

ESTÉTICA, POLÍTICA Y TRANSFORMACIONES SUBJETIVAS: REFLEXIONES A PARTIR DE UNA PRÁCTICA DE DANZA¹

Mariela Singer
Universidad de Buenos Aires
marielasing@hotmail.com

Resumen

En este texto reflexiono sobre los vínculos entre estética y política en el *Contact Improvisación* (CI), así como sobre cambios subjetivos implicados en la irrupción de determinados fenómenos estéticos. El CI es una práctica que surge a comienzos de los años `70 en Estados Unidos, en un contexto general de movilización en el que la crítica estética y política dio forma a nuevas manifestaciones culturales. En ese marco y con el proyecto de “devolver la danza a la praxis vital”, grupos de coreógrafo/as y bailarine/as se concentraron en explorar maneras de aumentar la informalidad y la horizontalidad en la producción dancística. Desnaturalizando el tipo de lazos instituidos, tanto en el encuentro de los cuerpos en movimiento como en los modos de organización propios de las compañías de danza; promovieron la construcción de otras modalidades físicas y de interacción intersubjetiva. Estas búsquedas dieron surgimiento a una danza de improvisación colectiva que franquea las delimitaciones propias del “arte”, e involucra formas “otras” de encuentro entre los cuerpos en la cotidianeidad. Este traba-

1 A lo largo del texto, por cuestiones vinculadas a política de género, acudiré al uso de la “e”.

jo se acerca al CI para reflexionar sobre el cruce entre estética y política en esta práctica, en vinculación con aspectos ligados a la subjetividad y a la politicidad del cuerpo.

Política, Estética, Subjetividad, Cuerpo, Contact improvisación

INTRODUCCIÓN

En este texto abordo uno de los ejes de indagación planteados en el marco de mi tesis de doctorado –en curso-, vinculado a las relaciones entre estética y política (o a la tensión “arte-vida”) en el Contact Improvisación (CI).²

En la investigación en el marco del doctorado estudio el Contact Improvisación como práctica estético-política de intervención en la subjetividad. Planteo allí que el CI –la danza y el modo de vida de sus practicantes- puede ser tomado como un punto de emplazamiento en el que observar una “zona” del tejido social contemporáneo, ligada a la emergencia de un modo de politicidad “otro” al de la política de organización, de intervención en el Estado o de “movimiento social”. Propongo que puede ser pensado como la emergencia y extensión de un tipo de politicidad –no exclusivo sino coetáneo a otras formas de la política- inmanente a las prácticas y vinculada a la construcción de otras formas-de-vida en lo cotidiano; una politicidad de expresión micro-

2 Elijo designar la práctica según su versión conjuntiva de un término en inglés y otro en castellano por constituir el modo de referencia propio de los practicantes, y porque encuentro interesante y sugestivo lo que esa conjunción expresa en términos de la apropiación de una práctica iniciada en otra cultura. Este empleo significativo pareciera integrar la lengua de los inicios del CI y la del contexto local, y a la vez nuclear-sin resolver- un sentido ligado al CI en su tradición inicial y otro vinculado a su apropiación actual.

política o capilar y con privilegio de la experimentación en torno de la corporalidad (de la exploración de vínculos afectivos-intercorporales disruptivos o en fuga de la normatividad).³

Por otro lado, parto de considerar que esta práctica surge —en 1972— muy influenciada por el ambiente del Mayo Francés y en un contexto de desplazamientos político-conceptuales que habría habilitado nuevos modos de afectación, de concebir la política, los vínculos intersubjetivos, el cuerpo.

Me refiero a la ruptura con los "grandes relatos", al cuestionamiento a la representación en la política y en el arte; al desplazamiento de la concepción de *política* como toma del poder a la *política* como búsqueda o construcción de formas-de-vida; a los corrimientos desde posturas dialéctico-hegelianas a spinozistas/de la multiplicidad en el terreno conceptual. El ambiente del Mayo del '68 es también un hito del cuestionamiento a las jerarquías y los saberes jerárquicos, tanto de la academia como del Partido; de la valorización de la experiencia frente a esos saberes; de valorización del saber manual y obrero frente a la decisión externa patronal. Es un contexto también de experimentación, de valorización de lo sensible y la afectividad frente a lo legible o racional; de vindicación del cuerpo y de la corporalidad como territorio político de intervención.

