identidad en el noroeste argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. España: Akal, 2005.
- _____. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. España: Siglo XXI Editores, 2011 [1988].
- BLANCHOT, Maurice. *La comunidad inconfesable*. España: Editora Nacional, 2002.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. España: Visor, La balsa de Medusa, 1995.
- BURGOS, Ramón. *Fútbol y política. El club Gimnasia y Esgrima y la construcción de una identidad jujeña (1975-2011)*. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2014.
- BURGOS, Ramón; GARCÍA VARGAS, Alejandra. El irrenunciable desafío de trabajar por Jujuy y su gente. Actores, cultura e identidad en el suplemento '50 aniversario de Pregón'. En *Oficios Terrestres*, 21, 2008.
- CAGGIANO, Sergio. *Lo que no entra en el crisol: inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios*. Buenos Aires: Prometeo libros, 2005.
- FICOSECO, Verónica. *La construcción de la imagen de la mujer en la prensa gráfica de Jujuy durante la Fiesta Nacional de los Estudiantes*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de Jujuy, Jujuy, 2007.
- GAONA, Melina. Visibilidades, espacio social y mediático, y construcción de las identificaciones colectivas hegemónicas a partir de la evocación del pasado como relato del presente: El éxodo jujeño. En *Comunicación*, 33, 2015.
- GAONA, Melina; LÓPEZ, Andrea. Género, comunicación y cultura. En dos organizaciones sociales de San Salvador de Jujuy. Jujuy: Ediuju, 2013.
- GARCÍA VARGAS, Alejandra. San Salvador de Jujuy: una, otra, esta ciudad. En GARCÍA VARGAS, Alejandra (comp.). *Ciudad. San Salvador de Jujuy como texto*. Jujuy: Ediuju, 2010.
- GRÜNER, Eduardo. Foucault: una política de la interpretación. En FOUCAULT, M. *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1995.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Brasil: Editora Vozes, 2006.
- HARAWAY, Donna. Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles. En *Política y Sociedad*, 30, 1999.
- KARASIK, Gabriela. Plaza grande y plaza chica: etnicidad y poder en la Quebrada de Humahuaca. En KARASIK, Gabriela. (comp.). *Cultura e identidad en el noroeste argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.
- MANZANO, Virginia. Tramas de bienestar, membresías y sujetos políticos: La organización Tupac Amaru en el norte argentino. En *Ensamblés*, III, 4 y 5, 2016.
- _____. Lugar, trabajo y bienestar: la organización barrial Tupac Amaru en clave de política relacional. En *Publicar*, XVIII, 19, 2015.
- NIETZSCHE, Frederic. *La genealogía de la moral*. 1° Ed., 1° Reimpr. Buenos Aires: R.P. Centro Editor de Cultura, Libertador, 2011 [1887].
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Charla abierta con Silvia Rivera Cusicanqui*. Organizada por el Área de Estudios Interdisciplinarios en Educación Aborigen del Departamento de Educación de la Universidad Nacional de Luján. Buenos Aires. Apuntes personales, 2012, septiembre
- _____. *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2010.

RODRÍGUEZ BLANCO, Maricel. Participación ciudadana no institucionalizada, protesta y democracia en Argentina. En *Íconos*, 40, 2011.

ROSALDO, Renato. *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. México: Grijalbo, 1989.

SEGATO, Rita. *Las humanidades frente a los Derechos Humanos*. Seminario de doctorado. FPyCS-UNLP. Apuntes de clase, 2012, junio.

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación: y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008 [1966].

TABBUSH, Constanza; CAMINOTTI, Mariana. Tensiones entre igualdad de género y movimientos en la Argentina posneoliberal: acerca de la Organización Barrial Tupac Amaru (2003-2014). En *Perfiles Latinoamericanos*, 23, 46, 2015.

Recebido em 30/12/2017. Aprovado em 12/05/2018

Title: *Interpretative exercise on the panorama built by the social organization Tupac Amaru (Jujuy-Argentina)*

Abstract: *This essay looks at the Social organization Tupac Amaru's architectural work in Jujuy in order to analyze it from a cultural critic. The territory chosen for the analysis consists on a thematic and an aquatic park, and a replica temple of Kalasasaya and La Puerta del Sol y la Luna, all located in the country-club for the poor in San Salvador de Jujuy. We approach this piece from different esthetical and political views trying to dissemble the multitudinary procedures, and how they reactivated new local senses of citizenship, capitalism, market, consumption and the most traditional ways of belonging.*

Keywords: *Interpretation. Panorama. Replica and copy. Experience.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.