En esos años, se produce un pasaje asimismo del privilegio de la noción de "ideología" y de la instanciación política que la toma como principal objeto de lucha, al afecto y la corporalidad como zona ineludible para la subjetividad y las tentativas emancipatorias; corrimiento que supone a la vez una práctica política otra y otra temporalidad (la práctica vinculada a la ideología y su develamiento, solidaria con el objetivo de toma del poder y la noción de totalidad, implica un quehacer iluminista de concientización con una finalidad clara, un propósito definido y un método determinado, distinto de la corporalidad y la

3 Siempre me interesó el CI desde una perspectiva política; y desde esa inquietud —más que desde el campo de la "danza" o el "arte"— me interesa abordarlo.

afectividad, que carecen de “objeto” delimitado en un poder jerárquico localizado a derruir y se sostienen en capilaridades transversales y micro a transformar; de ahí que su materialidad comprometa otra temporalidad). También en este pasaje se inscriben los planteamientos “anti-dípicos” –que presentan Deleuze y Guattari (2012) en el trabajo que se designaría más tarde como “el libro del ‘68”-, la politización del deseo y el señalamiento de su inherencia en lo social y viceversa –reforzando un corrimiento en la práctica política: si la ideología puede escuchar razones y develarse; en cambio, *el deseo desea*, aun el fascismo y más allá de “razones”.

Los corrimientos incluyeron también la valorización de la inmanencia frente a la trascendencia; de la ética frente a la moral; la exploración de relaciones sexo-afectivas disruptivas de lógicas heteronormativas y monógamas y la experimentación con la percepción; todo ello, en el marco de la contracultura de los años ‘60 y ‘70 en Estados Unidos, del movimiento hippie, los movimientos de género y el feminismo; las iniciativas antibélicas; la influencia y recuperación del orientalismo y el budismo frente al catolicismo, y la crítica a su moral trascendente.

El surgimiento del CI se inscribe en todo este contexto de movilización política y experimentación estética del que el Mayo del ‘68 conforma un hito emblemático, e incorpora los cuestionamientos y reivindicaciones del período –en vinculación con el arte, la política, el género, la representación, la horizontalidad- a su propia materialidad formal. En este sentido, propongo que el CI puede pensarse como “la danza del ‘68”; principalmente porque compone una danza que termina de romper con lógicas representativas, que produce una indiferenciación de roles y diluye saberes expertos, para integrar *cualquier* movimiento a la “danza” y a la vez ofrecer su danza a *cualquiera* que desee practicarla.

A modo de breve punteo, podemos decir que el CI implica:

- *El cuestionamiento a la lógica de representación*: a la supeditación de la danza a la narrativa y a la música; la práctica no “representa” una historia ni ejecuta ninguna entidad trascendente a los cuerpos;

- sólo se presta a composiciones inmanentes y horizontales;
- *el cuestionamiento a jerarquías y roles*: la improvisación supone la desaparición de la figura de le coreógrafo y la devolución del proceso de composición a los practicantes: *nadie que no ponga el cuerpo a la danza puede decidir sobre el movimiento*;
 - *la crítica a la especialización*: la práctica no se reduce a especialistas, la danza no exige virtuosismos ni corporalidades específicas: *cualquiera puede bailar*;
 - *la crítica a la institucionalización*: no opera por títulos o niveles habilitantes para su práctica o enseñanza;
 - *la desprivatización y el anonimato de la práctica dancística*: en las jams ningún grupo, identidad o nombre capitaliza el proceso o los “logros” de la danza;
 - *la resignificación de lo que es “danza”*: integra *cualquier* movimiento cotidiano; actualiza una tensión arte-vida - arte-política;
 - *tensiona la relación entre artistas y espectadores*: se contrapone a la espectacularización de la práctica estética y al entretenimiento. Interpela una mirada observadora y vuelve inestables/alternativos los roles de observadore y practicante.
 - *una ruptura con las normatividades corporales*: desfuncionalización de órganos, quiebre de cuerpos disciplinados; ruptura con dualismo cartesiano y concepción de individuo;
 - *una ruptura con dispositivo de sexualidad*: lazos intercorporales que rompen con temporalidades maquínicas y/o espectaculares de la sexualidad; con identificaciones de prácticas; con erotización de órganos específicos tipificados; no “más sexo” sino otros deseos y placeres; proximidades corporales disruptivas respecto de lo normativizado; fuga de relaciones heteronormativas;
 - *la igualación de posibilidades de género*: por ejemplo en elevaciones de peso; en la indiferenciación de roles para el movimiento;
 - *el método del azar* (a través de la influencia de John Cage vía Merce Cunningham): la práctica implica escucha, espera, se opone a la planificación y la racionalización del movimiento; la afirmación

del azar en la necesidad y viceversa;

- *la valorización del proceso frente a la búsqueda de resultados*: no hay “objeto” de la práctica, ni finalidad, ni causalidad;
- *fuga de relaciones de dominación*: si alguien somete o se somete no se puede bailar, la reciprocidad constituye una condición constitutiva de la danza.⁴

Teniendo en cuenta lo anterior, la indagación de la investigación –en curso– se centra en los siguientes cuatro ejes, situados en Buenos Aires en el período 1997-2014:

- Prácticas y concepciones sobre la corporalidad que se ponen en juego;
- Relaciones de género y sexo-afectivas;
- Modalidades “comunicativas” o formas del vínculo intersubjetivo (la reciprocidad como condición constitutiva/posibilitante de la danza; la práctica por composición de relaciones o afectos alegres);
- La tensión arte-vida o arte-política (el CI se corre de lógicas de espectáculo, muestras o performances, se desarrolla vía la exploración en los jams/encuentros de improvisación).

De modo transversal a estos ejes, abordo también la pregunta por la interrelación entre cuerpo singular y cuerpo colectivo (en el sentido de que en el “particular” o cuerpo singular de esta práctica se encuentra implicada otra “universalidad” u otro cuerpo colectivo; y en el de que esa interrelación exige redefinirse al alejar la concepción de “cambio” de la toma del poder).

A la vez, en la tesis repongo el contexto político contemporáneo, vinculado a movimientos antiglobalización y de indignados como el 15 M y los movimientos Occupy, entre otros, especificando a su vez la referencia de este tipo de activismo en el zapatismo mexicano; todo ello,

4 Al realizar esta enumeración nos estamos refiriendo a la práctica en tanto “dispositivo”, más allá de las personas y de las acciones efectivizadas en cada caso, que eventualmente puedan sucumbir en incoherencias con lo que implica la práctica del CI.

a modo de contexto de época o de “preindividual histórico contemporáneo” –parafraseando a Paolo Virno (2008)- en el que se expande el CI. Y por otro lado, como expresión de la actualidad del '68; como afirmación de que lo que inaugura el Mayo Francés no quedó en el pasado. La referencia de estos movimientos en el zapatismo se vincula a su vez a que es la materialización o concreción de “otra política” (la política “de lo imposible”, como solían designarla en el Mayo).

El trabajo de investigación incluye asimismo una historización de la llegada y el desarrollo del CI en la Argentina. En este sentido, cabe mencionar como datos significativos que su ingreso se produjo en el período post-dictatorial, en el que la práctica es bien recepcionada debido a la apertura que significaba en términos de “liberación del cuerpo”. En segundo lugar, que su expansión es paralela al período del 2001 argentino y la preparación de este estallido político a fines de los años '90. En esta dirección, su desarrollo es coetáneo a la extensión de un activismo político vinculado a la crítica a la representación y al despliegue de prácticas y experiencias de autoorganización en varios ámbitos.

Esta descripción somera del CI, de la perspectiva de abordaje de esta práctica en mi tesis, y de la enumeración de los cuatro ejes en que se concentra el trabajo, apunta a reponer el marco en que se desarrolla el eje en el que me concentro en este texto, vinculado a la tensión arte-vida o arte-política. Tomando la práctica del CI, este trabajo reflexiona sobre diferentes problemáticas vinculadas a modos de implicación entre estética y política, centrándose en una perspectiva que se interesa por la politicidad de experimentaciones y transformaciones en el terreno de lo sensible; la perspectiva rancièrana.

ESTÉTICA POLÍTICA Y POLÍTICA ESTÉTICA

La concepción de *arte* como esfera autonomizada no me seduce; políticamente, concibo esa autonomización como la reproducción y

conservación de un orden cuyas posibilidades de experimentación son relegadas a una esfera diferenciada, en la que, al mismo tiempo que ciertas prácticas adquieren “licencia para ser”, pierden potencia de afectación en otros estratos de la existencia; y finalmente, se convierten en territorio de mercantilización de las prácticas y los objetos. De ahí que me resulte especialmente interesante el proyecto de las modernas vanguardias de “devolver el arte a la praxis vital”, de identificar arte y vida.

Ahora bien, el acercamiento a la práctica del CI me produjo un interrogante dilemático en torno de esa cuestión. El CI es una “danza” –la designación como tal es polémica- cuya irrupción actualizaba, en los comienzos de los años ´70, el intento de devolver el arte a la praxis vital: de integrar la práctica a la vida cotidiana, de trascender la modalidad representativa, de desestructurar los “roles” en la formación del movimiento, como expusiera más arriba. Sin embargo, si bien desde sus comienzos esta disciplina se opuso a la disociación arte (o danza)-vida, consiguió materializar este intento a partir de la propia experimentación “formal”; esto es, gracias a la existencia de un ámbito específico que daba espacio a la exploración y que finalmente habilitó la “forma” CI.

Paralelamente, es su materialidad formal, resultante de un terreno de experimentación específico, la que escapa a las tipificaciones tradicionales que permitirían identificarla como una “danza” en sentido estrictamente “artístico”.

El interrogante entonces que el CI me generaba refería a la posibilidad y a las implicancias de desentenderse de un ámbito definido de exploración sensible. Quiero decir: la identificación arte-vida me resultaba inicialmente convincente, pero advertía que de no haber habido una esfera diferenciada o autonomizada, la experimentación que había derivado en el contact no habría existido.

Por otro lado, el corrimiento del “arte” me parecía necesario y potenciador: mientras presenciaba encuentros de CI pensaba que, de dejar de denominarlo “danza” y observarlo sin más como una práctica (de dedicarle una mirada “desde la vida”), lo que devolvía la mirada era una relación específica entre cuerpos, un vínculo entre sujetos suma-

mente disruptivo, en varios sentidos, de los lazos instituidos normativizados. Desde este punto de vista me parecía necesario no considerarlo “danza”, acentuar que se trataba de una práctica “social” particular, que hacía posible –que posibilitaba- otra relación intercorporal entre sujetos; profundamente disruptiva y tanto más potenciadora cuanto menos autorizada por un campo propiamente “artístico” -cuanto menos autonomizada o asimilada a una esfera que la “dejara ser” por separarla de la vida y del riesgo de ruptura frente a la normalidad instituida, neutralizando el carácter cuestionador y transformador que implicaba allí, en el terreno social, en la cotidianidad. Entonces había una paradoja (arte o no arte, esfera autonomizada o no) que deseaba “resolver”, dirimir “para un lado” u otro.

Aquí abordo lecturas que me acercaron una respuesta satisfactoria a ese problema, y que significaron a la vez un reparo a aquel intento de “resolución”. En el marco de Jacques Rancière y sus trabajos sobre estética, encuentro un modo singular y potente de abordar estas cuestiones.

LA IMPLICACIÓN ENTRE *ESTÉTICA* Y *POLÍTICA* EN RANCIÈRE

En el marco rancièrano, hay una preocupación por alejar la *política* de la concepción estatal-representativa. La *política* no interesa a la “gestión” o distribución de recursos, sino al orden de lo sensible. Su acción supone una disrupción en los modos que configuran las “partes” en un sistema, un trastocamiento en las maneras de ver, decir, sentir. La *política* quiebra el orden de coincidencias entre cuerpos y nombres, desencaja los modos de percibir los cuerpos, los “lugares” que “naturalmente” se les adjudican.

Desde este marco, no es posible pensar la política fuera de su implicación con la sensibilidad, con la *esthesis*. La distribución, optimizada o no, de recursos, no es un problema que implique a la política –que

supone la transformación de los modos de percepción en y del orden establecido-, sino que todavía concierne al orden policial, cualesquiera sean las armonizaciones logradas respecto de la gestión de esos recursos. De ahí la radical implicación entre estética y política en este autor: la dimensión estética es constitutiva de la política, la política interesa al reparto o división de lo sensible.⁵

En *La división de lo sensible* (2002),⁶ Rancière se dedica específicamente a la noción de *estética*. Y sostiene que es desde esa “estética inicial” que expusiéramos arriba, vinculada a la configuración de partes en un sistema, que puede plantearse la cuestión de las “prácticas estéticas”, es decir, de “las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que ‘hacen’ con respecto a lo común” (Rancière, 2002: 4). A partir de allí, especifica lo que concibe por *estética*: “un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes” (Rancière, 2002: 3), correspondiente al período sociohistórico actual en Occidente.

Rancière distingue en la tradición occidental tres grandes regímenes históricos de identificación del arte: 1) un *régimen ético* de las imágenes, platónico; 2) un *régimen representativo* de las artes, mimético, que clasifica las maneras de hacer volviendo al arte una esfera diferenciada con objetos, prácticas y competencias específicas; y 3) un *régimen estético* de las artes, en el que la identificación del arte no se produce ya por el tratamiento de objetos propios –propriadamente “artísticos” según temáticas o maneras de hacer específicas y/o competencias exclusivas de quienes lo hacen-, sino por el modo de ser sensible de sus productos: por conformar un *sensible heterogéneo* al corriente, por implicar una “suspensión” respecto del sensible cotidiano.

5 El término en francés es “partage”, que significa al mismo tiempo “repartir”, “dividir”, “compartir”; es decir que refiere a los modos posibles de tomar parte en lo común, a los modos en que ese común es “(com-)partido”.

6 El título de la obra “Le partage du sensible” ha sido traducido en diferentes versiones castellanas como “El reparto de lo sensible”, “La división de lo sensible” y “La distribución de lo sensible”.

Si el régimen representativo suponía una *jerarquía* de los temas, de los géneros y los objetos que le son específicos; el régimen estético produce una *democratización* de los mismos, así como de los sujetos, del qué y del quiénes producen arte: establece una indistinción de los temas y de las ocupaciones. A la vez, al derribar la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer propias del arte respecto de otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales; produce un acercamiento entre el arte y la vida.

Ahora bien, lo que Rancière rescata de este acercamiento es que se efectúa de un modo tal que ambas dimensiones subsisten como componentes de una conjunción polémica, que “inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma” (Rancière, 2002: 10). El régimen estético no supone “el fin del arte” por acercarlo a la vida, sino un trastocamiento de lo que se concibe como arte, consistente en la integración de aquello antaño disociado, pero de un modo tal que ni el “arte” ni la “vida” terminan de asimilarse. Implica el derribamiento de una esfera propia del arte, y a la vez, la supervivencia de un sensible que no se confunde con el de la vida corriente.

En este régimen, el “arte” pierde su autonomía como tal, deja de ser en el marco de una “esfera” escindida de la existencia, sin embargo subsiste a la vez una zona de autonomía en tanto ámbito de experimentación estética distanciado de los modos sensibles instituidos para la vida. Y es de esa distancia con lo sensible instituido en lo cotidiano que extrae su potencial disruptivo. Si lo propio del régimen estético es la identificación arte-vida, esta asimilación no supone una unidad armónica, sino una conjunción paradójica o polémica cuya especificidad reside en mantener ambas dimensiones como “inasimilables”. El “arte” se junta con la “vida” en tanto irrupción de un sensible heterogéneo que configura una suspensión en lo cotidiano, habilitando una distancia y un extrañamiento con él. El “arte” afecta la “vida” porque no queda escindido de su cotidianidad, se produce un acercamiento, pero no bajo

la forma de una subsunción que dispersara su especificidad sensible. Es el acercamiento/extrañamiento, el lazo y el resguardo a la vez de su especificidad, lo que permite al “arte” una transformación (estética) del terreno vital.

En *El espectador emancipado* (2010), Rancière problematiza las tentativas de franquear las barreras entre actores y espectadores al modo de una disolución de instancias específicas de producción y de recepción. Allí cuestiona esos intentos como “pedagógico-jerárquicos”, como portadores de la suposición de los espectadores como seres sin competencias, ni saberes, ni capacidad de actuar, a quienes hay que “concientizar”. Plantea que es ese mismo intento de direccionamiento el que establece una distancia jerárquica, el que parte de un supuesto desigualitario. En contraposición, propone partir de un principio igualitario que interpele a los espectadores como seres capaces de pensar y de actuar. Basta desplegar un tipo de actuación, producción estética u obra, sustentada en la consideración de los otros como sujetos pensantes, para reformular en ese mismo gesto el rol pasivo usualmente asignado a la recepción.

Leemos aquí la propuesta de producir “obras emancipadas”, obras no pedagógicas, que supongan –y construyan, forjen- espectadores emancipados, “inteligentes”. No se trata de comprobar “la verdad” de la inteligencia de los espectadores de hecho, sino más bien de asumir un supuesto igualitario y explorar su verificación, como condición de posibilidad de su actualización (como un *maestro ignorante*). Esto puede pensarse también desde la diferencia entre “destinatario” y “receptor” en la teoría de los discursos sociales, en la que el primero supone una construcción interna al discurso y el segundo en cambio una persona concreta. Así, *el espectador emancipado* referiría no a la persona concreta en recepción sino a una construcción “interna” al dispositivo de enunciación desde la emisión.

Finalmente, en Rancière, actores y espectadores revisten roles inestables que indistintamente pueden asumirse sin suponer mayor pasi-

vidad o acción por sí mismos -se puede ser actor bajo una relación no emancipada, y en cambio, espectador de una obra que interpela a una relación atenta y activa.

CIERRE CONTACTERO

El CI puede caracterizarse, según estas conceptualizaciones, como una práctica que:

- Mantiene la especificidad de un ámbito de exploración sensible no identitario, no identificable como “arte” (no se focaliza en el espectáculo o muestras sino en la exploración intercorporal en jams);
- Integra la vida, pero con una distancia propia de lo exploratorio, con una experimentación que produce una potencia heterogénea respecto del sensible cotidiano, un sensible heterogéneo;
- Implica un espectador emancipado en tanto dispositivo de enunciación que construye; más que un espectador a “entre-tener” o a quien “transmitir” un sentido específico, interpela a una mirada concentrada en la investigación que se ofrece, exhorta a una observación a ser desplegada desde la atención; concentrada en la indeterminación misma del proceso exploratorio y en el sentido indeterminado que puede producir el encuentro entre lo que va cobrando forma y esa mirada exploratoria;
- Encarna los componentes del “régimen estético del arte”: por su carácter no representativo, por la democratización de la danza –a nivel sujetos y objetos, cualquiera puede bailar, cualquier movimiento es danza;

Finalmente, sobre la cuestión de si el CI constituye o no un “arte”, una “danza”; podríamos contestar que lo interesante del CI es la supervivencia de esa unión polémica: el de consistir en una práctica social, que integra la vida y los movimientos cotidianos, y abre acceso a cualquiera; y a la vez, el de mantener una distancia de los modos sen-

sibles cotidianos preservando un ámbito de experimentación constante que habilita modalidades disruptivas respecto de la subjetividad y la corporalidad. Es decir que afecta la vida, pero por el hecho mismo de no autonomizarse de la existencia cotidiana y a la vez producir una suspensión que da paso a lo heterogéneo, a un extrañamiento que conlleva posibilidades transformadoras de la habitualidad.

La implicación estética-política que creo potente, transformadora, es la del resguardo de una zona específica de exploración estética que no devenga identitaria ni quede relegada a lo “artístico”. Pienso el CI como esta zona de implicación entre estética y política, que permite pensar una especificidad estética no identitaria, un modo de intervenir en órdenes sensibles con la potencialidad de no estabilizarse en reglas exclusivas a “esferas” sustraídas de la existencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2012) *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Paidós.
- Rancière, Jacques (2007): *El desacuerdo. Política y filosofía*, Bs. As., Nueva Visión.
- _____ (2002): *La división de lo sensible*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca.
- _____ (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- _____ (2011): *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital intelectual.